

Potere delle Immagini / Immagini del Potere

essay writer

15 Dicembre 2020

di Emilie Passignat Iconocrazia 18/2020 - Iconocratic Studies. In memory of Sarah Jordan Lippert (Vol. 2), Saggi

Santissima cosa adunque è l'amistà, e non solamente di singular reverenzia degna ma d'essere con perpetua laude commendata, sì come discretissima madre di magnificenzia e d'onestà, sorella di gratitudine e di carità, e d'odio e d'avarizia nemica, sempre, senza priego aspettar, pronta a quello in altrui virtuosamente operare che in sé vorrebbe che fosse operato. Li cui sacratissimi effetti oggi radissime volte si veggiono in due, colpa e vergogna della misera cupidigia de' mortali, la qual solo alla propria utilità riguardando ha costei fuor degli estremi termini della terra in essilio perpetuo rilegata[1].

L'elaborata conclusione della novella boccaccesca di Gisippo e Tito inquadra, riecheggiando quanto già enunciato da Cicerone, il concetto di amicizia in una maniera tanto universale da essere valida anche ai tempi in cui vissero Giorgio Vasari e Cristofano Gherardi. In ambito artistico, l'ambizione e la competizione solevano minare i rapporti tra gli artisti che tentavano, più o meno tutti, di farsi un nome conquistando i più potenti committenti, facendosi coinvolgere nella complessa scacchiera politica in virtù della loro capacità di assolvere al compito di rappresentare figurativamente il potere. L'attenta lettura della *Vita di Cristofano Gherardi* porta a individuare nelle parole di Boccaccio un punto di partenza per riflettere su un aspetto dell'opera magna vasariana, *Le vite*, non ancora indagato: la profonda amicizia che legava l'autore ad uno dei suoi più stretti collaboratori, Cristofano Gherardi, detto il Doceno[2]. Gli studiosi hanno certo da tempo ricostruito la personalità artistica del pittore biturgense, valutando quanto e in che modo fosse riuscito a raggiungere una propria autonomia all'interno della cerchia vasariana. Gli studi sul Gherardi, tra gli ultimi dei quali quello di Liana De Girolami Cheney, hanno anche accolto appieno il senso del consolidato binomio Vasari-Gherardi e analizzato i felici esiti della fruttuosa collaborazione tra i due[3]. Tale legame si ripercuote nella stesura della sua *Vita*, in cui amicizia, arte e politica sono le tre tematiche che spiccano maggiormente; su tal trittico verte questo contributo, con l'obiettivo di considerarne l'intraconnessione.

Tutte queste tre tematiche compaiono nelle prime righe dell'incipit, segnando il tono all'intera biografia. Gli incipit vasariani sono spesso ricchi di topoi – molte volte le prime osservazioni del biografo vertono sull'annosa questione della genesi, della scoperta e della trasmissione del genio, che rimbalzando da una vita all'altra creano certe genealogie alternative, perfino estranee alla storia degli stili – ma, non di meno, contengono elementi essenziali allo sviluppo della teoria e del pensiero vasariano. Cristofano offriva difatti all'autore la possibilità di illustrare un caso di provvidenza topografica: il racconto della sua vita si avvia con l'avverbio “mentre”. Si noti che l'unico caso del genere nella Torrentiniana era riservato all'ultima biografia, quale magistrale apertura della vita del genio Buonarroti, immutato nella seconda stesura. Utile attacco per presentare il Divino sul piano comparativo e inserire fin da subito un'incolmabile distanza da tutti i suoi pari. “Mentre” compare tuttavia a più riprese nella Giuntina, in apertura di alcune biografie dalle introduzioni modificate, come quella di Botticelli o di Piero di Cosimo, in altre nuovamente aggiunte come quella di Jacopo Sansovino. Naturalmente le occorrenze del lemma “mentre” nello stesso testo sono numerose, ma quando funge da primo termine il suo valore contestualizzante contribuisce a forgiare un nuovo discorso storico, in cui gli intrecci delle vite degli artisti si fanno più complessi, la trama narrativa più estesa, non più vincolata insomma dalla gabbia piuttosto ristretta dello schema biografico. Ebbene l'inizio della biografia di Cristofano è tanto articolato attorno a quel “mentre” da doverlo ripetere per caricare la prima frase di dati sufficienti a modellare un collegamento con l'arte di Raffaello Sanzio. Il solo menzionare l'urbinate collocava senz'altro la vita del Doceno sotto i migliori auspici. La reiterazione della congiunzione “mentre” serve dunque a sottolineare quanto gli incontri in un determinato luogo e in un determinato momento possano stimolare, proprio per combinazione di modelli l'emersione di una nuova personalità artistica di rilievo. Cristofano ebbe infatti la fortuna d'incontrare Raffaellino del Colle, rientrato a Borgo Sansepolcro nel 1524, e poi Rosso Fiorentino, di passaggio in città nel 1527. Borgo Sansepolcro si configura così come il luogo di una felice concomitanza alla base della formazione del giovane e promettente pittore. Non a caso queste due prime esperienze di confronto con maestri già affermati sono qualificate dall'autore come amicizie: Raffaello fu “molto contento d'avere sua amistà” e con il Rosso aveva pure “fatto amicizia et avuto de' suoi disegni”[4]. È dunque con un profilo altamente socievole che il biografato si affaccia al mondo dell'arte. E non dobbiamo neppur sottovalutare quanto l'appartenenza a questa rete sociale tracciata da Vasari conti quasi come una necessaria garanzia prima di poterlo dichiarare come amico.

Così prende avvio il ragionamento del biografo sull'amicizia che possiamo chiamare di tipo emulativo tra artisti. Ma nello stesso incipit viene introdotto un altro genere di frequentazioni amichevoli che distolgono il giovane pittore dallo studio e lo portano a prendere le armi per difendere la libertà. Siamo nel 1529 e nello stesso Borgo Sansepolcro, palcoscenico appena descritto come propizio al risveglio artistico, vivevano anche non pochi uomini d'armi agguerriti, tra cui il condottiere Giovanni Belloni de' Turrini, a capo di una delle truppe dell'esercito della repubblica fiorentina. Trascinato dagli amici, il ventenne Cristofano si fa soldato e segue il Turrini alla volta di una Firenze assediata. La spiegazione vasariana merita di essere citata per intero:

Ma cotale studio fu da lui interrotto; perché, andando Giovanni de' Turrini dal Borgo, allora capitano de' Fiorentini, con una banda di soldati Borghesi e da Città di Castello alla guardia di Firenze, assediata dall'esercito imperiale e di papa Clemente, vi andò fra gl'altri soldati Cristofano, essendo stato da molti amici suoi sviato. Ben è vero che vi andò non meno con animo d'avere a studiare con qualche comodo le cose di Fiorenza, che di militare; ma non gli venne fatto, perché Giovanni, suo capitano, ebbe in guardia non alcun luogo della città, ma i bastioni del monte di fuori. Finita quella guerra, essendo non molto dopo alla guardia di Firenze il signor Alessandro Vitelli da Città di Castello, Cristofano, tirato dagli amici e dal desiderio di vedere le pitture e sculture di quella città, si mise, come soldato, in detta guardia[5].

