

GUICCIARDINI E VASARI:
MODELLI A CONFRONTO
PER LA GEOGRAFIA ARTISTICA DELLE FIANDRE¹

DONATELLA FRATINI

Secondo una tradizione risalente ai modelli classici, uno degli elementi di maggior successo della letteratura topografica erano i repertori biografici degli uomini illustri destinati ad arricchire il quadro storico delle città e dei luoghi illustrati. Fra Quattrocento e Cinquecento, l'interesse per le descrizioni geografiche tornò in auge grazie a due opere che celebravano la grandezza delle città italiane, *L'Italia illustrata* di Flavio Biondo (1474) e la *Descrizione di tutta Italia* di fra Leandro Alberti (1550). Accanto alla conformazione fisica del territorio, in questi testi è soprattutto la geografia umana, comprendente lo sviluppo urbano e i relativi

¹ I risultati di questa ricerca, sviluppati nel corso di circa dieci anni, sono stati parzialmente presentati in altri convegni: *La topografia artistica di Giorgio Vasari* (Università di Pisa, 2007); *Sondaggi sulla topografia vasariana* (Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, 2012); e infine *Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven* (Kunsthistorisches Institut, Firenze - Max-Planck-Institut, 2014); vd. FRATINI 2016, a cui mi permetto di rimandare per un'analisi più dettagliata di alcuni passaggi del testo.

elenchi di glorie patrie locali, a incarnare il ruolo di protagonista: a coronamento dei brani dedicati alle città maggiori e minori, vengono infatti menzionati gli uomini illustri che avevano preso parte alla vita pubblica e culturale del luogo, accompagnandone i nomi con brevi epiteti o con qualità professionali. L'elenco dei cittadini illustri include talvolta anche gli artisti, che dominano in particolare Firenze: Biondo si limita a pochi nomi tra i più famosi, ma Alberti tratteggia un panorama della scena artistica del capoluogo toscano componendo un repertorio dettagliato che va da Giotto a Michelangelo.

Il testo di fra Leandro, per la sua minuzia descrittiva, divenne l'archetipo di un'altra celebre opera corografica (la prima del suo genere dedicata alle Fiandre) uscita dalla penna di un autore italiano: la *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* del poligrafo fiorentino Lodovico Guicciardini², pubblicata ad Anversa nel 1567. Lo stretto vincolo che salda le due descrizioni, evidente fin dal titolo, è reso ancor più manifesto dall'esaustività con cui Guicciardini elenca i personaggi illustri di ciascuna città delle Fiandre, delineandone un ritratto che gareggia per ricchezza e magnificenza con quello delle città italiane. Fiorentino d'origine ma anversese d'adozione, l'autore della *Descrizione* tesse nelle pagine della propria opera un filo invisibile tra le due città a cui era legato per nascita e per dimora, inserendo nella parte dedicata ad Anversa un'ampia digressione sugli artisti fiamminghi³ che supera in ampiezza quella di Alberti incardinata su Firenze. Il lungo *excursus*, che va dagli inizi del Quattrocento fino ai

² Per un profilo biografico di Lodovico di Jacopo Guicciardini (Firenze, 1521 - Anversa, 1589), nipote del celebre storico Francesco, iniziato alla mercatura da Bartolomeo Panciatichi a Lione nel 1538 e stabilitosi ad Anversa, si rimanda a: TOUWAIDE 1975; ARISTODEMO 2003.

³ GUICCIARDINI 1567, cc. 97-100; ripubblicato in appendice a CROWE-CALCASELLE 1875, pp. 427-430, con un'ottima raccolta delle fonti italiane antiche sui fiamminghi, comprendente gli stessi passi vasariani. Edizione critica: GUICCIARDINI/ARISTODEMO 1994, pp. 251-256, che stabilisce come testo definitivo quello della terza edizione dell'opera (1588), sensibilmente variato rispetto a quello della *princeps* del 1567; quest'ultimo è stato recentemente edito in GUICCIARDINI/CARNEVALI-ROSSI 2014, pp. 119-124.

contemporanei, adotta la tradizionale bipartizione della materia in artisti morti e viventi, articolando ulteriormente la serie dei nomi illustri in base all'arte esercitata⁴. La menzione completa dei pittori, scultori e architetti, ricorda la struttura generale della prima edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari, apparsa qualche anno prima, nel 1550, per i tipi di Lorenzo Torrentino, a cui il versatile autore della *Descrizione* riserva un caloroso encomio e dalla quale attinge alcune informazioni relative agli artisti del Nord, arricchendole con quelle, assai più dettagliate, provenienti dalle fonti locali e dalla propria diretta esperienza.

La *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* incontrò il gusto curioso del pubblico colto e conobbe un numero cospicuo di ristampe e traduzioni in francese, tedesco e latino, destando l'interesse degli uomini di lettere per i caratteri spiccatamente mondani della narrazione. Tra i nomi dei contemporanei che a vario titolo contribuirono alla fortuna di quest'opera topografica nel panorama editoriale, è proprio quello di Giorgio Vasari a meritare una menzione particolare: la seconda edizione delle *Vite*, pubblicata nel 1568 per i tipi dei Giunti e comprendente un'ampia addenda alla Torrentiniana, attinge infatti a piene mani dalla digressione di Guicciardini, facendo di quest'ultimo il capostipite della successiva storiografia artistica dei Paesi Bassi. La natura delle relazioni intercorse tra i due testi, quello di Guicciardini e quello di Vasari, è stata argomento di discussione tra gli studiosi fin da quando, nel 1924, Julius von Schlosser - sulla base degli studi di Pinchart, Cavalcaselle e Becker - ha segnalato la *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* come la fonte principale del capitolo sugli artisti delle Fiandre apparso nell'edizione giuntina⁵. In definitiva, i due brani presentano somiglianze tanto

⁴ Sull'ordine degli artisti nell'elenco di Guicciardini vedi BECKER 1897, p. 69; VAN MANDER/MIEDEMA 1995, vol. II, p. 174. Sull'*excursus* guicciardiniano si veda inoltre: ARISTODEMO 1978; ARISTODEMO 1991; MALDAGUE 1991; ARISTODEMO 1998; TOSCANO 1998; GADDONI 2001.

⁵ Per le fonti quattrocentesche sui fiamminghi si veda: PINCHART 1862; CROWE-CAVALCASELLE 1875; BECKER 1897; VON SCHLOSSER 1996, pp. 354-358, 373-374, 719; STECHOW 1966; TORRESAN 1981. Sul rapporto tra l'*excursus* di Guicciardini e il brano sui fiamminghi di Vasari si veda inoltre: SOSEF 1991, pp. 337-348

evidenti da non dare adito a dubbi: Vasari si appropriò dei contenuti di Guicciardini secondo una consuetudine assai praticata ai suoi tempi, quando la nozione di diritto d'autore non esisteva ed era anzi diffusa una vera e propria industria culturale del plagio. Più incerta è, invece, l'origine delle differenze, solo in apparenza lievi, che distinguono i due capitoli sulle Fiandre, sulle quali sono state formulate ipotesi contrastanti. Un approccio ragionevole alla questione, tuttavia, non può prescindere da un'analisi generale delle fonti vasariane nelle due edizioni delle *Vite* e da un attento esame della posizione estetico-critica del loro autore in merito al rapporto tra arte italiana e arte fiamminga.

