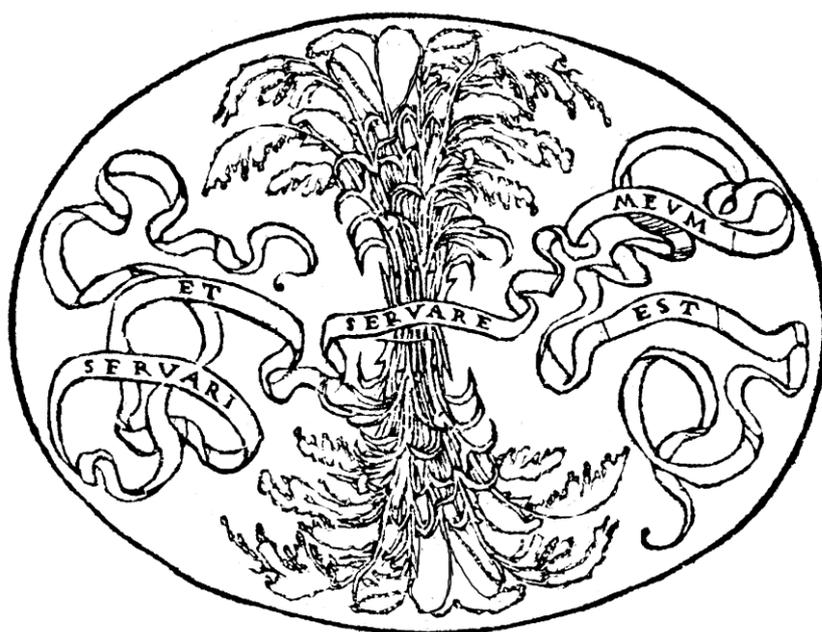


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

15/2015



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Comitato scientifico

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Nicoletta Maraschio

Cura redazionale

Claudio Brunetti, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

N. Maraschio, <i>Editoriale</i>	p. 1
F. Conte, <i>Storia della lingua e storia dell'arte in Italia (dopo il 2004)</i>	p. 3
V. Ricotta, <i>Ut pictura lingua. Tessere lessicali dal Libro dell'Arte di Cennino Cennini</i>	p. 27
P. Manni, <i>Sulla lingua tecnico-scientifica di Leonardo. Bilancio di un decennio fecondo</i>	p. 44
E. Carrara, <i>Reconsidering the Authorship of the Lives. Some Observations and Methodological Questions on Vasari as a Writer</i>	p. 53
B. Fanini, <i>Le Vite del Vasari e la trattatistica d'arte del Cinquecento: nuovi strumenti, nuovi percorsi d'indagine</i>	p. 91
A. Siekiera, <i>Note sul lessico delle Vite di Giorgio Vasari fra la Torrentiniana e la Giuntina</i>	p. 109
S. Maffei, <i>I limiti dell'ekphrasis: quando i testi originano immagini</i>	p. 120

EDITORIALE

Dal 2013 la rivista «Studi di Memofonte» dedica uno spazio specifico a *Arte & Lingua*¹. Si tratta di un ambito di ricerca, particolarmente caro, come è noto, a Paola Barocchi e a Giovanni Nencioni, che trova ora nella rinnovata e rafforzata collaborazione tra la Fondazione Memofonte e l'Accademia della Crusca² un terreno di sviluppo molto fertile. Da qualche anno, infatti, le due istituzioni lavorano insieme ad alcuni progetti di grande significato: dalle *Parole dell'arte* (da Leonardo a Vasari), al raffronto tra la terminologia artistica vasariana con quella dei trattati cinquecenteschi, fino alla *Lingua della Storia dell'arte dei secoli XIX e XX*, studiata nell'uso di alcuni grandi protagonisti.