Così, nello spazio di un paragrafo, il giro di amicizie biturgensi del Doceno contribuisce sia ad avvicinarlo all'arte sia ad allontanarlo. Di fronte a queste due forze opposte, il biografo non trova altra soluzione che proporre quell'improbabile compromesso: Cristofano avrebbe agito suo malgrado accettando di diventare soldato per avere l'opportunità di vedere e studiare le bellezze artistiche della città di Firenze. Il suo percorso formativo s'interrompe e l'oscillazione tra l'agognato impegno artistico e gli impedimenti legati a vicende militari diventa il tratto caratterizzante dell'intera biografia. Leggendo queste righe siamo messi di fronte a una rilevante testimonianza sulla conflittualità tra arte e guerra, tema riscontrabile in più luoghi delle *Vite*.

Nel caso del Doceno in particolare si percepisce chiaramente, come già ben puntualizzato da Paolo Simoncelli, un tentativo di difesa dell'amico antimediceo, per il quale conveniva non esaltare, nel contesto delle *Vite* giuntine, le convinzioni politiche che lo spinsero, come del resto avvenne nel caso di molti altri artisti, a prendere attivamente parte alla difesa della repubblica durante l'assedio di Firenze del 1530[6]. L'ingombrante impegno dell'amico ribelle torna a perturbare la narrazione biografica quando occorre accennare alla ribellione della fazione antimedicea del Borgo a seguito dell'assassinio di Alessandro de' Medici nella primavera del 1537 e la conseguente messa al bando del gruppo di fuoriusciti, compreso il Gherardi che venne riconosciuto come tale. A costo di far sembrare l'amico costantemente fuorviato e compromesso dagli amici, nonché poco scaltro nel suo agire – sottolineando che non ebbe l'accortezza di distruggere i documenti epistolari che attestavano le evidenti connessioni con i fatti del Borgo – Vasari si fa avvocato del Doceno e non esita a immortalarlo come vittima di calunnie[7].

Il contributo di Paolo Simoncelli risulta allora necessario per ricostruire l'attività politica del Gherardi alla prova dei fatti storici, un aspetto sul quale la storiografia era rimasta sorprendentemente muta. Alla biografia vasariana incrocia utilmente documenti archivistici, tra cui i dati ricavati dai carteggi del commissario del Borgo Gherardo Gherardi nonché dal capitano Giovanni de' Turrini con Cosimo I: forte del confronto con casi analoghi, il quadro attorno alle azioni di Gherardi diventa più limpido, malgrado la mancanza di tracce a lui direttamente ricollegabili in questi documenti[8]. Lo storico sembra comunque stupirsi delle manipolazioni vasariane e attribuisce le minimizzazioni operate dal biografo al contesto editoriale delle *Vite* profondamente condizionato dalla propaganda medicea[9]. Benché la lettura di Simoncelli sia pienamente condivisibile,

bisogna tuttavia chiedersi quale funzione potesse assumere la narrazione delle sventure dell'amico bandito così consegnato alla posterità, dal momento che l'autore era del tutto consapevole del potenziale impatto della sua storia dell'arte sui futuri lettori. Occorre rammentare che scrivendo le *Vite*, Vasari fu tutt'altro che intento a far opera di cronaca (compito che avrebbe del resto svolto altrove tramite la descrizione del ciclo decorativo di Palazzo Vecchio). È pacifico che il controllo esercitato sull'editoria da parte del duca condizionasse i contenuti delle pubblicazioni; Vasari avrebbe potuto allora tacere questi aspetti della vita del Doceno, rimanere sul vago per spiegare il soggiorno forzato a San Giusto, ai confini del territorio fiorentino. Invece, la costruzione biografica segue una strategia ben precisa, dichiarando i fatti come effettivamente apparvero agli occhi dei contemporanei, ai quali Cristofano Gherardi apparve un "ribello dello Stato di Firenze"[10], relativizzando al contempo il suo impegno politico, ricordandolo come distaccato e tutto sommato disinteressato ai fatti militari, per rivendicare la superiorità dell'arte nei confronti della guerra o più generalmente dei fatti politici, e quindi la libertà dell'artista di fronte al potere. Coerentemente con ciò, è bene sottolineare l'indifferente presa di posizione dichiarata dallo stesso biografo nell'*Autobiografia* per quanto riguarda l'episodio dell'assedio e del resto anche nei suoi ricordi: "a dì 4 di ottobre 1529 io fuggi i soldati che vennono a porre lo assedio di Fiorenza" e si rifugiò a Pisa[11].

Non è l'unico caso del genere nelle *Vite*. Basti ricordare per esempio il clamoroso passo della *Vita del Parmigianino* in cui si racconta come i lanzichenecchi, durante il Sacco di Roma, lasciarono salvo il giovane pittore parmense al lavoro sulla sua *Visione di San Gerolamo*, imperturbato dall'irruzione dei soldati in casa propria[12]. L'aneddoto merita qualche commento per cogliere a pieno l'obiettivo del suo autore. Straordinario già il fatto che un lanzicheneco possa aver una qualche sensibilità artistica, essere amatore d'arte, o stando alle parole di Vasari, "molto amatore delle cose di pittura": non solo questa descrizione si contrappone all'immagine tipica del guerriero dedito alle cose della guerra, ma è una traccia importante che sottolinea l'emergenza di un nuovo fenomeno, la nascita del mercato dell'arte e del collezionismo. Il biografo ci offre comunque una caricatura piuttosto fine del lanzicheneco, una critica del mercenario: il soldato pagato per entrare in Roma ha dimenticato la causa principale dell'assedio, la causa protestante. Il suo comportamento stona in effetti con le dottrine protestanti che condannavano il culto dei santi e rimettevano in questione la figura della Vergine. Egli agisce e combatte per guadagno, tanto che quando si prospetta una fortuita fonte di lucro ulteriore non esita a cogliere l'occasione per arricchirsi. Così il pittore "fu forzato a fare un numero infinito di disegni" per pagare la sua taglia: l'arte è una moneta di scambio per l'invasore. Ecco la prima lettura di una scena che ha lo scopo di presentare, in un'ottica comico-allegorica, la cupidigia diffusa ai quei tempi.

Oltre a questo aspetto caricaturale della società contemporanea, molto, però, ci sarebbe da aggiungere, non fosse altro che per la costruzione narrativa che si rifà ai precedenti modelli testuali, il primo dei quali si rintraccia per esempio nello *Speculum Historiale* di Vincenzo di Beauvais, in quanto l'episodio vasariano va a inserirsi nella tradizione dell'icona miracolosa, con un'evidente allusione all'intercessione protettiva della Vergine dipinta[13]. Ma tra le righe di tale aneddoto vi è un'altra prospettiva di lettura in cui il modello di riferimento è l'antico, dal momento che Vasari attinge liberamente al racconto

pliniano su Protogene durante l'assedio di Rodi. La situazione è molto simile: l'isola di Rodi è presa sotto assedio dal re di Macedonia Demetrio I. Quando il re si trova di fronte al pittore in attività, l'ammirazione lo porta a risparmiarlo e a proteggerlo, oltre che a contemplarlo mentre lavora. E Plinio vede in questa distrazione la causa principale del fallimento dell'impresa militare. È uno schema in cui emerge chiaramente il dualismo arte e guerra: «So che fai la guerra ai Roddi, non alle arti» avrebbe detto il pittore al sovrano, come si legge nella *Naturalis Historia*[14]. Ebbene, nello stesso modo, l'episodio romano che mette in scena il giovanissimo Parmigianino e il mercenario invasore soggiogato dall'arte si carica per Vasari di un chiaro messaggio di superiorità dell'arte. Viene a suggerire che l'artista è libero di fronte al potere e che in condizioni estreme di oppressioni, di sottomissioni, di prigionia, addirittura l'arte protegge e rende libero. Ed è una visione indubbiamente cara al biografo e ai suoi contemporanei, una posizione riscontrabile in altri documenti, in altri testi, nell'ambito allora dibattutissimo della ridefinizione della pittura quale arte liberale e della rivalutazione dello statuto sociale dell'artista[15].