Tanto per cominciare, è bene ricordare che la prima edizione delle *Vite* non include alcun capitolo specifico dedicato agli artisti nordici, a cui è assegnato un ruolo di rilievo solo in relazione al superamento di alcune difficoltà tecniche: quella dell'invenzione della pittura a olio, del perfezionamento della pittura su vetro e dell'invenzione delle incisioni a stampa. Pertanto gli unici accenni alle Fiandre sono contenuti nelle *Teoriche* (in parte riecheggiate in alcune biografie collegate ai predetti progressi tecnici, come quelle di Antonello da Messina o Guillaume de Marcillat), dove Vasari allestisce una sintetica lista di nomi:

Fu una bellissima invenzione et una gran commodità all'arte della pittura il trovare il colorito a olio, di che fu primo inventore in Fiandra Giovanni da Bruggia, il quale mandò la tavola a Napoli al re Alfonso et al duca d'Urbino Federigo II la stufa sua, e fece un San Geronimo, che Lorenzo de' Medici aveva, e molte altre cose lodate. Lo seguì poi Rugieri da Bruggia, suo discipolo, et Ausse, creato di Rugieri, che fece a'Portinari in Sancta Maria Nuova di Fiorenza un quadro picciolo, il qual è oggi apress'al duca Cosimo; et è di sua mano la tavola di Careggi, villa fuori di Fiorenza della illustrissima casa de' Medici. Similmente Lodovico da Luano e Pietro Crista e maestro Martino, et ancora Giusto da Guanto, che fece la tavola della Comunione del duca d'Urbino et altre pitture, et Ugo d'Anversa, che fe la tavola di Sancta Maria Nuova di Fiorenza⁶.

⁶ VASARI 1550, pp. 84-85.

Nella struttura generale delle *Vite*, che descrivono la rinascita dell'arte da Giotto fino a Michelangelo, il contributo dell'arte fiamminga viene così misurato secondo alcuni parametri puramente tecnici, come a negare uno specifico apporto di tipo stilistico. Del resto, tale posizione è perfettamente coerente con i giudizi espressi da Vasari in quegli anni (eloquente quello contenuto nella risposta all'inchiesta del Varchi sul 'Paragone', dove l'aretino definisce i paesaggi fiamminghi roba da ciabattini⁷). Doveva aver significativamente influito sulla sua scala di valori la severa critica alla maniera nordica pronunciata dal Buonarroti - l'astro più brillante nel firmamento della Torrentiniana - e attestata nei *Dialoghi romani* di Francesco Hollanda⁸.

Rispetto allo zelo con cui Vasari raccoglie le fonti sugli artisti italiani, i passi dedicati agli stranieri mostrano perciò un impegno più contenuto. Tra i testi quattrocenteschi consultati durante la stesura della Torrentiniana figura il *Trattato di architettura* del Filarete⁹, accessibile nell'esemplare manoscritto appartenuto ai Medici e oggi perduto, che cita «Giovanni e Ruggieri da Bruggia» (Jan van Eyck e Rogier van der Weyden) senza però aggiungere altri dettagli specifici sul tipo di rapporto - discepolato o semplice successione cronologica - intercorso fra i due artisti, né associarli all'invenzione della pittura a olio. Altre fonti ben più informate, quali gli scritti dell'umanista anconetano Ciriaco de' Pizziccoli¹⁰ o il *De viris illustribus* dello storiografo Bartolomeo Facio (1455 ca.)¹¹, non sembrano rientrare nella rosa dei testi utilizzati. Entrambi gli autori forniscono infatti minuziose descrizioni di alcuni dipinti di Van Eyck e Van der Weyden (non riprese da Vasari), attestando al contempo l'alta considerazione in cui erano

⁷ VARCHI-BORGHINI 1998, p. 64.

⁸ HOLLANDA 2003, pp. 109-111.

⁹ Il *Trattato di architettura* del Filarete era noto a Vasari nell'esemplare manoscritto, oggi perduto, recante la dedica a Piero de' Medici e la data 1464. Le notizie sui fiamminghi sono contenute nel IX libro e nel XXIV libro; vedi FILARETE/FINOLI-GRASSI 1972, vol. I, p. 272, vol. II, p. 688.

¹⁰ BODNAR 1960, p. 68.

¹¹ FACIO 1745; rist. anast. in *LA STORIOGRAFIA UMANISTICA* 1992, vol. II, pp. 7-134.

tenuti gli artisti fiamminghi rispettivamente presso la corte degli Sforza a Pesaro e presso quella degli Aragona a Napoli. Il Facio si spinge persino ad attribuire a Van Eyck il ruolo di iniziatore di una scuola artistica del Nord, continuata da «Rugerus Gallicus» suo «discipulus et conterraneus», che avrebbe riscoperto molte proprietà dei colori apprese dagli antichi e tramandate da Plinio, ponendo così le premesse per una rinascita alternativa dell'arte classica i cui protagonisti non sono gli italiani, bensì gli artisti dei Paesi Bassi¹².

Non rientra tra le fonti utilizzate neppure la cosiddetta *Cronaca Rimata* dell'umanista e pittore urbinato Giovanni Santi¹³, padre del celebre Raffaello, stesa in terzine dopo il 1482 come elogio del duca Federico da Montefeltro. I versi sugli artisti in essa contenuti disegnano una geografia artistica dell'Italia centro-settentrionale nell'ultimo ventennio del Quattrocento, dove il «sommo magistero» dei pittori fiamminghi prevale sulle variegato doti dei colleghi italiani. Dopo le terzine iniziali significativamente dedicate a «Iannes da Brugia» e al suo discepolo «Rugero», segue un elenco dei migliori pittori italiani articolato topograficamente e cronologicamente (per generazioni), partendo dall'Italia centrale e dalla zona fiorentina, per proseguire nel Veneto e nella parte dell'Emilia con epicentro Ferrara. Nel complesso, il quadro delineato da Giovanni Santi discorda profondamente rispetto alla visione fiorentinocentrica imposta da Vasari oltre mezzo secolo più tardi: i fiorentini non incarnano qui il ruolo di protagonisti, ma sono solo un nutrito gruppo di pittori che ha pari dignità con altre realtà artistiche. Il capostipite della pittura del Quattrocento, inoltre, non è Masaccio ma Gentile da Fabriano, un nome che implicitamente afferma la precedenza e l'attualità del cosiddetto Gotico internazionale rispetto al Rinascimento fiorentino. Sulla base di queste evidenze, è perciò difficile trovare dei saldi punti di raccordo tra la struttura della *Cronaca rimata* e quella della *Torrentiniana*: la condivisione di alcuni nomi (Iannes da Brugia e

¹² Ha ipotizzato una derivazione di Vasari da Facio il BECKER 1897, pp. 66-68; di opinione contraria invece VON SCHLOSSER 1996, pp. 110-112, 118, 711.

