

PRIMI APPUNTI
SULLA STAMPA DELLE «VITE» DI TORRENTINO (1550)
E DEI GIUNTI (1568)

ANTONIO SORELLA

Negli studi vasariani più recenti si va facendo strada l'idea che le due edizioni delle *Vite* fossero due tappe importanti della politica culturale di Cosimo e non soltanto eventi letterari e storico-artistici, destinati ad interessare intellettuali e comuni lettori. Vale la pena, perciò, di ripercorrere le varie fasi della composizione e della stampa delle biografie dello scrittore e artista aretino, sulla base delle notizie di cui disponiamo, delle fonti documentarie, ma anche delle conoscenze, sempre meno imprecise, che abbiamo oggi sull'industria tipografica italiana dei primi secoli. D'altronde, poiché si avverte ancora una sorta di incomunicabilità, per non dire di diffidenza, tra storici dell'arte e filologi della letteratura da una parte e bibliologi dall'altra, non sarà inutile forse l'applicazione di un atteggiamento metodologico pluridisciplinare che parli con i linguaggi degli uni e degli altri, cioè, appunto, di un atteggiamento tipofilologico.

Horti Hesperidum, VI, 2016, I

L'edizione di Torrentino (1550)

L'opera di Vasari dovette essere un evento editoriale di importanza epocale alla metà del Cinquecento e lo stesso autore, nel suo epistolario, dimostra di esserne consapevole. Vasari non era uno scrittore improvvisato, ma veniva da lontano, da una lunga esperienza di discettatore di argomenti legati all'arte in genere. Probabilmente, da giovane aveva partecipato a Roma alle riunioni delle allegre brigate dell'accademia dei Vignaiuoli e poi della Virtù (che aveva preso il posto della prima nel 1532-33 secondo alcuni, dopo il 1535 secondo altri), visto che aveva frequentato intellettuali e uomini di primo piano presso la curia romana che erano altresì membri di quelle accademie, come Annibal Caro, Claudio Tolomei, Paolo Giovio, Gabriele Cesano, Ippolito de' Medici (e tramite lui il papa Medici, Clemente VII) ed ovviamente altri artisti, come risulta anche da una sua lettera mandata a Niccolò Vespucci, cavaliere di Rodi, da Roma, l'8 febbraio 1540:¹

Io non so con qual modo io debba ringraziarla, Signor Cavaliere mio, poi che per mezzo suo io son ritornato in quello stato, che già quat-tr'anni fa stavo, con tante comodità servito in casa Vostra Signoria [...] et oltre che mi ero ridotto, come sapete, per non si potere abitare la città, ne' boschi a fare de' santi per le chiese di contado, piansi e conobbi lo stato mio dalle comodità che avevo, quando era vivo, alle incomodità, ch'io provai di poi quando e' fu morto, fino ch'io son ritornato qui in Roma a servire il grande Ipolito de' Medici, come già stando in casa vostra a Firenze putto, servivo e lui et il Duca Alessandro, suo fratello, e il reverendissimo Cardinale di Cortona, che per la puerizia e per l'amore, che domesticamente mi portavano, per mezzo vostro in quella età, mi favorivano et aiutavano sempre. [...] In questo mezzo io attenderò a colorire una tela per il Cardinale, mio signo-

¹ D'ora in poi, si citeranno le lettere del carteggio vasariano dall'edizione curata da Paola Barocchi (sulla base dei volumi di FREY 1923; di FREY 1930; di FREY 1940), disponibile sul sito della fondazione Memofonte: <http://www.memofonte.it/autori/carteggio-vasariano-1532-1574.html>

re [...] Io, Signor mio, vorria poter volare. Tant'alto mi porta la volontà, che io ho, di servirlo, tanto più, che non sono dua mesi, che son qui e accomodato benissimo di stanze, letti, servitore. E di già mi ha vestito tutto di nuovo. Oltre che gli fo un servizio segnalato, ogni volta ch'io vo fuori a disegnare per Roma o anticaglie o pitture e portargnene per l'ultime frutte della tavola, sia o sera o mattina. I miei protettori sono monsignore Jovio, messere Claudio Tolomei e il Cesano, i quali per esser nobili e virtuosi, mi favoriscano, mi amano e ammaestrano da figliuolo.

Vasari si stabilì alcuni anni a Roma, dal 1531 al 1536, per farsi conoscere a corte e per studiare le opere di Michelangelo e di Raffaello, ma, come risulta dalla lettera sopra citata a Niccolò Vespucci, aveva conosciuto Giovio, Tolomei, Cesano, che annoverava tra i suoi principali protettori al suo ritorno a Roma, dopo un soggiorno a Firenze al servizio di Ottaviano de' Medici.

Il progetto delle biografie di artisti fu probabilmente concepito intorno alla metà degli anni '40, secondo anche quanto egli stesso sostiene nella propria biografia.² Una sera, nel 1546, dal cardinale Alessandro Farnese, che riceveva durante la sua cena la crema degli intellettuali e degli artisti della corte romana, Giovio avrebbe annunciato di voler scrivere anche vite di artisti, sul modello dei suoi *Elogia*, e a quel punto il cardinale stesso, Giovio e gli «amicissimi» Francesco Maria Molza, Claudio Tolomei, Gandolfo Porrino, Romolo Amaseo e Annibal Caro si sarebbero rivolti a Vasari, che era là con loro, prima per sollecitarlo a preparare appunti e materiali per la realizzazione di una simile opera e poi a scriverla lui stesso. In effetti, gli *Elogia* di Giovio uscirono a Venezia proprio nel 1546 e il successo dell'opera avrà stimolato Vasari a concepire le sue *Vite*, o perlomeno a strutturarle in un più ampio e ricco contesto.³

² VASARI 1568, p. 996

³ GIOVIO 1546. L'opera fu ristampata a Firenze da Torrentino nel 1551.

Sarebbe stato anche ipotizzabile che Vasari avesse pensato all'idea di raccogliere insieme biografie dei principali artisti una decina di anni prima, frequentando Ippolito de' Medici e gli intellettuali di cui il cardinale si circondava, che erano del resto gli stessi che nel 1546 animavano le cene del cardinale Farnese, succeduto proprio a Ippolito, alla sua morte nel 1535, nella carica di Vicecancelliere della Chiesa. Infatti, così si spiegherebbe l'appellativo di *istorico* con cui Pietro Aretino si rivolse a lui in una lettera già nel 1536. Tuttavia, con ogni probabilità, Aretino si riferiva alla capacità di Vasari di usare non solo il pennello, ma anche la penna nel raccontargli gli apparati urbani che aveva realizzato in occasione del matrimonio tra Alessandro de' Medici e la figlia di Carlo V:

Se, da poi che Xerse re fu vinto, voi foste stato, quando Paolo mandò agli Ateniesi per un filosofo, che gli amaestrasse i figliuoli, e per un pittore, che gli ornasse il carro, gli averieno inviato voi e non Metrodoro: perché sete istorico, poeta, filosofo e pittore. E ci son di quelli, che gli par esser il seicento fra gli spiriti famosi, che non acozzerebbono in mille anni l'ordine del trionfo cesareo, né la pompa de le genti e de gli archi con la destrezza de le ornate parole, come m' avete scritto.

[...] E per conchiuderla, io ho veduto ne l'esemplare de la vostra il tutto. Ma chi è capace de la grandezza del Duca nostro, vede cotali apparati. In somma, non saria possibile di trovar cosa più bella né più a proposito dei titoli e dei distichi in laude de l'Imperadore.

Di Venezia il VII di giugno MDXXXVI.

D'altronde, l'Accademia dei Vignaiuoli e poi quella dei Virtuosi furono non solo ambienti ridanciani e dediti a festini rallegrati da pesanti scherzi e letture di componimenti osceni, ma anche vere e proprie fucine letterarie e artistiche, dove i più begli ingegni dell'epoca discutevano di argomenti all'avanguardia, non solo di letteratura e di filologia, ma anche di arte e di archeologia, di architettura e forse di medicina (grazie alla presenza nel gruppo di Giuseppe Cincio, medico fiammingo, di cui Vasari parla nella vita di Perino del Vaga, suocero di Cincio) e di ana-

tomia. Proprio riguardo a quest'ultima disciplina, tanto cara a Vasari che egli la considera (a più riprese nelle *Vite*, fin dall'introduzione sulle tecniche) indispensabile ad ogni buon pittore, va sottolineato che Caro cita in due opere destinate agli accademici virtuosi, nella *Diceria di santa Nafissa* e nel *Commento di ser Agresto*, la «Notomia del Verzelli», un'opera arricchita da illustrazioni di parti del corpo umano vivisezionate;⁴ non sap-

⁴ Si potrebbe ipotizzare che sotto il nome di Verzelli si celasse Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma, originario di Vercelli. Vasari mostra di averne stima come pittore, ma lo biasima come uomo, per i suoi costumi bizzarri. Nella vita di Domenico Beccafumi dice che questo pittore si trasferì a Siena per imparare dal Sodoma il disegno e la notomia: «*tornatosene a Siena, veduto che Giovann'Antonio [il Sodoma] aveva gran fondamento nel disegno, nel quale sapeva che consiste l'eccellenza degl'artefici, si mise con ogni studio, non gli bastando quello che aveva fatto in Roma, a seguirlo, esercitandosi assai nella notomia e nel fare ignudi. Il che gli giovò tanto, che in poco tempo cominciò a essere in quella città nobilissima molto stimato*» (VASARI 1568, *Seconda Parte del Terzo Libro*, vol. 3, p. 372). Quanto all'opera (di cui non ho trovato traccia in *Iter Italicum*: a finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries / compiled by Paul Oskar Kristeller, *London-Leiden, The Warburg Institute-Brill, 1963-1997* [disponibile anche in CD ROM: *Iter Italicum* on cd-rom: *accidunt alia itinera*: a database of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries / compiled by Paul Oskar Kristeller ; consultant editor Luciano Floridi, *Leiden, Brill, 1995*]), sarà la stessa *Notomia di un autore non menzionato*, lodata come «*cosa necessaria e bella*», che Caro aveva mandato a Varchi nel 1532 a Firenze perché la riscontrasse con gli scritti sull'argomento di Aristotele e di altri autori (cfr. CARO 1957-1961, vol. I, 1957, p. 12). Se davvero il Sodoma, che secondo Vasari aveva ricevuto questo soprannome perché si circondava di fanciulli imberbi, aveva scritto ed illustrato una *Notomia*, Caro l'aveva citata apposta nelle sue due opere oscene. Direi che si possa escludere il collegamento con un Verzelli, medico di papa Leone X, di cui parla Vasari, come di «*medico cantabanca, e uomo scellerato*», che in combutta con alcuni cardinali aveva tentato di avvelenare il papa, curandogli una fistola anale. Poi squartato in Campo de' Fiori (VASARI 1588, *Giornata seconda*, terzo ragionamento – disponibile anch'esso sul sito della fondazione Memofonte: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_ragionamenti.pdf –, p. 198: laddove Vasari spiega al principe Francesco i dipinti da lui fatti nel palazzo dei Medici, con le storie legate alla vita di Leone X, e in particolare un affresco con Leone circondato dai nuovi cardinali da lui nominati dopo il tentato avvelenamento da parte di Verzelli).

priamo nulla di quest'opera, né Vasari la menziona mai, ma è chiaro che l'ambiente dei virtuosi, appassionati d'arte e collezionisti, nonché interessati agli aspetti scientifici delle competenze tecniche di un pittore, dovesse risultargli del tutto congeniale. Lo stesso Vasari ricorda nella vita di Taddeo Zuccari, nella seconda edizione delle *Vite*, gli studi promossi da quell'accademia di «nobilissimi gentiluomini e signori, che attendevano alla lezione di Vitruvio», a proposito della formazione di Vignola.

Forse Vasari, nel fissare la data del progetto delle sue biografie al 1546, avrà voluto omaggiare Giovio e i suoi *Elogia* (pur facendo rilevare le difficoltà che l'amico avrebbe avuto a scrivere elogi di artisti, non essendo del mestiere), ma anche mettere in bella evidenza il ruolo di mecenate che il giovanissimo cardinale Farnese aveva avuto nei suoi confronti, soprattutto dopo la morte del cardinale Ippolito de' Medici, che lo aveva privato del suo più grande estimatore e committente. Colpisce, in ogni caso, il tono con cui Vasari si rivolge a Benedetto Varchi nella lettera responsiva alla richiesta del parere sull'eccellenza tra le arti (datata 12 febbraio 1547), come se stesse inviandogli una *fagiolata* di quelle tipiche dell'Accademia della Virtù,⁵ e del resto Vasari ammette, ed anzi sottolinea, che di un tale parere era stato richiesto in una delle serate passate alla corte del cardinal Farnese, di avere a sua volta interrogato Michelangelo sull'argomento e di averne avuto una risposta quasi beffarda (*ghignando*), insomma perfettamente consentanea con l'atmosfera che circolava tra gli accademici virtuosi:

Al molto da me in grado tenuto e stimato Messer Benedetto Varchi, mio onorandissimo.

Il volere, Messer Benedetto mio onorandissimo, dimandare a me di

⁵ Per es. *fagiolata* chiama Caro la sua *Nasea* in una famosa lettera a Varchi del 1538, in cui troviamo notizie sulle adunanze dell'Accademia della Virtù (cfr. CARO 1957-1961, vol. I, pp. 72-73).

quel ch'io intendo circa la maggioranza e difficoltà della scoltura e pittura, io non vorrei far sì, per l'animo che tenuto ho e tengo ancora inverso le dottissime azzion vostre, che voi conoscessi, che per il primo servizio, che chiesto mi avete io non volessi farlo, anzi ho di grazia a' cenni suoi essere ubidentissimo. Ma mi è parso vi siate fondato molto male a dimandar me di tal cosa; e Dio il volessi, ch'io fossi abile a soddisfarla, per potervi in el gran giudizio vostro riuscirvi quel che di me vi promettete, e non quello che so d'essere io stesso. E per dirvi: ritrovandomi in Roma, dove si fece scommessa fra dua nostri cortigiani di Farnese della medesima disputa, in me tal cosa rimessono, che, per rimanere più impacciato, che non sono adesso nel scrivervi questa, andai a trovare il divino Michelagnolo, il quale per esser in tutte due queste arte peritissimo, me ne dicessi l'animo suo. E ghignando mi rispose così: "La scoltura e pittura hanno un fine medesimo, difficilmente operato da una parte e dall'altra"; né altro pote' trarne da esso. Ora, avendomi voi messo in questa fagiolata, a me, che sono di tal cosa digiuno, se non fossi il pericolo che, non facendo questo, incorrerei ne la disgrazia vostra, la quale stimo più che se io goffo appresso de le vostre virtù sarò tenuto, vi giuro per Gesù Cristo, che ero risoluto mandarvi un foglio bianco, che voi, come spirto purgato e di scienza pieno e in ogni cosa divino, acciò di questo la sentenza su vi scrivessi, come di me e delli altri nostri artificii giudice migliore.

Certamente, un abbozzo delle *Vite* doveva essere già pronto prima del marzo 1547, se Varchi nelle due lezioni su Michelangelo e sull'eccellenza tra le arti citava Vasari come autore di corposi scritti sull'argomento,⁶ paragonandolo a Plinio, e se Anton Francesco Doni menzionava le *Vite* con un titolo quasi definitivo in una specie di catalogo di libri. Infatti, Doni, segretario dell'Accademia fiorentina e predecessore di Torrentino come stampatore di opere degli accademici, con il benessere di Cosimo, in un primo tempo era sembrato la persona più adatta per la stampa delle *Vite*, tant'è che aveva già indicato *Le vite degli*

⁶ Cfr. VARCHI 1549, p. 92: «Potremo addurre infiniti altri essempli sì di molte altre città, et sì massimamente Firenze, dove la Pittura già spenta rinacque, e se sono stati tanti, et sì eccellenti Maestri nobilissimi cittadini, et sì per lo avere scritto lungamente, et con grande diligenza M. Giorgio Vasari d'Arezzo mio amicissimo».

artefici, architetti et pittori, cominciando da Cimabue fino a' tempi nostri, scritte da Giorgio Vasari pittore Aretino con una introductione nelle arti del medesimo non meno conveniente et necessaria in una lettera del 10 marzo 1547 a Francesco Revesla, in una lista di volumi che aveva in cantiere.⁷ Doni, che era allora in difficoltà come stampatore, a causa della concorrenza a Firenze dei Giunti e in Italia soprattutto delle tipografie veneziane, fiutò subito l'affare della pubblicazione delle *Vite* e non voleva farselo scappare.

Ma evidentemente Vasari non era entusiasta del modo di lavorare di Doni e infatti si rivolse a Domenichi, che si era trasferito a Firenze nel marzo del 1546 (con il terzo libro delle lettere di Aretino, da lui curato, da presentare a Cosimo), affinché gli facesse da correttore e si rivolgesse a qualche tipografia di Venezia, rimanendo nella città per tutta la durata della stampa dell'opera. Venezia allora era già la capitale europea della stampa e sapeva apprezzare autori che riuscissero a proporre opere nuove, le uniche che secondo le leggi veneziane potessero ottenere il privilegio di stampa.⁸

Desumiamo le aspettative, un po' esagerate, di Vasari da una lettera di risposta che Lodovico Domenichi gli manda a Rimini, il 15 ottobre 1547; questi, che era in attesa di una risposta da Cosimo per poter lavorare stabilmente a Firenze, era in quel momento un collaboratore della tipografia di Doni (e se, come sembra, Cosimo dette a Doni 200 ducati per la sua attività di tipografo ducale,⁹ è probabile che Domenichi si aspettasse qualcosa di concreto dalla sua opera di correttore professionale al servizio della politica culturale del duca):¹⁰

Ho inteso, quanto mi scrivete e tutto mi piace. Voi sapete, che non è cosa ch'io non facessi per voi, perché voi meritate e son tenuto farlo.

⁷ Cfr. DONI 1547, p. 62.

⁸ Si veda in particolare NUOVO 2005, pp. 171-212.

⁹ Cfr. MARACCHI BIAGIARELLI 1965, pp. 304-369, in particolare p. 308.

¹⁰ Secondo Bramanti, Domenichi fu ben presto annoverato nel libro paga di Cosimo; cfr. BRAMANTI 2001, pp. 31-48.

Il Signor Duca non m'ha ancora risoluto, ancora che m'abbia dato buona speranza; e per tutto domani appunto attendo risposta e risoluzione da Sua Eccellenza, la quale, o buona o trista che sia, mi lascerà libertà di poter disporre di me stesso. Così avendo voi a andare a Vinegia, potrete mandar per me a posta vostra e ordinare ch'io possa venire. Ma ben vi fo certo che s'avete animo, come io credo, di farmi beneficio, che bisogna che voi facciate altro pensiero che d'avere un centinaio di copie del libro; perché volendo questo, non che io ne cavassi utile, ma non troverei chi lo volesse stampare per l'avarizia de gli impressori. E credo, che assai mi parrebbe ritrarne, quando io ne potessi avere un XV o XX ducati et altrettante copie stampate. E ciò vi dico, come informatissimo del lor procedere.

Domenichi sta parlando del suo compenso («s'avete animo, come io credo, di farmi beneficio», cioè 'se avete intenzione di pagarmi') e non di quello di Vasari, che aveva pensato probabilmente di ottenere da uno stampatore veneziano cento copie della sua opera oltre al salario per il lavoro del correttore. Domenichi lo mette in guardia e gli dice che a Venezia gli daranno al massimo una ventina di copie per l'autore e una ventina di ducati per il correttore. Nella lettera Domenichi aggiunge un *Rescritto*, cioè un *post scriptum*: «M'era scordato dirvi, che il Doni vi si raccomanda molto e ha finito le sue lettere; dove ha ritratto la vostra sala sulle grazie e avvi fatto onor, come meritate». Insomma, nonostante l'incarico ufficiale affidato a Torrentino nell'aprile precedente, forse Doni non aveva perso tutte le speranze di stampare le *Vite*, perché Vasari non aveva ancora preso una decisione definitiva. Se Domenichi si dichiara disponibile a recarsi a Venezia per seguire la stampa, nonostante che sia in attesa di una risposta da Cosimo, vorrà dire che egli è a conoscenza del fatto che l'opera di Vasari è ritenuta di interesse strategico dal governo mediceo e che perciò quel lavoro, anche se fatto a Venezia, gli potrebbe acquistare benemerienze agli occhi del duca. Ma nelle sue lettere Giovio divenne sempre più insistente nel suggerire a Vasari la dedica a Cosimo e, di conseguenza, la stampa presso Torrentino, tanto che gli fece balenare la possibilità di essere annoverato tra gli accademici fiorentini, proprio grazie a queste scelte (mentre altri artisti ne venivano

espulsi, per mancanza di requisiti). Famosa è una lettera di Gio-
vio all'autore dell'8 luglio 1547:

mi congratulo, che aviate condotto el libro al fine, quale vi farà glo-
rioso e vi farà onorato in vita e in morte. Ma a dirvi el vero, è necies-
sario, che io li dia una sbruffata de acqua rosa, per non dire una lecata
di ambra, musco e benigni: e questo non si pò fare, se non ci abbo-
chiamo insieme per confrontare el iudizio mio con el vostro, comuni-
cando le ragione del perché. E così, se non arete fretta, quale suole
essere la rovina delle belle opere, voi resterete consolato di questa vo-
stra fatica; e quando verrete per andare a Napoli, la spediremo in un
tratto e la faremo stampare qua in Roma, se così vi piacerà, eccietto
se il Duca Cosimo, al quale doverrete intitulare l'opera, quando non
volesse dedicarla a persone più basse, dico, che in quel caso della de-
dicazione Sua Eccellenza la faria stampare a quelli sua novi todes-
chi.

Resta mo', che voi siate galante omo, e che non ve ne andiate in pro-
messe con dire che volete fare le teste, con sollecitare il todesco, che
le faccia. Se non le vuole fare lui, fatele voi in nome de Iddio; e io vi
darò uno anello, degno di voi. So ben però, che l'arcivescovo di Pisa è
tanto galantomo, che sforzerà il todesco a lavorare; al quale darò la
mancia senza dubio.¹¹

Giovio insisteva affinché l'opera uscisse con le immagini degli
artisti ed era disposto a collaborare alle spese per la preparazio-
ne delle xilografie, che Torrentino riteneva troppo elevate, e a
procurare l'appoggio, forse anche economico, di altre personali-
tà influenti, come l'arcivescovo di Pisa. Forse, Giovio parlava
anche a nome dei ministri di Cosimo, che avevano capito quan-
to fosse importante l'opera vasariana ai fini della politica cultu-
rale di Firenze. Il cerchio delle pressioni medicee intorno a Va-
sari si andava chiudendo inesorabilmente. Ma Vasari era ancora
perplesso su tutto, sul luogo di stampa, sullo stampatore, sul

¹¹ L'accento ai *todeschi* è ovviamente indirizzato a Torrentino, che veniva dal
Brabante, e ad alcuni dei suoi operai. SIMONETTI 2005, p. 59, crede che con
l'eventuale dedica a *persone più basse* Giovio alludesse proprio a sé stesso; io
invece penso che egli intendesse dire che la persona più autorevole cui dedi-
care l'opera era Cosimo.

correttore e infine persino sulla dedica dell'opera, visto che per la propria committenza di artista continuava a nutrire più speranze su Roma che su Firenze. Giovio, da parte sua, non perdeva occasione per fargli pressioni per indurlo alla scelta della dedica a Cosimo, arrivando al punto di mandargli un modello di lettera dedicatoria, in una lettera del 29 gennaio 1548:

io laudo extremamente l'opra vostra e ho notato quel che mi par. Li altri censori, amici vostri, averan detto la parte loro. Mi pare, che l'intitulate: LE VITE DE GLI EXCELLENTI ARTEFICI; e che lo stampiate in ogni modo. Ma metteteli cura che la stampa non riesca mendosa, che sarebbe cosa di farvi disperar. E però bisogna ber il calice di pagar un corrector assiduo e diligente.

A me par che per mille vive ragioni lo dedichiate al Signor Duca Cosimo con fargli un stringato e semplice proemio; verbi grazia fratello di questo, che vi mando per modello. E fatemi "Voi Signor Duca": che questa è la risoluta mia opinion di amichevol consiglio. E vi bacio la fronte riccia.

Vi ringrazio di nuovo delli ritratti, quali son piacciuti a tutta questa academia. E se guerra non ci impedisce, vi rivedrò a Milano. State sano.