Se torniamo ora alla biografia del Doceno, il confronto con l'aneddoto del Sacco di Roma rende forse ancora più evidente quanto il distacco su cui insiste l'autore nel ritratto dell'amico, quell'essere coinvolto suo malgrado nelle vicende antimedicee già dal momento dell'assedio di Firenze, abbia un ruolo determinante in questo senso. L'arte che protegge e rende liberi diventa di fatto il filo conduttore della narrazione, poiché è l'impegno artistico a permettere a Cristofano di ottenere la grazia del duca, nonostante ciò avvenga dopo un lungo percorso di occasioni mancate. A più riprese si presenta secondo Vasari la possibilità di essere "ribandito". Paolo Simoncelli considera giustamente singolari le proposte del biografo in merito, dato che i personaggi evocati per aiutare il pittore condannato non avrebbero in alcun modo avuto il peso necessario per agire alla corte di Cosimo I alla luce delle dinamiche politiche e diplomatiche a noi oggi note[16]. Tuttavia, nella costruzione biografica importava senza dubbio di più per l'autore affidare queste mosse ai committenti del Doceno, in quanto figure garanti del suo impegno e valore artistico. Vani i tentativi fino a quando non entra in scena il coppiere del duca Sforza Almeni. "Amicissimo" del Vasari, è a lui che si deve l'ottenimento della grazia, legato appunto all'incarico di decorare la facciata del suo palazzo di via dei Servi, la cui invenzione fu elaborata da Vasari mentre si trovava a Roma nel settembre 1553[17]. Vale la pena rileggere come il biografo ricorda tale episodio:

Il quale Vasari, finalmente venuto e ricevuto da Sua Eccellenza illustrissima e dal detto messer Sforza con molte carezze, si cominciò a ragionare di chi potesse essere il caso a condurre la detta facciata; per che, non lasciando Giorgio fuggire l'occasione, disse a messer Sforza che niuno era più atto a condurre quell'opera che Cristofano, e che né in quella, né parimente nell'opere che si avevano a fare in palazzo, potea fare senza l'aiuto di lui. Laonde, avendo di ciò parlato messer Sforza al Duca, dopo molte informazioni, trovatosi che il peccato di Cristofano non era sì grave come era stato dipinto, fu da Sua Eccellenza il cattivello finalmente ribenedetto. La qual nuova avendo avuta il Vasari, che era in Arezzo a rivedere la patria e gl'amici, mandò subito uno a posta a Cristofano, che di ciò niente sapeva, a dargli sì fatta nuova: all'avuta della quale fu per allegrezza quasi per venir meno. Tutto lieto adunque, confessando niuno avergli mai voluto meglio del Vasari, se n'andò la mattina vegnente da Città di Castello al Borgo, dove, presentate le lettere della sua liberazione al commessario, se n'andò a casa del padre, dove la madre et il fratello, che molto innanzi si era ribandito, stupirono. Passati poi due giorni se n'andò ad Arezzo, dove fu ricevuto da Giorgio con più festa, che se fusse stato suo fratello, come quelli che da lui si conosceva tanto amato, che era risoluto voler fare il rimanente della vita con esso lui. D'Arezzo poi venuti ambidue a Firenze, andò Cristofano a baciare le mani al Duca, il quale lo vide volentieri e restò maravigliato, perciò che, dove avea pensato veder qualche gran bravo, vide un omicciatto il migliore del mondo[18].

Con "cattivello" e "omicciatto" l'autore non lesina sui diminutivi volti a ritrarre l'amico più inoffensivo possibile. Ne risulta che un buon pittore, l'unico in grado di eseguire il disegno vasariano per la facciata Almeni, non può essere allo stesso tempo un dissidente, due profili che l'autore vuole stabilire come incompatibili, anche con l'accorgimento della sorpresa del duca, così male informato che "avea pensato veder qualche gran bravo". Scherzando d'altronde con l'uso di termini appartenenti al lessico ecclesiastico, "peccato" e "ribenedetto", Vasari esalta in passant la magnificenza del duca diventato suo padrone, con quel tratto di misericordia cristiana che ben giovava a chi sarebbe da lì a poco – alla data di pubblicazione della Giuntina – stato incoronato Granduca di Toscana da papa Pio IV. E fu così che il prestigioso incarico artistico nel cuore della Firenze Medicea risarciva più di quindici anni di latitanza. L'eccellenza dell'artefice – perno decisivo verso la ricoverata libertà – cancellava il losco passato politico.

Il nostro percorso interpretativo non si deve fermare a queste prime osservazioni. La circostanza che l'arte come strumento di liberazione superiore alla così mutevole politica appaia come un messaggio subliminale da accogliere leggendo la biografia del Doceno non preclude un altro fine al racconto talvolta rocambolesco della vita dell'amico bandito scomparso troppo presto. L'altro filo conduttore fittamente intrecciato con il precedente è, certamente, l'amicizia. Il lungo brano citato qui sopra risulta a questo punto centrale nel ragionamento da tenere sul ruolo dell'amicizia, la quale assume una dimensione così ampia e rilevante da portarci a considerare questa biografia come, giustappunto, un inno all'amicizia. Un'autentica, sentita e ricambiata amicizia.