Nel 2015 l'Accademia ha pubblicato negli *Scaffali digitali* del proprio sito una banca dati *Trattati d'arte del Cinquecento* che contiene una sezione speciale (*Lessico a confronto*) interamente dedicata al confronto, appunto, fra il *Lemmario artistico* delle biografie vasariane, realizzato dalla Fondazione Memofonte, e la terminologia artistica documentata nei quattordici trattati raccolti nel *corpus*³. Ne parla ampiamente nel suo contributo (*Le Vite del Vasari e la trattatistica d'arte del Cinquecento: nuovi strumenti, nuovi percorsi d'indagine*) Barbara Fanini, una giovane ricercatrice che al progetto ha lavorato insieme a Martina Nastasi, Alessia Cecconi, Claudio Brunetti, Marco Biffi e Giovanni Salucci.

Sul rapporto *Storia della lingua e Storia dell'arte in Italia (dopo il 2004)* si sofferma in modo approfondito Floriana Conte, considerando gli studi successivi a un importante convegno, organizzato nel 2004 dall'Associazione per la Storia della lingua italiana (ASLI)⁴. Nel suo *excursus* sono affrontate questioni di grande rilevanza, da quelle di metodo, legate alla specificità dei due linguaggi (verbale e visivo), a quelle relative alla possibilità di «omologie effettive (non solo generiche affinità) tra le linee di sviluppo della storia linguistica e della storia dell'arte» in Italia. Ma Floriana Conte considera opportunamente anche il ruolo fondamentale che hanno avuto nelle intersezioni e sovrapposizioni tra i due campi artistici scrittori quali Alberti, Vasari, Bronzino, Baldinucci e Tiziano.

Nel contesto di una fattiva collaborazione tra le due istituzioni mi fa quindi molto piacere che questo numero della rivista sia interamente dedicato al tema 'arte e lingua' e ringrazio di cuore gli studiosi, appartenenti ai due fronti, che hanno accettato di pubblicare qui un loro contributo. Abbiamo deciso all'interno del consiglio scientifico di limitare cronologicamente, dal Quattrocento al Seicento, il periodo di osservazione, rimandando a un numero successivo la pubblicazione di studi orientati su altri secoli e in particolare sull'Ottocento e Novecento che, come ho già detto, è oggetto di una ricerca attualmente in corso.

Paola Manni (*Sulla lingua tecnico-scientifica di Leonardo. Bilancio di un decennio fecondo*) dimostra in modo particolarmente chiaro quanto possa essere fecondo il rapporto tra storici dell'arte e storici della lingua nel caso di Leonardo. La lingua di Leonardo è stata poco studiata in tutti i suoi aspetti, dalla grafia alla fonetica, dalla morfosintassi al lessico. Si tratta di una lacuna che

¹ Tale sezione è assente negli ultimi due numeri (2014 e 2015) che si caratterizzano per un'impostazione strettamente monografica.

² La convenzione, firmata nel 2008 sotto la mia presidenza, è stata rinnovata nel luglio 2014 dal nuovo presidente della Crusca, Claudio Marazzini. Ma è soprattutto la presenza di Paola Barocchi in Accademia (socio dal 1990 e accademica ordinaria dal 1995) che ha favorito il rapporto tra le due discipline. Sulle sue diverse iniziative 'linguistiche' si sofferma G. Nencioni, *Paola Barocchi e l'Accademia della Crusca*, in «Bollettino d'informazioni del Centro di Ricerche Informatiche per i beni Culturali», Pisa, VII, 1-2, 1997, pp. 7-18, ora in *Saggi e Memorie*, Pisa, 2000, pp. 437-447.

³ Ai tredici pubblicati da Paola Barocchi nei suoi *Trattati* (Laterza 1960-1962) e disponibili in versione elettronica nel sito della Fondazione Memofonte, si è aggiunto il testo dei *Precetti* di Giovan Battista Armenini del 1587 (edizione Ticozzi, 1982).