Probabilmente le condizioni postegli da Domenichi saranno parse a Vasari troppo esose ed egli ne avrà parlato con Giovio in una lettera che non ci è giunta: così si spiega che Giovio (che lo salutava anche a nome dell'*academia*, cioè degli amici che Vasari aveva frequentato a Roma e con cui continuava ad avere rapporti) gli consigliasse di rassegnarsi comunque a bere l'amaro calice di pagare un correttore che sia diligente, ma anche assiduo, visto che l'autore, a causa del suo lavoro, non poteva garantire la sua presenza nel luogo di stampa, qualunque esso fosse. Quanto al modello di dedicatoria mandatogli da Giovio, Vasari non ne tenne conto, se non per quanto riguarda il dedicatario; anche la sottolineatura della comune origine aretina con Brunni è evitata, perché nelle *Vite* troviamo solo accenni alle opere fatte per adornare la tomba del grande storico da Bernardo Rossellino e da Verrocchio, ma niente di più. Oltre a Giovio, anche altre persone influenti cercano di spingere Vasari verso la

stessa direzione, come don Miniato Pitti, che era stato tra i primi ad incoraggiarlo e a commissionargli dei lavori quando era ancora giovanissimo. Ci è rimasta una sua lettera del 22 febbraio 1548, in cui mostra di essere stato messo al corrente da Vasari dei precedenti abboccamenti con Doni e con stampatori veneziani:

Se voi non avete pubblicato ancora la vostra istoria della pittura e la vogliate stampare, quel fiammingo che ha ritto la stampa qua ha di bellissime lettere, altra cosa che Venezia e Doni: siché pensateci. El Doni s'ebbe a fuggire da' birri e se n'andò di volo a Bologna, in rotta con il Domenici, il quale gli ha scritto e messo in stampa una lettera invettiva, vituperosa contro; e si sono l'uno e l'altro fatto poco onore.

Torrentino si era trasferito nel 1547 a Firenze e aveva in un certo senso preso il testimone di Doni; ben presto divenne l'esecutore della politica editoriale di Cosimo, stampando traduzioni e volumi prodotti dagli accademici fiorentini protetti dal duca, secondo quanto prevedeva il programma della stessa Accademia dopo la riforma che ne fece il segretario Francesco Campana e che poi fu messa in atto dal suo successore Lelio Torelli.¹²

Cerchiamo ora di ricostruire le vicende editoriali della *princeps* delle *Vite*, grazie alle conoscenze acquisite negli ultimi anni sui processi di stampa nel Rinascimento italiano, utilizzando documenti già noti, ma rimettendoli in ordine cronologico, visto che sia Frey, sia Simonetti, sia gli altri che si sono occupati dell'argomento si sono lasciati spesso ingannare dalle date del carteggio di Vasari, che presenta una datazione ora in stile fiorentino (in cui l'anno comincia il 25 marzo), ora in stile comune. Alcune lettere ci mostrano chiaramente i diversi ruoli di Borghini, Giambullari, Lenzoni e Bartoli nella cura della Torrenti-

¹² Cfr. RICCI 2001, pp. 103-119, NUOVO 2006, pp. 53-85: 56-62. Sulla riforma dell'Accademia fiorentina, cfr. PLAISANCE 1974, pp. 149-242.

niana. Tutti costoro erano stati incaricati da Cosimo di aiutare Vasari nella preparazione del testo per la stampa e in tutte le operazioni di revisione, *editing* (come si direbbe oggi), correzione delle bozze¹³ e rapporti con Torrentino e con i tipografi. La pubblicazione delle *Vite* fu, infatti, un vero e proprio affare di Stato.

Il 26 novembre del 1546 Giovio gli scrisse di offrirsi come revisore, ma si trattava di un'offerta riferita verosimilmente all'impianto teorico dell'opera, non all'aspetto linguistico, vista la sua maggior consuetudine con la scrittura in latino che in volgare: «Voi attenderete al vostro libro; e io mi offerisco revisore e vi so dir, che sarà eterno fatto nuovo per Signor Duca, poi che altro non c'è che compiere doppo la morte. Valete e comandateme». Giovio rivide effettivamente il testo, ma fece ben poche correzioni, come veniamo a sapere da una sua lettera a Vasari del 10 dicembre 1547.

Io devorai il vostro libro subito subito che l'ebbi e son restato tanto meravigliato che pare impossibile, che voi vagliate tanto col pennello, poiché avanzate voi stesso con la penna. Io notai quel poco che mi parve e vi conforto a stampare il libro a buon conto. E moia e crepi chi ve ne ha invidia! State sopra di me, che sarete immortale.

Caro, in una lettera del 15 dicembre 1547, gli dà solo consigli di massima, ma non rivede il testo. Egli paragona le *Vite* a dei *commentarii*, con questo volendo ribadire che l'opera di Vasari, «scritta puramente e con belle avvertenze», a suo parere deve seguire la semplicità diaristica di Cesare, evitando i verbi in fondo alla latina:

M'avete data la vita a farmi veder parte del commentario, che avete scritto de gli artefici del disegno, che certo l'ho letto volentieri e più

¹³ L'esistenza di un giro di bozze della prima edizione è stata provata da ALDO ROSSI, *Nota testologica*, in VASARI 1986, p. XXXIV; si veda anche ROSSI 1986, pp. 173-193: 178-179.

par degno d'esser letto da ognuno per la memoria, che vi si fa di molti uomini da bene, e per la cognizione, che se ne cava di molte cose e di varii tempi, per quel ch'i' ho veduto fin qui, e che voi promettete ne la tavola davanti. Parmi ancora bene scritta e puramente e con belle avvertenze. Solo vi desidero che se ne levino certi trasportamenti di parole e certi verbi, posti in fine, che si fanno talvolta per eleganza e a me generano fastidio. In un'opera simile vorrei la scrittura apunto come il parlare; e questa è così veramente, se non in pochissimi lochi, i quali rilegendo, avvertirete subito, e s'emenderanno facilmente.

Del resto mi rallegro con voi, che ne la professione altrui abbiate fatta sì bella e sì utile fatica, e vi annunzio, che sarà perpetua; perché l'istoria è necessaria, e la materia dilettevole.

Il carteggio vasariano dimostra, con sufficiente evidenza, che la vera e propria revisione del testo fu opera di Giambullari, Lenzone, Bartoli e Borghini. Alcune notizie ricavabili dalle lettere tra costoro e Vasari sono particolarmente interessanti per chiarire, per quanto possibile, il diverso ruolo avuto da ognuno degli amici dell'autore. Recentemente Piero Scapecchi ha ritrovato una carta del manoscritto delle *Vite* fatto allestire a Rimini da Giovan Matteo Faetani (Faitani), con correzioni e cancellature di Giambullari che furono solo in parte accolte nella prima edizione dell'opera (alla c. p4r-v, cioè alle pp. 671-72, della vita di Raffaello da Urbino).¹⁴ Il manoscritto era una bella copia, fatta forse dopo una revisione dello stesso Faetani;¹⁵ le correzioni di Giambullari mostrano che questi prestò attenzione a correggere qualche frase con il verbo in fondo, ma anche che Vasari rivide ancora il testo, selezionando tra gli interventi dell'amico fiorentino quelli che gli parevano più opportuni. Inoltre, per quanto riguarda la questione dei verbi in clausola, non si trattava dell'applicazione dell'avvertenza fatta all'autore da Caro, nella lettera citata, ma piuttosto di un principio che era di tutto il gruppo gelliano e che lo stesso Gelli avrebbe ribadito nel *Ragio-*

¹⁴ SCAPECCHI 1998, pp. 101-114.

¹⁵ AGOSTI 2011, pp. 513-524: 518.

namento:

tanto più apparisce bella la lingua nostra, quanto ella più si mantiene lontana da la latina. Il che propriamente riguarda la composizione delle clausole, e il troppo mettere i verbi nella fine di quelle, che a noi fa la durezza e l'affettazione che sentono gli orecchi giudiziosi nelle prose di alcuno forestiero, ancora che lodato.¹⁶

Il 16 gennaio 1550 Borghini aveva scritto a Vasari di stare preparando la tavola, ma di non essere passato in tipografia da tempo e di sapere comunque che i lavori procedevano bene. Il 24 gennaio 1550 Borghini comunicò a Vasari di essere passato finalmente in tipografia e di aver «preso tutto lo stampato». Va precisato che i fogli già stampati non erano più modificabili, poiché nei normali ritmi di lavoro di una tipografia di metà Cinquecento si produceva un foglio al giorno di un volume e subito dopo si distribuivano i caratteri delle due forme di stampa (cioè li si riponevano nei cassettoni). Dunque, i fogli che Borghini era passato a prendere da Torrentino dovevano servirgli per controllare il processo della stampa, per compilare la tavola degli *errata* e infine per preparare gli indici con la numerazione delle pagine.¹⁷ In un'altra lettera di Borghini a Vasari del 22 feb-

¹⁶ GELLI 1967, p. 309.

¹⁷ Nella Giuntina, Borghini dovette procedere diversamente, come dimostra un salto di una trentina di pagine nella paginazione del terzo volume (nel fascicolo 4L, da 663 a 770, invece che a 740: l'errore fu dovuto a un'inversione di posto dei caratteri, come si vede dalla successione delle pagine della bianca e della volta: 663-634-635-666-667-638-639-670), che invece non c'è nell'indice, allestito evidentemente prima sulla base del calcolo previsionale (*casting-off*) e stampato prima dell'ultima parte del volume, evidentemente perché Vasari tardava a consegnare quella parte del testo e i Giunti pretesero di continuare la stampa almeno con le tavole fornite da Borghini. Simonetti nel suo libro citato, non essendosi accorto di questo salto di trenta numeri nella paginazione, dedica molte pagine a dimostrare che i fascicoli del terzo volume della Giuntina le cui pagine non corrispondono a quelle indicate negli indici dello stesso volume fossero ricomposte per volontà dell'autore. Constato che alcuni storici dell'arte, seguendo Simonetti, stanno già propo-

braio 1550, scritta proprio nel giorno dell'elezione del nuovo papa, egli prende atto della decisione di Vasari, che era andato a Roma apposta per omaggiare il nuovo papa, di fare una seconda dedica dell'opera a Giulio III, accanto a quella a Cosimo. Borghini cerca di dissuaderlo, pur mostrando di approvare l'idea, e infine dice di volerne discutere con gli amici, cioè con Giambullari, Lenzoni e Bartoli:

Voi avesti la fretta maggiore a prometter, voi m'intendete, che avete persa un'occasione d'utile e d'onore, che Dio sa, quanto ve ne verrà simile a mano; e più ora lo conosco, che veggo quello mi scrivete, ancor che subito che fu creata Sua Santità, io ci corsi con l'animo. Or sia con Dio! Noi siamo qui; e in quanto a me non mi dispiace punto il disegno vostro e per me lo farei in ogni modo, e così si potessi far di tutta, che sarebbe un principio forte di qualche edificio buono per voi, ancor che per la grazia di Dio e per le qualità vostre e per l'animo, che si vede in Sua Santità, spero che non vi sia per mancare nessuno buono e onorevole partito appresso di lui. Né dico questo, che ella non sia ottimamente allogata per mille conti, dove l'avete disegnata; ma per esser questa cosa del papa, cosa nuova e questa altra per tanti libri dedicatili quasi oramai stucca, quelle cose che vengono prime e fresche hanno un certo che di buono; che poi quando si è fatto il callo, non si stimon tanto; voi m'intendete meglio che io non dico. Quanto alle tavole, messer Giorgio mio, e' non mi parrà mai fatica cosa alcuna fatta per amor vostro; siché, di grazia, non mi fate mai scuse o cirimonie. Pregate più presto Dio, che mi dia le forze equali a l'animo, e vedrete quanto io vi amo ne'fatti istessi, ancor che un ingegno simile al vostro conosce il cuore fino sotto i panni. Ora io vi dico, che io la fo continuamente con la maggior diligenza che io so, e n'ho mostro parte al Giambullari, che li è piaciuta; e bisognando mutarla, la muterò; farne 2 o 3, ne farò. Ma io penso, che ancor che si dedichi, come dite, non bisognerà mutarla punto del primo disegno che ancor che l'opera si divida nella dedicazione, non si divide né la materia, né l'ordine, né tutto el corpo della cosa, ma rimane el medesimo apunto. Pure vi dico tutto questo a caso senza averci pensato punto: che avendo stamattina, che siamo sabato a' 22, avuta la vostra,

nendo varie ipotesi riguardo alla composizione e ricomposizione di alcune biografie dell'ultimo volume della Giuntina.

letta e messomi a scriver questa è stato tutto uno. Ora io andrò giù alla città e ne parlerò; et inanzi che io chiugga questa, vi dirò più chiaro el ritratto de' vostri amici, che l'animo mio ve'l'ho già detto.

Appena saputo il nome del nuovo papa, che circolava a corte già alcuni giorni prima dell'incoronazione, Vasari evidentemente aveva scritto a Borghini dicendogli di voler dedicare l'opera anche a Giulio III.¹⁸ Borghini gli risponde dicendo di approvare la dedica al papa laddove l'amico ha pensato di inserirla, ma cerca di scoraggiarlo rispetto ad una doppia dedica – che infatti nel Cinquecento è rarissima, potendo risultare offensiva per entrambi i dedicatari –, adducendo il fatto che molti altri lo hanno anticipato in questa idea non certo originale e che la sua opera sarebbe pronta e presentabile al papa troppo tardi rispetto alle tante dediche che si stanno moltiplicando da giorni, quando ormai non avrebbe più alcun effetto pratico. Il 23 febbraio 1550, cioè il giorno dopo, Cosimo Bartoli scrive a Vasari, dicendo di aver ricevuto da lui il messaggio, inviatogli alcuni giorni prima, di interrompere la stampa dell'edizione. Il 1° marzo Giambullari conferma a Vasari di aver avuto la sua lettera del 22 febbraio, con l'ordine di riprendere la stampa dell'opera, di cui manca ormai solo la parte conclusiva con le ultime pagine della vita di Michelangelo, l'epilogo, cioè la lettera *A gli artefici et a' lettori*, nel secondo volume, nonché soprattutto la dedicatoria del primo volume. Evidentemente, Vasari nei giorni precedenti all'elezione del papa aveva scritto a Bartoli per far fermare la stampa, perché voleva omaggiare il nuovo pontefice e decidere con calma in quale parte dell'opera era ancora possibile farlo, ma lo stesso 22 febbraio, data dell'incoronazione ufficiale, aveva inviato disposizioni affinché la stampa fosse subito ripresa e

¹⁸ VASARI 1568, Secondo Volume della Terza parte (vol. III), p. 999, per la dichiarazione di aver già cominciato a lavorare per il cardinal Del Monte, legato a Bologna, prima che questi divenisse papa; a p. 1000 sostiene anche che era stato il cardinale a convincerlo a prender moglie; a p. 1001 dice di aver incontrato il cardinale mentre si recava a Roma in conclave, sicuro di essere eletto papa, e di aver ricevuto dallo stesso la proposta di trasferirsi a Roma per lavorare alle sue dipendenze.

conclusa, con il nome del nuovo papa nella dedicatoria e nel verso di uno dei frontespizi.¹⁹ Giambullari nella lettera dice anche che questa dedicatoria dovrà essere stampata con un carattere più piccolo di quello previsto, evidentemente perché Vasari vi aveva aggiunto la parte finale, con la menzione del papa come codedicatario.²⁰ Incrociando i dati della lettera di Borghini del 22 febbraio e di quella di Giambullari del 1° marzo, capiamo che a Giambullari è giunta finalmente da Roma la dedicatoria a Cosimo, spedita lo stesso 22 settembre da Vasari, con una dedica al nuovo pontefice, «ottimamente allogata», per usare le parole di Borghini, nelle due ultime pagine delle quattro della lettera dedicatoria, ma con due righe stampate tutte in maiuscolo, invece che in corsivo (in cui appare tutto il resto della lettera), in modo che sia chiaramente visibile il nome del papa (pp. 5-6, cioè cc. A3v-A4r):

Percioché oltra lo aiuto et la protezione che io debbo sperar da l'Eccellenzia V. come da mio Signore, et come da fautore de' poveri virtuosi, è piaciuto alla divina bontà d'eleggere per suo vicario in terra il SANTISSIMO ET BEATISSIMO IVLIO III. PONTEFICE MASSIMO, amatore et riconoscitore d'ogni sorte virtù et di queste Eccellentissime et difficilissime arti spetialmente. Dalla cui somma liberalità attendo ristoro di molti anni consumati, et di molte fatiche sparte fino a ora senza alcun frutto. Et non pur io, che mi son dedicato per servo perpetuo a la Santità S. ma tutti gl'ingegniosi artefici di questa età, ne debbono aspettare onore et premio tale, et occasione d'esercitarsi talmente, che io già mi rallegro di vedere queste arti, arrivare nel suo tempo al supremo grado della lor perfezzione: et Roma ornata di tanti et sì nobili artefici, che annoverandoli con quelli di Fiorenza che tutto giorno fa mettere in opera l'Eccellenzia V. spero che chi verrà doppo noi arà da scrivere la quarta età del mio volume.²¹

¹⁹ SIMONETTI 2005, p. 82 calcola che Vasari aveva fatto «sospendere la stampa per un mese», non so sulla base di quali riscontri.

²⁰ SIMONETTI 2005, p. 77 (da rifiutare l'ipotesi qui espressa che l'intero fascicolo venga ricomposto).

²¹ Cito direttamente dalla *princeps* delle *Vite*, con pochi ritocchi, tra i quali la distinzione tra *u* e *v* e qualche accento mancante.

Le perplessità di Borghini, molto probabilmente condivise dagli amici, non mutarono la volontà di Vasari e la lunga aggiunta, che non era stata prevista nel calcolo previsionale (*casting-off*) del fascicolo (le cui ultime due pagine contengono l'inizio del proemio, sicché Torrentino per far entrare nelle pagine precedenti la più lunga dedicatoria deve usare una serie di caratteri più piccoli del previsto), viene stampata per intero.

Ci è anche pervenuto un *Ricordo*, in cui Vasari raccomanda a Borghini le cose da fare per portare a termine la stampa delle *Vite*:

che rileggiate lo epilogo et lo mozziate e cancelliate et agnugniate et soperite in quel che avessi mancato io, et aconco si mandi al Gambullari. Terzo che finirete la tavola et così mettiate in margine gli errori, che se ne faccia anotatione et si facci rifare una carta nel capitolo della scoltura che non mene ricordo dove è guasta la costruzione et il senso. Quarto che aviate cura al Principio, al Titolo dellopra di dargli grazia et non dite Giorgio Vasari pictor Aretino et non fate come nella Terza parte che fa ch'io non sia pictore che non mene vergogno.²²

Frey data lo scritto il 22 febbraio 1550, perché legge nell'intitolazione *Ricordo di Giorgio Vasari pictor Aretino al suo Car.mo Don Vincenzjo Borghini nella sua partita a Roma* e ipotizza che si tratti di una memoria lasciata a Borghini da Vasari, prima di partire per Roma ad omaggiare il neoeletto papa. Simonetti ha invece dimostrato che sotto la macchia di inchiostro che impedisce la chiara lettura della preposizione che introduce il complemento di luogo Vasari aveva scritto una *X* poi corretta con *di*; sicché appare ora evidente che il *Ricordo* fosse stato consegnato a Borghini prima della sua partenza da Roma per Firenze, mentre lo stesso Vasari rimaneva presso la corte, sperando di poter parlare col nuovo papa. Secondo Simonetti, il *Ricordo*

²² In FREY 1923, p. 256, lettera 124.

andrebbe riportato «all'inizio della stampa del libro»,²³ addirittura «due o tre settimane dopo l'inizio della composizione delle *Vite*» e non al febbraio del 1550, quando esso era quasi finito di stampare. Invece, secondo me, lo scritto è del periodo indicato da Frey, anche se non del 22 febbraio, ma di alcuni giorni più tardi, perché Vasari era già a Roma e non più a Firenze, e inoltre egli alludeva al fatto che nel frontespizio della terza parte, nel secondo volume, dopo il titolo egli era citato senza l'appellativo di pittore: «LA TERZA ET / VLTIMA PARTE / DELLE VITE DE / GLI ARCHITET-/ TORI PITTORI / ET SCVLTORI / DI / GIORGIO VASARI / ARETINO»), mentre nel frontespizio del primo volume, ancora da stampare, con la dedicatoria, voleva essere menzionato con la qualifica di *pittore*, cui evidentemente teneva molto, in un momento in cui si aspettava di ottenere importanti incarichi dal papa; dunque, si era sicuramente nelle fasi conclusive della stampa, con i due volumi quasi completati, e non in quelle iniziali. Inoltre, poiché Vasari non allude alla lettera dedicatoria nel *Ricordo*, questo scritto deve essere successivo alla lettera di Giambullari del 1° marzo, quando era pervenuta a Firenze la dedicatoria stessa per la stampa del primo fascicolo dell'opera.

In sostanza, secondo la ricostruzione sopra presentata, nei giorni dell'elezione del papa Vasari si trasferisce a Roma, allo scopo di omaggiare il nuovo pontefice e di offrirgli la dedica delle *Vite*, seppure condivisa con Cosimo de' Medici, in vista di possibili committenze presso la Santa Sede. Borghini, Giambullari, Lenzone e Bartoli a questo punto si saranno preoccupati delle reazioni di Cosimo e avranno cercato di convincere l'amico ad evitare una doppia dedicatoria. Borghini si reca da lui a Roma da Firenze con i fogli freschi di stampa, gli suggerisce di cambiare alcune frasi nella conclusione, ancora da stampare, gli mostra gli errori da inserire nella tavola degli *errata* e inoltre una pagina in cui il senso sembra non tornare. In effetti, le disposizioni

²³ SIMONETTI 2005, p. 68 n. (p. 71 per la citazione che segue immediatamente).

dell'autore furono rispettate e fu anche ristampato un mezzo foglio, H1.4. per sanare il testo nella pagina di cui aveva discusso con Borghini;²⁴ il *cancellans* però non risulta presente in tutti gli esemplari oggi superstiti e questo dimostra che Torrentino volle risparmiare sul costo della carta, ai danni dell'autore. Da questo *Ricordo* emerge meglio che da tutto il resto della documentazione in nostro possesso che Giambullari è solo l'esecutore materiale nei rapporti con la tipografia, mentre Borghini è colui a cui Vasari si affida per le correzioni dei refusi, ma anche per quelle di contenuto, come nella conclusione, che l'autore gli lascia editare nel modo che evidentemente hanno concordato insieme a Roma.

Una lettera di Bartoli a Vasari dell'8 marzo 1550 consente di chiarire meglio come si era svolto il processo di stampa fino a quel momento:

Io ho detto a messer Arnaldo circa gli errori della stampa il desiderio vostro e vego, che sarà cosa difficile, perché gli vorrebbe infra 3 giorni; e per ancora non sono cominciati, e bisogna pur legger tutta questa vostra fatica almanco una volta per cavarneli. Io ne farò ogni opera e non dormirò per servirvi, se mi manderanno però il libro, che io possa far, quanto avete in animo e comincerò questa sera e seguirò senza intermissione; e persuadetevi, che, se sarà possibile, sarete servito. Duolmi che, se io avessi avuto un volume foglio per foglio, secondo si stampavano, sarebbe a questa ora in ordine. Pur la cosa è questa e si farà quel sarà possibile, cioè con furia quel si poteva far all'agio e con più diligenza.

Bartoli si lamenta di non aver avuto i fogli stampati giorno per giorno, perché avrebbe potuto correggerli di volta in volta, rimandando le bozze in tipografia, oppure annotando gli errori per *l'errata corrige*. Dunque, a quanto pare, l'unico correttore che si occupò quotidianamente della correzione delle bozze fu Giambullari, mentre Borghini fu un po' il sovrintendente ai lavori, l'unico che poteva intervenire sul testo con correzioni, ag-

²⁴ SIMONETTI 2005, pp. 69-70.

giunte, o soppressioni, prima della consegna del manoscritto ai compositori tipografici. Un'altra notizia importante che ricaviamo dalla lettera è che il responsabile dell'edizione come correttore interno era stato Arnolfo Arlenio, cui Bartoli si rivolgeva per chiedergli più tempo rispetto ai tre giorni che gli erano stati concessi per leggere tutti i fogli stampati e preparare la tavola degli *errata*. A quella data Domenichi, cui Vasari si era rivolto in un primo momento per la correzione quotidiana delle bozze, lavorava ormai in pianta stabile presso Torrentino, sicché ci saremmo aspettati che fosse lui a seguire le fasi della stampa. Tuttavia, Domenichi non doveva essere in buoni rapporti con gli amici di Vasari, perché stampò con i tipi di Torrentino nel 1549 la traduzione dal latino di alcune *Vite* di Giovio, anticipando Cosimo Bartoli.²⁵ Forse gli avrà anche nuociuto l'amicizia e la collaborazione con Varchi per l'edizione postuma delle *Prose* di Bembo, stampata da Torrentino nel 1548-49 (se ne parlerà in seguito), ma anche per l'incarico di tradurre il *De consolatione philosophiae* di Boezio, che il 10 aprile 1549 Cosimo de' Medici dette alla coppia Domenichi-Varchi (a cui si aggiunse poi anche Cosimo Bartoli, in competizione con i due), ciascuno per proprio conto, allo scopo di soddisfare una richiesta di Carlo V.²⁶ Del resto, va anche riconosciuto che il lavoro di Domenichi sarebbe stato ad un certo punto anche superfluo, visto che se lo era accollato Giambullari gratuitamente, con l'aiuto di Lenconi e di Bartoli.