La liberazione ha richiesto come condizione *sine qua non* l'eccellenza artistica, ma anche l'intervento di figure garanti disposte a riconoscere e attestare pubblicamente il talento. Ed è proprio lo stesso Vasari a esercitare un ruolo chiave mettendo in moto più volte la richiesta di grazia, raccontando di aver agito autonomamente senza avvertire il diretto interessato, lasciando questi stupefatto dall'inattesa prova d'affetto. Serve da una parte all'autore a mettere in evidenza un'efficace e potente rete di relazioni cortigiane coltivata negli anni all'interno della quale stava egli stesso acquisendo progressivamente sempre più autorità (contrariamente alle relazioni di Cristofano che lo riportavano continuamente al punto di partenza), ma dall'altra, risulta l'occasione di illustrare la propria dedizione a una causa complessa e impegnativa: liberare l'amico. Vasari si presenta come l'artefice della liberazione che s'ingegna nel trovare le soluzioni per riportare Cristofano sulla giusta strada e per averlo con sé. E questi sembra rendersi conto di tanta benevolenza solo quando gli giunge la bella notizia, riconoscendo "niuno avergli mai voluto meglio del Vasari" e, ricambiando con una sorta di patto dal valore ben più profondo della semplice gratitudine, si reca dal suo Giorgio, "con più festa, che se fusse stato suo fratello, come quelli che da lui si conosceva tanto amato, che era risoluto voler fare il rimanente della vita con esso lui". Queste parole sanciscono l'immagine di un'amicizia perfetta, fondata sulla virtù, suggellata finalmente dal riscontro di Cristofano che fa eco alla calorosa dichiarazione di Vasari sul loro incontro a Borgo, nel 1528: "Giorgio dunque, avendo praticato con lui un anno che li stette seco, e trovatolo soggetto da farsi valent'uomo, e che era di dolce e piacevole conversazione e secondo il suo gusto, gli pose grandissimo amore"[19]. La costruzione del discorso attorno a questa amicizia, verificata sulla lunga durata, altro non vuole dimostrare che la stabilità sentimentale, quell'amore nel tempo duraturo che contraddistingue la vera amicizia così come definita e difesa da molti filosofi, da Aristotele a Equicola e oltre[20].

Non vi è dubbio che Vasari ebbe numerosi amici e l'argomento non ha mancato di attirare l'attenzione degli studiosi. Questo aspetto non venne certamente trascurato nell'importante mostra aretina del 1981, la quale dedicò un'intera sezione agli scambi epistolari intrattenuti con gli amici letterati, un'altra ai documenti e alle opere relative alla folta schiera di artisti, collaboratori e amici[21]. Anche in occasione delle celebrazioni per il cinquecentenario vasariano nel 2011, la mostra degli Uffizi faceva il punto sugli *Amici e nemici di Vasari a corte (1537-1554)*, con un saggio introduttivo di Francesca de Luca, che illustrava il percorso non scontato del pittore per la sua integrazione e affermazione alla corte medicea, sostenuto da protettori che l'ebbero vinta sui vari esponenti della "setta del Riccio", oppositori della sua scalata[22]. Amicizia e inimicizia diventano di fatto delle nozioni portanti nei meccanismi della società delle corti, in cui dubbio, ambiguità, inganno, falsità, sfiducia e scaltrezza connotano diffusamente le relazioni interpersonali e la vita cortigiana di tutti i giorni, coltivando l'incertezza dei rapporti e l'instabilità delle posizioni. In tale contesto, Vasari non può essere considerato se non tenendo conto dei suoi rapporti con gli altri; è per questo che la sua propria idea di amicizia, non ancora indagata, merita di essere adeguatamente esplorata. Non si tratta qui di esaurire la questione, ma di fornire per lo meno alcune osservazioni utili a inquadrare una futura ricerca, sulla base degli elementi presenti nella biografia del Doceno.

Il sodalizio con Vincenzo Borghini è probabilmente il più noto: documentato da un cospicuo carteggio e immortalato perfino visivamente nel palco della Sala dei Cinquecento, dove il pittore ha lasciato traccia concreta del suo rapporto con lo Spedaligo degli Innocenti, ritraendosi insieme a lui nell'angolo inferiore del *Trionfo della guerra di Siena*. In questo doppio ritratto (in realtà un ritratto multiplo che presenta in secondo piano il gruppo dei collaboratori vasariani) appare l'essenza stessa della loro relazione: gli sguardi sono ricambiati, con Vasari che gli sottomette il foglio di un progetto in attesa dei suoi eruditi suggerimenti[23]. La raffigurazione di Borghini nella sua funzione ufficiale di consigliere iconografico è un perfetto equivalente visivo di quanto troviamo scritto in una lettera di Vasari del 1558: "Signor Spedaligo mio, dico mio, perché io non è nulla in questo mondo che sia mio, se non Voi, il quale a tutte le mie occorrenze siate refugio, e, sendo che Domeneddio, quando fece me, fece poi anche nascer Voi, per mio bisogno, onde io vengo a esser vite retta e guidata da un palo, che mi fa parere più che quel che non sono"[24]. Una dichiarazione di sentimenti sigillata dalla firma in calce piuttosto molto raramente presente nel carteggio "Di Vostra Signoria servitore et amico vero, Giorgio Vasari". I due amici, ritratti all'altezza del 1564 su una delle tavole del vasto soffitto decorato alla gloria di Cosimo I, sono ben collegabili al già ricco corpus di opere raggruppate da Hannah Baader nel suo importante contributo sulla rappresentazione visiva dell'amicizia e in particolare sulle forme e la funzione dei doppi ritratti[25]. In quella data, Cristofano Gherardi era invece già scomparso e non è pertanto rintracciabile o identificabile il suo volto negli affreschi di Palazzo Vecchio.

Intanto Vasari aveva comunque avviato il suo compito di custode della memoria, facendo menzione del Doceno nella prima stesura delle *Vite*. Cristofano compare nella Torrentiniana in un breve inciso all'interno della *Vita di Perino del Vaga* in cui si legge del cantiere decorativo portato avanti tra il 1537 e il 1544 circa nel Castello Bufalini a San Giustino per l'Abate Ventura Bufalini[26]. Fu l'opera che all'altezza del 1550 Vasari voleva ricordare, associando il ciclo decorativo ai modelli romani a cui attinse l'amico: "Era in questo tempo a San Giustino in quello di Città di Castello un pittore, chiamato Cristofano Gherardi dal Borgo a San Sepolcro, il quale, dotato dalla natura d'uno ingegno maraviglioso per fare grottesche e figure, venne a Roma per vederla [la Sala Paolina in Castel Sant'Angelo]; ma non volse mai lavorare con Perino, anzi, ritornatosi a San Giustino, ha lavorato quivi in un palazzo de' Bufalini varie stanze, tenute tutte cosa bellissima"[27]. Tale passo, funzionale per immortalare il nome del Gherardi – nonché per accennare già al suo temperamento, pur senza evocare il suo allontanamento forzato da Firenze – venne soppresso nella Giuntina per trovare poi collocazione in una biografia autonoma. Altri spunti sull'artista erano stati affidati alle pagine dei *Ragionamenti*. Il pittore riceveva per bocca del giovane Principe, nella finzione del dialogo, il più bel complimento che potesse ottenere per la realizzazione dei festoni che ornano le travi della Sala degli Elementi (Fig. 1)[28], al quale Giorgio ribadiva: "Questi furon fatti da Boceno nostro dal Borgo, il quale per questa professione fu tanto eccellente, che merita, morto, che il mondo lo tenga vivo, come anche tiene in memoria chi lo conobbe, che troppo presto a quest'opera lo tolse la morte"[29]. Poco percettibile in questi due primi ricordi la volontà di evidenziare l'amicizia che li univa, un obiettivo che prende forma solo nella costruzione biografica. La pesante afflizione della scomparsa dell'amico si materializza comunque nettamente per via privata, nella lettera inviata a Cosimo I il 23