⁴ *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimetrie e intersezioni*, a cura di V. Casale e P. D'Achille, Firenze 2004.

ha avuto conseguenze negative non solo dal punto di vista filologico (ad esempio di fronte al «problema complesso e spinoso della cronologia degli autografi»), ma anche in un'ottica più generale. Conoscere meglio la lingua di Leonardo, le sue parole, la ricorsività di alcuni moduli lessicali e di alcuni termini che si «dilatano nel loro valore semantico e si trasferiscono da un settore all'altro, assecondando una concezione polisemica», significa infatti capire meglio le sue scelte e collocare meglio la sua complessa figura nella storia. Di qui la straordinaria importanza di *Glossari* diversi (fortemente voluti da uno studioso prematuramente mancato, Romano Nanni, intelligente e capace direttore della Biblioteca leonardiana di Vinci e del suo archivio *e-Leo*) che possano «fornire all'utente un orientamento nell'ambito della terminologia tecnico-scientifica di Leonardo», e quindi favorire l'accesso e la comprensione dei suoi autografi. Ne sono usciti a stampa, presso Olschki, per ora due, quello sulle macchine (a cura di Manni e Biffi 2011) e quello sull'ottica e la prospettiva (a cura di Margherita Quaglino, 2013)⁵.

Se per capire la terminologia tecnico scientifica di Leonardo il linguista ha bisogno di altre competenze a cominciare da quelle che gli può fornire lo storico dell'arte, lo stesso si può dire per tutti gli autori considerati. Del *Libro dell'arte* di Cennino Cennini scrive Veronica Ricotta, che ne sta preparando l'edizione critica. La studiosa per spiegare alcuni termini (*acquerello, archimia/archimato, berrettino, biffio, bisso, fresco, improntare, quadro*) si giova, tra l'altro, di strumenti informatici ormai indispensabili, come il Corpus OVI e il TLIO (*Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* dell'Opera del Vocabolario Italiano), la *Lessicografia della Crusca in rete* (edizione elettronica delle 5 edizioni del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*) e il già citato *e-Leo*.

Come era naturale, vista la centralità dell'autore per il tema affrontato, ben tre contributi sono dedicati a Vasari. Oltre a quello di Barbara Fanini, che ho già ricordato, sono presenti in questo numero quelli di Eliana Carrara e di Anna Siekiera.

La prima, in un saggio molto ben documentato e acutamente argomentativo (*Reconsidering the Authorship of the Lives. Some Observations and Methodological Questions on Vasari as Writer*) contesta con viva preoccupazione l'idea «cherished by some Anglo-Saxon historians but now broadly held, that rejects Vasari's authorship of the Lives in favour of a *kollektive Autorschaft* [...] for the first edition of Vasari's biographies, printed in Florence by Torrentino in 1550».

La seconda (*Note sul lessico delle Vite di Giorgio Vasari fra la Torentiniana e la Giuntina*) presta attenzione sia all'incremento di termini architettonici nella Giuntina (ad es. *mattonare* e *fondare* 'costruire sulle fondamenta'), sia alla fortuna di alcuni termini tipicamente vasariani, «espressioni del parlato spontaneo care agli autori toscani (come Berni, Cecchi, Grazzini)» che Vasari tecnicizza (*capriccio, capriccioso, bizzarro/bizzaria*).

In chiusura il contributo di Sonia Maffei (*I limiti dell'ekphrasis: quando i testi originano immagini*) che capovolge la prospettiva degli articoli precedenti: non dalle immagini ai testi, ma dai testi alle immagini, ossia «le immagini originate dai testi come punto di osservazione dell'orizzonte estetico e visuale delle epoche che le hanno prodotte», in particolare «nel campo della fortuna dell'antico, che da sempre ha privilegiato la lettura dei testi come fonte primaria per il recupero della classicità».

⁵ *Glossario leonardiano. Nomenclatura delle macchine nei codici di Madrid e Atlantico*, a cura di P. Manni e M. Biffi, Firenze 2011; *Glossario leonardiano. Nomenclatura dell'ottica e della prospettiva nei codici di Francia*, a cura di M. Quaglino, Firenze 2013. Inoltre nella banca dati *e-Leo* è già consultabile, in forma provvisoria, anche il *Glossario dell'anatomia*, curato da M.R. D'Anzi e R. Piro

STORIA DELLA LINGUA E STORIA DELL'ARTE IN ITALIA (DOPO IL 2004)

1. Nel 2004 è stato pubblicato il volume che raccoglie gli atti del III convegno ASLI. Associazione per la storia della lingua italiana tenuto a Roma due anni prima¹. A partire dalla fondazione, l'ASLI ha dedicato i suoi convegni all'obiettivo di confrontare metodi e risultati della ricerca in linguistica con quelli in altri campi di studio, rilevando contatti e divergenze tra i mondi a confronto; la formula «Storia della lingua e [...]» è stata proficuamente applicata ai rapporti tra la lingua e ambiti vicini come la letteratura, la storia, la filologia, la dialettologia e anche meno tradizionalmente affiancabili come la musica e la cucina. L'accostamento di ambiti disciplinari e di metodi diversi ha dato ottimi frutti; gli Atti dei convegni dell'Associazione ne offrono testimonianza.