In una lettera del 17 marzo 1550, Borghini da Le Campora, vicino a Firenze, scrive a Vasari, che è rimasto a Roma:

Ora ella è stampata, et io ho data loro la tavola, finita secondo me con

²⁵ GIOVIO 1549. L'edizione, che uscì a febbraio, è preceduta da una lettera dedicatoria firmata da Domenichi e datata il 4 gennaio 1549.

²⁶ Cfr. PLAISANCE 1989, p. 187, n. 46, dove è riportata parte della lettera di Lelio Torelli a Lorenzo Pagni del 10 aprile 1549, con la notizia dell'incarico affidato a Varchi e a Domenichi (Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del Principato* 393, n° 150).

diligenzia; e certo so che ella sadisfarà in buona parte a voi. Non so, come sadisfarà a certi altri, che voi mi avete appiccato con cenni, che io non so come io satisfaccia loro. Io non so, se ella è ancora fatta o cominciata, ché sto quassù; e questa settimana non sono mai ito a basso per i cattivi tempi e per le faccende; siché io non vene posso dir nulla: voi lo intenderete da quelli altri vostri amici che sono in sul fatto. Ora io son dietro alli errori e noteronne il più che io potrò, non però troppo ansiatamente; ché in queste cose una troppa diligenzia è fastidiosa e atta a tor più presto riputazione che a darla. Però bisogna et è bene in molte cose far la gatta di Masino, id est chiuder gli occhi. Ma io gli manderò al Giambullari, che anche lui ne facci giudizio, e io gli dirò il mio; siché in quanto a questo non bisogna pigliarne affanno.

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

Borghini si riferisce alla conclusione della lettera dedicatoria, laddove Vasari chiede la protezione di Cosimo contro i suoi detrattori e le loro «maligne relazioni».²⁷ Dunque, l'epistola dedicatoria a Cosimo (e al papa), arrivata nelle mani di Giambullari il primo di marzo, il 17 dello stesso mese era stata già stampata ed era ormai immodificabile, a meno di voler ristampare il fascicolo. Con ogni evidenza, il primo marzo Borghini non era più a Firenze, ma in viaggio per Roma, o già a Roma, per mostrare a Vasari i fogli stampati e quello che rimaneva da fare per terminare i lavori presso Torrentino. Questo avvalora l'ipotesi sopra avanzata, per cui solo Borghini aveva la possibilità di intervenire sul testo, sentito il parere dell'autore, mentre gli altri amici avevano un ruolo di supervisori e al più, come nel caso appunto di Giambullari, di correttori del testo e poi delle bozze. Inoltre, dalla lettera di Borghini, piuttosto piccata, capiamo che egli doveva esercitare anche una funzione di censura, per evitare che Vasari scrivesse cose sconvenienti per il duca; di qui il suo di-

²⁷ VASARI 1986, p. 6.

sappunto, trovando al suo ritorno da Roma il primo fascicolo già stampato, con quelle parole proprio nella lettera dedicatoria che svelavano inopportunamente le invidie e le tensioni esistenti nella corte fiorentina. Vasari, tuttavia, anche nella seconda edizione fece ristampare il brano inalterato, con buona pace di Borghini.²⁸ Ciò dimostra, in maniera piuttosto inequivocabile, l'atteggiamento di Vasari nei confronti degli amici che lo aiutarono durante le diverse fasi della composizione e della stampa delle due edizioni delle *Vite*: una grande disponibilità ad ascoltare il loro parere su ogni scelta importante, ma nello stesso tempo la capacità di far valere fino in fondo la propria volontà di autore. Di questo andrà tenuto conto nelle ricostruzioni delle fasi compositive delle *Vite*, di cui spesso si leggono ipotesi fantasiose (non solo dei colleghi storici dell'arte) sulla stesura a più mani dell'opera e di un atteggiamento remissivo dell'autore nei confronti di Cosimo e degli esecutori delle sue volontà. Vasari fu certamente supportato da Borghini, Giambullari, Lenzoni e Bartoli, così come nel decennio successivo lo stesso Borghini fu incaricato da Cosimo di aiutare Vasari per la seconda edizione delle *Vite* e Varchi per la preparazione dell'*Hercolano*: tuttavia, sia Vasari, sia Varchi mantennero sempre il controllo orgoglioso della propria autorialità, pur nei limiti di un'inevitabile autocensura; fatti salvi casi eccezionali, di cui uno, veramente esemplare, è il seguente.

Gli amici di Vasari non sempre accettarono questo suo atteggiamento così poco accondiscendente nei confronti dei loro «consigli». In una lettera del 29 marzo 1550 Giambullari comunicò a Vasari di non avergli risposto alle ultime due lettere, perché si vergognava del fatto che l'edizione non era ancora pronta e la legatura dei volumi andava a rilento; in realtà egli appariva indispettito per un'ultima aggiunta voluta dall'autore, che era stata responsabile del rallentamento dei lavori, tanto che dichiarava di non volere più occuparsi dell'opera.

²⁸ VASARI 1568, Parte Prima e Seconda (vol. I, c. B1v)

Io mi truovo due vostre de XV e de XXII del presente. Et ancora che io non vi scrivessi il passato sabato, non fu perché io non vi avessi sempre nell'animo, ma solo perché non potendovi scrivere che l'opera vostra fussi finita, mi vergognai a pigliare la penna, come sono stato per fare ancora al presente. Non perché ella non sia finita del tutto e con quella brevissima aggiunta che vi è piaciuta, la quale ci ha tolto parecchi giorni; ma perché io veggio tanto adietro le legature de' libri, che non credo che e' possino venire per il corriere. Pure o per il corriere o per il vetturale e' vi si manderanno quanto prima sarà possibile, che Carlo non manca de la solita diligenza. Io, quanto a me, ne sono spedito e non ci ho più che fare; e però da questa volta in là non vi ragionerò più di questa materia. Ma sarammi bene sommamente grato lo intendere, che voi ne siete onorato, e che e' partorisca qualche buon frutto.

Altro per la presente non ho che dirvi. Vivete felice e raccomandate-mi agli amici.

In effetti, i due volumi erano quasi pronti, come del resto si evince anche dal *colophon*: «Stampato in Fiorenza appresso Lorenzo Torrentino, impressore Ducale nel mese di Marzo l'anno MDL». Giambullari è chiaramente seccato, anche perché Borghini lo avrà redarguito per non aver aspettato il suo ritorno per far stampare la lettera dedicatoria. La «brevissima aggiunta» cui egli si riferisce non sarà tutta la parte finale della dedicatoria, come ipotizza Simonetti,²⁹ dalla menzione del nuovo papa alla richiesta a Cosimo di protezione dalle malignità dei suoi detrattori, perché essa occupa più di una pagina. Si tratterà invece della dedica al papa fatta stampare sul verso del frontespizio del secondo volume delle *Vite*:

AL SANTISSIMO ET / BEATISSIMO / IVLIO III / PONTEFICE
MASSIMO / PROTETTORE ET RIMV/NERATORE DI
QVE/STE ECCELLENTISSIME ARTI / LE QVALI VMI-
LISS/IMAMENTE / A / SVA BEATI/TVDINE DEDICA / ET

²⁹ SIMONETTI 2005, p. 87.

Tuttavia, tale dedica non si trova in tutti gli esemplari e, poiché sappiamo, come abbiamo visto sopra, che il fascicolo del secondo volume con il frontespizio era stato già stampato allorché Vasari scrisse il *Ricordo* per Borghini, dobbiamo interpretare le parole di Giambullari come un'espressione di fastidio, suo personale e di Torrentino, per aver dovuto far ripassare sotto i torchi i fogli già stampati del frontespizio del secondo volume per aggiungervi la dedica al papa. Tale dedica avrebbe potuto essere posta sul verso del frontespizio del primo volume, che fu stampato dopo che Vasari aveva preso la decisione di inserire il nome del papa nella dedicatoria, ma evidentemente la sua intenzione era quella di dedicare il primo volume a Cosimo e il secondo al papa.

Ecco perché Vasari nella dedicatoria a Cosimo nel primo volume volle rendere esplicito anche l'accenno alla dedica al papa, che si riferiva al secondo volume e non anche al primo. Tuttavia, Torrentino, probabilmente di concerto con Giambullari e gli altri amici, avrà deliberatamente stampato un numero limitato di copie del primo fascicolo del secondo volume con la dedica al papa, dal momento che essa si ritrova oggi in pochi tra gli esemplari superstiti; ciò potrebbe significare che tale ulteriore dedica fosse stampata solo nei volumi che furono mandati a Roma, affinché Vasari li consegnasse al papa e ad altri autorevoli esponenti della corte, o anche li facesse distribuire presso i librai della città. In questo modo, Giambullari, Lenzoni, Bartoli e Borghini avevano «censurato» la volontà dell'autore, a sua insaputa, come capiamo dall'insistenza dello stesso Giambullari sui «parecchi giorni» che avrebbe richiesto l'operazione di inserimento dell'aggiunta sui fogli già tirati del primo fascicolo del secondo volume, mentre al contrario non ci sarà voluto molto per stamparla solo su un numero limitato di esemplari. Quest'ultima vicenda ci fa capire una volta di più anche la funzione di Borghini, Giambullari, Lenzoni e Bartoli nelle vicende editoriali delle *Vite*: non sono solo un gruppo di amici che si prestano ad aiutare Vasari in tutte le fasi dell'edizione del testo, ma sono in-

caricati direttamente da Cosimo per fare in modo che l'opera esca nel migliore dei modi, anche dal punto di vista del contenuto celebrativo e propagandistico per Firenze e per i Medici. In buona sostanza, devono anche fungere da veri e propri editori-censori; quando è necessario e quando è possibile, anche contro la volontà dell'autore.³⁰

L'edizione dei Giunti (1568)

La seconda edizione, rivista ed ampliata, fu stampata sempre a Firenze dai Giunti nel 1568, essendo morto Torrentino nel 1563. Intanto, Vasari aveva fatto carriera nella nuova Accademia delle tre arti del Disegno, voluta da Cosimo e presieduta da Borghini, raggiungendo il grado di console nel 1567. Curatori dell'edizione sono Borghini e Bartoli, il quale ultimo era stato trasferito a Venezia nel 1562 «nel ruolo di agente per curare le relazioni diplomatiche tra la Serenissima e il principato fiorentino, e, probabilmente, aveva anche l'incarico di dare un occhio ai libri inerenti a Firenze pubblicati da editori e tipografi della città lagunare, in particolare alle stampe che si riferivano al Duca».³¹ Nel 1565 Borghini e Bartoli avevano collaborato con Vasari preparandogli i disegni per la *Genealogia degli Dei*, da affrescare nel salone dei Cinquecento a Palazzo Vecchio, su commissione di Cosimo.³² Questi, anche in tal modo, esercitava il suo controllo sui suoi artisti come Vasari, imponendo loro di lavorare su disegni eseguiti dagli intellettuali a lui più vicini; formalmente, Borghini e Bartoli erano incaricati di aiutare Vasari fornendogli i disegni, ma in realtà esercitavano su di lui un controllo censorio all'origine, esattamente come nell'impresa della prima e della seconda edizione delle *Vite*. Sicuramente, Cosimo sapeva

³⁰ Non posso qui soffermarmi sulla questione delle diverse «mani» che avrebbero composto le vite, ma basti per ora dire che mi trovo sostanzialmente d'accordo con SCAPECCHI 2011, pp. 153-159.

³¹ SIMONETTI 2005, p. 91.

³² CONFORTI 1993, pp. 143-159.

di potersi fidare di un artista e scrittore come Vasari, interessato alle committenze piuttosto che alla politica, ma il suo sistema di potere prevedeva controlli incrociati su tutti e da parte di tutti, come nei più efficaci sistemi autocratici di ogni tempo.

La funzione censoria di Borghini e Bartoli può trovare una conferma anche nel fatto che le licenze di stampa erano state date molto prima che l'edizione fosse portata a termine; infatti, l'*imprimatur* e l'*admittitur* della seconda edizione sono rispettivamente del 17 aprile e del 25 agosto 1567 (quest'ultimo stampato a p. 1012 nel terzo volume): Cosimo e gli apparati burocratici del suo stato si sentivano sufficientemente tutelati dal gruppo di censori che erano stati messi alle costole di Vasari, per entrambe le edizioni, non solo per aiutarlo a pubblicare il testo, ma anche per controllarne la stampa in modo costante e minuzioso, tanto che le licenze di stampa potevano essere date anche, per così dire, sulla fiducia e in largo anticipo.

Prima di terminare e commercializzare la seconda edizione, Vasari fece uscire nello stesso anno, in un volume a parte, la *Vita del gran Michelagnolo Buonarroti*, in Firenze, nella stamperia de' Giunti, 1568 (unica edizione nel Cinquecento), utilizzando i fascicoli appena stampati per le *Vite* (con la stessa numerazione di pagine e la stessa segnatura dei fascicoli, tanto che per es. nell'es. BNCF i numeri delle pagine e le segnature dei fascicoli sono coperti da strisce di carta),³³ con una dedicatoria ad Alessandro de' Medici datata 6 febbraio 1667 (in stile fiorentino, cioè 1568; questo primo fascicolo con la dedicatoria fu stampato a parte e aggiunto dinanzi a quelli già approntati per le *Vite*; ovviamente, al momento di passare sotto il torchio i fascicoli con la vita di Michelangelo già era stata presa la decisione di creare il volumetto a parte, sicché dovettero essere tirati fogli sufficienti per entrambe le edizioni). Tale edizione separata della vita di Michelangelo doveva avere avuto una certa eco, perché

³³ SIMONETTI 2005, p. 101, n. 28

in un esemplare delle *Vite* troviamo una copia manoscritta della dedica ad Alessandro de' Medici, mancante nell'edizione completa dell'opera ed esemplata da una copia del volumetto dedicato a Michelangelo.³⁴

Quando avvia i lavori per la stampa della seconda edizione, ormai Vasari è un'autorità presso la corte medicea e può permettersi di imporre ai Giunti quello che non avrebbe potuto a Torrentino (il quale, per esempio, non aveva voluto inserire le xilografie degli artisti, per contenere i costi di stampa). Basti citare una lettera del 20 settembre 1567, in cui Vasari raccontava a Borghini il modo in cui era riuscito a superare le resistenze dei Giunti e ad imporre loro di stampare la parte finale con la descrizione delle nozze di Francesco de' Medici scritta da Giovan Battista Cini: «Intanto il Cino combatte coi Giunti, che non vorreno aver a stampare queste mascherate, entrate e trionfi, perché guasta loro la bottega. E finalmente ho parlato al Duca. Dice che si tiri inanzi, ma con brevità. Tanto ho scritto al Cino, che è ito alle Rose; e non credo che abbi a star molto che arà finito». I Giunti erano preoccupati non solo per l'aggravio di lavoro cui erano sottoposti per questa parte non prevista, che l'autore volle aggiungere per omaggiare il principe Francesco, ma anche perché avevano appena stampato un volume sull'argomento nel 1566 (*Discorso sopra la Mascherata della Genealogia degli iddei de' Gentili*, in Firenze, appresso i Giunti, 1565; stile fiorentino).³⁵

Il 9 ottobre 1567 Jacopo Giunti scrive a Borghini per lamentarsi del comportamento di Cini, che sta trattenendo la copia di tipografia per risolvere alcuni dubbi che ancora ha sulla parte di sua competenza e gli chiede di intervenire e di far pervenire al più presto il manoscritto per concludere la stampa delle *Vite*:

³⁴ Si tratta dell'esemplare conservato presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze.

³⁵ Secondo SIMONETTI 2005, p. 114,

stiamo aspettando d'ora in hora che quella ci rimandi detta copia in penna per poter lavorare, che ci siamo al solito, et ci rovina un mondo queste simili cose che la mia stamperia patisce, et noi soli ne habbiamo il danno et non messer Giorgio né altri, che per havere lui fatto raccorciare il fregio per metter dinanzi al titolo non si può seco, et a noi è stata una febbre continua di 4 anni, in cose che non appariscono, se non a chi sente.³⁶

Sappiamo che la decisione sull'allestimento tipografico del frontespizio non era stata presa dall'autore neppure per la prima edizione; infatti, conserviamo una lettera del 15 marzo 1550, in cui Giambullari comunicava a Vasari di aver preso provvedimenti importanti proprio al riguardo:

Arete veduto per l'altre lettere di Carlo, come il disegno dinanzi è mutato, per non tornarvi bene quello delle arti, che rispetto a la sua grandezza non vi lasciava accomodare titolo che avesse grazia, come arete veduto per lo esempio stesso che sabato sera vi fu inviato. Metteremo lo intaglio delle arti nella ultima carta di tutta l'opera, dove non dovendo aver seco lettere, doverrà tornare molto meglio.

Non abbiamo la risposta di Vasari, ma possiamo essere certi che egli non fu soddisfatto delle scelte di Giambullari e di Lenzoni, perché nella seconda edizione, quando i Giunti si comportarono allo stesso modo, stampando il frontespizio senza la xilografia della Fama, che posero sul verso, fece rifare la prima carta, per togliere la xilografia dal verso e porla nel frontespizio, anche a costo di rendere il titolo poco leggibile. In effetti, negli esemplari superstiti della seconda edizione delle *Vite*, troviamo due diversi tipi di frontespizio, uno con il titolo in bell'evidenza, che è in alto e continua al centro distesamente, occupando buona parte della pagina, e l'altro con il titolo in alto, che continua in basso al posto della piccola xilografia di Firenze, e senza l'indicazione importante: «Prima, e Seconda Parte», che è al centro dell'altro frontespizio, ma con la xilografia centrale della fa-

³⁶ LORENZONI 1912, pp. 67-68, n. 36.

ma, che invece negli esemplari con l'altro frontespizio compare sul verso della prima carta, all'interno di una cornice. Sarà avvenuto che i Giunti e coloro che seguivano la stampa si saranno resi conto del fatto che porre la xilografia della Fama sul frontespizio avrebbe significato rendere il titolo molto meno leggibile, il che era contrario agli interessi di chi doveva vendere i volumi, perché molti acquirenti si recavano nelle botteghe dei cartolai e dei librai a curiosare ed erano attratti da titoli altisonanti, che campeggiavano sui frontespizi, sicché avranno deciso di stampare la xilografia della Fama sul verso della stessa prima carta. A Vasari, la scelta non sarà piaciuta e avrà insistito per far ristampare il primo fascicolo per porre la xilografia della fama sul frontespizio. I Giunti, da parte loro, pur protestando con l'autore e con Borghini, come si vede dalla lettera citata, lo avranno accontentato, ma ristampando un numero inferiore di fogli del primo fascicolo, per risparmiare carta. Il terzo volume, cioè il *Secondo et ultimo Volume della Terza parte*, ha il frontespizio come quello del *cancellandum* del primo volume, cioè con il titolo che campeggia nel centro, al posto della xilografia, e in basso la xilografia di Firenze.³⁷

Simonetti ha notato che nel registro del terzo volume della Giuntina manca la menzione del mezzo foglio *A* (*A1-A2*) con il frontespizio e la lettera *A* *gli artefici del disegno*, e al suo posto, prima del fascicolo con il simbolo floreale che include le tavole, sono indicati quattro fascicoli 4□ che non ci sono nell'edizione, mentre ci sono i cinque fascicoli *a, b, c, d, e*: «Presumibilmente “4□” era riservato al profilo storico dell'Adriani ma, arrivando in ritardo in tipografia, per di più con un contenuto più ampio di quello previsto, fu stampato a parte con lettere della serie “*a b c d e*” aggiunte in sostituzione di “4□”». ³⁸ In realtà, i quattro fascicoli previsti in un primo tempo dovevano contenere il frontespizio, la lettera di Vasari e quella di Adriani, ma poi il fronte-

³⁷ Il secondo volume ha il frontespizio senza xilografia centrale; al suo posto ricorre il giglio, stemma di Firenze, e sotto la piccola xilografia con Firenze.

³⁸ SIMONETTI 2005, p. 121.

spizio fu stampato con la lettera di Vasari in un mezzo foglio e la lettera di Adriani in cinque fascicoli, posti dopo le tavole e non prima. Nel primo volume della Giuntina troviamo all'inizio due fascicoli, *A B*, e poi cinque segnati con piccole croci. Il secondo volume (nell'es. Complutense, che è disponibile in rete, manca il registro, che dovrebbe essere a c. 3A2r) comincia con 5 fascicoli segnati con *, di cui il frontespizio è c. *1r; il proemio qui è dopo le tavole, nell'ultimo fascicolo, segnato *****.

Tuttavia, nell'esemplare in rete di Google (appartenuto a Theodore Besterman), la lettera di Adriani è subito dopo le tavole nel primo volume, mentre in un altro esemplare è nel terzo volume, come negli altri conosciuti, ma dopo la lettera di Vasari agli artefici.³⁹ Si potrebbe dedurre da questi aspetti tipografici, considerando che la composizione dei tre volumi fu decisa alla fine, dopo che furono finiti di stampare quasi tutti i fascicoli dell'edizione, che Vasari approfittò del ritardo con cui Adriani consegna la sua lettera per inserirla nel terzo volume, cioè in una posizione di minor rilievo, pur essendogli possibile porla a premessa del primo volume, come sarebbe stato più logico e anche più adeguato al bilanciamento dei tre volumi, poiché nella disposizione finale voluta dall'autore il primo presenta 72 fascicoli, il secondo 51 e il terzo ben 89: dunque, il possessore dell'esemplare (poi acquisito da Theodore Besterman) non aveva fatto altro che riequilibrare le dimensioni del primo e del terzo volume. Evidentemente Vasari aveva avuto il suggerimento di far scrivere una specie di premessa ad Adriani da Cosimo, che teneva al suo nuovo storico ufficiale, subentrato a Varchi dopo la morte di quest'ultimo. Vasari confinò la lunga lettera di Adriani nel terzo volume, come del resto la descrizione degli apparati delle nozze di Francesco de' Medici fatta da Cini, forse perché non sarà stato affatto entusiasta di condividere il suo capolavoro con altri autori che pretendevano di firmarsi, contrariamente a quanto avevano fatto Bartoli, Lenzoni e Giambullari

³⁹ Cfr. BETTARINI 1966 vol. I: *Testo*, pp. IX-XLVIII: XXIV, n. 2.

durante la composizione e la correzione della prima edizione, fornendogli probabilmente anche materiali,⁴⁰ senza pretendere che i loro nomi comparissero come autori di parti del testo.

Da alcuni riscontri, si può dire che per la seconda edizione Vasari non ebbe a disposizione una squadra di correttori competenti e affidabili come per la prima, perché Lenzone e Giambullari non furono sostituiti dopo la loro morte, mentre Borghini e Bartoli avevano molti più impegni rispetto ai tempi della Torrentiniana. Infatti, Simonetti nota che nel secondo volume della Giuntina, a p. 311 (c. 2Q5v), ci sono spazi bianchi in corrispondenza di nomi: «Gli spazi lasciati in bianco sono frequenti nelle pagine di questa edizione e riguardano spesso nomi e date che Vasari non ricordava. Non si comprende però l'omissione del cognome dell'incisore veneziano (ma tedesco) con il quale aveva lavorato: Cristoforo Lederer da Norimberga, naturalizzato in Coriolano».⁴¹ In effetti, Vasari non poteva non ricordare il nome di Coriolano; le lacune saranno state determinate, come accadeva spesso nella stampa cinquecentesca, dall'incapacità del compositore di leggere il manoscritto di tipografia e da quella del correttore interno e del correttore di bozze di intervenire per completare il testo, in assenza dell'autore o di un suo fiduciario competente. E Borghini non poteva seguire la correzione delle bozze quotidianamente.

La collazione di una dozzina di esemplari della Giuntina, oltre a quello disponibile in rete di Google e al secondo dei tre volumi messo liberamente a disposizione dalla Biblioteca Complutense di Madrid, ha dato risultati interessanti. Non ho modo in questa sede di dare un resoconto dettagliato delle varianti da me riscontrate nei diversi esemplari, ma è utile estrapolare dal mio studio qualche assaggio, che può servire a chiarire meglio qualche dettaglio di quanto vado osservando. In particolare, una va-

⁴⁰ NOVA 2013, pp. 55–71: 62, ha fatto rilevare che, traducendo l'opera, si nota chiaramente la presenza di più mani a comporla.