aprile 1556. In tale missiva si ritrova la stessa dipendenza dall'amico che abbiamo sottolineata a proposito di Vincenzo Borghini, anche se assai più dolorosa ne risulta ormai l'irrimediabile assenza: viene descritto non come un palo su cui cresce una vigna, bensì con l'immagine di una mortale mutilazione, "sendomi mancato la metà di me stesso"[30]. A tale perdita Vasari risponde presto con un sobrio monumento commemorativo parietale composto da una testa marmorea e un epitaffio, a tutt'oggi visibile nella chiesa di San Francesco di Borgo Sansepolcro[31]. Secondo Charles Davis è improbabile che l'iniziativa di tale monumento sia dovuta al Duca stesso, ma a Vasari, il quale "esagerò il ruolo svolto dal Duca in questa occasione per evidenziare l'importanza del tributo a Gherardi"[32]. Se però, come egli propone, ed è l'ipotesi a tutt'oggi ritenuta più valida, Vasari ha impiegato il materiale disponibile sul cantiere di Palazzo Vecchio e affidato l'incarico a uno scultore pagato dal Duca per le decorazioni di Palazzo Vecchio, essendo inconcepibile non richiedere l'autorizzazione al Duca, di fatto l'omaggio è tecnicamente voluto dai Medici, anche se sollecitato dall'amico del defunto.



Fig. 1 – Cristofano Gherardi, Decorazione delle travature del soffitto con teste di capricorno e festone di frutta, 1555-1556, olio su tavola, Sala degli Elementi, Palazzo Vecchio, Firenze. Photo credit: Émilie Passignat

L'abbinamento del volto e dell'epitaffio prefigurava la composizione dell'elogio biografico, in apertura del quale la xilografia deriva dallo stesso disegno della testa del monumento di Borgo (Fig. 2). La morte improvvisa dell'amico e collaboratore concedeva in effetti a Vasari l'avvio di una macchina commemorativa ben più potente con la stesura di una nuova biografia nella seconda edizione delle *Vite*. Si ha tendenza a leggere generalmente questa *Vita* del Gherardi come un contenitore di notizie connesse a Vasari, come un prolungamento dell'autobiografia vasariana, tutta a beneficio dell'ambizione autopromozionale dell'autore[33]. Spostando il punto di vista, possiamo anche leggerci una vita nella quale s'intreccia, un po' appunto come la vigna attorno al palo, la vita dell'autore stesso, con il risultato di due vite indivisibili.



Fig. 2 – Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*, scritte da M. Giorgio Vasari, ... di nuovo dal medesimo riviste et ampliate, con i ritratti loro et con l'aggiunta delle vite de'vivi e de'morti dall'anno 1550 insino al 1567, In Firenze appresso i Giunti 1568, vol. II, p. 458, Département Fonds du service reproduction, 8-YA4-9, Bibliothèque nationale de France, Paris. Photo credit: Bibliothèque nationale de France

Vasari sembra voler affidare al racconto di questa amicizia durata ventiquattro anni molti obiettivi e riflessioni trasversali che conferiscono al ritratto dell'amico un aspetto piuttosto complesso. Primo aspetto rilevante di quel ritratto: la divergenza. Ripetutamente nel racconto riecheggia il tema dell'impegno costante dimostrato da Vasari nel tentare di fare incrociare i loro percorsi divergenti. Il caso più esemplare avviene quando da Venezia, Giorgio lo chiama per contribuire alla realizzazione della scenografia in occasione della rappresentazione de *La Talanta* di Pietro Aretino nel febbraio 1542, di cui Vasari ricevette la commissione alla fine di dicembre 1541:

Egli [Vasari] come quello che non potea da sé solo condurre una tanta opera, mandò per Cristofano e Battista Cungi sopradetti; i quali, arrivati finalmente a Vinezia, dopo essere stati trasportati dalla fortuna del mare in Schiavonia, trovarono che il Vasari non solo era là innanzi a loro arrivato, ma avea già disegnato ogni cosa e non ci avea se non a por mano a dipignere[34].

L'imbarcazione dei due pittori era approdata in Schiavonia, sull'altra sponda dell'Adriatico. L'esperienza dello smarrimento in mare risulta un tratto del tutto aneddótico, non altrimenti documentato, e va probabilmente letta in chiave metaforica, in contrasto con l'imperturbabile efficacia e prontezza di Vasari nell'organizzazione del proprio tempo e dei suoi spostamenti. "Trasportati dalla fortuna" riassume bene l'andamento stentato della carriera di Gherardi, impedito e rallentato da vincoli di ogni sorta, anche politici. Un'altra immagine significativa, che acquisisce un significato simile, si legge nelle pagine sul soggiorno bolognese del 1539, a proposito del cantiere del refettorio del monastero olivetano di San Michele in Bosco[35]:

Ma, perché egli faceva sempre qualche trabiccola di predelle, deschi, e talvolta di catinelle a rovescio e pentole, sopra le quali saliva, come uomo a caso che egli era, avvenne che, volendo una volta discostarsi per vedere quello che avea fatto, che, mancatogli sotto un piede et andate sottosopra le trabiccole, cascò d'alto cinque braccia, e si pestò in modo, che bisognò trargli sangue e curarlo dadovero, altrimenti si sarebbe morto; e, che fu peggio, essendo egli un uomo così fatto e trascurato, se gli sciolsero una notte le fasce del braccio, per lo quale si era tratto sangue, con tanto suo pericolo che, se di ciò non s'accorgeva Stefano, che era a dormire seco, era spacciato; e con tutto ciò si ebbe che fare a rinvenirlo, avendo fatto un lago di sangue nel letto, e sé stesso condotto quasi all'estremo. Il Vasari dunque, presone particolare cura, come se gli fusse stato fratello, lo fece curare con estrema diligenza, e nel vero non bisognava meno; e con tutto ciò non fu prima guarito, che fu finita del tutto quell'opera[36].

Come per ogni aneddoto che anima le *Vite*, l'autore costruisce accuratamente il resoconto dell'episodio, ottenendo una stupenda caricatura dell'artista al lavoro. La sua descrizione impiega un lessico scelto per antitesi a quello usato poco prima per il ponteggio sul quale, nella stessa sala, ma contro un'altra parete, si trova Vasari: "sopra due capre di legno un ponte", ossia una struttura portante basata su un principio di trabeazione semplice, stabile e sicuro[37]. Ecco dunque l'immagine di un Gherardi imprudente e spensierato che sale su dei trabiccoli costituiti da oggetti di piccole dimensioni e usati a sproposito, ed è chiaro che funge da contromodello comportamentale, opponendosi all'accorto Vasari; al contempo, la ricerca di mezzi più adeguati per salire in alto, letto in chiave metaforica, presenta al lettore anche il metodo per la costruzione della carriera artistica. Ma la caduta del Gherardi mette per di più in scena un'esemplare situazione in cui l'infortunato deve la sua vita agli amici. Salvo perfino due volte grazie alle cure di Vasari e Stefano Veltroni, una tra le più concrete manifestazioni del ruolo della "amistà" nella sua biografia.