¹³ SANTI/MICHELINI TOCCI 1985.

Rugero) può essere spiegata con la persistenza di tradizioni orali accolte da entrambe le fonti, ma nell'insieme i due testi rispecchiano due punti di vista profondamente distanti sull'arte italiana del Quattrocento.

La sintesi sui pittori fiamminghi contenuta nel predetto passo delle *Teoriche* è invece compatibile con tradizioni orali appartenenti a città che Vasari aveva visitato prima o durante l'allestimento del manoscritto per la stampa del 1550: anzitutto l'ambiente fiorentino¹⁴, dove - attorno alla coppia canonica formata da Giovanni e Ruggieri da Bruggia - si era aggregato un breve elenco di nomi, comprendente «Hausse», probabile corruzione del nome Hans (Memling), noto a Firenze soprattutto come autore della *Passione Portinari*¹⁵; «Ludovico da Luano», probabile corruzione del nome Dierick (Bouts)¹⁶; «Pietro Crista» (Petrus Christus), citato come autore di un dipinto nella collezione di Lorenzo il Magnifico¹⁷; «Martino d'Olanda» (Martin Schongauer), noto come incisore; e infine «Ugo d'Anversa» (Hugo van der Goes), stimato autore del *Trittico Portinari* (giunto a Firenze nel 1483). Da tradizioni orali urbinati deriva invece il nome di «Giusto da Guanto» (Joost van Ghent), citato in relazione alla *Comunione degli Apostoli* (1472-1474) eseguita per la

¹⁴ MEIJER 2008, pp. 16-21.

¹⁵ La *Passione di Cristo* (Torino, Musei Reali, Galleria Sabauda, inv. n. 8); commissionata dalla famiglia fiorentina dei Portinari per l'Ospedale di Santa Maria Nuova, l'opera entrò successivamente nelle collezioni di Cosimo I de' Medici. A Memling viene attribuito da Vasari anche il *Compianto sul Cristo* di Rogier van der Weyden proveniente dalla villa di Careggi e oggi agli Uffizi.

¹⁶ L'identificazione di Ludovico da Luano con Dierick Bouts il Vecchio è avvalorata dal confronto con l'elenco dei nomi di artisti fiamminghi che il poeta belga Jean Lemaire inserisce in alcuni passi del poema *La couronne margaritique* (1504-1505), dove si menziona «Dieric de Louvain» assieme a Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, Hans Memling, Martin Schongauer. Sulla questione si veda: CROWE-CAVALCASELLE 1862, vol. II, tomo 2, pp. 110-112; VASARI/BROWN 1996, p. 209; BONSAANTI 1976.

¹⁷ L'opera, menzionata nell'inventario di Lorenzo il Magnifico del 1492 («una tavoletta dipintovi di una testa di dama francese cholorita a olio opera di Pietro Cresti da Bruggia»), è stata identificata col *Ritratto di Dama* (Berlino, Gemäldegalerie); vedi B.W. Meijer, scheda n. 14, in FIRENZE E GLI ANTICHI PAESI BASSI 2008, pp. 122-123.

chiesa della confraternita del Corpus Domini di Urbino, che Vasari aveva personalmente visto in occasione del breve soggiorno nella città marchigiana del 1548. La notizia dell'invenzione della pittura a olio da parte di «Giovanni da Bruggia», che non compare in alcuna fonte scritta anteriore, potrebbe infine derivare da una tradizione orale diffusa nella Serenissima (visitata da Vasari nel 1541-1542): la biografia di Antonello da Messina, interamente costruita con fonti veneziane, ripercorre infatti, con uno spiccato gusto fabulatorio, la genesi di questa tecnica fino al suo approdo nella città lagunare per merito dell'artista messinese.

La Torrentiniana fu dunque il perno del rivolgimento che sancì la superiorità artistica degli italiani nei confronti dei rivali fiamminghi, inaugurando una tradizione storiografica di segno opposto rispetto alle fonti quattrocentesche. Resta perciò da chiarire quali motivazioni spinsero Vasari, partendo da simili premesse, a includere successivamente un intero capitolo dedicato all'arte delle Fiandre nelle pagine finali della Giuntina. Va detto che, nei diciotto anni intercorsi tra le due edizioni delle *Vite*, il tema del rapporto tra arte fiamminga e arte italiana continuò ad essere affrontato, a partire da punti di vista difforni, nei maggiori centri artistici italiani. La tendenza di Vasari a inquadrare la storia della 'Rinascita' italiana entro uno schema storico-geografico unitario con vertice Firenze (fomite di accese polemiche per i secoli a venire) trovava un riscontro molto parziale nella variegata realtà regionale della penisola. Anche l'interesse per la pittura del Nord mutava sensibilmente in relazione all'area presa in oggetto; come è noto, l'arte 'oltramontana' godeva di un'alta considerazione nel Meridione e soprattutto nel Settentrione: a Mantova, i Gonzaga vantavano nelle proprie collezioni numerosi dipinti fiamminghi; a Venezia e nel Veneto prosperavano i centri d'importazione delle opere nordiche. Anche il panorama della letteratura artistica lagunare registra posizioni molto meno critiche verso la maniera nordica: Paolo Pino tesse nel suo *Dialogo di pittura* (1548) un breve elogio dei paesaggi fiamminghi e del «modo de ritrare li paesi nello

specchio, come usano li Tedeschi», seppure con un entusiasmo mitigato dall'amore per le glorie artistiche locali:

[Il pittore] ami grandemente il farsi pratico e valente nelli lontani, dil che ne sono molto dotati gli oltramontani, e quest'avviene perché fingono i paesi abitati da loro, i quali per quella lor selvatichezza si rendono gratissimi. Ma noi italiani siamo nel giardin del mondo, cosa più dilettevole da vedere che da fignere; pur io ho veduto di mano di Tiziano paesi miracolosi, e molto più graziosi che li fiandresi non sono¹⁸.

La prospettiva fiorentinocentrica delle *Vite* era invece prevedibilmente condivisa in terra toscana: la centralità di Firenze quale roccaforte del gusto anti-fiammingo è confermata negli anni seguenti da un letterato 'dilettante' come Giovan Battista Gelli, che, trattando del primato di Dante nella letteratura, non tralascia di accennare qualche confronto con le arti figurative. Nella sua *Lettura terza sopra lo Inferno fatta nell'Accademia Fiorentina nel consolato di Antonio Landi* [canti V-VII dell'*Inferno*], edita a Firenze nel 1556, Gelli paragona Dante a Michelangelo, lodandone la forza e la potenza nella resa del corpo umano, in contrapposizione alla «vaghezza dei colori» e alla «varietà dei paesi» fiamminghi, che possono piacere solo a chi ha scarsa cognizione dell'arte:

Onde voi sarete finalmente forzati a confessare, che in questo Poeta [Dante] sia, oltre a la dottrina e alla grandezza de' concetti, tanto grande l'arte nel sapere esprimergli, che questi ai quali piacciono più quegli altri poeti (che cercando molto più dilettere che giovare, scrivon con più leggiadria e più eleganza ch'ei sanno concetti e pensieri dolci d'amore) che non piace Dante, si possono assomigliare a quegli a' quali piacciono più, per la vaghezza de' colori e per la varietà de' paesi che sono in quelle, le pitture fiandresche [...], che non farebbe un quadro di Michelagnolo, ove fussero in un campo scuro, e d'un color solo, che figure si volessero, che mostrassero, come egli è solito fare, e con le attitudini e con gli scorci, che l'arte, se ella potesse dare alle cose ch'ella fa la vita e il moto, come fa la natura, ella non arebbe da vergognarsi punto da lei; senza considerare, oltre a di questo, quanto ei sia maggiore

¹⁸ PINO/BAROCCHI 1960, pp. 133-134.

arte il fare uno uomo, ch'è una delle più belle cose che facesse mai la natura, che stia bene e secondo il naturale, che non è il fare un paese o un arbore o un prato fiorito¹⁹.