Scelgo di partire dal volume del 2004 per trarne qualche considerazione di carattere generale, senza pretesa di integralità: verranno trascurati aspetti troppo specifici o argomenti esterni rispetto ai secoli XV e XVI, oggetto del nostro interesse in quest'occasione. La selezione, del tutto personale e quindi discutibile, non intende istituire un ordine di attrattività tra i diversi contributi né, ancor meno, una graduatoria di merito o di congruità scientifica. Scopo fondamentale è di ricomporre dall'insieme un plausibile quadro di riferimento per i temi che verranno trattati nelle pagine seguenti, discutendo spunti emersi nel convegno e talora sviluppandoli (§ 2). Alcuni argomenti lì non affrontati trovano posto in altro paragrafo di questo articolo. Al di là del consueto richiamo alla proficuità del contatto interdisciplinare, particolarmente feconda si rivela la collaborazione incrociata di linguisti, filologi e storici dell'arte, quando insieme (o almeno tenendo conto gli uni dell'attività degli altri) lavorano su testi, personaggi o fenomeni particolari dei due secoli 'rinascimentali' che ci interessano (§ 3). Un filone di ricerca che negli anni recenti si rivela in espansione è rappresentato dallo studio del lessico artistico; questa terminologia settoriale entra, almeno in parte, nei circuiti della lingua comune (§ 4).

2. Su alcuni punti il consenso appare scontato, a partire dai frequenti richiami all'utilità dei confronti di metodo. Più sottile è il quesito se, oltre a suggestive analogie da collocare all'inizio del percorso (prima tra tutte la singolare coincidenza che caratterizza l'opera di Dante e di Giotto, ancora oggi spesso considerati *tout court* fondatori l'uno della nostra civiltà letteraria e linguistica l'altro della nostra civiltà figurativa)², esistano omologie effettive (non solo generiche affinità) tra le linee di sviluppo della storia linguistica e della storia dell'arte³. Il punto di incontro, almeno sotto il profilo istituzionale, si avrà a Firenze (ma sarà valido per

Ringrazio Alessandro Poggio, Marco Ruffini e Marco Tanzi che con amichevole disponibilità mi hanno aiutato ad accedere a diverse voci bibliografiche difficilmente reperibili. Sono grata a Eliana Carrara e a Nicoletta Maraschio per un'attenta e migliorativa lettura del testo.

¹ *STORIA DELLA LINGUA E STORIA DELL'ARTE IN ITALIA* 2004.

² Cfr. SABATINI 2004, pp. 26-27. Anche alcuni pannelli che illustrano la mostra «Giotto, l'Italia» di Palazzo Reale a Milano (2 settembre 2015 - 16 gennaio 2016), curata da S. Romano e P. Petrarola, accostano le figure dei due grandi fiorentini. Valga una sola citazione: «Giotto ha fatto con la pittura quello che Dante Alighieri ha fatto con la lingua italiana».

³ In quest'ultimo campo si registrano tendenze ad arretrare il punto di avvio della sequenza storica. Alla diacronia delineata nel saggio di PREVITALI 1979 ci furono reazioni negative già *in fieri*, nell'ambito del gruppo di lavoro della *Storia dell'arte italiana* Einaudi, in particolare da parte di Carlo Bertelli. Secondo Bruno Toscano: «Quel punto dell'inizio dell'arte italiana è un punto invecchiato», in particolare con riferimento all'«idea che c'è un'arte italiana solo a partire dal Trecento. [...] Oggi dire "bizantino" vuol dire una cosa che non era quella che intendeva Giovanni [Previtali]». Per entrambi i punti e per la citazione dell'affermazione orale di Toscano del 2006, cfr. GALANSINO 2014, pp. 148-149, 337.