L'episodio della caduta a San Michele in Bosco evidenzia quanto la divergenza tra Cristofano e Giorgio sia antitetica; un'opposizione che si verifica ancora più nettamente raccogliendo i numerosi passi sul tema del mal vestirsi. Il Gherardi era "uomo a caso", "trascurato", "non aveva alcuna cosa più in odio, che avere a mettersi panni nuovi o andare troppo stringato e stretto" e gli capitava di uscire la mattina con le scarpe spaiate e non di rado con la cappa al rovescio. Non poteva mancare allora un racconto che mettesse in scena alla corte del duca proprio la trascuratezza del Gherardi, al limite dell'irriverenza, alludendo forse anche alla passata dissidenza. A quanto pare divertito dal carattere del personaggio, Cosimo I gli avrebbe chiesto di spiegare il motivo di una cappa così indossata e la risposta del pittore, che si veste la mattina al buio, si conclude in tal modo:

"Ma guardi Vostra Eccellenza a quel che io dipingo, e non a come io vesto". Non rispose altro il signor Duca, ma di lì a pochi giorni gli fece fare una cappa di panno finissimo, e cucire e rimendare i pezzi in modo che non si vedeva né ritto, né rovescio, et il collare da capo era lavorato di passamani nel medesimo modo dentro che di fuori, e così il fornimento che aveva intorno; e quella finita, la mandò per uno staffieri a Cristofano, imponendo che gliel'esse da sua parte. Avendo dunque una mattina a buon'ora ricevuta costui la cappa, senza entrare in altre cirimonie, provata che se la fu, disse allo staffieri: "Il Duca ha ingegno, digli che la sta bene"[38].

Senz'altro il significato primo di tale aneddoto, quello più in superficie, è quello di fornire un'immagine dilettevole della corte dei Medici, sottolineando la magnanimità del committente e la qualità dei rapporti tra il Duca e i suoi artisti. Paul Barolsky ha già rilevato come queste righe possono essere ricollegate alla novella boccaccesca nella quale si mette in scena Giotto e il giureconsulto Forese da Rabatta, coperti con umili "mantellacci vecchi di romagnolo" presi in prestito da un contadino per ripararsi durante un acquazzone[39]: in entrambi i casi si esorta a non giudicare le persone dal loro abbigliamento. Bisogna considerare inoltre questo passo come il parziale recupero di materiale aneddótico abbandonato e appartenente alla *Vita di Buonamico Buffalmacco* nella Torrentiniana, in cui l'episodio della beffa delle monache del convento delle Donne di Faenza inizia con la seguente osservazione: "E per essere egli figura astratta nel vestire come nel vivere, rare volte portava il mantello e 'l cappuccio"[40]. Eliminato nella nuova stesura della stessa vita nella Giuntina, tale aspetto del comportamento viene dunque ampiamente sviluppato nella biografia del Gherardi. In qualche modo il ritratto di Cristofano viene associato all'immagine del personaggio Buffalmacco trasmessa in ambito letterario. Se analizzato in riferimento al pensiero vasariano, non si tratta di una semplice contrapposizione con il modello dell'artista cortigiano, bensì quasi una caricatura del cortigiano delineata in chiave comica dall'autore stesso; non un rimprovero, ma una sorta di affettuoso e rassegnato consenso nei confronti del comportamento dell'amico scomparso.

Del resto, fin dall'incipit, l'autore definisce il Gherardi "di dolcissima conversazione e tanto faceto e motteggievole, comeché fusse astratto nel vivere e vivesse quasi alla filosofica"[41]. Questo "quasi" è estremamente rilevante in questo primo schizzo del

ritratto dell'amico perché subito relativizza tratti comportamentali altrove denigrati da Vasari, considerati non consoni allo statuto sociale dell'artista di corte che sta promuovendo[42]. Tutto sommato, la tonalità dell'intera biografia contribuisce a dipingere un ritratto certamente in controtendenza con l'ideale vasariano, ma rispettando la vena comica tipica di quell'amico capace di fare "ridere il pianto"[43]: una scelta che possiamo considerare come un ultimo omaggio al Doceno, il quale forse non avrebbe apprezzato una biografia troppa seria. In fondo, con quel "comeché" l'astrettezza viene ampiamente compensata dalla "dolcissima conversazione" e altre virtù del pittore; in tal modo, le divergenze evidenziate tra i due uomini (forse meno dissimili nella realtà) appaiono annullate da quella loro vera amicizia imperturbata dai possibili difetti.

Molto si potrebbe aggiungere per commentare questa relazione, la quale, così restituita, sembra voler rispecchiare numerosi aspetti dei dibattiti antichi e moderni attorno alla definizione di amicizia, bastando rilevare per adesso quanto le nozioni di aiuto, di dono e di carità, ovvero i pilastri dell'amicizia vera, persino la cura del corpo e la cura dei difetti, siano ben presenti all'interno della biografia presa in esame. Conviene però apportare a mo' di conclusione un ultimo elemento di riflessione che riguarda la gestione della bottega, o meglio il modello di comunità artistica come la intendeva Vasari. Cristofano è ricordato come il miglior collaboratore possibile in grado di far regnare l'intesa sul cantiere di lavoro, sicuramente anche il buonumore, ma soprattutto la sana emulazione. Una preziosa virtù individuabile nel resoconto del cantiere bolognese di San Michele in Bosco dove uno accanto all'altro, Cristofano e Stefano Veltroni, portavano avanti le varie componenti del registro ornamentale, "gareggiando amorevolmente costoro per l'utile e per l'onore", tant'è che ottennero entrambi il premio bandito da Vasari per il miglior risultato, cioè "un paio di calze di scarlato"[44]. Oltre all'ulteriore spunto comico sul tema dei vestiti, il gareggiare amorevolmente costituisce un *topos* non trascurabile nelle *Vite*, utile al biografo per illustrare l'esemplarità della propria bottega, o la buona gestione dei propri cantieri, sotto il segno della concordia e dell'amicizia nella scia dei suoi due grandi modelli di bottega, quella di Raffaello e quella di Andrea Del Sarto[45]. Meno di trent'anni dopo, anche Lomazzo ribadì il mito raffaellesco ricordando, con simili parole forse attinte al Vasari, l'amicizia tra l'Urbinate e Cesare da Sesto, «che così dolcemente garegiavano insieme con quella dolce emulazione, che se si ritrovasse ancora a tempi nostri ne sarebbe beato il mondo»[46].

Il ritratto letterario di Cristofano Gherardi consegnato ai posteri offre quindi un'immagine molto più variegata e ricca in confronto alla figura in mezza tinta emersa a lungo nella critica, dalla personalità artistica trascurabile, quella di un pittore spesso tacciato di mero esecutore delle invenzioni vasariane. Vasari gli affida invece un ruolo determinante nel suo tempio dell'amicizia artistica – in questo senso va la sua idea di Accademia – e malgrado le divergenze che ne fanno un anticortigiano per eccellenza, erige il modello di pittore incarnato da Cristofano come indispensabile alla formazione di una grande comunità di artisti volti al raggiungimento dell'eccellenza collettiva.

[1] Boccaccio, *Decameron*, X.8.111-112 (ed. a cura di V. Branca, Einaudi, Torino, 1980, II, p. 1203).

[2] Questo contributo prende spunto dal commento di chi scrive alla “Vita di Cristofano Gherardi, detto Doceno, dal Borgo San Sepolcro, pittore”, in Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di Enrico Mattioda, Edizioni dell'Orso, Alessandria, IV, 2019, pp. 138-173.