In questo coro eterogeneo si inserì di lì a poco una voce del tutto nuova e autonoma rispetto alle precedenti, ovvero la letteratura dei moralisti, il cui punto di vista non è più tecnico, né storico o estetico, bensì politico e morale. Per l'influsso proveniente dalla Riforma protestante, prevale in questi autori l'aspetto contenutistico e devozionale, e il giudizio sull'arte nordica ne esce spesso trasformato. In un libretto del canonico Giovanni Andrea Gilio, intitolato *Due dialogi* (1564), nel dialogo in cui «si ragiona degli errori de' pittori circa l'histoire, con molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelangelo et altre figure, tanto de la vecchia quanto de la nova Cappella; et in che modo vogliono esser dipinte le sacre imagini», si menzionano i fiamminghi «che la palma portano dei paesi» e si lodano le loro invenzioni fantastiche nei paesaggi:

Ludio pittore, che fu al tempo d'Augusto, ne fu inventore [della pittura di fantasia]. Primamente egli dipinse il mare con le navi; ne le ville, chi arava la terra, chi caminava, chi sedeva, chi stava, chi dormiva. Dipinse ancora le città, i palazzi, le ville, l'amenità de' paesi; il che vagamente ora fanno i Fiamminghi²⁰.

Più in generale, l'apprezzamento e il gusto per la pittura fiamminga trovavano accoglienza benevola, nell'età del disciplinamento postridentino, da parte di quegli autori che vedevano nella conformità delle iconografie religiose d'Oltralpe un fattore positivo da contrapporre agli 'errori' iconografici dei pittori della Maniera, meno inclini dei colleghi del Nord a sottostare alle indicazioni delle autorità ecclesiastiche.

La comparsa di queste voci discordi non sembra comunque turbare, almeno inizialmente, le convinzioni di Vasari sulla

¹⁹ DE GAETANO 1976, pp. 313-314. Il Gelli torna sull'argomento nella *Lettura ottava sopra lo Inferno fatta all'Accademia Fiorentina sotto il consolato di Giulio del Caccia* [canti XX-XXIII], stampata a Firenze nel 1563 (DE GAETANO 1976, p. 315).

²⁰ GILIO/BAROCCHI 1961, p. 22.

questione fiamminga: nei primi anni Sessanta del Cinquecento, quando l'aretino intraprese l'assiduo impegno di aggiornare le *Vite* in vista della seconda edizione, i passi contenuti nelle *Teoriche* furono lasciati significativamente invariati. In generale, il testo vasariano reclamava sempre più un riassetto complessivo nella propria struttura storica in conseguenza del parziale ridimensionamento del primato del Buonarroti, morto nel 1564, e dell'affacciarsi alla ribalta di nuovi talenti destinati a farsi strada; ma i cambiamenti non coinvolgevano in prima battuta gli artisti fiamminghi, ad eccezione dell'ampliamento delle parti dedicate ad alcune tecniche, in particolare l'incisione²¹. Attraverso il carteggio del biografo è infatti possibile ripercorrere la lunga vicenda di stampa del libro (dal 1564 al 1568) nell'officina tipografica dei Giunti, accertando in quale momento vennero impresse le diverse parti dell'opera²².

È possibile che l'idea di concedere un piccolo spazio alla pittura nordica abbia iniziato a prendere forma nella mente di Vasari in seguito all'avvio di una corrispondenza epistolare con il dotto umanista belga Dominique Lampson. Il 30 ottobre 1564, quando la stampa del primo volume della Giuntina volgeva ormai al termine²³, costui indirizzò all'aretino un'importante missiva, di cui ci è giunta solo una parte pubblicata nel testo delle *Vite* (inframezzata alle notizie sugli artisti stranieri), in cui compare un elogio dei fiamminghi Frans Floris, Willem Key e Michiel Coxcie:

Onde messer Domenico Lansonio fiamingo, del quale si parlerà a suo luogo, ragionando dei due sopradetti [Floris e Key] e di costui [Coxcie],

²¹ Si veda la lettera di Cosimo Bartoli in Venezia a Giorgio Vasari in Firenze, 29 aprile 1564, in: VASARI/FREY 1930, n. CDXLV, pp. 77-79.

²² Sull'inizio della stampa della Giuntina, avviata probabilmente tra il giugno e il luglio 1564, si veda la lettera di Vincenzo Borghini in Poppiano a Giorgio Vasari in Firenze del 3 agosto 1564, in: VASARI/FREY 1930, n. CDLV, pp. 89-93.

²³ Il 14 agosto 1564 era già stata stampata la Vita di Nicola e Giovanni Pisano (lettera di Vincenzo Borghini in Poppiano a Giorgio Vasari in Firenze, VASARI/FREY 1930, n. CDLIX, pp. 100-103); il 20 gennaio 1565 la stampa era giunta alla fine della seconda parte (lettera di Giorgio Vasari in Firenze al duca Cosimo de' Medici in Pisa, VASARI/FREY 1930, n. CDLXXXIII, pp. 143-148).

g'aggiuglia a una bella musica di tre, nella quale faccia ciascun la sua parte con eccellenza. [...] E una lettera, che tengo di suo, data a dì trenta d'ottobre 1564, è di questo tenore²⁴.

In una seconda missiva inviata a Vasari il 25 aprile 1565, Lampson si dilunga poi nella particolareggiata disamina delle stampe di traduzione italiane e fiamminghe; alla lettera era acclusa una biografia del pittore Lambert Lombard, scritta in latino dallo stesso Lampson, che venne meritevolmente menzionata nella Giuntina:

[...] Ma di tutti i sopradetti è stato maggiore Lamberto Lombardo da Liege, gran letterato, giudizioso pittore et architetto eccellentissimo, maestro di Francesco Floris e di Guglielmo Cai; delle virtù del quale Lamberto e d'altri mi ha dato molta notizia per sue lettere messer Domenico Lampsonio da Legie [...]. Costui, dico, mi mandò già scritta latinamente la Vita di detto Lamberto, e più volte mi ha salutato a nome di molti de' nostri artefici di quella provincia [...]²⁵.