⁴¹ SIMONETTI 2005, p. 103.

riante di stato mostra che Borghini, se non sarà stato sempre vigile nella correzione delle bozze, come per gli spazi bianchi sopra notati che evidentemente non fece in tempo a correggere prima della riconsegna delle bozze ai Giunti, tuttavia almeno in un caso riuscì sicuramente a intervenire, ripristinando la parola corretta al posto di uno spazio che il compositore aveva lasciato bianco, perché non era riuscito a leggere dalla copia di tipografia. Infatti, nel Secondo Volume della Terza Parte (cioè nel terzo dei tre volumi), a p. 995, l. 32, in alcuni esemplari troviamo uno spazio bianco, in altri lo spazio è colmato con la parola *Imperadore*, seppure scritta in modo abbreviato, perché il compositore non aveva lasciato sufficiente spazio [fig. 1]. Questo significa che il correttore delle bozze, probabilmente Borghini, non era riuscito a far pervenire in tempo le correzioni in tipografia e gli operai avevano cominciato a tirare i fogli della forma di stampa nello stato scorretto; successivamente, arrivate le bozze, si apportò la correzione nella forma e si riprese il lavoro, anche se i fogli già impressi non furono gettati via, ma utilizzati ugualmente (dato l'alto costo della carta). Un'altra correzione che Borghini, con ogni probabilità, avrà fatto sulle bozze, anche se in ritardo, riguarda il nome di un pittore, Agnolo di Domenico di Donnino. Nella *Torrentiniana*, questo pittore è menzionato nel secondo volume (cioè nella Terza Parte), nella vita di Michelangelo, col nome di *Agnolo di Domenico*.⁴² Nella *Giuntina*, è menzionato sia nella vita di Michelangelo, nello stesso luogo della *Torrentiniana*,⁴³ sia nel primo volume, laddove Vasari dà qualche notizia sul pittore;⁴⁴ in entrambi i casi viene chiamato *Agnolo di Donnino*. Borghini, che prepara gli indici, sia nel primo volume, sia nel terzo, riporta il nome come nel testo, correggendo il nome *Agnolo di Domenico* che era comparso nel secondo volume della prima edizione (sia nel testo, sia nell'indice curato dallo stesso Borghini). Tuttavia, nella collazione di un certo

⁴² VASARI 1986, Terza Parte (vol. II), p. 963.

⁴³ VASARI 1568, Secondo Volume della Terza Parte (vol. III), p. 731.

⁴⁴ VASARI 1568, Prima e Seconda Parte (vol. I), p. 439.

numero di esemplari della Giuntina, è venuto fuori che in alcuni di essi, nel terzo libro, laddove il pittore è citato nella vita di Michelangelo, al posto di *Agnolo di Donnino* si trova *Agnolo di Domenico*,⁴⁵ come nella Torrentiniana. Ciò induce a pensare che Borghini, nel correggere le bozze, e contestualmente nell'aggiornare gli indici del volume, inserendo i numeri di riferimento, si sarà accorto del fatto che Vasari aveva citato lo stesso pittore con un altro nome nel primo volume e lo avrà fatto correggere analogamente nel terzo volume, seppure in ritardo, appunto perché rimangono degli esemplari con il primo stato di stampa. In questo caso, l'attento Borghini si era sbagliato, perché il nome del pittore era quello indicato nella Torrentiniana, ma era stato indotto in errore dallo stesso Vasari, che nella Giuntina lo aveva citato in due luoghi con due nomi diversi. Un'altra variante di stato si trova nella Prima Parte (vol. I), nella vita di Giotto. Borghini o Bartoli correggono la sintassi di un periodo sbilenco, in cui probabilmente era stato omissso un pronome relativo (dopo *Lorenzo Vecchio de' Medici*): non potendo essere ripristinato il pronome, per mancanza di spazio, sono adattati i verbi [figg. 2-3; un altro ritocco nella concordanza verbale si evince dalle figg. 4-5]. Molto interessante è il fascicolo A del primo volume, contenente il «Proemio di tutta l'opera». Il fascicolo fu ricomposto e ristampato daccapo, con varianti minime. Vediamo solo un piccolo brano, in cui appare chiaro che la composizione tipografica di *cancellandum* e *cancellans* sono differenti: il compositore del *cancellans* cerca di esemplare dal *cancellandum* linea per linea, ma, poiché prudenzialmente lascia meno spazio tra parola e parola, deve continuamente intervenire, come in questo caso distanziando le parole dopo il punto fermo [figg. 6-7]. Nel *cancellans* troviamo qualche correzione di refusi che erano nel *cancellandum* (come a p. 2 (c. A1v), l. 9: *basso rilinienu* > *basso rilieuo*; ma sono molti di più gli errori aggiunti dal compositore nel copiare dal *cancellandum*. In particolare, egli tralascia congiunzioni, pro-

⁴⁵ Per es. negli esemplari della Biblioteca del monumento nazionale di Praglia (Padova) e della Bibliothèque Nationale de France (Parigi)..

nomi, particelle, come a p. 2 (c. A1v), l. 27: *et che fatti son > fatti son* (la congiunzione era già nel testo, rimasto qui identico, dell'edizione Torrentiniana, p. 10, c. B1v, l. 32, sicché è stato certamente il compositore del *cancellans* della Giuntina ad ometterla). Come mai fu ristampato un intero fascicolo, se non c'era una reale necessità di correggere errori particolarmente gravi? L'esperienza ci dice che in casi come questi, cioè quando avveniva che fosse ristampato *ex-novo* senza varianti di un certo peso un fascicolo, che risulta fosse il primo ad essere composto dell'intera edizione (poiché sappiamo per certo, dal carteggio vasariano sopra riportato, che il primo fascicolo con il frontespizio e la dedicatoria fu stampato in seguito, come del resto era consuetudine a quell'epoca), si trattava in genere di un cambiamento di idea sulla tiratura complessiva dell'edizione. Capitava, infatti, che si cominciasse a stampare un volume, con una tiratura iniziale limitata, mentre dopo aver composto il primo o i primissimi fascicoli si decidesse di aumentare la tiratura, a causa delle numerose richieste del mercato (singoli clienti, librerie, magazzini librari che vendevano all'ingrosso). Questo è quello che sarà successo ai Giunti: le prenotazioni per la seconda edizione delle *Vite* dovettero essere tanto superiori alle aspettative da indurre gli stampatori fiorentini a decidere di aumentare la tiratura, ristampando altri fogli del fascicolo *A*, subito dopo che le due forme di esso erano state distribuite nei cassettoni, cioè smontate definitivamente e quando i compositori stavano lavorando alla preparazione del fascicolo successivo.

Cosimo e i privilegi veneziani

Entrambe le edizioni delle *Vite* vasariane uscite nel Cinquecento furono stampate a Firenze.

Non ci furono per tutto il secolo ristampe delle due edizioni e già questo pone un primo interrogativo agli studiosi della storia tipografica rinascimentale: come mai in un periodo di feroce competizione nel mercato editoriale italiano ed europeo a nessuno venne in mente di riproporre la prima o la seconda edizione delle *Vite*, per esempio abbattendo i costi con un formato

più piccolo, oppure offrendo qualcosa di più, come per esempio postille marginali per agevolare la lettura delle biografie, oppure xilografie ricche e sofisticate, tavole più chiare e magari un glossario dei termini toscani relativi alle varie arti? Proprio allora, stampatori lungimiranti come Giolito a Venezia stavano facendo grandi affari, con la collaborazione di revisori esperti ed intelligenti del calibro di Lodovico Dolce, cui ancora oggi dobbiamo il nome di *Divina Commedia* attribuito ad una famosa edizione del poema dantesco da lui curata e ribattezzata.

Eppure, le *Vite* furono un evento editoriale fin dalla prima edizione di Torrentino nel 1550, anche perché si fecero largo in un mercato editoriale che cercava a tutti i costi nuovi generi e nuove tematiche da proporre ad un pubblico sempre crescente di lettori in volgare, con gusti diversi rispetto ai decenni precedenti, ancorati al Quattrocento umanistico e alla riscoperta classicistica primocinquecentesca dei generi dell'antichità greco-latina. Se per noi le *Vite* di Vasari, con tutte le loro omissioni e contraddizioni, costituiscono il primo solido nucleo di una moderna storia dell'arte, per i lettori di metà Cinquecento erano nient'altro che una nuova curiosità letteraria, la scoperta e la valorizzazione di un tema, quello artistico appunto, capace di appassionare dotti e collezionisti, ma anche di consentire a ognuno di esprimere il proprio giudizio, perché tutti quelli che viaggiavano potevano contemplare gli affreschi nelle chiese italiane, ricordarne le opere d'arte, parlarne e discuterne, esattamente come fanno i personaggi che dialogano nei *Marmi* (1553) di Anton Francesco Doni.

Nel terzo volume della seconda edizione, cioè nel secondo libro della terza parte, nella lettera *A gli artefici del disegno* (c. A2r-v), Vasari aveva dichiarato che la prima edizione era andata esaurita, nonostante che fosse stata stampata in un gran numero di copie: «Questa mia fatica non pare che sia stata punto ingrata, anzi in tanto accetta che, oltre a quello che da molti [sic] parti me n'è venuto detto et scritto, d'un grandissimo numero che allhora se ne stampò, non se ne trova a i librai pure un volume»

(c. A2r). Non credo che Vasari esagerasse: la prima edizione era stata un grande successo. Ma, appunto per questo, perché nessuno ne approfittò per ristamparla? Abbiamo visto, alla fine del paragrafo precedente, che i Giunti furono costretti ad aumentare la tiratura della seconda edizione delle *Vite*, dopo essersi accorti di aver stampato un numero insufficiente di copie del primo fascicolo passato sotto i torchi, a causa delle inaspettate richieste del mercato. Tra queste richieste ci saranno state sicuramente anche quelle dei grossisti veneziani, che rifornivano librai e cartolai di tutta Italia e anche di parte dell'Europa: come mai a nessun tipografo veneziano venne in mente di ristampare la Torrentiniana, durante la lunghissima gestazione della Giuntina? Sia la prima edizione, sia la seconda esplicitano i privilegi di stampa, la prima del papa Giulio III, dell'imperatore Carlo V e del duca di Firenze Cosimo de' Medici, la seconda del papa Pio V e del duca di Firenze e Siena; in nessuna delle due è specificato il numero di anni di validità dei privilegi, cosicché si potrebbe ipotizzare che essi fossero per una durata superiore ai soliti dieci anni che in genere erano concessi dalle diverse autorità statali. Questo, però, potrebbe spiegare il motivo per cui le due edizioni non fossero ristampate negli stati che avevano concesso i privilegi, ma non in altri stati, come per esempio a Venezia, che allora deteneva quasi il monopolio della stampa e della commercializzazione dei libri in Italia. Sappiamo ancora troppo poco della stampa rinascimentale e non siamo in grado di rispondere al quesito iniziale che ci siamo posti. Tuttavia, possiamo cercare di fare delle ipotesi, o almeno di abbozzare un ragionamento, sulla base di casi analoghi su cui ci è capitato di investigare.

Per cercare di trovare qualche spiegazione all'apparente disinteresse delle tipografie italiane e straniere nel Cinquecento alle due edizioni delle *Vite*, pur così note ed apprezzate dai contemporanei, bisogna indagare meglio nei rapporti di forza tra Venezia e Firenze dal punto di vista dell'industria tipografica, nella concessione dei privilegi, di cui la Serenissima aveva fatto il perno del proprio dominio incontrastato in Italia e in Europa, e

infine nella nuova gestione politica della stampa che Cosimo impose a partire dalla stipula del contratto con Lorenzo Torrentino, il primo stampatore di stato. Probabilmente, Cosimo, come altri signori dell'epoca, non investì molto nell'operazione,⁴⁶ ma riuscì nel corso degli anni ad imporre una politica di egemonia culturale, attraverso la protezione degli accademici fiorentini e delle loro opere, stampate da Torrentino. Va sottolineato che alla ratifica del contratto, con cui accettava di trasferirsi a Firenze come stampatore ducale, Torrentino riuscì a farsi garantire da Cosimo il suo intervento, tramite i suoi ambasciatori ed emissari, per ottenere i privilegi di stampa «appresso i suoi amici e confederati» dei volumi di volta in volta messi in cantiere;⁴⁷ clausola che non era nei preliminari del contratto.

La scelta caduta su Torrentino non era stata determinata dai sospetti di scarsa lealtà che Cosimo nutriva per i Giunti, come riteneva Bongi (perché «repubblicani vecchi, e parenti de' Giunti di Venezia, la bottega de' quali era in quella città il ricapito dei fuorusciti fiorentini»),⁴⁸ o perché il fiammingo fosse, come ha sottolineato più recentemente Perini, «estraneo alle beghe politiche fiorentine».⁴⁹ Ultimamente, è stato segnalato uno scritto del 1557 di Borghini, in cui lo spedalingo degli Innocenti dice che Cosimo si era rivolto a lui per convincere Bernardo Giunti «a che egli piglassi impresa di stampar honoratamente con nuoui caratteri, per poter concorrere co Tedeschi et offertoli denari et aiuti et esentioni: non uolse accettare / donde si fece il partito con L.zo Torrentino fiammingo [...] non potendo lui dimenticare d'esser gretto [...] Seguendo poi i tempi contrari non andò inanzi cosa di buon fine nel Torrentino ne luj».⁵⁰ In realtà, Torrentino era stato chiamato a Firenze anche per le sue

⁴⁶ Cfr. DI FILIPPO BAREGGI 1974, pp. 318-348: 334.

⁴⁷ Cfr. HOOGEWERFF 1952, p. 100 (Archivio di Stato di Firenze, Notarile Antecosimiano, c. 234r).

⁴⁸ BONGI 1890-1897, vol. 1, pp. 260-262.

⁴⁹ PERINI 1981, pp. 763-853: 790.

⁵⁰ In BELLONI- DRUSI 2002, pp. 62-65: 62.

qualità di importatore e rivenditore di libri, di cui in particolare l'università di Pisa aveva assoluto bisogno, tant'è vero che fino ad allora non aveva mai stampato un libro. A parere di Borghini, Bernardo Giunti era stato troppo prudente, ai limiti della grettezza, nel rifiutare la proposta che gli aveva fatto per conto di Cosimo, ma la verità è che il vecchio ed esperto Giunti sapeva che il contratto che gli veniva offerto era troppo oneroso, come ben presto Torrentino scoprì, visto che fu costretto ad indebitarsi per farvi fronte. Probabilmente Torrentino si lasciò irretire dall'idea di avere un ruolo ufficiale, di stampatore di Stato, che nessuno aveva avuto prima di lui.

Secondo Simonetti, alcune edizioni di accademici fiorentini stampate da Torrentino durante gli anni 1549-51, al posto della sottoscrizione dello stampatore ducale presentavano l'insegna di Cosimo I, perché il duca volle che si presentassero in quel modo «libri che per contratto potevano essere stampati solo da Torrentino, nonché venduti entro i confini della repubblica fiorentina, come è anche dichiarato nel colophon dell'edizione del 1555 della prima [delle] *Lecturae Dantis* dell'accademico Gelli». ⁵¹ Il fatto che alcune edizioni di testi di accademici fiorentini non fossero sottoscritte da Torrentino e fossero prive anche di insegna medicea induce Simonetti a ritenere che esse

pur facendo parte del programma editoriale di Cosimo I, non dovessero avere caratteristiche 'ufficiali'. Non sappiamo il motivo di tale scelta da parte del Duca, ma si può ritenere che egli volesse distinguere la produzione editoriale ufficiale (riconoscibile dallo stemma mediceo e dalla sottoscrizione dello stampatore ducale), da una produzione informale, presumibilmente destinata ad uso interno dell'Accademia.

In realtà, c'è da scommettere sul fatto che anche per le edizioni che Torrentino non firmò fossero stati concessi i privilegi. Si è visto sopra che i privilegi, seppure non menzionati in

⁵¹ SIMONETTI 2005, p. 47 (la citazione immediatamente successiva a p. 43).

un'edizione, funzionavano ugualmente per dissuadere concorrenti dal ristamparla; inoltre, spesso negli esemplari di dedica i privilegi venivano eliminati, evidentemente perché ritenuti un riferimento troppo esplicito all'aspetto mercantile dell'oggetto-libro.⁵² Osservando bene il primo volume stampato da Torrentino, nel gennaio 1547, non vi troviamo *colophon*, ma lo stampatore è citato nella dedicatoria di Carlo Lenzoni a Pierfrancesco Riccio, segretario di Cosimo, con grande onore:

Il vostro messer Lorenzo Torrentino, cercando di dare qualche onorato et felice principio alle Stampe delle cose Toscane; credo io mosso da spirito divino m'ha richiesto che io lo provvegga di qualche opera bella. Per il che io come desideroso di aiutare chi s'affatica, ad honore dello illustriss. S. Nostro, spinto dalla honesta della domanda, et tratto dalla bellezza de' caratteri suoi, oltre a mille debiti miei; l'ho compiuto del presente Pimandro.⁵³

In un'altra edizione, l'*Oratione funebre* di Varchi per Maria Salviati del 1549, Torrentino addirittura prepone una lettera dedicatoria a Lorenzo Lenzi da lui stesso firmata «Lorenzo Torrentino Stampator ducale». Simonetti pensa che Torrentino si lamenti qui del fatto di non poter mettere il suo nome nel *colophon*,⁵⁴ invece a me pare che egli rivendichi il suo ruolo attivo e non passivo – da editore alla Aldo Manuzio, per intenderci –, nell'applicazione della politica culturale di Cosimo:

sodisfare a quell'obbrigo che la bontà, la prudenza, et la liberalità dell'Eccellenza dell'Illustrissimo, virtuosissimo, et felicissimo Duca di Firenze, Signor nostro, m'ha posto sopra le spalle, mi fa non solamente desto, et diligente a cercare, ma curioso ancora, et forse importuno a trarre dalle tenebre, et porre in luce tutti quegli componimenti, di qualunque maniera, i quali possano, o utile alcuno arreccare, o honore alla vostra lingua Fiorentina.

⁵² ARMSTRONG 2002, pp. 160-164.

⁵³ Il brano è citato da SIMONETTI 2005, p. 42.

⁵⁴ SIMONETTI 2005, pp. 44-45.

Non si deve trascurare il fatto che, nell'accettare il contratto propostogli da Cosimo, Torrentino aveva ottenuto il permesso di «portare arme», come un nobile,⁵⁵ sicché si capisce che egli ci tenesse a figurare nelle sue edizioni non tanto come il tipografo, ma come una specie di funzionario ducale, capace di iniziativa propria nel promuovere la cultura fiorentina. Inoltre, la citata dedicatoria dimostra anche che Torrentino cerca anche di ottenere protezione e probabilmente finanziamenti da altri personaggi influenti, come appunto Lenzi in questo caso.

A ben guardare, nei colofoni torrentiniani, troviamo in genere solo i privilegi del papa, dell'imperatore e del duca di Firenze, talvolta del viceré di Napoli, ma si può essere certi del fatto che lo stampatore fiammingo non temesse molto dalla concorrenza proveniente dallo stato pontificio, da Napoli o dall'impero. Dominatrice del mercato era allora Venezia, sia per le numerose tipografie dotate di mezzi tecnologici all'avanguardia, sia per il facile accesso al rifornimento di carta (bene preziosissimo e costoso, capace di incidere pesantemente sul costo di un volume), sia per la presenza di operai specializzati, di correttori formati sulla grammatica bembiana, ma soprattutto per l'efficacia di una distribuzione capillare, in Italia e in Europa, attraverso una rete di librai all'ingrosso e al minuto che non ebbe concorrenti nel XVI secolo. Come sottolinea Angela Nuovo, «fino alla prima metà del XVI secolo chi otteneva un privilegio a Venezia, nonostante la limitata giurisdizione territoriale della Repubblica, di fatto controllava tutto il mercato italiano», anche perché «i grandi librai all'ingrosso [...] avevano quasi tutti sede a Venezia».⁵⁶ A Venezia il privilegio si concedeva di norma solo per opere originali, cioè non stampate prima a Venezia o altrove. Chiunque volesse pubblicare un'opera nuova o ristampare con aggiornamenti un'opera già edita doveva fare i conti con Venezia.

⁵⁵ NUOVO 2006, p. 57.

⁵⁶ NUOVO 2012, pp. 193-213: 198.

Se ne accorse ben presto Carlo Gualteruzzi, che alla morte di Bembo, nel gennaio del 1547, si preoccupò di stampare le opere dell'amico scomparso che erano ancora inedite e di riproporre opere già uscite ma riviste, corrette e ampliate dall'autore. Dal mese di luglio del 1548, Gualteruzzi inizia a scrivere insistentemente a Giovanni Della Casa, che è a Venezia in quanto nunzio pontificio, per chiedergli di intervenire personalmente allo scopo di fargli ottenere gli ambitissimi privilegi veneziani per le riedizioni bembiane in cantiere: «Disidero ancho ottenere il privilegio per questi altri tre volumi, altre volte stampati, cioè le *Prose*, le *Rime* et gli *Asolanj*, rivisti et corretti et ampliati; et se pur si harà a mandar le copie, si manderanno. Ma si dovrebbe poter far di meno, per quello che si usa di fare altrove».⁵⁷ Il 28 luglio 1548, a giudicare da un'altra lettera a Della Casa, Gualteruzzi era ancora tutto preso dai problemi sorti per l'ottenimento dei privilegi veneziani, in particolare per le *Rime* e per le *Lettere* bembiane, tanto che ormai si andava convincendo, sulla scorta dei suggerimenti di Della Casa, di servirsi anche delle stamperie lagunari sia per i volumi ancora da mettere in cantiere, sia per quelli che già si stavano tirando a Roma.⁵⁸ In realtà, la «pubblicazione delle opere postume di Bembo, nell'ultima redazione licenziata dall'autore e affidata a Carlo Gualteruzzi, dimostra quanto personaggi di primo piano, come lo stesso Gualteruzzi e addirittura Giovanni Della Casa, ignorassero le caratteristiche principali della legislazione sulla stampa a Venezia, e fossero quindi ben lungi da poter competere, in questo settore, con gli stampatori veneziani».⁵⁹ Per superare gli ostacoli all'acquisizione di quei «benedetti privilegi» veneziani, come ormai Gualteruzzi

⁵⁷ MORONI 1986, p. 492.

⁵⁸ MORONI 1986., p. 497: «Vostra Signoria Reverendissima mi scrive che 'l privilegio non si può ottenere, se non si stampano a Venetia almeno 400 volumi etc. Et il Tramezino di Roma vole che se ne stampino mille, dicendo che alla spesa mette più conto mille che 400, et io mi lascio governare allui in questa parte dello spendere, parendomi che l'entenda meglio di me».

⁵⁹ NUOVO 2005, p. 195.

li definisce costantemente nella sua corrispondenza con Caro, si fa ricorso anche a Francesco Tramezzino, libraio e in un certo senso editore a Roma, e a suo fratello Michele, stampatore a Venezia, con l'aiuto dei quali si pensa di far uscire anche a Venezia il numero minimo di copie (400) di ognuna delle tre edizioni (*Rime*, *Lettere* e *Prose*) per la richiesta del privilegio. Infatti, la parallela pubblicazione in due luoghi diversi di un libro consentiva talvolta di aggirare le difficoltà poste dalle autorità veneziane per la concessione dei privilegi, dal momento che a Venezia era molto difficile ottenerli per opere che fossero stampate altrove.⁶⁰ Si arrivò addirittura a pensare di far risultare la pubblicazione delle *Rime* come avvenuta a Venezia, invece che a Roma, con la semplice sostituzione di note tipografiche false nell'ultima carta.⁶¹ Successivamente, di una riedizione veneziana non si parlò più, perché si ottenne finalmente il privilegio veneziano. Infatti, ciò risulta dalla raccolta di privilegi veneziani trascritti da Horatio Brown, consultabile presso la sala manoscritti della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia; il privilegio fu concesso il 5 gennaio:

1549. 5 Jan. Carlo Gualteruzzi

[...] che per autorità di questo Consiglio sia concessa a Domino Carlo Gualteruzzi che per anni X prossimi alcuno senza permissione sua non possa stampare ne far stampare ne vendere in questa nostra citta ne in alcun luogo del Dominio nostro *li quattro volumi de' lettere*

⁶⁰ Le stesse difficoltà determinarono anche in seguito doppie edizioni, come l'*Hercolano* di Benedetto Varchi e la seconda «rassetatura» del *Decameron* di Lionardo Salviati, stampate prima a Firenze e subito dopo a Venezia con date che ingannevolmente miravano a sottolineare la precedenza delle edizioni veneziane allo scopo di non precludersi l'ottenimento dei privilegi (cfr. rispettivamente SORELLA 1998, pp. 207-235: 209; BERTOLI 1998, pp. 135-156: 135).

⁶¹ Questo è appunto ciò che spregiudicatamente Della Casa consigliò a Gualteruzzi in una lettera del 9 giugno 1548, in MORONI 1986, p. 481. Prudentemente, Michele Tramezzino si rifiutò di prestarsi al gioco, che gli parve troppo rischioso.

*volgari del quondam Rev.mo Bembo over q(ua)lcuno di essi ne le prose del medesimo ultimamente per sua Rev.ma Signoria corrette, ne altrove stampate in essi luoghi vendere [...]*⁶².

Il privilegio veneziano per le *Prose*, benché stampate a Firenze, sarà stato una specie di eccezione alle rigide regole seguite di norma dalle autorità della Repubblica e sarebbe difficile pensare che Gualteruzzi l'avesse ottenuto a suo nome senza l'intervento risolutivo di Cosimo e dei suoi ministri. Precedenti a noi noti della concessione dei privilegi veneziani per opere stampate altrove sono, oltre all'edizione delle *Rime* di Bembo stampate a Roma nel 1548, il *Furioso* di Ariosto.⁶³ In ogni caso, anche se non stampato nel *colophon* dell'edizione di Torrentino, il privilegio veneziano⁶⁴ fu rispettato fino alla ristampa veneziana del 1552 (Scotto e Stupio), autorizzata dallo stesso Gualteruzzi.