[3] Tra gli studi di fondo su Gherardi, si ricordano i contributi di Avraham Rônën, a cominciare da *The pagan gods: a fresco cycle by Cristofano Gherardi in the Castello Bufalini, San Giustino*, Edam, Firenze, 1977; Catherine Monbeig-Goguel, “Un tableau d'autel de Cristofano Gherardi à Recanati”, *Paragone. Arte*, 28, 1977, 327, pp. 108-116; Sylvie Béguin, “Pour Cristofano Gherardi”, in Gian Carlo Garfagnini (ed.), *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Olschki, Firenze, 1985, pp. 409-415; di Liana De Girolami Cheney, si veda *Interplay of Grotesques in Giorgio Vasari and Cristofano Gherardi*, in Damiano Acciarino (ed.), *Paradigms of Renaissance Grotesques*, Center for Reformation and Renaissance Studies, Toronto, 2019, pp. 297-330.

[4] Vasari, *Le vite...*, *op. cit.*, IV, 2019, pp. 139-140.

[5] *Ibid.*, pp. 140-141.

[6] Si veda Paolo Simoncelli, *Antimedicei nelle “Vite” vasariane*, Edizioni Nuova cultura, Roma, 2016, pp. 41-98; Alessandro Cecchi, *In difesa della “dolce libertà”: l'assedio di Firenze (1529-1530)*, Olschki, Firenze, 2018.

[7] Cfr. nota 30.

[8] Simoncelli, *op. cit.*, p. 83.

[9] *Ibid.*, pp. 41-44.

[10] Vasari, *Le vite...*, *op. cit.*, IV, 2019, p. 154.

[11] Giorgio Vasari, *Il libro delle ricordanze di Giorgio Vasari*, a cura di A. Del Vita, Casa Vasari, Arezzo, 1929, p. 13.

[12] “Quest'opera non gli lasciò condurre a perfezione la rovina et il sacco di Roma del 1527, la quale non solo fu cagione che all'arti per un tempo si diede bando, ma ancora che la vita a molti artefici fu tolta. E mancò poco che Francesco non la perdesse ancor egli; perciò che in sul principio del sacco era egli sì intento a lavorare, che, quando i soldati entravano per le case, e già nella sua erano alcuni Tedeschi, egli, per rumore che facessero, non si moveva dal lavoro; per che, sopraggiugnendogli essi e vedendolo lavorare, restarono in modo stupefatti di quell'opera, che, come galantuomini che doveno essere, lo lasciarono seguitare. E così, mentre che l'impieissima crudeltà di quelle genti barbare rovinava la povera città, e parimente le profane e sacre cose senza aver rispetto né a Dio, né agl'uomini, egli fu da que' Tedeschi provveduto e grandemente stimato e da ogni ingiuria difeso. Quanto disagio ebbe per allora si fu che, essendo un di loro molto amatore delle cose di pittura, fu forzato a fare un numero infinito di disegni d'acquerello e

di penna, i quali furono il pagamento della sua taglia.” (Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, Sansoni, Firenze, 1966-87, IV, pp. 537-538)

[13] Vi si legge una leggenda secondo la quale il diavolo avrebbe perseguito un pittore fiammingo perché non era soddisfatto di come fosse stato raffigurato vicino alla Vergine, sotto i tratti di un deforme e spaventoso mostro. Il povero pittore fu ovviamente salvato miracolosamente dalla stessa Vergine che aveva dipinto e alla quale aveva chiesto soccorso. Il racconto è annoverato tra i miracoli della Vergine da Vincenzo di Beauvais, *Speculum Historiale*, Douai, 1624, p. 259.

[14] Plinio, *Nat. Hist.*, XXXV, 104-106.

[15] Sulla riflessione dei trattatisti cinquecenteschi attorno al concetto di libertà, si veda soprattutto Nathalie Heinich, “*La peinture, son statut et ses porte-parole: le Trattato della nobiltà della pittura de Romano Alberti*”, *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes*, 97, 2, 1985, pp. 929-39.

[16] Simoncelli, *op. cit.*, pp. 56-57.

[17] Gli affreschi non sono stati conservati. Gli scambi epistolari con Sforza Almeni documentano molto bene la commissione, cfr. Giorgio Vasari, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, a cura di K. Frey e H.W. Frey, Monaco, 1923-1940, I, pp. 368-370, pp. 371-373, pp. 373-379, pp. 387-388. Si veda Charles Davis, “Frescoes by Vasari for Sforza Almeni”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXIV, 1980, pp. 127-202. Dell'intervento di Sforza Almeni a favore del Gherardi si legge anche nelle *Ricordanze*, *op. cit.*, p. 73: “Ricordo come al Signor Sforzo Almeni, cameriere e coppiere di Sua Eccellenza si fecie alla sua casa di Fiorenza una facciata in fresco di chiaro e scuro drentovi tutta la vita dell'uomo e fu condotta da dì 4 di maggio 1555 fino a dì ultimo di settembre medesimo, la quale se gli donò tutta la fatica perché si operò a far ribandire Cristofani G[h]erardi dal Borgo picttor mio creato [...] la facciata valea scudi 200”.

[18] Vasari, *Le vite...*, *op. cit.*, IV, 2019, pp. 160-161.

[19] Vasari, *Le vite...*, *op. cit.*, IV, 2019, p. 142.

[20] Si veda essenzialmente Enrico Berti, “Il concetto di amicizia in Aristotele”, in Luigi Cotteri (dir.), *Il concetto di amicizia nella storia della cultura europea*, Atti del XXII convegno internazionale di studi italo-tedeschi, Merano, 1995, pp. 102-114; Luigi Pizzolato, *L'idea di amicizia nel mondo antico classico e cristiano*, Einaudi, Torino, 1993, p. 95; Ullrich Langer, *Perfect Friendship. Studies in Literature and Moral Philosophy from Boccaccio to Corneille*, Droz, Ginevra, 1994, p. 15.

[21] Cfr. *Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*. Casa Vasari: pittura vasariana dal 1532 al 1554, Edam, Firenze, 1981.

[22] Cfr. Claudia Conforti, Francesca Funis, Antonio Godoli, Francesca De Luca (edits.), *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, Giunti, Firenze, 2011, pp. 112-151.

[23] Mi sia concesso di rinviare, per un'analisi più dettagliata di tale ritratto multiplo, al mio contributo "Vasari Between the Paragone and the Portraits of Himself", *Explorations in Renaissance Culture*, 39.1, Summer 2013, pp. 85-109.

[24] Vasari, *Der literarische Nachlass, op. cit.*, I, p. 496.

[25] Cfr. Hannah Baader, *Das Selbst im Anderen: Sprachen der Freundschaft und die Kunst des Porträts 1370 -1520*, Fink, Paderborn, 2015, pp. 225-270.

[26] Sulle decorazioni del Castello Bufalini, ancora in buona parte conservate, si veda soprattutto Avraham Rônēn, "The pagan gods: a fresco cycle by Cristofano Gherardi in the Castello Bufalini, San Giustino", *Antichità viva*, 16, 1977, 4, pp. 3-12 e 17, 1978, 6, pp. 19-30; Sabrina Massini, "I "Fatti dei Romani" nel castello Bufalini a San Giustino umbro: precisazioni iconografiche", *Commentari d'arte*, 6, 2000, 15/17, pp. 39-46.