Due giorni più tardi, il 27 aprile 1565, è lo stesso Lambert Lombard, per il tramite di Lampson, ad impugnare la penna per porgere i propri omaggi a Vasari. Anche la sua lettera tocca argomenti connessi alla storiografia artistica fiamminga, fra i quali spicca un passo sull'evoluzione della pittura neerlandese incentrato sulla distinzione tra «vecchi» e «nuovi moderni»:

Mi ricordo aver visto in Italia le cose fatte al tempo di 1400, molto dispiacevoli a l'occhio per non esser né secche, né tampoco grasse, né di bella maniera; e parmi (perdonatemi, s'io erro), l'opere delli maestri, che furono tra il Giotto e Donatello, riescono goffe: e così ghe n'è in

²⁴ VASARI 1568, vol. II, pp. 859-61; VASARI/FREY 1930, n. CDLXVII, pp. 114-116.

²⁵ Lettera di Lampson a Vasari del 25 aprile 1565; VASARI/FREY 1930, n. XDII, pp. 158-163, alla quale era accluso il manoscritto di Lampson contenente una bozza della biografia di Lambert Lombard (oggi Archivio Vasari di Arezzo, Codice 31, cc. 93-102; pubblicata in VASARI/DEL VITA 1938, pp. 209-224; edizione a stampa con varianti rispetto al manoscritto: LAMPSONIUS 1565; ora in: *DA VAN EYCK A BRUEGHEL* 2001, pp. 43-60).

paesi nostri e per tutta la Germania da quel tempo fin a maestro Rogiero e Ioan di Bruggia, ch'aperse li occhi alli coloritori, i quali, imitando la maniera sua e non pensando più inanzi, hanno lasciate le nostre chiese piene di cose, che non simigliano alle bone e naturali, ma solamente vestite di belli colori²⁶.

Il modello storiografico della Torrentiniana stava quindi trovando terreno fertile nel nord Europa tra coloro che verranno poi dispregiativamente appellati 'romanisti'. Fu forse la prospettiva di un allargamento dei confini della 'Maniera' verso Nord a convincere Vasari a prendere in considerazione questa parte della geografia artistica straniera: si poteva in questo modo sostenere l'assoluta centralità dell'Italia (e di Vasari stesso, attraverso la diffusione delle *Vite*) nello sviluppo dell'arte europea. Tuttavia, fino al principio del 1567, l'aretino possedeva solo i ragguagli trasmessi dai propri corrispondenti per via epistolare e mancava probabilmente di un quadro descrittivo più ampio. L'occasione propizia si presentò, come sappiamo, con l'arrivo a Firenze di qualche copia della *Descrizione di tutti i Paesi Bassi*²⁷ di Guicciardini, accompagnata da una missiva (perduta) che offriva l'opera in dono a Cosimo de' Medici. A recapitare la lettera e il volume fu Agnolo di Jacopo Guicciardini²⁸, fratello di Lodovico e senatore fiorentino:

Agnolo [Guicciardini] vostro fratello ci ha presentato, insieme con la vostra delli 4 del passato, il libro della Descrizione di cotesti paesi di Fiandra composto da voi, il quale ci è stato molto grato²⁹ [...].

²⁶ VASARI/FREY 1930, n. XDIII, p. 165.

²⁷ Una copia inviata al duca Cosimo è l'esemplare della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, *Palatino*, n. 9.2.5.15.

²⁸ Agnolo di Jacopo Guicciardini (Firenze, 1506-*ivi*, 1568). Da non confondere col cugino, Agnolo di Girolamo Guicciardini (Firenze, 1525-*ivi*, 1581), che succedette a Vincenzo Borghini nel ruolo di Luogotenente dell'Accademia del Disegno (BRAMANTI 2003).

²⁹ Lettera di Cosimo de' Medici in Firenze a Lodovico Guicciardini in Anversa, 7 febbraio 1567, Archivio di Stato di Firenze (ASF), *Mediceo del Principato*, n. 225, c. 71.

L'ampio *excursus* guicciardiniano fornì quindi a Vasari un nutrito resoconto degli artisti celebri da Van Eyck ai contemporanei, nel quale inserire le informazioni ricevute da Lampson e Lombard. Il nuovo capitolo vasariano, costruito a partire dall'elenco di nomi ed epiteti della *Descrizione*, venne genericamente intitolato *Di diversi* e si uniformò all'andamento apparentemente descrittivo e antibiografico delle ultime parti della Giuntina. Insieme alla Vita collettiva dedicata agli Accademici del Disegno, esso può essere considerato una premessa alla stessa autobiografia vasariana, posta a conclusione e coronamento dell'intera opera: vi si trovano infatti citate varie notizie sui collaboratori del biografo nelle imprese medicee, che contavano ormai stranieri illustri quali Stradano, Giambologna e Friedrich Sustris. Apportando lievi modifiche agli elenchi di Guicciardini, Vasari allestì quindi un resoconto dettagliato sullo svolgimento dell'arte nelle Fiandre: l'aretino impresse all'intero capitolo una struttura ascendente, che ripercorre il progressivo affinamento stilistico compiutosi nel Nord e culminante nella triade minore Frans Floris–Willem Key–Michiel Coxcie, suggerita da Lampson nella sua prima epistola e modellata sulla falsariga di quella principale Leonardo–Raffello–Michelangelo. Seppure con ingenti riserve, l'arte fiamminga veniva così accolta nella 'Rinascita delle arti', che assumeva in questo modo un consistente respiro internazionale, messo in evidenza nel frontespizio del terzo e ultimo tomo delle *Vite* giuntine³⁰. Nella polifonia di linee storiografiche regionali o locali che intrecciano le fila della maggiore fiorentino-romana, le varie 'scuole' artistiche venivano acquistando uno specifico primato in qualche categoria stilistica o genere figurativo considerato minore: ai fiamminghi spettò lo scettro nell'esecuzione dei ritratti e nella pittura di paesaggio, consacrando la loro fortuna critica in tali ambiti.

³⁰ Il frontespizio recita: «Secondo, et ultimo volume della terza parte. Nel quale si comprendano le nuove Vite dall'anno 1550 al 1567, con una breve memoria di tutti i più ingegnosi artefici che fioriscano al presente nell'Academia del Disegno in Fiorenza, et per tutta Italia, et Europa, et delle più importanti opere loro. Et con una descrizione degl'artefici antichi, Greci et Latini, et delle più notabili memorie di quella età, tratta da i più famosi scrittori.»