l'intero territorio nazionale, da allora in poi) un secolo dopo grazie al lavoro di Filippo Baldinucci. L'esperto d'arte, collezionista di grafica, artista dilettante, storico dell'arte e lessicografo, nonché accademico del Disegno, viene ammesso tra gli accademici della Crusca il 3 gennaio 1682 grazie alla pubblicazione del primo volume delle *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, stampato entro il giugno 1681, e del *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, pubblicato durante l'estate; contemporaneamente Baldinucci si cimenta con la scrittura della *Lettera [...]*, nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di pittura all'illustrissimo e clarissimo signor senatore e marchese Vincenzo Capponi, luogotenente per lo Serenissimo Granduca di Toscana nell'Accademia del Disegno, datata 28 aprile 1681, in cui egli regola le competenze del critico d'arte e le finalità principali della valutazione artistica (attribuzione, distinzione tra originali, repliche, copie e uso e stima di queste ultime ecc.), destinando le proprie riflessioni ai «professori» e ai linguisti delle due istituzioni accademiche fiorentine più prestigiose, dietro sollecitazione di Vincenzo Capponi (oltre che Luogotenente dell'Accademia del Disegno, anche accademico *Sollecito* in Crusca)⁴.

Accanto agli elementi di contatto (che verranno tra poco analizzati), vari contributi sottolineano le differenze nello svolgimento dei processi storici dei due diversi ambiti (lingua e arte), che si sviluppano secondo dinamiche proprie e non reciprocamente sovrapponibili, come si può rilevare da queste dichiarazioni:

i due linguaggi seguono però anche logiche interne, strutturali, in buona misura diverse⁵; la non coincidenza della *vie historique* dell'arte e della letteratura è conclamata fin dal 1934 da Henri Focillon⁶. [Rende ragione di una simile divaricazione la difficoltà, legata a] una mobilità quasi senza freno [dei materiali, di] abbozzare o addirittura di elaborare per la storia dell'arte un atlante che sia in grado di reggere il paragone con gli atlanti linguistici⁷; il mondo della storia dell'arte è però certamente più distante dalla storia della lingua di quanto non lo siano la storia letteraria e la storia generale e questa distanza [...] risulta evidente anche da questi Atti⁸.

Simili posizioni non sono inedite. Tra i precedenti illustri, vanno segnalati vari interventi di Giovanni Nencioni⁹, dai quali emerge che, per quanto vicine e apparentemente affiancate in superficie, la questione della lingua letteraria (dibattuta con intensità dal Cinquecento) e la ricerca di un'espressione figurativa non hanno ragioni né passi coincidenti. Di più. Fino al periodo postunitario non esiste una vera 'questione del linguaggio figurativo' nazionale che si ponga (pur in forma articolata e con inevitabili contraddizioni interne) all'altezza delle dispute sulla lingua; nonostante la raggiunta unità politica, il concetto stesso di patrimonio artistico nazionale prende corpo con lentezza e con lentezza si configura la centrale posizione scolastica e accademica della storia dell'arte¹⁰.

La sostanza delle affermazioni che insistono sullo iato tra arte e lingua non è contestabile, almeno nelle grandi linee. E tuttavia, se scendiamo nei dettagli, alcuni episodi e

⁴ Per il testo della *Lettera* cfr. BALDINUCCI/RANALLI-BAROCCHI 1974-1975, VI, pp. 461-485. Per la vicenda dell'ammissione di Baldinucci in Crusca e i dati esposti a testo cfr. CONTE 2009.

⁵ SABATINI 2004, p. 32.

⁶ TOSCANO 2004, p. 41.

⁷ *Ivi*, pp. 38-39, con rinvio a PREVITALI 1980 (ricordato anche da CASALE-D'ACHILLE 2004, p. 12 n. 12).