[27] G. Vasari, *Le Vite...*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Einaudi, Torino, 1986, II, pp. 877-878.

[28] "Ma io Vi dico bene una cosa, che questi festoni di frutti, che circondano queste travi, e così quelli di fiori, mi piacciono maravigliosamente, né ho mai veduto meglio, né i più vivi e naturali; certo mi fanno venir voglia di spiccarle con mano, tanto son vive." (G. Vasari, *Ragionamenti...*, Giunti, Firenze, 1588, p. 14)

[29] *Ibid.* pp. 14-15.

[30] "Io non ho scritto prima, doppo che io ebbi la dolcissima lettera di Vostra Eccellenza illustrissima, per la inaspettata morte del nostro Cristofano dal Borgo, la quale non pur se n'è portato la mia contentezza, ma parte dell'anima ancora; àmmi facto conoscer, di quanto danno sia stata la sua perdita nelle imprese del Palazzo, avendo da quello sì onorato aiuto, oltre alla bontà del suo virtuoso animo, che nelle avversità m'era conforto e ne' perigli col consiglio et aiuto mi giovò sempre nella pratica continua di XXVIII anni che fece di vita meco. Non ò di bene altro nella partita sua, dappoi che m'è lassato sotto la custodia di Vostra Eccellenza, e che è morto in casa sua e in grazia di Quella, avendo mostrato a Vostra Eccellenza illustrissima, quanto egli Vi era servitore, e quanto le calunie lo avevano offeso nel cospetto di sì alto Signore. L'ò pianto et ognor lo piango, quando veggio l'opera mia non poter seguilla con quella prestezza ch'io mi era proposto, sendomi mancato la metà di me stesso per le sue continue fatiche, che mai di rarità e bontà d'opera si troverrà più Cristofano." (Vasari, *Der literarische Nachlass, op. cit.*, I, pp. 442-447). Il dolore si legge inoltre nei tre sonetti scritti da Vasari alla morte del Doceno: se scritti essenzialmente in lode della sua arte, due versi, "Deh muovi, or che sei in ciel, spirito benigno,/ Un guardo al tuo Vasar rimasto in terra", sono dedicati al loro legame affettuoso. Cfr. Giorgio Vasari, *Poesie*, a cura di E. Mattioda, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2012, p. 69.

[31] Il medaglione con il volto di profilo dell'artista è attribuibile a Antonio di Gino Lorenzi (autore dei busti della Sala di Leone X in Palazzo Vecchio). Si veda Ettore Allegri, Alessandro Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, SPES, Firenze, 1980, p.

[32] Il passo in questione è il seguente: “Non molto dopo, avendo Sua Eccellenza intesa la morte di Cristofano, e certo con dispiacere, fece fare in marmo la testa di lui, e con l’infrascritto epitaffio la mandò da Fiorenza al Borgo, dove fu posta in San Francesco” (Vasari, *Le vite...*, *op. cit.*, IV, 2019, p. 173). Cfr. Charles Davis, “Vasari and Cristofano Gherardi”, in *Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti*, *op. cit.*, p. 278.

[33] Si veda Martina Manfredi, “Elementi di autobiografia vasariana nella *Vita di Cristofano Gherardi detto Doceno*”, in Antonino Caleca (ed.), *Arezzo e Vasari*, Foligno, 2007, pp. 139-152.

[34] Vasari, *Le vite...*, *op. cit.*, IV, 2019, p. 150.

[35] Sulle decorazioni eseguite a San Michele in Bosco in parte conservate in situ (gli affreschi sussistono frammentari), in parte alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (due tavole con *Cristo in casa di Marta e di Maria* e la *Cena di San Gregorio Magno*), si veda soprattutto Vera Fortunati, “Vasari e il Doceno nel refettorio di San Michele in Bosco”, in Alfredo Cioni, Anna Maria Bertoli Barsotti (edits.), *L’istituto Rizzoli in San Michele in Bosco*, Silvana, Milano, 1996, pp. 167-173.

[36] Vasari, *Le vite...*, *op. cit.*, IV, 2019, pp. 149-150.

[37] *Ibid.*, p. 149.

[38] *Ibid.*, p. 170.

[39] Boccaccio, *Decameron*, VI, 5 (*op. cit.*, II, pp. 739-740); cfr. Paul Barolsky, *Why Mona Lisa Smiles and other Tales by Vasari*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1991, pp. 28-29.

[40] Vasari, *Le Vite...*, *op. cit.*, 1986, I, p. 145.

[41] Vasari, *Le vite...*, *op. cit.*, IV, 2019, p. 139.

[42] Non è del resto sfuggita agli studiosi la contrapposizione vasariana in questione, cfr. Antonio Pinelli, “Vivere “alla filosofica” o vestire di velluto?: storia di Jacone fiorentino e della sua “mashada” antivasariana”, *Ricerche di Storia dell’arte*, 34, 1988, pp. 5-34. Sull’astrattezza, si rinvia anche a Enrico Mattioda, Mario Pozzi, *Giorgio Vasari storico e critico*, Olschki, Firenze, 2006, pp. 346-349; Antonella Fenech Kroke, “La terminologie vasarienne de l’étrangeté: vers la définition de l’artiste idéal”, in Francesca Alberti, Cyril Gerbron et Jérémie Koering (edits.), *Penser l’étrangeté: l’art de la Renaissance entre bizarrerie, extravagance et singularité*, PUR, Rennes, 2012, pp. 35-53; Marzia Faietti, “Piero “astratto” e Amico “fuor di squadra” secondo Vasari”, in Elena Capretti, Anna Forlani Tempesti, Serena Padovani (edits.), *Piero di Cosimo 1462 – 1522*, Giunti, Firenze, 2015, pp. 148-161.

[43] Vasari, *Le vite...*, *op. cit.*, IV, 2019, p. 172.

[44] *Ibid.*, p. 148.

[45] Sul modello raffaellesco in opposizione alle “sette”, si veda Émilie Passignat, *// Cinquecento*, Carocci, Roma, 2017, p. 47 e pp. 221-222.

[46] Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, in Id., *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, Centro Di, Firenze, 1973-1975, II, p. 97.



Emilie Passignat

Émilie Passignat received her PhD in Art History from the University of Pisa, Italy, and is currently Adjunct Professor at the University of Florence.

More Posts

Category: [Iconocrazia 18/2020 - Iconocratic Studies. In memory of Sarah Jordan Lippert \(Vol. 2\)](#), [Saggi](#) | [RSS 2.0](#) Responses are currently closed, but you can [trackback](#) from your own site.

No Comments

Comments are closed.

Editore: Prof. Giuseppe Cascione Dipartimento di Scienze Politiche Università degli Studi di Bari "Aldo Moro" info@iconocrazia.it

Iconocrazia Rivista scientifica semestrale di scienze sociali e simbolica politica ISSN 2240-760X | Aut. Trib. di Bari n. 3690//2011 - num Reg. Stampa 42 Bari © 2012 | designed by POOYA