Un risvolto piuttosto curioso della filiazione del testo vasariano da quello di Guicciardini consiste in una serie di equivoci riguardo all'identità degli artefici citati³¹. L'*excursus* di Guicciardini aveva spesso usato fonti di prima mano³²: il poligrafo anversese cita ad esempio la versione completa dei nomi di «Giovanni d'Eick», di «Huberto suo fratello» (qui menzionato per la prima volta) e di «Rugieri vander Vveiden di Bruselles» con una precisione sconosciuta alla letteratura artistica italiana. Tali notizie provenienti da fonti attendibili si trovano tuttavia mescolate ad altre informazioni attinte dalla Torrentiniana, quali l'invenzione della pittura a olio e la serie di nomi che va da «Hausse» a «Ugo d'Anversa» (probabilmente trascritta con scarsa cognizione dell'identità degli artisti menzionati). Nelle pagine di Guicciardini, pertanto, si incontrano a poche righe di distanza la menzione del vasariano «Ludovico da Lovano» e quella più corretta di «Dierick da Lovano», tratta da fonti locali: un caso evidente di sdoppiamento della personalità di Dierick Bouts il Vecchio, a cui si deve forse aggiungere la menzione di un «Dierick d'Harlem» citato poco più avanti, che potrebbe essere un'ulteriore variante del nome del pittore tratta da una terza fonte:

I principali e più nominati di quelli [Maestri d'arte e d'invenzione], che più modernamente hanno terminata questa vita, sono stati Giovanni d'Eick, quello il quale (come narra Giorgio Vasari Aretino nella sua bellissima opera de' pittori eccellenti) fu inventore intorno all'anno M.CCCC.X del colorito a olio, cosa importantissima e dignissima in quell'arte, perché conserva il colore quasi perpetuamente, né mai più che s'abbia notizia stata ritrovata alla memoria degli uomini. Mandò costui delle sue opere in Italia al grande Alfonso re di Napoli, al Duca d'Urbino e ad altri principi, che furono molto stimate, onde il gran Lorenzo de' Medici ne raccolse poi anche egli la parte sua. Truovasi in

³¹ Sulle divergenze tra il capitolo vasariano e quello di Guicciardini, nonché per l'identificazione degli artisti citati, si veda BECKER 1897, p. 69; DURAND-GRÉVILLE 1908; DE MÉLY 1908; VON SCHLOSSER 1996, p. 297; PURAYE 1950, p. 71; BONSANTI 1976, pp. 733-734; SOSEF 1991, pp. 337-348; VAN MANDER/MIEDEMA 1995, vol. II, 1995, pp. 172-76; POZZI 1998; SIMONATO 2009.

³² Si veda SORGELOOS 1991.

queste bande, tra le altre sue opere, in Guanto nella chiesa di San Bavone l'eccellentissima tavola del *Trionfo dell'Agnus Dei*, benché alcuni impropriamente la nominino d'*Adam ed Eva* [...]. E medesimamente in Bruggia, nella chiesa di San Donaziano, è una bellissima pittura di quel Maestro con l'immagine di Nostra Donna e d'altri santi. Ancora a Ipri n'è un'altra bella e memorabile. Dimorava il detto Giovanni il più del tempo nella trionfante città di Bruggia, ove finalmente si morì in grande onore. A pari a pari di Giovanni andava Huberto suo fratello, il quale viveva e dipingeva continuamente sopra le medesime opere, insieme con esso fratello.

A Giovanni e a Huberto successe nella virtù e nella fama Rugieri vander Vveiden di Bruselles, il quale fra le altre cose fece le quattro degnissime tavole d'ammiranda istoria a proposito ed esempio del far giustizia, che si veggono in detta terra di Bruselles al Palazzo de' Signori, nella propria stanza ove si consultano e deliberano le cause. A Ruggieri successe Hausse, suo scolare, il quale fece un bel quadro a' Portinari, che oggi ha il Duca di Fiorenza, e a' Medici medesimi fece la bella tavola di Careggi. Seguirono a mano a mano Lodovico da Lovano, Pietro Crista, Martino d'Olanda e Giusto da Guanto, che fece quella nobile pittura della *Comunione* al Duca d'Urbino. E dietro a lui venne Ugo d'Anversa, che fece la bellissima tavola che si vede a Firenze in Santa Maria Nuova. A questi aggiungeremo così confusamente diversi altri trapassati, veramente chiari e memorabili, e prima Dirick da Lovano grandissimo artefice; [...] Dirick d'Harlem e Francesco Mostarert della medesima terra, raro ne' paesaggi a olio³³.

Quando attinse dall'elenco di Guicciardini per allestire il manoscritto della Giuntina, Vasari diede credito a molte notizie in esso contenute, specialmente quelle più antiche, e ne riprese il testo con i relativi equivoci. Per la parte più recente, invece, riorganizzò la serie di nomi illustri della *Descrizione* tramite lo spostamento di alcune personalità e l'aggiunta delle informazioni ricevute dalle proprie fonti. Alcune addende si possono considerare delle semplici correzioni (non sempre attendibili, in verità): ne sono un esempio le notizie su Jeronimous Bosch, menzionato da Guicciardini come «Bosco di Bolduc» (dalla versione francese del nome, Bois le Duc) e citato invece dall'aretino come «Girolamo Hertoglien Bos» (dalla versione

³³ GUICCIARDINI 1567, pp. 97-98.

neerlandese del nome, 's-Hertogenbosch); o quelle su Jean Gossaert, menzionato da Guicciardini col soprannome di «Mabuge» (dalla città di Maubeuge, nella Val de Sambre) e da Vasari chiamato invece «Giovanni di Malengt» (forse dalla città di Malines). Altre, invece, sono semplicemente intese a trasporre nel capitolo giuntino la concezione storiografica evolutiva che è sottesa all'intero testo delle *Vite*, anche a costo di compiere spostamenti arbitrari o forzature.

A un lettore cinquecentesco che, infine, si fosse cimentato nella lettura integrale della Giuntina, non sarebbe sfuggito un dettaglio che passa quasi inosservato agli occhi del pubblico moderno: dato che il capitolo sui fiamminghi era stato inserito quando le *Teoriche* erano ormai uscite dai torchi di stampa, conservando un allestimento del testo che, come abbiamo visto, era sostanzialmente invariato rispetto alla Torrentiniana, la prima parte delle *Vite* finiva col dare notizie divergenti e in parte persino contrastanti con quelle inserite nella parte finale. Chi avesse preso a cuore le gesta di Giovanni da Bruggia e del suo allievo Ruggieri nelle pagine iniziali del testo, sarebbe rimasto disorientato dalla menzione di «Giovanni d'Eick» e di «Rugieri vander Vveiden di Bruselles» nel capitolo sui fiamminghi, incardinato sulla *Descrizione* guicciardiniana:

Ora, ancorché in molti luoghi, ma però confusamente, si sia ragionato dell'opere d'alcuni eccellenti pittori Fiamminghi e dei loro intagli, non tacerò i nomi d'alcun'altri, poi che non ho potuto avere intera notizia dell'opere, i quali sono stati in Italia (et io gl'ho conosciuti la maggior parte) per apprendere la maniera italiana, parendomi che così meriti la loro industria e fatica usata nelle nostre arti. Lasciando adunque da parte Martino d'Olanda, Giovanni Eick da Bruggia et Huberto, suo fratello, che nel 1410 mise in luce l'invenzione e modo di colorire a olio, come altrove s'è detto, e lasciò molte opere di sua mano in Guanto, in Ipri et in Bruggia, dove visse e morì onoratamente, dico che dopo costoro seguì Ruggieri Vander Vveiden di Bruselles, il quale fece molte opere in più luoghi, ma principalmente nella sua patria, e nel palazzo de' Signori quattro tavole a olio bellissime di cose pertinenti alla Iustizia. Di costui fu discepolo Hausse, del quale abbian, come si disse, in Fiorenza, in un quadretto piccolo che è in man del Duca, la Passione di Cristo. A costui succedettero Lodovico da Lovano (Luven

Fiammingo³⁴), Pietro Christa, Giusto da Guanto, Ugo d'Anversa, et altri molti, i quali, perché mai non uscirono di loro paese, tennero sempre la maniera fiamminga. E, se bene venne già in Italia Alberto Durero, del quale si è parlato lungamente, egli tenne nondimeno sempre la sua medesima maniera, se bene fu, nelle teste massimamente, pronto e vivace, come è notissimo a tutta Europa.