Si potrebbe pensare di aggiungere le due edizioni delle *Vite* tra le poche eccezioni conosciute di privilegi veneziani concessi per opere stampate fuori dai territori della Serenissima. Tuttavia, un'attenta ricerca tra i privilegi veneziani trascritti da Brown in questo caso non ha dato alcun esito. Torniamo così al punto di partenza: se i privilegi veneziani non furono ottenuti per le due edizioni fiorentine delle *Vite*, come mai esse non furono ristampate a Venezia? Come mai i tipografi veneziani rinunciarono ad un affare praticamente sicuro, dal momento che secondo le leggi della Serenissima essi avevano tutto il diritto di ristampare, anche se non di chiederne i privilegi, la Torrentiniana dal 1550 al 1568 e la Giuntina dalla sua messa in commercio in poi?

⁶² Ms. marc. It. VII, 2500 (=12077), HORATIO F. BROWN, *Privilegi veneziani per la stampa concessi dal 1527 al 1597*, «Bundle A: 1527-1555», c. 545. Il corsivo è mio.

⁶³ Cfr. NUOVO 2011, p. 200; NUOVO 2003, p. 196.

⁶⁴ NUOVO 2005, pp. 17-37: 19: i privilegi erano rispettati anche se non stampati; NUOVO 2005, p. 26: «Talvolta la pubblicazione del volume avviene prima della concessione del privilegio, e quindi non può legalmente portarne la menzione». E in nota: «Cosa che invece avverrà tranquillamente nel Cinquecento, tanto scontata era ormai divenuta la concessione del privilegio».

Di nuovo, sono costretto ad ammettere che su questi aspetti vaghiamo nel buio. Possiamo solo cercare per ora di fare qualche considerazione, in attesa di riscontri documentali. Per esempio, bisogna chiedersi quale sarà stata la sorte delle altre edizioni torrentiniane e in particolare delle opere scritte da accademici fiorentini. L'analisi dei dati, ricavabili da Edit16, contraddice ogni aspettativa che ci saremmo potuti fare sulla base delle vicende occorse a Gualteruzzi per la pubblicazione postuma delle opere di Bembo.

Di Pier Francesco Giambullari (morto nel 1555) non si hanno riedizioni delle opere stampate da Torrentino: il *Gello* del 1549 (ristampa dell'ed. di Doni del 1546), *De la lingua che si parla & scrive in Firenze* probabilmente del 1551, le *Lezzioni* del 1551. Ma anche *L'Apparato et feste nelle nozze dello illustrissimo signor duca di Firenze, et della duchessa sua consorte, con le sue stanze, madriali, comedia, et intermedij, in quelle recitati*, stampato a Firenze da Bernardo Giunta nel 1536, così come *De 'l sito, forma, et misure, dello Inferno di Dante*, pubblicato a Firenze dal misterioso Neri Dortelata nel 1544, non furono più ristampati. *L'Historia della Europa* fu stampata postuma a Venezia nel 1566 da Francesco Senese, quando il duca cominciava ad orientarsi verso stamperie lagunari per le opere dei suoi accademici.

Di Carlo Lenzone, Torrentino pubblicò postumo il trattato *In difesa della lingua fiorentina, et di Dante*, nel 1556-1557 (alcuni esemplari hanno nel *colophon* la prima data, invece della seconda), non più ristampato nel Cinquecento.

Per quanto riguarda Cosimo Bartoli, Torrentino pubblicò la già citata traduzione: *L'architettura di Leonbatista Alberti tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli gentil'huomo & accademico fiorentino. Con la aggiunta de disegni*, in Firenze, appresso Lorenzo Torrentino impressor ducale, 1550, ristampato a Monte Regale dal figlio di Torrentino, Lionardo nel 1565 e a Venezia da Francesco Franceschi «sanese» nello stesso 1565 nel mese di agosto; la traduzione di *Manlio Seuerino Boetio senatore et già consolo romano Della*

consolatione de la filosofia tradotto da Cosimo Bartoli gentil'huomo fiorentino, in Firenze, appresso Lorenzo Torrentino impressor ducale, 1551; *La vita di Federigo Barbarossa, imperator romano*, nel 1559 (unica edizione nel Cinquecento). A un certo punto, le sue opere cominciarono ad essere stampate a Venezia, evidentemente con il consenso del duca, dal senese Francesco de Franceschi: *Del modo di misurare le distantie, le superficie, i corpi, le piante, le prouincie, le prospettive, & tutte le altre cose terrene*, nel 1564 (l'anno dopo la morte di Torrentino) e poi ancora nel 1589, i *Ragionamenti accademici sopra alcuni luoghi difficili di Dante* nel 1566 e poi nel 1567, i *Discorsi historici uniuersali* nel 1569 (ristampati a Genova nel 1582 da Antonio Roccatagliata). Inoltre, il trattato di Giorgio Bartoli, *Degli elementi del parlar toscano*, fu pubblicato a Firenze dai Giunti nel 1584 e non fu più ristampato nel Cinquecento (era anche lui accademico fiorentino).

Diverso è il caso di un altro accademico, Giovan Battista Gelli, che godé di una popolarità molto maggiore dei suoi colleghi. Torrentino stampò nel 1548 l'edizione ampliata dei *Capricci del bottaio*, già usciti per i tipi di Doni nel 1546 (a sua volta ristampa emendata dei *Dialogi del Gello*, stampati in Firenze, per il Doni, 1546, senza il consenso dell'autore), e il successo di vendite lo indusse a produrne ristampe nel 1549 e nel 1551. Lo stesso si può dire della *Circe*, che Torrentino stampò per la prima volta nel 1549 e che ristampò nel 1550, con privilegi per dieci anni che erano identici a quelli della prima edizione, e nel 1562. Entrambe le opere furono ristampate prontamente a Venezia nel 1550, sia da Agostino Bindoni, sia da Giovita Rapirio e Bartolomeo Cesano; poi, i *Capricci* furono messi all'Indice nel 1554 (anche se nel 1562 Gelli cercò di farne un'edizione purgata), mentre la *Circe* fu riproposta da Torrentino nel 1562 e successivamente da altri stampatori veneziani fino alla fine del secolo, ma solo dopo il 1588 (fu anch'essa messa all'Indice nel 1590). In realtà, un'altra edizione veneziana della *Circe* ci fu, intorno al 1560, ma si trattava di un'edizione senza note tipografiche, condotta sull'edizione Cesano del 1550 e non dalla riedizione di Torrentino del 1550, rivista, ampliata e corretta dallo stesso au-

tore. Lo stampatore fu probabilmente un editore ‘fantasma’, Giordano Ziletti,⁶⁵ il quale nel preparare la sua edizione mostrò di conoscere sia l'altra edizione veneziana, di cui si servì per due carte evidentemente mancanti nel suo esemplare dell'ed. Cesano che usò come antigrafo, sia l'ed. Torrentino, di cui usò la data posta nella dedicatoria, sostituendola a quella delle due edizioni veneziane utilizzate.⁶⁶ È come se Ziletti avesse voluto evitare a tutti i costi di riprendere il testo dall'edizione fiorentina, che sapeva essere migliore (perché altrimenti non avrebbe aggiornato la data nella dedicatoria), per non incorrere in eventuali problemi. Ma è proprio questo il punto: perché dopo le quattro edizioni del 1550 (due dei *Capricci* e due della *Circe*) gli stampatori veneziani si mostrarono così restii a ristampare le opere di Gelli, che stavano avendo un grande successo, se esse erano uscite a Firenze senza i privilegi veneziani? Perché nessuno si azzarda a ristampare l'edizione torrentiniana dei *Capricci* del 1551, corretta e ampliata dall'autore (dopo il titolo si legge infatti: *La quinta edizione accresciuta e riformata*), in cui non figura alcun privilegio, né sul frontespizio, né nel *colophon*? Un altro piccolo mistero è nella seconda edizione torrentiniana della *Circe*, uscita nel 1550, ma con lo stesso elenco di privilegi contenuto nella prima del 1549, validi ancora per dieci anni. Dunque, Torrentino avrebbe dovuto richiedere per altri dieci anni i privilegi per la nuova edizione della *Circe* del 1550, pagando ovviamente di nuovo le tasse agli Stati che gli rilasciarono gli ulteriori permessi, proprio mentre uscivano le due ristampe dell'opera. Tuttavia, in uno degli esemplari dell'edizione fiorentina del 1550, scoperto da Tissoni (si veda la citata *Nota al testo*), qualcuno fece eradere le date (1550) sia dal frontespizio sia dal *colophon*, e poi imprimere a timbro le date dell'edizione precedente (1549). Forse Torrentino non avrà voluto pagare per i nuovi privilegi e avrà cercato di far passare la nuova edizione come una semplice riemissione della *princeps*, dotata dei privilegi. Eppure, nessuno stampatore

⁶⁵ RHODES 1995, p. 103.

⁶⁶ Rimando anche in questo caso alla *Nota al testo* di Tissoni in GELLI 1967 p. 384.

veneziano osò ristampare questa edizione, sicché Torrentino la ripropose nel 1562.

Le numerose *Lezioni* di Gelli furono stampate a Firenze da Torrentino o da Sermartelli e non godettero di ristampe. Delle traduzioni da Porzio di Gelli, stampate da Torrentino nel 1551 non si conoscono ristampe, mentre della *Vita di Alfonso da Este*, di Giovio, sempre con la traduzione di Gelli, uscita a Firenze nel 1553 presso Torrentino (molti sono gli esemplari superstiti), ci furono due ristampe veneziane, una tra il 1556 e il 1559 (l'arco temporale si ricava dagli anni di attività veneziana dello stampatore Giovanni de' Rossi), e l'altra solo nel 1597. Probabilmente, la prima ristampa veneziana della *Vita di Alfonso da Este* presso Giovanni de' Rossi ci fu nel 1557, perché in quell'anno Domenichi, dopo aver subito a Firenze la condanna al carcere per aver stampato la traduzione dei *Nicodemiana* di Calvino nel 1552, trasferitosi a Venezia, mise sul mercato una serie di biografie di Giovio da lui tradotte e già precedentemente stampate, di *Sforza valorosissimo capitano, che fu padre del conte Francesco Sforza duca di Milano* (Venezia, Giovanni de' Rossi, non prima del 1556; già stampata a Firenze nel 1549, presso Bernardo Giunta), di *Ferrando Davalo* (Venezia, Giovanni de' Rossi, 1557, già stampata da Torrentino nel 1551), di *Leone X, Adriano VI e del cardinale Colonna* (Venezia, Giovanni de' Rossi, 1557, già stampata a Firenze da Torrentino nel 1549), di *Consalvo Ferrando di Cordova, detto il Gran Capitano* (Venezia, Lodovico di Avanzi, 1557, già stampata a Firenze da Torrentino nel 1550); inoltre gli *Elogi. Vite brevemente scritte* (Venezia, Giovanni de' Rossi, 1557, già stampati a Firenze da Torrentino, nel 1554).

Per le commedie di Gelli, *La sporta*, stampata già nel 1543 (prima che Cosimo iniziasse la sua 'politica tipografica'), fu ristampata molte volte a Firenze e a Venezia, mentre *Lo errore* e la *Poli-fila* (attribuita a Benedetto Busini e a Gelli), stampate a Firenze nel 1556 (la prima da Torrentino e la seconda dai Giunti) non ebbero ristampe.

Quanto a Varchi, la sua traduzione di Boezio (*Della consolazione*

della filosofia. Tradotto di lingua latina in volgare fiorentino da Benedetto Varchi, Firenze, Torrentino, 1551) ebbe riedizioni solo a Firenze, a parte una a Venezia, ma «ad instantia dei Giunti di Fiorenza» (1562). La sua traduzione da Seneca (*De benefiziis, tradotto in volgar fiorentino da messer Benedetto Varchi*, Firenze, Torrentino, 1554) fu ristampata a Venezia, forse un anno prima della scadenza dei privilegi (*De benefiziis, tradotto in volgar fiorentino da m. Benedetto Varchi. Di nuouo corretto, et ristampato*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1563), ma a quanto pare con il consenso e le correzioni dell'autore (poi seguita da ristampe, a testimonianza del notevole successo della traduzione).

Delle lezioni di Varchi, la prima, padovana, fu stampata a Mantova da Venturino Ruffinelli (e poi ristampata a Lione con un'altra lezione sull'amore), mentre le successive lezioni uscirono solo a Firenze; le *Due lezioni* di Varchi su un sonetto di Michelangelo e sulla famosa disputa sull'eccellenza delle arti non furono più ristampate altrove. Neppure la famosa edizione delle *Lezioni* di Varchi prodotta a Firenze dai Giunti nel 1560 fu ristampata a Venezia (Filippo Giunti ne produsse un'altra edizione ampliata nel 1590). Varchi fu famoso anche per le sue orazioni funebri, quelle per la morte di Bembo (Firenze, Doni e Girolama Cartolari, Roma 1547), di Stefano Colonna (Firenze, Torrentino, 1548), di Maria Salviati (madre di Cosimo de' Medici, Firenze, Torrentino, 1549), di Michelangelo (Firenze, Giunti, 1564), di Giovambatista Savello (Fiorenza, eredi di Bernardo Giunta, 1551), di Lucrezia de' Medici (Fiorenza, Giunti, 1561). Una sola di queste orazioni fu ristampata, quella per la morte di Bembo, che Varchi pronunciò nell'Accademia fiorentina nella prima domenica di quaresima del 1547, che fu stampata a Firenze da Doni (in quarto) e subito dopo a Roma, nella piazza di Parione (cioè da Girolama Cartolari), nello stesso anno (in ottavo), molto probabilmente con il consenso di Varchi. Ma Varchi fu celebre soprattutto per i suoi versi e in particolare per i sonetti, tanto che dopo la morte di Bembo contese con Giovanni Della Casa per il primato italiano ed europeo nella poesia. Egli stesso raccolse i suoi sonetti e li pubblicò in due volumi distinti,

di cui il primo uscì a Firenze nel 1555, presso Torrentino. Tuttavia, questo volume fu subito ristampato a Venezia da Plinio Pietrasanta (1555). Il volume fiorentino era dedicato a Francesco de' Medici (in data 12 giugno), quello veneziano a Giovanni Della Casa (con la dedicatoria datata 1° luglio), sebbene non direttamente da Varchi, ma da un comune amico, Giorgio Benzoni. Questa riedizione non presenta varianti di rilievo, se non per l'aggiunta di tre egloghe. Poggiali, a differenza di Moreni, si pone il problema di questa doppia edizione, ma non sa dare una spiegazione;⁶⁷ Tanturli, recentemente, in uno studio meticolosissimo sui *Sonetti*, ha provato a giustificare la riedizione veneziana come una specie di moto di ribellione di Varchi, antico 'repubblicano':

Le due edizioni, quindi, furono di fatto contemporanee. [...] Dunque, anche di questa stampa l'iniziativa spetta al Varchi, che incaricò il Benzoni di stendere la prefazione per un personaggio di valore e amicissimo suo. È ovvio che l'incaricato si dovesse premunire d'averne centrato il desiderio, se, come forse è altrettanto ovvio, non gli era stato rivelato. Le due dediche all'erede del duca Cosimo e al nuovo segretario di stato di Paolo IV, interprete e artefice d'una politica antimperiale e pertanto antimedicea, seguendo in ciò i propri sentimenti d'esule volontario, sono in patente opposizione; ma consone a un Varchi antico repubblicano, che era dovuto venire a patti col duca e accettare gli obblighi conseguenti, senza tuttavia rinnegare il proprio passato e gli amici che, diversamente da lui, in patria non erano dovuti tornare.⁶⁸

A mio parere, Varchi non avrebbe mai fatto ripubblicare a Ve-

⁶⁷ Cfr. POGGIALI, 1813, riportato in GAMBA 1828, pp. 213-214: «Noi non sapremmo veramente spiegare come stia la faccenda, che contemporaneamente si pubblicasse in Firenze dal Varchi stesso, e in Venezia dal Benzoni, incaricatone dal Varchi, questa Prima Parte dei Sonetti, non facendo l'uno alcuna menzione dell'altro» (p. 213). Si veda anche DOMENICO MORENI 1819 (edizione seconda, corretta, e aumentata; disponibile anche in anastatica, a cura di Mario Marteli, Firenze, 1989), pp. 253-255.

⁶⁸ TANTURLI 2004, pp. 45-100: 45-46.

nezia i suoi *Sonetti* a insaputa di Cosimo o addirittura contro la sua volontà. Mi sembra più plausibile che egli avesse in un primo tempo deciso di dedicare il volume a Della Casa, che, come si è accennato, dopo la morte di Bembo era considerato da molti insieme con Varchi il principale poeta vivente. Successivamente, Cosimo o qualcuno dei suoi ministri gli avrà fatto notare che Della Casa era persona considerata ostile agli interessi politici del ducato e si sarà trovato il compromesso di stampare i *Sonetti* prima a Firenze, con la dedica al principe Francesco, e poi a Venezia, con la dedica a Della Casa, firmata non da Varchi, ma da Benzzone. Dunque, per quanto concerne il nostro discorso, l'edizione veneziana, senza privilegi di stampa,⁶⁹ fu stampata dopo quella fiorentina (perché altrimenti avrebbe avuto i privilegi, essendo opera non pubblicata prima), e con il consenso dell'autore e con ogni probabilità dello stampatore (oltre che di Cosimo, che poteva essere soddisfatto del fatto che almeno nel suo ducato nessuno avrebbe potuto acquistare una copia dell'edizione veneziana, in virtù dei privilegi detenuti da quella fiorentina, e che inoltre la dedica a Della Casa era firmata formalmente da Benzzone e non dal suo Varchi). D'altronde, la seconda parte dei *Sonetti*, pubblicata dallo stesso Torrentino nel 1557, non fu ristampata altrove, così come l'edizione ampliata *Sonetti spirituali*, usciti sempre a Firenze presso i Giunti nel 1573.

La commedia *La Suocera* fu pubblicata postuma a Firenze da Bartolomeo Sermartelli nel 1569 e non fu più riproposta da altri stampatori (ne esiste una contraffazione napoletana settecentesca, che porta però la data del 1569).

Dell'opera maggiore di Varchi, il trattato *L'Hercolano*, ho avuto occasione di occuparmi personalmente.⁷⁰ I Giunti di Firenze e di Venezia si misero d'accordo per stampare contemporaneamente due edizioni, derivandone l'una dall'altra, ma dando a

⁶⁹ Non c'è menzione di privilegi nell'edizione, né essi risultano nella trascrizione di Brown (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia).

⁷⁰ VARCHI 1995.

vedere che quella veneziana fosse precedente di un paio di mesi, per poter ottenere il privilegio in quanto opera 'nuova', mentre in realtà era avvenuto l'esatto contrario; la stessa cosa accadde per le due edizioni parallele della seconda 'rassetatura' del *Decameron*, studiate da Gustavo Bertoli (si veda sopra). I Giunti ricorsero a tale espediente, a quanto pare, non tanto per paura che l'edizione fiorentina fosse immediatamente ristampata a Venezia, ma piuttosto che non fosse più possibile ottenere i privilegi veneziani per le due importanti edizioni se esse fossero uscite prima a Firenze.

In conclusione – una conclusione necessariamente provvisoria e ancora piena di molti interrogativi – sembrerebbe che gli stampatori veneziani fossero dissuasi dal riprodurre edizioni fiorentine, ma non edizioni veneziane uscite senza privilegi; che ci fosse una maggiore elasticità nel riproporre le traduzioni già stampate a Firenze; infine, che ad un certo punto, dopo la morte di Torrentino, questo sistema editoriale autarchico organizzato da Cosimo, probabilmente in accordo con il governo della Serenissima, cominciò a essere messo in discussione nella stessa Firenze, perché evidentemente ci si sarà accorti che molti dei volumi pubblicati dagli accademici non avevano che una circolazione molto limitata, a causa del monopolio veneziano nella distribuzione, cosicché ci si sarà risolti a rivolgersi a stamperie di toscani trapiantati a Venezia, ma fidati, come del senese Francesco de Franceschi e dei giovani discendenti dei Giunti.

Vasari e la questione della lingua.

Secondo gli studi più recenti sullo stile e la lingua delle *Vite*, Vasari avrebbe adottato il parlato fiorentino, in polemica con le tesi letterarie e arcaizzanti di Bembo. Qualcuno recentemente si è anche spinto a sostenere che in questo Vasari seguirebbe Varchi, indulgendo anche nell'adozione di parole tecniche dell'uso, aborrite dai pedanti sia per la loro origine umile, sia per il fatto

che esse non sono riscontrabili nei classici del Trecento.⁷¹

In realtà, la rivendicazione di aver adottato una lingua più dimessa, con vocaboli tecnici dell'uso, è un *topos* risalente almeno agli scrittori latini di argomenti relativi alle arti meccaniche (cioè al lavoro manuale e artigianale), come Plinio e Vitruvio, cui Vasari si ispirava. Per questo Varchi aveva paragonato Vasari a Plinio, nella seconda lezione del 1547. Per questo altresì, Giovio insisteva sulla naturalezza linguistica nella lettera dedicatoria che aveva scritto come falsariga all'amico, per indurlo ad indirizzarla a Cosimo:

Et se già alli ill.mi Avoli suoi furono in grado le onorate fatiche della istoria fiorentina del compatriota mio Lionardo Bruni per le buone lettere sue et la sua felice scrittura, non iscansi hora le Vite di tanti suoi nobilissimi spirti fiorentini scritte da me ne ricca dej altrui giuditii ne altra lingua che la natura mi si habbia <dato>.⁷²

Opportunamente, Floriana Conte ha sottolineato che la prospettiva di Vasari è sostanzialmente opposta a quella di Bembo, pur nella comune derivazione teorica da un punto di vista storiografico:

In particolare, Silvia Ginzburg ha ipotizzato un influsso del Bembo teorico delle *Prose* sul Vasari scrittore delle *Vite* attraverso la mediazione di Vincenzo Borghini, pur non tralasciando di accennare al ruolo che il Varchi autore della *Storia fiorentina* assume a Firenze durante la gestazione delle *Vite*. La studiosa arriva a compiere analisi in tal senso sulla scorta del “nesso, che è difficile per noi oggi intendere, ma che è pur indubitabile”, che Dionisotti instaura tra il processo di affermazione dell'evangelismo e del riformismo cattolico e l'adesione al volgare letterario in Italia: tuttavia è pur vero che egli pone un problema, non espone il risultato di una ricerca conclusa. In realtà, pur se Bembo ha in comune con Vasari la concezione biologica e progressi-

⁷¹ Cfr. GINZBURG 2007, pp. 147-203: 162, e COLLARETA 2007, pp. 173-184.

⁷² In SIMONETTI 2005, p. 65: Simonetti, che ha avuto il merito di ritrovare tale documento; non è però sicuro se si tratti della lettera scritta da Giovio o di un primo abbozzo di dedicatoria scritto da Vasari.

va della storia (da entrambi mutuata da fonti comuni), il canone della poetica di Bembo coincide con i grandi trecentisti, mentre per Vasari il Trecento figurativo è solo il “principio” della rinascita, non “l'esempio”; anche la svalutazione dell'imitazione plurima nello stile letterario e l'aspirazione a modelli rigidi (uno per la poesia e uno per la prosa) proposte nelle *Prose* bembiane risultano obiettivamente in contrasto con la articolata teoria dell'imitazione verificabile nelle *Vite*.⁷³

Se è vero che Varchi, al momento della sua inchiesta sulle arti nel 1547, paragonando Vasari a Plinio e coinvolgendo «tra gli altri, Vasari, Bronzino e Cellini; tre artisti che aspirano alla legittimazione professionale anche attraverso la redazione di opere storiografiche, poetiche e biografiche scritte nel volgare fiorentino dell'uso»,⁷⁴ bisogna considerare che il futuro autore dell'*Hercolano* è ora tutto impegnato nella polemica interna con Gelli, Giambullari, Lenzoni e Bartoli, nella difesa di Bembo e della necessità di studiare la grammatica (in sostanza quella del veneziano) anche per i fiorentini. In questa fase delicatissima della sua carriera e del consolidamento del suo prestigio a Firenze, ben difficilmente Varchi si sarebbe messo a difendere ed anzi ad esaltare, come farà nel suo trattato uscito postumo, i tecnicismi degli artisti e artigiani contemporanei, come qualcuno ha sostenuto. Del resto, basta leggere la dedicatoria di Cosimo Bartoli premessa alla sua traduzione del *De edificatoria* di Leon Battista Alberti, stampata da Torrentino nel 1550 (con il frontespizio disegnato da Vasari), in cui è chiara la consapevolezza dell'importanza di arricchire il toscano con un vocabolario tecnico-scientifico, per capire che l'autore delle *Vite* almeno in quel momento guardava altrove per trovare i suoi fondamenti teorici nella lingua e nello stile.

Bisogna considerare, come non si è fatto finora, che Varchi nella prima delle due lezioni si sofferma a commentare la parola

⁷³ CONTE 2011-2012, pp. 385-431: 423-424.

⁷⁴ CONTE 2011-2012, pp. 391-392.

artista, usata da Michelangelo proprio nel primo verso del componimento, per concludere sulla natura fiorentina della parola, non riscontrabile in Petrarca, ma in Dante; ebbene, Vasari, sia nella sua lettera di risposta all'inchiesta varchiana, sia nelle due edizioni delle *Vite*, non usa mai la parola *artista*, ma sempre *artefice*. Inoltre, nelle *Vite* non troviamo alcun accenno all'inchiesta di Varchi; anzi, nella prima edizione Varchi non è mai nominato, mentre solo nella seconda edizione c'è il riferimento alla lezione varchiana sul sonetto di Michelangelo, ma non alla lezione successiva e all'inchiesta cui anche Vasari aveva dato il suo contributo.

Probabilmente, quando Vasari aveva iniziato a scrivere le sue biografie, nel 1546 o anche prima, egli veniva dalle frequentazioni romane di famosi letterati che scrivevano in toscano, ma che parlavano anche in quella lingua in modo raffinato ed elegante, cioè in modo 'regolato' dalla grammatica, che in fin dei conti era quella delle *Prose*, che lo ammettessero o no. L'amico di Vasari, Annibal Caro, era stato, come si è visto, tra i primi lettori delle *Vite* e in esse aveva apprezzato la naturalezza linguistica, inquinata semmai qua e là a suo parere da una malintesa ricerca di forbitezza che aveva spinto l'autore a forgiare periodi con il verbo in fondo, alla latina. Nella sua prima opera a stampa, il citato *Commento di ser Agresto*, Caro aveva detto a chiare lettere, seppure in tono burlesco, quale fosse il suo ideale linguistico, sin dalle prime battute:

Et quanto alla lingua, io mi protesto che non voglio esser tenuto d'usare nè la boccacevole, nè la petrarchevole, ma solamente la pura et pretta toscana d'oggi dì e della comune quella parte che anchora da essi Toscani è ricevuta, sì perché tengo, secondo l'antico precetto, che (in queste materie massimamente) si debbano spender sempre quelle monete che corrono (sendo però di buona lega, et di buon conio), sì anchora perché, dicendo il Petrarca *mal si conosce il fico*,⁷⁵ vo pensando,

⁷⁵ Cfr. PETRARCA, CV, 31-35: «Proverbio «ama chi t'ama» è fatto antico. / I so ben quel ch'io dico: or lass'andare, / ché conven ch'altri imparare a le sue

se a quel tempo n'havevano poca notitia, che io in questo caso mi posso hora molto poco valere et dello stile, et della dottrina loro.⁷⁶

Vasari adotta certamente una lingua toscana, la sua, perfezionata dalle lunghe dimore fiorentine e dalla frequentazione di intellettuali e notabili della corte medicea, ma non ha preclusioni nei confronti di termini tecnici di diversa origine. Per fare solo un esempio, ci possiamo limitare a menzionare *vettine* 'orci per olio o vino', che è un termine raro, antico, attestato soprattutto nel Lazio: lo troviamo nell'epistolario e nella *Diceria di santa Nafissa* di Caro e lo ritroviamo nelle *Vite* vasariane.⁷⁷ Ancora nella citata lettera scritta a Varchi per l'inchiesta sulle arti, del 12 febbraio 1547, Vasari scriveva, ripetendo il *topos modestiae* dell'uomo di pennello che è quasi costretto a scrivere e cioè a cimentarsi in un campo a lui estraneo, ma anche mettendo le mani avanti sulla propria estraneità ai dibattiti sulla lingua: «perdoni a me, che la penna non m'è sì facile, come mi suole il penello essere; dicendovi, che volentieri e più viarei fatto un quadro che questa lettera». L'impegno politico-linguistico di Vasari dovette cominciare più tardi, allorché gli amici Giambullari, Lenzoni e Bartoli presero ad aiutarlo nella revisione e nella stampa delle biografie.

Si deve dare la giusta importanza al fatto che proprio negli anni in cui Torrentino aveva in cantiere la laboriosa stampa delle *Vite* vasariane, dalla sua tipografia uscì la già citata terza edizione postuma delle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo (Firenze, Torrentino, 1548-49). Anche questa edizione, come quella delle *Vite*, fu un vero e proprio affare di stato. Inizialmente, ancora

spese. / Un'humil donna grama un dolce amico: / mal si conosce il fico». Come 'esortazione a non fermarsi, nel giudicare qualcosa o qualcuno, alle semplici apparenze, che potrebbero poi rivelarsi false, ingannevoli', la locuzione del v. 35 è attestata solo in Petrarca (BATTAGLIA 1961-2002, 21 voll. con 2 suppl., 2004 e 2007, s. v. *fico*; sigla G.D.L.I.). Nessun riscontro in *BIZ. Biblioteca Italiana Zanichelli*, Bologna, Zanichelli, 2010.

⁷⁶ ANNIBAL CARO, *Commento di ser Agresto*, edizione critica a cura di Antonio Sorella, in preparazione, par. 9.

⁷⁷ Cfr. G.D.L.I., s. v.

nel giugno del 1548, la prefazione alle *Prose* avrebbe dovuto essere firmata dal poeta bernese e satirico Giovan Francesco Lottini,⁷⁸ il quale era un potente segretario di Cosimo. Infatti, a quanto pare, nell'estate del 1548 si era già stabilito di stampare l'edizione definitiva delle *Prose* a Firenze. Ciò stupisce, se si considera che Carlo Gualteruzzi, esecutore testamentario di Bembo e curatore delle edizioni e riedizioni delle sue opere dopo la sua scomparsa nel gennaio del 1547, cominciò a far pubblicare tali opere a Roma, sotto il suo controllo. Forse sarà stato il figlio di Bembo, Torquato, con l'intermediazione dell'altro esecutore testamentario, Girolamo Querini, a richiedere i materiali per la riedizione delle *Prose* a Gualteruzzi, che non avrà potuto opporre resistenza, sia perché evidentemente si trattava di un'espressa volontà dell'autore, sia perché di mezzo c'era anche Cosimo de' Medici. Ad un certo punto, al posto di Lottini, fu incaricato di scrivere la dedicatoria a Cosimo Benedetto Varchi, il quale, in effetti, era la persona più adatta a farlo, dal momento che era stato proprio lui l'anno prima a leggere l'orazione funebre in onore di Bembo all'Accademia fiorentina, approfittando dell'occasione per tessere un lungo e appassionato elogio di Bembo e del bembismo, dinanzi ad ascoltatori ancora molto scettici nei confronti di uno 'straniero' che aveva preteso di insegnare anche ai toscani la corretta grammatica della loro stessa lingua. Il consensuale passaggio di testimone da Lottini a Varchi nella stesura della dedicatoria mostra quanto importante fosse

⁷⁸ Giovanni Francesco Lottini nacque a Volterra, ma di lui non si conoscono le date di nascita e di morte. Corrispondente di Pietro Aretino, fu segretario di Cosimo I e poi si trasferì a Roma. A Firenze era in stretti rapporti con Pietro Carnesecchi e con gli ambienti valdesiani, tanto che nel 1555 gli fu intentato un processo con l'accusa di simpatizzare per i luterani (cfr. MASSIMO FIRPO, *Gli affreschi di Pontorno a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, Einaudi, 1997, p. 363 e n.). Come scrittore è ricordato soprattutto per i suoi *Arvedimenti civili* (Firenze, Bartolomeo Sermartelli, 1574; subito ristampati, a partire dall'anno dopo, a Venezia), che furono riproposti insieme con altre opere analoghe sulla vita politica e dello stato di autori del calibro di Francesco Guicciardini (Vinegia, presso Altobello Salicato alla libreria della Fortezza, 1583; con ristampe successive).

ritenuta la riedizione delle *Prose* a Firenze da parte di Cosimo e dei suoi ministri. Forse ciò comprova anche l'intenzione del duca e dei suoi consiglieri di giovare di questa iniziativa editoriale non più soltanto per presentare all'esterno l'immagine di un principato mediceo tornato capace di un mecenatismo letterario paragonabile a quello di Lorenzo il Magnifico, ma anche per rivendicare a Firenze e al suo ducato il primato linguistico che con il ritorno di Varchi dall'esilio e la sua personale lettura del trattato bembiano poteva essere finalmente ribadito.⁷⁹ Dal momento in cui Bembo non fosse più stato visto come un nemico da combattere, ma anzi come il più grande paladino della lingua di Firenze, Varchi avrebbe potuto ragionevolmente attendersi una vittoria definitiva sia sul fronte interno (cioè su Gelli, Giambullari e gli altri sostenitori ad oltranza del fiorentino moderno), sia sul fronte esterno, ormai dominato dal bembismo e dalla stretta imitazione del fiorentino arcaico, con il conseguente rifiuto del fiorentino parlato. Questo dovette essere il periodo in cui Cosimo pensò con maggior determinazione di poter attuare una sorta di 'politica linguistica', come dimostrerebbe il fatto che poco più di un anno dopo, nel 1550, egli nominò una commissione che avrebbe dovuto stabilire le regole grammaticali del fiorentino.⁸⁰ L'iniziativa fu un fallimento, soprattutto perché all'interno della commissione collisero le opposte opinioni e personalità di Varchi e di Gelli, che erroneamente Cosimo aveva pensato di poter conciliare, ma ad ogni buon conto essa fu significativa di un interesse particolare della corte medicea per la possibile utilizzazione politica della questione della lingua, a tutto vantaggio di Firenze. Infatti, se si fosse riusciti fin

⁷⁹ Sulla politica culturale ed 'editoriale' di Cosimo, si veda in particolare RICCI 2001, pp. 103-119. Ricci appare convincente anche quando arriva al punto di sostenere a proposito di Torrentino: «as ducal printer he was also compelled to print a good number of titles with limited appeal – the numerous editions of Florentine Academicians being the chief example [...] – that responded more to the cultural prerogatives of the regime than to an actual demand on the part of book buyers» (p. 110). Si veda anche HANKINS 1992, pp. 69-94.

⁸⁰ Cfr. VARCHI 1995, I, cap. 1. 1.

da allora a trovare un'intesa e a conciliare il fiorentino aureo con quello argenteo, il Trecento con il Cinquecento, Bembo con Machiavelli, come sarà stato nelle intenzioni di Cosimo, oltre che di Varchi, difficilmente il resto d'Italia e persino l'industria tipografica veneziana avrebbero potuto non tenerne conto. D'altronde, Cosimo, nella sua politica culturale, mostrò di volersi servire di tutte le risorse intellettuali a sua disposizione in quel momento, non facendo prevalere nessuna delle parti in lizza, come anche nel caso della rivalità tra Varchi e Gelli, ma valorizzando l'apporto di ognuno alla comune causa del rilancio dell'immagine della repubblica, che egli stava progressivamente trasformando in principato. Tutto ciò ci aiuta a capire meglio la grande operazione pubblicitaria che accompagnò la pubblicazione delle *Vite* di Vasari. Le fasi della composizione dell'opera e le sue vicende editoriali sono state ricostruite dagli studiosi in modo piuttosto dettagliato, ma è strano che nessuno si sia chiesto come mai il nome di Varchi non figurò mai tra i protagonisti dell'operazione editoriale voluta da Cosimo. Eppure Varchi, come si è già accennato, fu il primo a far menzione dell'opera vasariana nella lezione tenuta all'Accademia Fiorentina il 28 marzo 1547: «Potremo addurre infiniti altri esempi sì di molte altre città et sì massimamente Firenze, dove la pittura già spenta rinacque, e se sono stati tanti et sì eccellenti maestri nobilissimi cittadini, et sì per lo havere scritto lungamente et con grande diligenza messer Giorgio Vasari d'Arezzo mio amicissimo».⁸¹ Non solo, ma Varchi aveva anche contestualmente promosso la già citata disputa sulla pittura e sulla scultura, sollecitando i pareri di grandi artisti, tra i quali anche quello di Vasari, che nel proemio delle *Vite* iniziò proprio ricollegandosi alle discussioni suscitate dall'iniziativa recente dell'amico, senza citarla esplicitamente, ma anzi prendendone le distanze, per concludere che male avevano fatto coloro (come del resto lui stesso) che avevano voluto anteporre l'una all'altra la pittura e la scultura, essendo arti sorelle, nate dal disegno, e passando subito oltre («E tanto basti per la

⁸¹ VARCHI 1549, p. 92.

disputa fatta dalle parti e per la nostra opinione».⁸² Nel 1564, Borghini, incaricato di aiutare Vasari a preparare la seconda edizione ampliata delle *Vite*, si documenterà diligentemente per essere all'altezza della situazione, studiando i principali testi di riferimento, tra i quali la lezione varchiana (lettera del 14 agosto 1564). Inoltre, Paolo Giovio, che fu il primo a stimolare Vasari alla pubblicazione delle *Vite* e a consigliarlo sin dall'inizio sulla dedica dell'opera a Cosimo e sull'opportunità di rivolgersi allo stampatore ducale, in una lettera del 2 settembre 1547 gli suggerì di rivolgersi a Varchi, in un appunto aggiunto in fondo alla lettera, prima della firma: «et fate veder l'opera al Varchi, che la rinverghi, et raccomandatemi a lui». Ad un certo punto, però, come ci conferma il carteggio vasariano, Varchi scompare dalla scena del lungo processo di composizione, correzione e stampa dell'opera, in modo apparentemente inspiegabile. Ad occuparsi delle *Vite* sono Giambullari, Lenzoni, Bartoli, oltre a Borghini, mentre nello stesso periodo Varchi curava l'edizione torrentiniana delle *Prose* di Bembo e il suo volume sulle *Due lezioni* (Torrentino, 1549). Erano ormai due mondi inconciliabili e Vasari fu costretto a scegliere, inevitabilmente. L'influenza su Vasari dei nemici di Varchi, i cosiddetti 'aramei', cioè appunto Giambullari, Lenzoni e Bartoli, capitanati da Gelli, che sostenevano la discendenza del fiorentino addirittura dall'etrusco e dall'aramaico, può essere colta da alcune affermazioni dell'aretino, contenute nel proemio, in cui l'autore, come ha sottolineato opportunamente Patrizi, «descrive la rinascita dell'arte dopo il buio del medioevo, con la restituzione di 'nobiltà' alla pittura, per la cui incerta origine Vasari indica una possibile matrice etrusca, che sarà ribadita nella vita di Andrea Pisano».⁸³ L'esclusione di Varchi tra i consiglieri di Vasari nella preparazione delle *Vite* sarà stata voluta da Cosimo stesso, il quale conosceva bene i cattivi rapporti che correavano tra lui e gli 'aramei', che avrebbero infatti portato, in ultima analisi, al fallimen-

⁸² VASARI 1986, Prima e Seconda Parte (vol. I), p. 20.

⁸³ PATRIZI 2000, p. 46.

to della commissione istituita per la lingua fiorentina nello stesso 1550 in cui vide la luce l'opera vasariana.

Nella Torrentiniana Varchi non è mai citato. Nella Giuntina, morto ormai Gelli, oltre a Lenzone e Giambullari, Vasari si poté finalmente spendere in molti complimenti nei confronti di Varchi, che nel frattempo era morto anche lui. Basti dire che nella vita di Perino da Vinci, egli conclude citando un sonetto dello stesso Varchi, facendolo precedere da queste parole:

Dolse a tutti gli amici la morte del Vinci et a Luca Martini eccessivamente, e dolse a tutti gli altri, i quali s'erano permesso di vedere dalla sua mano di quelle cose che rare volte si veggono, e Messer Benedetto Varchi, amicissimo alle sue virtù et a quelle di ciascheduno, gli fece poi per memoria delle sue lode questo sonetto.⁸⁴

Addirittura, a proposito dell'orazione funebre pronunciata da Varchi per Michelangelo, sottolinea:

E nel vero che grandissima fortuna fu quella di Michelagnolo non morire prima che fusse creata la nostra Accademia, da che con tanto onore e con sì magnifica et onorata pompa fu celebrato il suo mortorio. Così a sua gran ventura si dee reputare che avvenisse che egli innanzi al Varchi passasse di questa ad eterna e felicissima vita, poi che non poteva da più eloquente e dotto uomo essere lodato. La quale orazione funerale di Messer Benedetto Varchi fu poco appresso stampata.⁸⁵

Ma tra il 1547 e il 1550, quando era alle prese con la stampa della prima edizione della sua opera. Vasari sarà stato costretto a prendere partito, per così dire, visto che i suoi collaboratori nella preparazione dell'edizione torrentiniana erano tutti della schiera di Gelli. Dopo tali premesse, conviene ora rileggere con attenzione la parte linguistica della lettera conclusiva, indirizzata *A gli artefici et a' lettori*, per trovare riscontri a tale ipotesi;

⁸⁴ VASARI 1987, vol. V: *Testo*, 1984, p. 236.

⁸⁵ VASARI 1987, vol. VI: *Testo*, 1987, p. 140.

nell'edizione torrentiniana, Vasari scriveva:

Ma per venire al fine oramai di sì lungo ragionamento, io ho scritto come pittore, e nella lingua che io parlo, senza altrimenti considerare se ella si è fiorentina o toscana, o se molti vocaboli delle nostre arti, seminati per tutta l'opera, possono usarsi sicuramente, tirandomi a servirmi di loro il bisogno di essere inteso da' miei artefici, più che la voglia di essere lodato. Molto meno ho curato ancora l'ordine comune della ortografia, senza cercare altrimenti se la *Z* è da più che il *T*, o se si puote scriver senza *H*. Perché rimessomene da principio in persona giudiziosa et degna d'onore, come a cosa amata da me et che mi ama singularmente, le diedi in cura tutta questa opera, con libertà et piena et intera di giudicarla a suo piacimento, pur che i sensi non si alterassino, et il contenuto delle parole ancora che fosse male intessuto, non si alterasse. Di che (per quanto io conosco) non ho già cagione di pentirmi, non essendo massimamente lo intento mio lo insegnare scrivere toscano, ma la vita solamente et l'opere degli artefici che ho descritti.⁸⁶

Nel 1568, nell'edizione dei Giunti, la lettera diventa *L'autore agl'artefici del disegno* e il brano si legge con alcune varianti significative:

Ma per venire al fine hoggi mai di sì lungo ragionamento, io ho scritto come pittore, et con quell'ordine e modo che ho saputo migliore e quanto alla lingua in quella ch'io parlo, o fiorentina o toscana, ch'ella sia, et in quel modo ch'io ho saputo più [qualche millimetro bianco in fine di pagina] le, et agevole, lasciando gl'ornati e luoghi [sic] periodi, la scelta delle voci et gli altri ornamenti del parlare, e scrivere dottamente a chi non ha come ho io più le mani a i pennelli che alla penna, et più il capo a i disegni, che allo scrivere e se ho seminati per l'opera molti vocaboli proprii delle nostre arti, de i quali non occorre per avventura servirsi a i più chiari et maggiori lumi della lingua nostra, ciò ho fatto per non poter far di manco et per esser inteso da voi artefici, per i quali come ho detto mi sono messo principalmente a questa fatica.⁸⁷

⁸⁶ VASARI 1986, Terza Parte (vol. II), *A gli artefici et a' lettori*, p. 993.

⁸⁷ VASARI 1568, Secondo Volume della Terza Parte, pp. 1010-1012.

Scompare, nella seconda edizione, l'accento al correttore cui Vasari affidò la cura linguistica dell'opera, così come non troviamo più l'allusione ai dibattiti sull'ortografia, che negli anni della composizione e della stampa della prima edizione delle *Vite* erano di grande attualità.⁸⁸ Sembra evidente, anche se non è stato notato finora, che nella lettera del 1550 ci sia un riferimento diretto a Giambullari, che sosteneva l'eliminazione dell'*h* etimologica senza valore distintivo e in *De la lingua che si parla et scrive in Firenze* (probabilmente del 1551) adottò *xi* invece di *ti*, non solo nel suo trattato, ma anche nel *Ragionamento* di Gelli che è stampato all'inizio del libro.⁸⁹ Ovviamente, Giambullari non è tirato in ballo in modo polemico da Vasari, ma per sottolineare che a lui sono estranei i dibattiti sulla lingua e che ha perciò usato la lingua da lui parlata, lasciando al suo revisore – Giambullari, appunto – il compito di intervenire sul testo, senza alterare parole e costrutti.

Nel Proemio della seconda Parte, Vasari abbraccia la teoria evolucionistica delle arti, ma pone il 'colmo' al presente, contrariamente a Bembo. Vasari si spinge fino al punto da istituire un parallelismo tra le tre fasi evolutive della storia dell'arte, dalla rinascita con Cimabue e Giotto, attraverso una fase intermedia, fino alla perfezione di Michelangelo e dell'età contemporanea. Sembrerebbe quasi che il Proemio non sia stato scritto in riferimento alla storia dell'arte, ma per l'appunto allo scopo di giustificare una teoria letteraria e linguistica che era quella professata da Gelli e dai suoi seguaci:

⁸⁸ Nel 1544 erano state stampate due opere con indicazioni ortofoniche, la traduzione volgare del trattatello in latino di Marsilio Ficino sul *Convito* di Platone operata dallo stesso autore e *De'l Sito, Forma, et Misure dello Inferno di Dante* di Giambullari, entrambi stampati dal fantomatico Neri Dortelata. Nel 1547 uscirono a Venezia le *Lettere* di Claudio Tolomei, con uno degli alfabeti ortofonici proposti dal senese.

⁸⁹ Cfr. TISSONI 1967, pp. 424-425.

ragionerò di questa cosa generalmente, e più presto de la qualità de' tempi che de le persone, distinte e divise da me, per non ricercarla troppo minutamente, in tre parti, o vogliamole chiamare età, da la rinascita di queste arti sino al secolo che noi viviamo, per quella manifestissima differenza che in ciascuna di loro si conosce: con ciò sia che nella prima e più antica si sia veduto queste tre arti essere state molto lontane da la loro perfezzione, e come che elle abbino avuto qualcosa di buono, essere stato acompagnato da tanta imperfezzione, che e' non merita per certo troppa gran lode; ancora che, per aver dato principio e via e modo al meglio che seguitò poi, se non fusse altro, non si può se non dirne bene e darle un po' più gloria che, se si avesse a giudicare con la perfetta regola dell'arte, non hanno meritato l'opere stesse. Nella seconda poi si veggono manifesto esser le cose migliorate assai e nelle invenzioni e nel condurle con più disegno e con miglior' maniere e con maggior diligenza, e così tolto via quella ruggine della vecchiaia e quella goffezza e sproporzione che la grossezza di quel tempo le aveva reccata addosso. Ma chi ardirà di dire in quel tempo essersi trovato uno in ogni cosa perfetto? e che abbia ridotto le cose al termine di oggi e d'invenzione e di disegno e di colorito? e che abbia osservato lo sfuggire dolcemente delle figure con la scurità del colore che i lumi siano rimasti solamente in sui rilievi, e similmente abbia osservato gli strafori e certe fini straordinarie nelle statue di marmo come in quelle si vede? Questa lode certo è tòcca alla terza età, nella quale mi par potere dir sicuramente che l'arte abbia fatto quello che ad una imitatrice della natura è lecito poter fare, e che ella sia salita tanto alto, che più presto si abbia a temere del calare abasso che sperare oggimai più augumento. Queste cose considerando io meco medesimo attentamente, giudico ch'e' sia una proprietà et una particolare natura di queste arti, le quali da uno umile principio vadino appoco appoco migliorando, e finalmente pervenghino al colmo della perfezzione; e questo me lo fa credere il vedere essere intervenuto quasi questo medesimo in altre facultà: che, per essere fra tutte le arti liberali un certo che di parentado, è non piccolo argomento che e' sia vero. Ma nella pittura e scultura in altri tempi debbe essere accaduto questo tanto simile che, se e' si scambiassino insieme i nomi, sarebbono appunto i medesimi casi.⁹⁰

⁹⁰ VASARI 1987, vol. 3: *Testo*, pp. 5-7.

Quando Vasari scrive: «e questo me lo fa credere il vedere essere intervenuto quasi questo medesimo in altre facultà [...] per essere fra tutte le arti liberali un certo che di parentado», stabilisce uno stretto rapporto tra storia delle arti e storia della letteratura che non è certo casuale. Infatti, il brano ha forti affinità lessicali e semantiche con diversi passaggi del già citato *Ragionamento infra messer Cosimo Bartoli e Giovan Batista Gelli sopra le difficoltà del mettere in regole la nostra lingua*, pubblicato all'inizio del trattato grammaticale di Giambullari, *De la lingua che si parla et scrive in Firenze*, stampato da Torrentino probabilmente nel 1551 (il *Ragionamento* è datato da Gelli in calce, 18 febbraio 1551). Anche Gelli professa una teoria evolucionistica che riguarda sia la lingua, sia la storia dell'arte, esattamente come Vasari.