[...] Ma innanzi a questi fu molto in pregio Divik da Lovano, in quella maniera buon maestro, e Quintino della medesima terra, il quale nelle sue figure osservò sempre più che poté il naturale, come anche fece un suo figliuolo, chiamato Giovanni. [...] Oltre questi, Giovanni Bella Gamba di Douai, Dirik d'Harlem della medesima, e Francesco Mostaret, che valse assai in fare paesi a olio, fantasticherie, bizzarrie, sogni et imaginzioni³⁵.

Che le differenze tra le *Teoriche* e questi passi potessero disorientare persino il pubblico più accorto è dimostrato dagli equivoci in cui incorse, quasi mezzo secolo più tardi, Karel van Mander nel suo *Schilder-Boeck* (1604): il celebre biografo fiammingo, che non utilizzò il testo di Guicciardini, si cimentò nel tentativo di emendare le notizie della Giuntina e di accordarle con le tradizioni attestate dalle fonti locali. La fama raggiunta dalle *Vite* vasariane, tuttavia, era tale da imporre d'autorità alla storiografia successiva la propria versione dei fatti, senza che questa fosse suffragata da alcuna evidenza: uno dei casi più eclatanti è quello dello sdoppiamento della personalità di Rogier van der Weyden: Van Mander dedica infatti una biografia a «Ruggieri da Bruggia», allievo di Giovanni da Bruggia (secondo la versione delle *Teoriche*); e una «Rogier van der Weyde» di Bruxelles (secondo la versione del capitolo finale sui fiamminghi)³⁶.

La questione va ben aldilà della curiosità aneddótica ed è anzi di primaria importanza per chi tenti di stabilire l'identità degli artisti menzionati in questi testi e l'attendibilità delle biografie a loro dedicate. La storiografia di antico regime non si pone infatti

³⁴ Lovanio, Louvain in francese; toponimo spesso interpretato dai commentatori della Giuntina come il nome di un artista (Livino de Witte).

³⁵ VASARI 1568, vol. II, pp. 857-858.

³⁶ Vd. FRATINI 2016.

finalità storiche in senso moderno: non accerta i fatti, ma li utilizza per raggiungere un intento moralistico ed edonistico. Ciò che accomuna tutti gli autori che abbiamo fin qui menzionato è uno scopo prevalentemente letterario, che non distingue tra realtà e finzione ma mira solo alla costruzione di brani letterariamente efficaci. La proliferazione di biografie immaginarie (dedicate ad artisti la cui esistenza è stata smentita dagli studi odierni) rende ancor più manifesto che la verità storica dei testi non era una preoccupazione primaria: ogni approccio a queste fonti che non parta dall'accertamento preliminare dell'attendibilità dei dati in esse contenuti è perciò destinato a tramandarne gli equivoci.

Bibliografia

- ARISTODEMO 1978 = D. ARISTODEMO, *Lodovico Guicciardini e la "Descrittione di tutti i Paesi Bassi"*, in «Studi e problemi di critica testuale», XVI, 1978, pp. 217-224.
- ARISTODEMO 1991 = D. ARISTODEMO, *La figura e l'opera di Lodovico Guicciardini: prospettive di ricerca*, in *LODOVICO GUICCIARDINI* 1991, pp. 19-36.
- ARISTODEMO 1998 = D. ARISTODEMO, "La Descrittione di tutti i Paesi Bassi" fra cultura italiana e cultura fiamminga, in *LES FLANDRES ET LA CULTURE ESPAGNOLE* 1998, pp. 151-164.
- ARISTODEMO 2003 = D. ARISTODEMO, ad vocem, *Guicciardini, Lodovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXI, Roma 2003, pp. 121-127.
- BECKER 1897 = F. BECKER, *Schriftquellen zur Geschichte der altniederländischen Malerei nach den Hauptmeistern chronologisch geordnet, I. Kritik und Kommentar der Quellen* (Diss. Leipzig, 1897), Leipzig 1897.
- BODNAR 1960 = E.W. BODNAR, *Cyriacus of Ancona and Athens*, Bruxelles 1960.
- BONSANTI 1976 = G. BONSANTI, *Gli artisti stranieri nelle Vite del Vasari*, in *IL VASARI STORIOGRAFO E ARTISTA* 1976, pp. 717-734.
- BRAMANTI 2003 = V. BRAMANTI, ad vocem *Guicciardini, Agnolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXI, Roma 2003, pp. 84-88.
- CROWE-CAVALCASELLE 1862 = J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *Les anciens peintres flamands*, Bruxelles/Paris 1862.
- CROWE-CAVALCASELLE 1875 = J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *Geschichte der altniederländischen Malerei*, trad. da A. Springer, Leipzig 1875.
- DA VAN EYCK A BRUEGHEL 2001 = *Da Van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio*, a cura di G.C. Sciolla, C. Volpi, Torino 2001.
- DE GAETANO 1976 = A.L. DE GAETANO, *Gelli and the Florentine Academy. The rebellion against Latin*, Firenze 1976.
- DE MÉLY 1908 = F. DE MÉLY, *Les artistes français et flamands du Moyen-Âge dans Vasari*, in «La chronique des arts et de la curiosité» (supplemento alla «Gazette des Beaux Arts»), L, 8, 1908, pp. 64-67.
- DURAND-GRÉVILLE 1908 = É. DURAND-GRÉVILLE, *Vasari et les Flamands*, in «La chronique des arts et de la curiosité» (supplemento alla «Gazette des Beaux Arts»), L, 10, 1908, p. 86.
- FACIO 1745 = B. FACIO, *De viris illustribus liber*, a cura di L. Mehus, Firenze 1745.