Così come per l'uomo, dice Gelli, c'è una fase di maturità «nella sua età migliore: la quale indubita<ta>mente sarà nel mezzo e nel colmo della sua vita»;⁹¹ così conviene che

in tutte le cose le quali dopo il principio loro salgono al sommo e supremo grado della loro perfezione, conviene di necessità concedere, avanti che elle comincino a scenderne, un certo spazio di tempo nel quale elle non salghino e non iscendino, ma stiano, in quanto ad essa perfezione, quasi che fermo e in uno stato medesimo [...] non si potendo sapere nelle lingue vive quando sia questo loro stato e questo colmo della loro perfezione, egli non si può ancora conseguentemente farne regole perfette e intere.

L'insistenza è su questa metafora del *colmo* dell'arco, sul salire e scendere, sulla cima della perfezione: «Ma questo non si può fare nella lingua fiorentina, e molto manco nella toscana, che e vivono ancora e non hanno scrittori da fondarvi lo intento suo, non si sapendo se elle sono ancor pervenute al colmo dello arco».⁹² D'altronde, abbiamo appena visto che gli stessi concetti

⁹¹ GELLI 1967, p. 300 (la citazione successiva a pp. 300-301).

⁹² GELLI 1967, p. 302 (si veda anche p. 314): «E questo anche mal si può fare; dovendosi (come io dissi non molto avanti) pigliar l'uso non d'ogni tempo, ma della età dove la lingua fu nel suo colmo. Il che non possiamo saper noi altri, poi che ella è viva, e va all'insù; avvenga che voi forse, come alcuni

sono anche in Vasari: il salire in alto, il «calare abbasso», il raggiungere il «colmo della perfezione», nella storia dell'arte come nelle altre facoltà liberali, come la letteratura.

In Gelli abbiamo, in termini invertiti, lo stesso parallelismo tra storia della lingua e della letteratura e storia dell'arte, che abbiamo rilevato in Vasari:

i quali [contemporanei], trovando la nostra lingua in molto maggior perfezione che non la trovarono i sopradetti [Dante, Petrarca e Boccaccio], scrivono non solamente bene come quelli, ma forse ancora assai meglio di loro. – M. Cosimo: E questo similmente mi par da credere; essendosi veduto ne' tempi nostri che in qualunque facoltà, e particolarmente nella architettura, pittura e scultura, ha la nostra città generati alcuni che non solo hanno pareggiati i famosi antichi, ma forse ancora avanzatili in qualche cosa. – Gelli: Non si può dunque dire che ella sia nello stato suo, veggendosi come di giorno in giorno ella va al suo augumento.⁹³

Tutto il ragionamento di Gelli è un continuo paragone della letteratura con l'arte, come:

Per questo soleva già dire il nostro Michelagnolo Buonarroti, quelle sole figure esser buone, de le quali era cavata la fatica: cioè condotte con sì grande arte, che elle parevano cose naturali, e non di artificio; ed ancora: «non essendo ella ancor pervenuta a lo stato suo, non se ne possa far regola, che in tempo molto lungo non abbia a scoprirsi defettuosa, e non più tale quale oggi forse ci apparirebbe. Si come avviene, per esempio, nella pittura; dove i ritratti de' giovanetti, se bene gli somigliano interamente quando e' son fatti, non vi corre però gran tempo, che, cambiandosi lo aspetto del ritratto nel farsi egli uomo, tanto varia la effigie che non lo somiglia più, né apparisce più quel medesimo.

La fonte comune di Gelli e di Vasari è, a mio parere, nelle *Due*

forestieri, vi persuadiate che ella fusse nel sommo grado nella età di que' tre scrittori. M. Cosimo: Questo no; anzi tengo per fermo che ella fosse nel nascimento, e che ella avesse quasi principio da essi tre».

⁹³ GELLI 1967, p. 316 (le citazioni successive a pp. 308-309 e a p. 317).

lezioni, in cui Varchi aveva esaltato Firenze, dove la pittura «già spenta rinacque», e inoltre aveva istituito il paragone tra evoluzione delle arti e della letteratura, citando Dante e ricorrendo alle stesse metafore del *colmo*, del *ripulire* ciò che è *rozzo* e *imperfetto*:

Bene è vero, che nessuna arte fu trovata, et compiuta, o in un medesimo tempo, o da un solo, ma di mano in mano, et da diversi, perché sempre si va, o aggiungendo, o ripulendo, o quello, che manca, o quello, che è rozzo, et imperfetto. Et perciò disse Dante non meno veramente, che con giudizio nel XI Canto del Purgatorio:

Credette Cimabue nella Pittura
Tener lo campo, et ora ha Giotto il grido,
Sì che la fama di colui oscura.
Così ha tolto l'uno, à l'altro Guido
La gloria della lingua, et forse ò nato
Chi l'uno, et l'altro caccerà del nido.

Anzi credo io, che si possa dire con verità, che niuna arte sia ancora giunta al colmo, di maniera, che non vi si possa, o aggiungere o levare, et il medesimo dico, anzi molto più, delle scienze.⁹⁴

Nel prosiegua della discussione, Varchi si limita a parlare delle arti e delle scienze e lascia cadere il paragone con la lingua letteraria, perché ovviamente non è disposto a giudicare le Tre Corone *rozze* e *imperfette*, superate dai contemporanei, mentre Vasari e Gelli approfittano dello scivolone retorico dell'avversario, per insistere proprio sul parallelismo nell'evoluzione di arti e letteratura.

Bersaglio polemico di Gelli è sicuramente Bembo, ma ancor di più egli sembra avercela con il suo principale sostenitore a Firenze, cioè con Varchi, che oltre ad aver pronunciato l'orazione funebre per il grande veneziano nel 1547, lo esaltava nelle sue lezioni accademiche e ne aveva anche curato l'edizione postuma

⁹⁴ VARCHI 1995, pp. 67-68.

delle *Prose*. Sembra rivolta contro Varchi, per l'appunto, questa terribile stoccata di Gelli nel *Ragionamento sopra le difficoltà del mettere in regole la nostra lingua*:

Ritrovandosi adunque in Padova alcuni di questi tali nel principio della Accademia degli Infiammati, dove non era per buona sorte alcuno veramente fiorentino (ché e' non sarebbe forse seguito questo disordine), e mettendo in uso col favellare e con lo scrivere questa lor natural pronunzia, scoperta però primieramente fra gli Intronati; i Lombardi e i Veneziani, che cercavano di pronunziare toscaneamente, credendosi che quella fosse la vera, cominciarono non solo a celebrarla, ma ad usarla ed a trasferirla nelle loro stampe.⁹⁵

Varchi era stato uno dei principali animatori dell'Accademia degli Infiammati, negli anni del suo esilio a Padova, sicché se Gelli sosteneva che in essa non c'erano stati fiorentini vuol dire che considerava Varchi un inurbato a Firenze, dal momento che la sua famiglia veniva da Montevarchi. Si capisce questo atteggiamento malevolo solo considerando che Varchi non era restato fermo e zitto a prendere colpi da Gelli e compagni, che nel 1545 erano arrivati al punto di fargli intentare una causa per stupro, di costringerlo a confessare sotto tortura e a subire una condanna, umiliandolo pubblicamente. Infatti, a ben leggere la prima delle due lezioni del 1547, si può cogliere una stiletta neppure troppo dissimulata contro Gelli, quando, commentando i versi di Michelangelo, Varchi spiega: «concetti, [...] trovati, o più volgarmente Capricci, ghiribizzi et altri cotali nomi bassi e plebei».⁹⁶ I *Capricci*, significativamente con la maiuscola nell'edizione cinquecentesca, a differenza degli altri sostantivi sinonimici, sembrano un chiaro riferimento all'opera omonima di Gelli, stampata nel 1546 da Doni e poi riproposta da Torrentino più volte, a partire dal 1548, con grande successo. In questo modo Varchi dava del plebeo al calzaiuolo Gelli, che forse anche per questo nel *Ragionamento* non finisce di sottolineare che

⁹⁵ GELLI 1967, p. 310.

⁹⁶ VARCHI 1549, p. 24.

la lingua fiorentina di cui tratta è «quella che favellano i nobili e veri cittadini fiorentini; e non [...] quella che usano i plebei».⁹⁷

Fatte queste premesse, possiamo cercare ora nel già citato *Proemio* di Vasari alla seconda parte altri spunti intertestuali che riguardino non solo Gelli, ma anche la sua polemica con Varchi. In particolare, l'espressione «la ruggine della vecchiaia» usata da Vasari, riguardo all'opera di raffinamento determinata dagli artisti della seconda delle tre età da lui individuate, è una specie di citazione dalla dedicatoria di Varchi premessa all'edizione da lui curata delle *Prose della volgar lingua* nel 1548-1549, dove è invece Bembo ad aver tolto dal fiorentino la «ruggine de' passati secoli»:

più agevolmente stimar si può quanto questo suo volume al cicero-niano *Oratore* sia prossimano, che da' vostri medesimi fiorentini bastevolmente ringratiarlo, havendo egli la loro lingua dalla ruggine de' passati secoli non pure purgata, ma in tanto iscaltrita et illustrata, che ella n'è divenuta tale chente la veggiamo. [...] delle toscane veramente il Magnifico et gran Lorenzo il Vecchio fu il primo dopo tanti anni a conoscere et gustare, non pur la dolcezza et la piacevolezza della fiorentina lingua, ma etiandio la gravità et la maestà di essa, come molti vaghi et ingenuosi componimenti di lui in molte maniere di rime et alcuni in prosa ampissima testimonianza ne rendono.⁹⁸

Questo brano, a sua volta, è una vera e propria citazione dal testo delle *Prose*, I, 1, com. 29, in cui si parla, come qui, degli *ingeniosi componimenti* (con la stessa grafia latineggiante della palatale) di Lorenzo, che sarebbe stato il primo a riscoprire ed apprezzare la perfezione trecentesca, ma anche da *Prose*, I, II, da dove Varchi riprende non solo la *ruggine*, ma anche il participio passato *purgata*.

⁹⁷ GELLI 1967, p. 306.

⁹⁸ Lettera dedicatoria di Benedetto Varchi, com. 1, in SORELLA (in preparazione).

Sono dopo questi stati, nell'una facultà et nell'altra, molti scrittori: vedesi tuttavolta che il grande crescere della lingua a questi due, al Petrarca et al Boccaccio, solamente pervenne; da indi innanzi, non che passar più oltre, ma pure a questi termini giugnere anchora niuno s'è veduto. Il che senza dubbio a vergogna del nostro secolo si trarrà, nel quale, essendosi la latina lingua in tanto purgata dalla ruggine de gl'indotti secoli per adietro stati, che ella hoggimai l'antico suo splendore et vaghezza ha ripresa, non pare che ragionevolmente questa lingua, la quale a comperatione di quella di poco nata dire si può, così tosto si debba essere fermata, per non ir più innanzi.⁹⁹

Vasari e Gelli insieme (perché è difficile pensare che la complessa architettura intertestuale del Proemio della seconda parte fosse tutta farina del sacco del nostro pittore e che addirittura fosse Gelli nel 1551 a saccheggiare concetti esposti da Vasari l'anno prima) riprendono gli spunti da Varchi, sapendo perfettamente che a sua volta egli li aveva presi da Bembo. Il fine è quello di dimostrare che la *perfezione* non è quella raggiunta nell'età di Petrarca e di Boccaccio, come sostiene Bembo, ma nel presente, tanto in letteratura, quanto nelle tre maggiori arti. Inoltre, Gelli nel *Ragionamento* corregge l'affermazione di Varchi, secondo la quale la riscoperta della purezza linguistica dei trecentisti andrebbe accreditata a Lorenzo il Magnifico, ponendo l'inizio del ritorno ai classici volgari nel primo Cinquecento, nell'ambiente intellettuale degli Orti Oricellari.¹⁰⁰

Vasari è dalla parte di Gelli, senza esitazioni: non c'è posto nelle sue *Vite* per un riconoscimento dell'opera del grande letterato veneziano. Di Bembo, Vasari parla nella vita di Giovanni Bellino (cioè Bellini): «Ritrasse Giovanni per messer Pietro Bembo, che ancora non stava con Leone X, la sua innamorata; dal quale ebbe oltre al pagamento un bellissimo sonetto che comincia: *O imagine mia celeste e pura, / Che splendi più che il sole agli occhi miei*».¹⁰¹

⁹⁹ SORELLA (in preparazione), I, II, comm. 13-14.

¹⁰⁰ GELLI 1967, pp. 294, 312 e 315.

¹⁰¹ VASARI 1986, Prima e Seconda Parte (vol. I), p. 453.

Poi lo cita un'altra volta di sfuggita a proposito di Raffaello: «Ebbero Rafaello dal Bembo questo epitaffio [...]».¹⁰² Quindi Bembo compare nelle *Vite* il minimo indispensabile, nel primo caso essendo tirato in ballo in modo piuttosto irriverente, in associazione con l'amante di un tempo, lui cardinale, per di più morto da soli tre anni e ancora circondato da un'aura di rispetto e quasi di venerazione, in Italia e in tutta Europa.

Tornando a Gelli, il suo interesse per le vicende storico-artistiche non sembra essersi limitato al ruolo avuto come 'consulente linguistico' di Vasari e come autore del *Ragionamento*. Recentemente, Maddalena Spagnolo ha sottolineato l'importanza delle *Venti vite* di artisti fiorentini che sono attribuite a Gelli e che furono pubblicate a fine Ottocento sulla base di un manoscritto proveniente dalla biblioteca strozziana:

In questa cornice, due autori, sebbene molto diversi fra loro, spiccano negli anni quaranta per il tentativo di un approccio più articolato: Giovan Battista Gelli e Benedetto Varchi. Al primo si deve la stesura di un testo di circa venti biografie di artisti, da Cimabue a Michelozzo, che doveva in realtà proseguire almeno fino a Michelangelo. Si conosce pochissimo di questo progetto del Gelli che restò manoscritto e fu bruscamente interrotto probabilmente nel corso della seconda metà degli anni quaranta del Cinquecento. Non è dato sapere per quale ultima ragione, né per quali destinatari Gelli avesse scritto questa breve storia dell'arte, sostenuta da un punto di vista squisitamente filoflorentino. Per il discorso che qui interessa, comunque, il testo offre almeno due spunti di riflessione. Il primo è che esso rivela, in alcune evidenti ingenuità, nelle descrizioni sommarie delle opere e nel modo di gestire il vocabolario della critica d'arte, come fosse tutt'altro che semplice, anche per un letterato di non infimo grado, stendere un'articolata storia dell'arte. Il secondo motivo riguarda l'impiego ricorrente di richiami all'opinione degli artisti – i «maestri di detta arte», chi «ha pratica nell'arte» – nonché vere e proprie citazioni di presunti pareri di artisti – fra cui spiccano le battute di Michelangelo che appaiono qui già in quella veste aneddotica e mitica che, con ben altra

¹⁰² VASARI 1986, Terza Parte (vol. II), p. 673.

perizia retorica, saprà tessere Vasari nella *Torrentiniana*. Queste citazioni pagano il loro tributo alla tradizione letteraria che riconosceva in primis all'artista la capacità a comprendere l'arte. Gelli nutriva un sincero interesse per le arti figurative, testimoniato da varie fonti almeno per tutto il decennio che va dal 1546 al 1556, un interesse che condivideva con il dedicatario delle sue brevi biografie di artisti, un certo «Francesco di Sandro», «amico suo carissimo», che si diletta «delle opere di simili arti», una figura che meriterebbe di essere indagata quanto meno per comprendere il contesto in cui il progetto di Gelli prese corpo. Forse si tratta dello stesso Francesco di Sandro a cui Benedetto Varchi dedicava un sonetto delle sue *Rime*; e sarebbe interessante verificare se si possa identificare con un «Francesco di Sandro» menzionato in un documento del 1544 come figura addentro alla corte medicea che agiva come intermediario con il miniatore Giulio Clovio per promuovere la sua chiamata a Firenze.¹⁰³

In realtà, l'autore delle *Venti vite* scrive probabilmente dopo l'uscita della prima edizione dell'opera di Vasari, poiché cita il giudizio universale di Michelangelo come fatto «al tempo di papa Paulo»; il giudizio fu realizzato tra il 1534 e il 1542, sotto Paolo III, di cui si parla al passato, cioè dopo la sua morte, avvenuta il novembre del 1549.¹⁰⁴

In queste *Venti vite* si accenna più volte a Michelangelo, come al supremo grado della perfezione raggiunta nella pittura, scultura e architettura,¹⁰⁵ e si rimanda alla sua biografia,¹⁰⁶ che però man-

¹⁰³ SPAGNOLO 2008, pp. 5-6.

¹⁰⁴ MANCINI 1896, p. 18.

¹⁰⁵ MANCINI 1896, p. 12: «La qual cosa non contradirà già mai alcuno che considerà solamente che Michelagnolo Buonarroti è fiorentino, da il quale oggi non si verghogna alcuno di qual si voglia natione di imparare, anzi vanno oggi i ritratti et i modegli delle sue figure et delle sue opere per tutto 'l mondo, et molto più sono apprezzati et ritratti et imitate le cose sue che non sono le antiche così nella scultura come nella pittura et nella architettura, nelle quali tre arti è egli passati tutti i moderni et equiparati gl'antichi, che così vo dir per reverenzia ancora che da nessuno di loro si trovi che sia stato in tutta tre eccellente come è egli».

¹⁰⁶ MANCINI 1896, pp. 19-20: «Né solamente fu valente ne la pittura, ma ancora nella scultura e nella architettura, la quale cosa doppo di lui si è ritrovata

ca nel manoscritto (di cui ora si sono perse le tracce), che si interrompe alla vita di Michelozzo. Parlando di un uso degli artigiani di Firenze, l'autore torna alla fanciullezza: «e io ne ricordo molti dal 1512 in là stare a botteggha o lavorare co' cappucci avolti al capo».¹⁰⁷ Gelli era nato nel 1498, sicché nel 1512 aveva solo quattordici anni, ma sappiamo che fu tipico di Gelli sottolineare la sua straordinaria precocità, come quando nel *Ragionamento sopra le difficoltà del mettere in regole la nostra lingua* raccontò della sua frequentazione degli Orti Oricellari quando era solo un ragazzo.¹⁰⁸ L'autore delle *Venti vite* sostiene fortemente l'idea della contiguità tra le arti, e in particolare della pittura e della poesia: «Fu questo Starnina huomo molto piacevole et poeta assai stimato in que' tempj, le quali arti sono molto simili, di misurara che alchunj hanno stimato la pittura una poesia che non parla, et la poesia una pittura che parla».¹⁰⁹

Lo stesso concetto appare nel trattato postumo di Lenzone, pubblicato nel 1556-1557, per cura degli amici Giambullari e Bartoli; autore della dedicatoria a Michelangelo è Giambullari, morto anch'egli prima della pubblicazione dell'opera, e in essa troviamo questa frase:

Conciosia che havendovi sempre conosciuto per sommamente giudicioso, et sapendo che la Pittura, et la Poesia, sono tanto simili infra di loro, che quella (com'ogn'un sa) è chiamata Poesia mutola, et questa Pittura con la favella, vi teneva per non punto meno eccellente in questa che in quella.¹¹⁰

Cito solo un altro spunto in cui mi pare che le *Venti vite* nasces-

solamente in Andrea Cioni, / e perfettissimamente in Michelagnolo, come diremo di sotto».

¹⁰⁷ MANCINI 1896, p. 25.

¹⁰⁸ GELLI 1967, pp. 294-95.

¹⁰⁹ MANCINI 1896, p. 26.

¹¹⁰ In LENZONI 1556 (il *colophon* in alcuni esemplari riporta la stessa data del frontespizio, in molti altri il 1557), lettera dedicatoria di Giambullari a Michelangelo, p. 5.

sero dallo stesso ambiente da cui venne fuori la dedicatoria di Giambullari premessa alla *Difesa* lenzoniana, a proposito del proverbiale inganno fatto nel 1495-96 ai danni del cardinale di Ferrara con una scultura (un Cupido) di Michelangelo invecchiata ad arte e scambiata per antica. Questa è la versione nelle *Venti vite*:

Et di questo fa manifestamente fede il bambino fatto di mano di Michelagnolo Buonarroti cittadino fiorentino, il quale essendo ritrovato in un luogo dove era stato sotterrato fu venduto al cardinale di Ferrara, il quale dava molto opera di avere simili cose antiche et belle, per un prezzo grandissimo, il quale era tanto stimato da lui et tenuto in tanta riputazione, che quando e' mostrava quelle sue antichità a nessuno mostrava utimamente quello per la più bella et più preziosa cosa che egli avessi.¹¹¹

Ecco quella nella dedicatoria di Giambullari: «Et voi, se non gli havete forse passati, pareggiando nientedimanco gli Antichi, che le statue vostre per alcun tempo state sotto terra, et appresso ridotte in luce, guadagnarono il pregio et il nome delle più belle, et più meravigliose Anticaglie, che si sian viste ne' tempi nostri».¹¹² Per far risaltare ancora di più la convergenza dei punti di vista tra l'autore delle *Venti vite* e il Giambullari della dedicatoria a Michelangelo, basti considerare che lo stesso aneddoto fu raccontato in modo molto diverso da un allievo marchigiano di Michelangelo nella biografia da lui firmata (ma probabilmente non scritta personalmente). Secondo Condivi (o chi per lui scrisse questa biografia, che Michelangelo volle per dare una versione diversa dei fatti della sua vita rispetto a come li aveva raccontati Vasari nella sua biografia), il cardinale si adirò molto quando venne a sapere di essere stato truffato e mandò a chiamare a Roma Michelangelo, da cui rivolse indietro tutti i soldi e gli ridiede indietro la statua, il che fu biasimato da tutti a Ro-

¹¹¹ MANCINI 1896, pp. 11-12.

¹¹² In LENZONI 1556, p. 6.

ma.¹¹³

Dopo l'uscita della prima edizione delle *Vite* vasariane e dell'estratto con la sua vita pubblicato a parte nello stesso 1550, Michelangelo fu scontento per la ricostruzione che di alcuni passaggi delicati della propria carriera era stata fatta. Probabilmente, fu lui stesso a sollecitare qualche suo amico a pubblicare una nuova biografia, correggendo i punti che gli stavano più a cuore della ricostruzione di Vasari, ma anche aggiungendo circostanze, notizie, aneddoti, che poterono essere ricavati solo attingendo direttamente dai ricordi dell'artista. L'espedito di far firmare la biografia da un suo allievo fu una trovata cui egli evidentemente ricorse per evitare di scrivere una vera e propria autobiografia, ma anche per sottolineare la maggiore vicinanza al vero dei fatti testimoniati da una persona a lui così vicina, come l'allievo Condivi, rispetto a quelli raccontati da Vasari, per sentito dire. La mano di Michelangelo in questa biografia mi pare chiaramente ravvisabile da un punto di vista tipofilologico, perché il fascicolo L fu ristampato per di più con l'inserimento di

¹¹³ Cfr. ASCANIO CONDIVI, *Vita di Michelagnolo*, Roma, Antonio Blado, 1553, c. 10r-v. Alcune lettere di Condivi mostrano abbastanza chiaramente che non fosse lui l'autore di quest'opera. Alcuni l'hanno attribuita ad Annibal Caro, di cui in essa si sottolinea la particolare amicizia e stima da parte di Michelangelo, ma ciò mi pare da escludere anche per ragioni linguistiche, perché nella *Vita* l'autore usa "messe" invece di "mise" (c. 32r: *promesse*; c. 30r: *si messe*; c. 30v: *messe*, ecc.), mentre Caro non incorre in questo solecismo fiorentino (HIERONIMO MUZIO, *Varchina*, in ID., *Battaglie per difesa dell'italica lingua*, Venezia, Pietro Dusingelli, 1582, c. 45r segnala i principali solecismi dei fiorentini dei suoi tempi: « *miei*, *siate* per *siete*, *parso* per *paruto*, *scrivano*, *adducano* per *adducono* et *iscrivono*, *ero* et *erono*, *havevo* et *havevono*, *dette* per *diede*, *conducessi* et *tirassi* in terza persona, *rendino* per *rendano*, *messe* per *mise* et delle altre cose così fatte»). Sta il fatto che Vasari usa *messe*, da buon fiorentino, e che utilizza molte notizie ed intere frasi di questa *Vita di Michelagnolo* nella seconda edizione delle sue *Vite*. Dal punto di vista bibliologico, l'edizione presenta un fascicolo ristampato, L (*cancellans*), che da duerno fu rimpolpato fino a divenire un terno, con molta probabilità per volere dello stesso Michelangelo, allo scopo di inserire ampie giustificazioni sull'operato dell'artista nei rapporti con Giulio III.

un bifoglio (cioè un mezzo fascicolo) in cui si dava conto del rapporto dell'artista con papa Giulio III, con particolari mancanti nel *cancellandum*.¹¹⁴ Si può anche ipotizzare che anche le *Venti vite* potessero essere state concepite da Gelli, su richiesta di Vasari, per tenere buono Michelangelo dopo la pubblicazione della sua biografia nella stamperia di Torrentino. Insomma, Gelli avrebbe scritto questa sintesi di storia dell'arte, sulla falsariga della grande opera vasariana e partendo dai medesimi presupposti teorici, per emendare ciò che non era piaciuto a Michelangelo della biografia di Vasari e non certo in contrasto con quest'ultimo. Successivamente, uscita la *Vita* firmata da Condivi, Gelli avrà rinunciato a concludere l'operetta e a stamparla. In ogni caso, tipicamente gelliana è la considerazione del procedere della Natura attraverso la storia attraverso processi di declino e di ritorno alla perfezione:

Ma perchè la natura osserva sempre questo ordine, che così come quando ella à lasciato condurre l'arti e le scienze ne la loro perfezione mediante gl'ingegni degl'uomini, ella o per ghuerre o per morte d'huomini o per mescolanza di gente barbare e rozze le fa rovinare e quasi dimenticar del tutto, così ancora quando elle sono al tutto rovinate ella produce huomini che nuovamente le ritrovino e aiutino ritornare a la perfezzion loro, credo io per cagione che gli huomini non andassino tanto in là ne la perfezione eh' eglino non stimassino più non che altro gli idij. Havendo ella adunque lasciato rovinare l'arte de la pittura insieme con tutte l'altre così liberali come meccaniche, insieme con la destruzion de l'imperio romano per la passata de' Ghoti e Vandali e di molt'altre genti barbare in Italia, et volendo come si è di sopra detto risucitarla elesse per luogho Toscana, dove pare che sieno molti elevati e sottili ingegni, e di Toscana la città di Firenze, la quale indubitatamente è il cuor di quella, onde fece nascere presso a Firenze in una villetta chiamata Vespignano un fanciulletto chiamato Giotto, il quale fu il primo, come si dice nella sua vita, che meritassi questo nome d'aver risucitato la pittura per le ragioni che allora si di-

¹¹⁴ Cfr. CONDIVI 2009 (edizione critica consultabile in rete: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/714/>).

ranno.¹¹⁵

Infatti, il discorso è analogo a quello fatto da Gelli nel *Ragionamento sopra le difficoltà del mettere in regole la nostra lingua*, in cui si collega strettamente la storia dell'arte con quella della lingua:

Ma io voglio andare un passo più là, e dire che essendo ancor viva la lingua nostra e in maggiore speranza di avere a vivere, che ella fusse ancor mai, egli non si può affermare che la Natura, la quale non si stracca e non invecchia mai, anzi, se bene ella varia talora alquanto, è pur sempre quella medesima, non possa e non abbia ancora a produrre de gli ingegni simili a loro, i quali trovando la nostra lingua in molto maggior perfezione che non la trovarono i sopradetti, scrivino non solamente bene come quelli, ma forse ancora assai meglio di loro. M. Cosimo. Et questo similmente mi par da credere: essendosi veduto nei tempi nostri che in qualunque facultà, e particolarmente nella Architettura, Pittura e Scultura, ha la nostra città generati alcuni che non solo hanno pareggiati i famosi antichi, ma forse ancora avanzatili in qualche cosa.¹¹⁶

Inoltre, sembra tipico del municipalismo sviscerato di Gelli un accenno aneddotico nelle *Venti vite* a Donatello, che avrebbe distrutto una sua opera fatta a Siena, non tollerando che i senesi, invece che i fiorentini, avessero una cosa tanto bella.¹¹⁷

D'altronde, appare evidente che nelle *Venti vite* i presupposti di partenza siano i medesimi che animarono il dibattito sull'eccellenza tra le arti e cioè quelli impostati da Varchi nelle *Due lezioni*. Innanzi tutto, Varchi, nel celebrare la grandezza di Michelangelo, aveva proposto di chiamarlo col solo nome (nella variante *Michelagnolo*), perché secondo lui esso non aveva più bisogno di *epiteti* o *sopra nomi*, tanto era stato reso famoso dall'artista. La proposta, come sappiamo, ebbe successo, al pari

¹¹⁵ MANCINI 1896, pp. 13-14.

¹¹⁶ GELLI 1967, pp. 315-16 (ho ripristinato le maiuscole dell'originale, normalizzate da Tissoni nella sua edizione).

¹¹⁷ MANCINI 1896, p. 42.

dell'altra che egli fece nello stesso 1549 nell'edizione postuma del trattato bembiano, cui dette per primo il fortunato titolo di *Prose della volgar lingua*, nella lettera dedicatoria premessa al volume. Anche l'autore delle *Venti vite* chiama l'artista più volte con il solo nome.¹¹⁸ Ancora più significativo è il fatto che l'architettura sia definita da Varchi la più nobile e più necessaria tra le tre arti.¹¹⁹ Vasari aveva ripreso, tra gli altri concetti esposti da Varchi, anche questo, nel Proemio alla prima parte: «Comincerommi dunque da l'architettura come da la più universale e più necessaria et utile agli uomini et al servizio et ornamento della quale sono l'altre due».¹²⁰ Analogamente, l'autore delle *Venti vite*:

Infra tutte le arti, Francesco mio honorando, che àno ritrovate gli huomini così per necessità e per potere bene et agiatamente guidar la vita loro, come per cavarne qualche piacere e qualche delectazione, furono sempre in grandissimo pregio e molto stimate l'architettura la scultura e la pittura, l'una come al tutto necessaria e l'altre non solamente come delettevoli, ma come utili ancora.¹²¹

Proprio riguardo alla grande importanza data da Varchi all'architettura, alcuni hanno sostenuto, sulla base del cambiamento del titolo, che nella seconda edizione delle *Vite* Vasari si sarebbe avvicinato alle idee di Borghini, che mostrò di apprezzare la disciplina meno della pittura e della scultura. Ecco, a confronto, i diversi titoli dell'opera, a partire dalle prime fasi redazionali, fino alla pubblicazione della Giuntina:

Titolo annunciato da Doni: *Le Vite degli artefici, architetti & pittori, cominciando da Cimabue fino ai tempi nostri, scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con una introduzione nelle arti del medesimo non meno conveniente che necessaria.*

¹¹⁸ MANCINI 1896, pp. 19, 20, 24.

¹¹⁹ VARCHI 1549, p. 76.

¹²⁰ VASARI 1986, vol. I, p. 20.

¹²¹ VASARI 1986, vol. I, p. 9.

Titolo della Torrentiniana: *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*.

Titolo della Giuntina: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*.

In verità, la modifica del titolo nella Giuntina non comporta alcun cambiamento di prospettiva teorica in Vasari. Del resto, già nella Torrentiniana la stessa sequenza adottata nel 1568 era per esempio nel titolo della vita di Michelangelo¹²² (ovviamente anche nel volume pubblicato a parte, con i fogli già stampati per l'edizione delle *Vite*).

Inoltre, anche nella Giuntina Vasari non adottò un ordine costante delle tre arti, perché per esempio nel secondo dei tre volumi, egli scelse una terza sequenza: *Delle Vite de' scultori, pittori et architettori [...] Proemio*, per poi subito dopo incominciare il proemio con la sequenza del titolo della Torrentiniana: «Veramente grande argomento fecero alle Arti della Architettura, Pittura et Scultura quelli eccellenti Maestri che noi habbiamo descritti sin qui».¹²³

Ciò che invece bisogna far rilevare nelle diverse sequenze usate da Vasari è che quella presente nel titolo della Torrentiniana compariva già nella terza edizione delle *Prose* stampata da Torrentino nel 1548-49, a proposito di Michelangelo.

Nello schema che segue, la prima colonna è relativa alla variante della prima edizione (Venezia, Tacuino, 1525), la seconda a quella della seconda edizione (Venezia, Marcolini, 1538), la terza a quella dell'edizione postuma, curata da Varchi:

G6r [= c. 41r; III, 1, com. 5]	G4r [= c. LIr]	O1r [= p. 101]
<i>Il</i> ₂₇₋₂₈ l'uno dipintore et □ culture pa-	<i>l</i> ₂₇ l'uno dipintore et □ culture parimente	<i>l</i> ₃₁ l'uno dipintore & □ culture & archi-

¹²² VASARI 1986, Terza Parte (vol. II), p. 947 e VASARI 1568, Secondo Volume della Terza Parte (vol. III), p. 717: *Vita di Michelangelo Buonarroti fiorentino, pittore, scultore et architetto*.

¹²³ VASARI 1568, Primo Volume della Terza Parte (vol. II), c. 5*2r.

ri/mente

|

| tetto parimēte

Nelle prime due edizioni, Bembo aveva messo a confronto Michelangelo con Raffaello, definito a sua volta «et dipintore, et architetto» (nello stesso com. 5, nel Vat. Lat. 3210, durante le diverse fasi elaborative, Bembo aveva corretto *architetto* > *architetto*, con una trafilatura contraria a quella significativamente seguita da Vasari nell'adottare *architettori* nel titolo della Giuntina). Si potrebbe pensare ad un intervento editoriale di Varchi per onorare Michelangelo, ma l'aggiunta si trova a margine nella copia preparatoria dell'ultima edizione: *et architetto* (BNCF, post. 3, c. 41r), e risponde a una precisa intenzione dell'autore. Michelangelo teneva molto alla qualifica di architetto, conseguita in età matura, sicché non avrà mancato di lamentarsi con Bembo, anche attraverso comuni amici, di essere celebrato nelle prime due edizioni del trattato solo come pittore e scultore. Quanto alla sequenza scelta da Bembo, che è poi la stessa della Torrentiniana delle *Vite*, va detto che essa ricalcava l'incarico ufficiale conferito a Michelangelo da Paolo III, subito dopo l'insediamento sul soglio pontificio, di «pittore, scultore e architetto» del Palazzo Vaticano.¹²⁴ Un'eccellente conclusione, per un saggio che mirava a dimostrare l'intreccio indissolubile di lingua, letteratura e arte nella storia editoriale delle due edizioni delle *Vite* vasariane.

Bibliografia

- AGOSTI 2011 = B. AGOSTI, *Per una geografia e storia della Torrentiniana*, in *Forme e storia: scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. Angelelli e Francesca Pomarici, Roma 2011, pp. 513-524.
- ARMSTRONG 2002 = E. ARMSTRONG, *Before Copyright. The French Book-Privilege System 1498-1526*, Cambridge 2002.
- BELLONI, DRUSI 2002 = G. BELLONI, R. DRUSI, *Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, a cura di G. Belloni e R. Drusi, Catalogo della mostra curata da Artemisia Calcagni Abrami e

¹²⁴ Cfr. CAMESASCA 1966, p. 84.

- da Piero Scapecchi, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, 21 marzo-20 aprile 2002, Firenze 2002, pp. 62-65: 62.
- BERTOLI 1998 = G. BERTOLI, *Le prime due edizioni della seconda 'Rassetatura' del 'Decameron'*, in *Dalla textual bibliography alla filologia dei testi italiani a stampa*, a cura di A. Sorella, Pescara 1998, pp. 135-156: 135.
- BATTAGLIA 1961-2002 = S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, 1961-2002, 21 voll. con 2 suppl., 2004 e 2007, s. v. *fico*; sigla G.D.L.I.
- BETTARINI 1966 = R. BETTARINI, *Premessa a G. Vasari, Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze, 1966-1987, vol. I, *Testo*, 1966, pp. IX-XLVIII.
- BRAMANTI 2001 = V. BRAMANTI, *Sull'ultimo decennio "fiorentino" di Lodovico Domenichi*, in «Schede Umanistiche», I, 2001, pp. 31-48
- BONGI 1890- 1897 = S. BONGI, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato, stampatore in Venezia*, Roma, 2 voll., 1890-1897.
- CAMESASCA 1966 = E. CAMESASCA, *Michelangelo pittore*, Milano 1966.
- CONDIVI 2009 = A. CONDIVI, *Vita di Michelangelo*, herausgegeben und kommentiert von Ch. Davis, Heidelberg 2009.
- CARO 1957-1961 = A. CARO, *Lettere Familiari*, a cura di A. Greco, 3 voll., Firenze 1957-1961.
- COLLARETA 2007 = M. COLLARETA, *Varchi e le arti figurative*, in «Benedetto Varchi: 1503-1565», Atti del convegno (Firenze, 16-17 dicembre 2003), a cura di Vanni Bramanti, Roma, 2007, pp. 173-184.
- CONFORTI 1993 = C. CONFORTI, *Vasari architetto*, Milano, 1993.
- CONTE 2011-2012 = F. CONTE, *Riflessioni su due cinquecentenari. Vasari e Giorgione tra Firenze e Venezia*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», Classe di scienze morali, lettere ed arti, CLXX, 2011-2012, pp. 385-431: 423-424.
- DI FILIPPO BAREGGI 1974 = C. DI FILIPPO BAREGGI, *Giunta, Doni, Torrentino: tre tipografi fiorentini fra repubblica e principato*, in «Nuova rivista storica», LVIII, 1974, pp. 318-348: 334.
- DONI 1547 = A.F. DONI, *Lettere*, Firenze, 1547.
- FREY 1923 = C. FREY, *Il carteggio di Giorgio Vasari (1532-1563)*, München, 1923.
- FREY 1930 = K. FREY - H.W. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, II, München, 1930.
- FREY 1940 = H.W. FREY, *Neue Briefe von Giorgio Vasari*, III, Burg b. M., August Hopler Verlag, 1940.
- GAMBA 1828 = B. GAMBA, *Serie di testi di lingua*, Venezia, 1828.
- GELLI 1967 = G.B. GELLI, *Ragionamento sopra le difficoltà del mettere in*

- regole la nostra lingua, in «Id., *Dialoghi*», a cura di Roberto Tissoni, Bari, 1967, p. 309.
- GINZBURG 2007 = S. GINZBURG, *Filologia e storia dell'arte: il ruolo di Vincenzio Borghini nella genesi della Torrentiniana*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Atti delle giornate di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre-1 ottobre 2004), a cura di Eliana Carrara e Silvia Ginzburg, Pisa, 2007, pp. 147-203: 162.
- GIOVIO 1546 = P. GIOVIO, *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita, quae in musaeo Iouiano Comi spectantur. Addita in calce operis Adriani pont. vita*, Venezia, 1546.
- GIOVIO 1549 = P. GIOVIO, *Le vite di Leon Decimo, et d'Adriano Sesto Sommi Pontefici, et del Cardinal Pompeo Colonna*, Firenze, 1549.
- HANKINS 1992 = J. HANKINS, *Cosimo de' Medici as a patron of humanistic literature*, in *Cosimo 'Il Vecchio' de' Medici, 1389-1464: Essays in Commemoration of the 600th Anniversary of Cosimo de' Medici's Birth: including papers delivered at the Society for Renaissance Studies Sexcentenary Symposium at the Warburg Institute, London, 19 May 1989*, edited by Francis Ames-Lewis; with an introduction by Ernst Hans Gombrich. Oxford, 1992, pp. 69-94.
- HOOGWERFF 1952 = G. HOOGWERFF, *L'editore del Vasari. Lorenzo Torrentino*, in «Studi Vasariani», Atti del convegno per il IV centenario della prima edizione delle *Vite* del Vasari, (Firenze, Palazzo Strozzi 16-19 settembre 1950), Firenze, 1952, p. 100.
- LENZONI 1556 = C. LENZONI, *In difesa della lingua fiorentina, et di Dante*, Firenze, 1556.
- LORENZONI 1912 = A. LORENZONI, *Carteggio artistico inedito di don Vincenzo Borghini (1518-1580)*, Firenze, 1912.
- MANCINI 1896 = G. MANCINI, *Venti vite d'artisti di Giovanni Battista Gelli*, Nozze Imbrico-Mancini, Firenze, coi tipi di M. Cellini e C. alla Galileiana, 1896.
- MARACCHI BIAGIARELLI 1965 = B. MARACCHI BIAGIARELLI *Il privilegio di stampatore ducale nella Firenze Medicea*, in «Archivio Storico Italiano», CXXIII, 1965, pp. 304-369.
- MORENI 1819 = D. MORENI, *Annali della tipografia fiorentina di Lorenzo Torrentino, impressore ducale*, Firenze, 1819.
- MORENI 1989 = D. MORENI, *Annali della tipografia fiorentina di Lorenzo Torrentino, impressore ducale*, A cura di Mario Marteli, Firenze, 1989.
- MORONI 1986 = O. MORONI, *Corrispondenza Giovanni Della Casa - Carlo Gualteruzzi (1525-1549)*, edizione a cura di O. Moroni, Città del Vaticano, 1986.
- NOVA 2013 = A. NOVA, *'Vasari' versus Vasari: la duplice attualità delle*

- «*Vite*», in «*Mitteilungen des kunsthistorischen institutes in Florenz*», LV, 1, Firenze, 2013, pp. 55–71: 62.
- NUOVO 2005 = A. NUOVO, *Il sistema dei privilegi librari nel XVI secolo*, in «*I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*», a cura di Christian Coppens, Genève, 2005, pp. 171-212.
- NUOVO 2003 = A. NUOVO, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Milano, 2003.
- NUOVO 2005 = A. NUOVO, *Paratesto e pubblicità del privilegio (Venezia, secolo XV)*, in «*Paratesto*», II, 2005, pp. 17-37.
- NUOVO 2006 = A. NUOVO, *Stampa e potere in Italia: sondaggi cinquecenteschi*, in «*Bibliologia*», I, 2006, pp. 53-85: 56-62.
- NUOVO 2011 = A. NUOVO, *Ruscelli e il sistema dei privilegi a Venezia, in Girolamo Ruscelli dall'Accademia alla corte alla tipografia*, Atti del Convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), a cura di Paolo Marini e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2012, pp. 193-213: 198.
- PATRIZI 2000 = G. PATRIZI, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, 2000.
- PERINI 1981 = L. PERINI, *Editori e potere in Italia dalla fine del secolo XV all'Unità*, in «*Storia d'Italia, Annali, IV, Intellettuali e potere*», a cura di Corrado Vivanti, Torino, 1981, pp. 763-853: 790.
- PETRARCA 1904 = F. PETRARCA, *Canzoniere*, ed. a cura di Ettore Modigliani, Roma, 1904.
- PLAISANCE 1974 = M. PLAISANCE, *Culture et politique à Florence de 1542 à 1551*, in «*Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance (deuxième série). Études réunies par André Rochon. Centre de recherche sur la Renaissance italienne*», Paris, 1974, pp. 149-242.
- PLAISANCE 1989 = M. PLAISANCE, *Les dédicaces à Côme I^{er}: 1546-1550*, in *L'écrivain face à son public en France et en Italie à la Renaissance*, actes du colloque international de Tours (4-6 décembre 1986), Études réunies et présentées par Charles Adelin Fiorato et Jean-Claude Margolin, Paris, 1989.
- POGGIALI 1813 = G. POGGIALI, *Serie de' testi di lingua stampati che si citano nel Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Livorno, 1813.
- RICCI 2001 = A. RICCI, *Lorenzo Torrentino and the Cultural Programme of Cosimo I de' Medici*, in «*The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*», edited by Konrad Eisenbichler, Aldershot UK – Burlington USA, 2001, pp. 103-119.
- RHODES 1995 = D. E. RHODES, *Silent Printers. Anonymous printing at Venice in the sixteenth century*, London, 1995.

- ROSSI 1986 = A. ROSSI, *Vasari, i suoi amici e la stampa delle Vite*, in «Poliorama», V-VI, 1986, pp. 173-193: 178-179.
- SCAPECCHI 1988 = P. SCAPECCHI, *Una carta riminese delle "Vite" del Vasari con correzioni di Giambullari. Nuove indicazioni e proposte per la Torrentiniana*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz», XLII, 1998, pp. 101-114.
- SCAPECCHI 2011 = P. SCAPECCHI, *Chi scrisse le Vite del Vasari. Riflessioni sulla editio princeps del 1550*, in «Proxima Studia: arte e letteratura a Firenze (1300-1600)», Atti del Convegno, a cura di Silvia Baldassarri, Pisa-Roma, 2011 («Letteratura e arte», IX, 2011), pp. 153-159.
- SIMONETTI 2005 = C.M. SIMONETTI, *La vita delle «Vite» vasariane. Profilo storico di due edizioni*, Firenze, 2005.
- SORELLA 1998 = A. SORELLA, *L'edizione dell'«Hercolano» e la bibliografia testuale*, in «Dalla textual bibliography alla filologia dei testi italiani a stampa», a cura di Antonio Sorella, Pescara, 1998, rispettivamente pp. 207-235: 209.
- SORELLA – BEMBO (in preparazione) = A. SORELLA - P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, a cura di A. Sorella, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- SPAGNOLO 2008 = M. SPAGNOLO, *Ragionare e cicalare d'arte a Firenze nel Cinquecento. Tracce di un dibattito fra artisti e letterati*, in «Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma», Atti del Simposio internazionale, Utrecht 8-10 novembre 2007, a cura di Harald Hendrix e Paolo Procaccioli, Manziana, 2008, pp. 5-6.
- TANTURLI 2004 = G. TANTURLI, *Una gestazione e un parto gemellare: la prima e la seconda parte dei Sonetti di Benedetto Varchi*, in «Italique», VII, 2004, pp. 45-100: 45-46.
- TISSONI 1967 = R. TISSONI, *Nota sulla grafia*, in G.B. Gelli, *Dialoghi*, Bari, 1967, pp. 424-425.
- VARCHI 1549 = B. VARCHI, *Due lezioni, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di messer Michelangelo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte, se la scultura, o la pittura*, Firenze, 1549.
- VARCHI 1995 = B. VARCHI, *L'Hercolano*, a cura di Antonio Sorella, 2 voll., Pescara, 1995.
- VASARI 1568 = G. VASARI, *Vite*, Firenze, 1568
- VASARI 1588 = G. VASARI, *Ragionamenti*, Firenze, 1588
- VASARI 1986 = G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, con una presentazione di Giovanni Previtali, Torino, 1986.

VASARI 1966 -1987 = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, 6 voll., Firenze, 1966-1987.

Sitografia

<http://www.memofonte.it/autori/carteggio-vasariano-1532-1574.html>

http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_ragionamenti.pdf

<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/714>

Didascalie

- Fig. 1. VASARI, *Vite*, 1568, p. 995 (particolare dell'es. conservato nella BNCR)
- Fig. 2. VASARI, *Vite*, 1568, Prima Parte (vol. I), p. 133 (numerata erroneamente 233); es. BNCR (stato *a*).
- Fig. 3. VASARI, *Vite*, 1568, Prima Parte (vol. I), p. 133 (numerata erroneamente 233); es. Biblioteca Passerini-Landi di Piacenza (stato *b*).
- Fig. 4. VASARI, *Vite*, 1568, Primo Volume della Terza Parte (vol. II), p. 7; es. BNCR (stato *a*).
- Fig. 5. VASARI, *Vite*, 1568, Primo Volume della Terza Parte (vol. II), p. 7; es. Bibl. Passerini-Landi di Piacenza (stato *b*).
- Fig. 6. VASARI, *Vite*, 1568, Prima e Seconda Parte (vol. I), p. 6; es. Biblioteca Passerini-Landi di Piacenza (*cancellandum*).
- Fig. 7. VASARI, *Vite*, 1568, Prima e Seconda Parte (vol. I), p. 6; es. BNCR (*cancellans*).

ria, in una è la concordia, con due uittorie sopra, che tengono la testa di Rito
Ipadore e nell'altra è la Charità cō molti puti. sopra la nicchia tengono due

1

to inanzi a lui molti anni; onde per publico decreto, & per opera, & affez-
zione particolare del Magnifico Lorenzo Vecchio de' Medici ammirando
la uirtù di tanto huomo, fece porre in Santa Maria del Fiore, l'effigie sua

2

to inanzi a lui molti anni; onde per publico decreto, & per opera, & affez-
zione particolare del Magnifico Lorenzo Vecchio de' Medici ammirate
le uirtù di tanto huomo, fu posta in Santa Maria del Fiore, l'effigie sua

3

ca; & nel vero quelli, che vedde il modello, che Lionardo fece di terra gran-
de, giudicano non hauer mai visto piu bella cosa, ne piu superba: il quale du-

4

ca; & nel vero quelli, che veddono il modello, che Lionar. fece di terra grande, giudicano non hauer mai visto piu bella cosa, ne piu superba: il quale du-

5

6 PROEMIO
ue ella leua, affermando prima che tali errori sono come ei dicano incorregibili, ne si puo rimediare loro senza le toppe, le quali cosi come ne panni sono cose da poueri di roba; nelle Sculture, & nelle Pitture similmente son cose da poueri di ingegno & di giudicio. Di poi che la Pazienza con vn tempo conueniente mediante i mo-

6

6 PROEMIO
ue ella leua, affermando prima che tali errori sono come ei dicano incorregibili, ne si puo rimediare loro senza le toppe, le quali cosi come ne panni sono cose da poueri di roba; nelle Sculture, & nelle Pitture similmente son cose da poueri di ingegno & di giudicio. Di poi che la Pazienza con vn tempo conueniente mediante i mo-

7