- FILARETE/FINOLI-GRASSI 1972 = A. AVERLINO DETTO IL FILARETE, *Trattato di architettura*, a cura di A.M. Finoli, L. Grassi, 2 voll., Milano 1972.
- FIRENZE E GLI ANTICHI PAESI BASSI 2008 = *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430-1530*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 20 giugno - 26 ottobre 2008), a cura di B.W. Meijer, S. Padovani, Livorno 2008.
- FRATINI 2016 = D. FRATINI, *Vasari, Guicciardini, Van Mander e la genesi della storiografia artistica nelle Fiandre*, in *VASARI ALS PARADIGMA* 2016, pp. 249-256.
- GADDONI 2001 = S. GADDONI, “*La descrizione di M. Lodovico Guicciardini patritio fiorentino, di tutti i Paesi Bassi altrimenti detti Germania inferiore*”, in *I FLAMMINGHI E L'EUROPA* 2001, pp. 99-130.
- GILIO/BAROCCHI 1961 = G.A. GILIO, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie...*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, vol. II, Bari 1961, pp. 1-115.
- GUICCIARDINI 1567 = L. GUICCIARDINI, *Descrittione di M. Lodovico Guicciardini Patritio fiorentino di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore. Con più carte di geographia del paese et col ritratto naturale di più terre principali. Al gran Re Cattolico Filippo d' Austria con amplissimo indice di tutte le cose più memorabili*, Anversa 1567.
- GUICCIARDINI/ARISTODEMO 1994 = L. GUICCIARDINI, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore*, a cura di B. Aristodemo (Diss. Amsterdam, 1994), Amsterdam 1994.
- GUICCIARDINI/CARNEVALI-ROSSI 2014 = L. GUICCIARDINI, *Descrizione dei Paesi Bassi*, testo a cura di M. Carnevali, M. Rossi, nota prefatoria di C. Occhipinti, introduzione di F. Salvatori, Roma 2014.
- HOLLANDA 2003 = F. HOLLANDA, *I Trattati d'arte*, a cura di G. Modroni, Livorno 2003.
- I FLAMMINGHI E L'EUROPA 2001 = *I fiamminghi e l'Europa: lo spazio e la sua rappresentazione*, a cura di L. Federzoni, Bologna 2001.
- IL VASARI STORIOGRAFO E ARTISTA 1976 = *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo/Firenze, 2-8 settembre 1974), a cura dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1976.
- LAMPSONIUS 1565 = D. LAMPSONIUS, *Lamberti Lombardi apud Eburones pictoris celeberrimi vita*, Brugis 1565.
- LA STORIOGRAFIA UMANISTICA 1992 = *La storiografia umanistica*, Atti del Convegno (Messina, 22-25 ottobre 1987), a cura di A. Di Stefano, G. Faraone, 2 voll., Messina 1992.
- LES FLANDRES ET LA CULTURE ESPAGNOLE 1998 = *Les Flandres et la*

- culture espagnole et italienne aux XVIe et XVIIe siècles*, a cura di M. Blanco-Morel, M.F. Piejus, Lille 1998.
- L'HISTOIRE DE L'HISTOIRE DE L'ART SEPTENTRIONAL 2009 = *L'histoire de l'histoire de l'art septentrional au XVIIIe siècle*, Atti delle giornate di studio (Lille/Bruxelles, 2 marzo 2006 - 18 gennaio 2008), a cura di M.-C. Heck, Turnhout 2009.
- LODOVICO GUICCIARDINI 1991 = *Lodovico Guicciardini (1521-1589)*, Atti del colloquio internazionale (Bruxelles, 28-30 marzo 1990), a cura di P. Jodogne, Leuven 1991.
- MALDAGUE 1991 = J. M. MALDAGUE, *La part de Guicciardini dans la littérature artistique de son temps*, in LODOVICO GUICCIARDINI 1991, pp. 321-336.
- VAN MANDER/MIEDEMA 1995 = C. VAN MANDER, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604); preceded by the lineage, circumstances and place of birth, life and works of Karel van Mander, painter and poet and likewise his death and burial, from the second edition of the Schilder-boeck (1616-1618)*, a cura di H. Miedema, vol. II, Doornspijk 1995.
- MEIJER 2008 = B.W. MEIJER, *Firenze e gli antichi Paesi Bassi: una stagione di contiguità culturale del tutto particolare*, in FIRENZE E GLI ANTICHI PAESI BASSI 2008, pp. 16-21.
- PINCHART 1862 = A. PINCHART, *Les historiens de la peinture flamand au XV^e et XVI^e siècles*, in appendice a CROWE-CAVALCASELLE 1862, vol. II, tomo 2, pp. V-XIX.
- PINO/BAROCCHI 1960 = P. PINO, *Dialogo di pittura*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, vol. I, Bari 1960, pp. 93-139.
- POZZI 1998 = M. POZZI, *Giorgio Vasari e i fiamminghi*, in LES FLANDRES ET LA CULTURE ESPAGNOLE 1998, pp. 199-213.
- PURAYE 1950 = J. PURAYE, *Dominique Lampson, humaniste 1532-1599*, Bruges 1950.
- SANTI/MICHELINI TOCCI 1985 = G. SANTI, *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro, Duca d'Urbino poema in terza rima (Codice Vat. Ottob. lat 1305)*, a cura di L. Michelini Tocci, 2 voll., Città del Vaticano 1985.
- VON SCHLOSSER 1996 = J. VON SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, con aggiunte di O. Kurz, trad. da F. Rossi, Firenze 1996.
- SIMONATO 2009 = L. SIMONATO, *Appunti sui rapporti tra la cultura figurativa italiana e quella d'Oltralpe da Vasari a Baldinucci*, in L'HISTOIRE DE L'HISTOIRE DE L'ART SEPTENTRIONAL 2009, pp. 99-117.
- SORGELOOS 1991 = C. SORGELOOS, *Les sources imprimées de la Description de tutti i Paesi Bassi*, in LODOVICO GUICCIARDINI 1991, pp. 37-98.

- SOSEF 1991 = W. SOSEF, *Filiazione o parallelismo? Il rapporto fra le Vite vasariane e la Descrizione guicciardiniana*, in LODOVICO GUICCIARDINI 1991, pp. 337-348.
- STECHOW 1966 = W. STECHOW, *Northern Renaissance art, 1400-1600: sources and documents*, Englewood Cliffs (New Jersey) 1966.
- TORRESAN 1981 = P. TORRESAN, *Il dipingere di Fiandra: la pittura neerlandese nella letteratura artistica italiana del Quattro e Cinquecento*, Modena 1981.
- TOSCANO 1998 = G. TOSCANO, "Jean de Gaule est le prince des peintres de notre époque": *Jean van Eyck dans la littérature artistique italienne de Fazio à Vasari*, in *LES FLANDRES ET LA CULTURE ESPAGNOLE* 1998, pp. 181-198.
- TOUWAIDE 1975 = R.H. TOUWAIDE, *Messire Lodovico Guicciardini: gentilhomme florentin*, Nieuwkoop 1975.
- VARCHI-BORGHINI 1998 = B. VARCHI, V. BORGHINI, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Livorno 1998.
- VASARI 1550 = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze (L. Torrentino) 1550.
- VASARI 1568 = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze (Giunti) 1568.
- VASARI/BROWN 1996 = G. VASARI, *Le tecniche artistiche*, a cura di G.B. Brown, trad. da F. Diano, Vicenza 1996.
- VASARI/DEL VITA 1938 = G. VASARI, *Lo zibaldone*, a cura di A. Del Vita, Roma 1938.
- VASARI/FREY 1930 = *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris. Zweiter Band*, a cura di C. Frey, H.-W. Frey, München 1930.
- VASARI ALS PARADIGMA 2016 = *Vasari als Paradigma: Rezeption, Kritik, Perspektiven*, atti del convegno (Firenze, 14-16 febbraio 2014), a cura di F. Jonietz, A. Nova, Venezia 2016.