⁸ Quasi conclusivamente, CASALE-D'ACHILLE 2004, pp. 9-10. Tuttavia qualche rigo dopo gli stessi autori precisano ed attenuano: «Non vi è dubbio [...] che in Italia lingua e arte abbiano vissuto vicende per certi versi parallele, e che la lingua italiana (specie nella sua dimensione scritta che trova nella letteratura la sua espressione più significativa), presenti storicamente alcune caratteristiche simili a quelle della storia dell'arte italiana» (CASALE-D'ACHILLE 2004, p. 10).

⁹ In particolare almeno NENCIONI 1983, in particolare il saggio *La 'galleria' della lingua*.

¹⁰ Per il primo punto, cfr. almeno FRANCHI 2003. Per il secondo, dopo le importanti indicazioni offerte già da BAROCCHI 1972, pp. 231-233, 235, cfr. ora BAROCCHI/CINELLI 2009.

personaggi consentono di tracciare un panorama più articolato, in cui coesistono movimenti diversi e molte sfumature.

A un pittore che non si è mai occupato di lingua e di letteratura come Giovanni Bellini può essere toccato il ruolo di «mediatore di singolarissimo equilibrio» dei «diversi linguaggi regionali elaborati nelle corti, nelle città, nelle confraternite e presso gli ordini religiosi» convergenti «verso un ideale comune» parallelo «all'impegno letterario nazionale che trova in Pietro Bembo la figura di riferimento e poi in Ariosto la piena realizzazione»¹¹.

La virata in senso anticlassico dello stile pittorico di Romanino tra il 1519 e il 1520 potrebbe essere collegata a contatti tra il pittore e Teofilo Folengo, che pubblica il *Baldus* nel 1517: i due frequentano la medesima cerchia di mecenati/committenti e operano nel medesimo ambiente, quello gravitante intorno alla corte mantovana di Federico Gonzaga. Negli anni precedenti la pubblicazione delle *Prose della volgar lingua*, che segna l'affermazione dell'ideale classicheggiante (pur se andrebbero costantemente verificati tempi e forme d'instaurazione del modello vincente), su piani diversi ma complementari (la pittura e la lingua) agiscono due personaggi fortemente eccentrici: Romanino accentua le proprie tendenze formalmente eterodosse (non attribuibili semplicemente a differenti scelte di soggetti o a diversi committenti), Folengo costruisce il proprio linguaggio artificiale attraverso la fusione espressionistica e parodica di latino e dialetto. Negli anni successivi di bembismo trionfante entrambi abbandoneranno le scelte eterodosse; se ne potrebbe concludere che un'analisi della questione della lingua dal cosiddetto punto di vista anticlassico può essere indicativa anche in riferimento alle arti visive¹².

Non si registrano solo iniziative individuali e relativamente isolate. La riflessione sul nodo arti figurative-lingua nel XVI secolo consente di precisare genesi e impostazione delle *Vite* vasariane¹³. Protagonisti di primo piano della questione linguistica nel primo e nel secondo Cinquecento come Bembo (acquisito attraverso la mediazione di Borghini) e Varchi possono aver influito dal punto di vista teorico (Bembo) e durante la concreta gestazione dell'opera (Varchi) su Vasari scrittore delle *Vite*¹⁴: ma, come vedremo, non in misura uguale. Bembo ha in comune con Vasari la concezione biologica e progressiva della storia (che entrambi mutuano da fonti comuni). Esistono tuttavia differenze sostanziali, che possono essere così sintetizzate: il canone della poetica delle *Prose* coincide con i grandi trecentisti¹⁵, mentre per Vasari il Trecento figurativo è l'inizio di una nuova stagione formale, ma non assume carattere normativo¹⁶; anche l'aspirazione a modelli espliciti (per la poesia e per la prosa) e la conseguente svalutazione dell'imitazione plurima nello stile letterario proposte nelle *Prose* bembiane risultano obiettivamente in contrasto con la articolata teoria dell'imitazione affiorante dalle *Vite*. È significativo in proposito il *Proemio* del III libro delle *Prose*¹⁷, ben noto agli storici dell'arte a partire dall'inserimento nella fondamentale antologia curata da Paola

¹¹ VILLA 2008, pp. 41-42. Su Bembo e Ariosto, si consulti almeno SEGRE 2000 (e cfr. n. 9).

¹² NOVA 1994, in particolare pp. 670, 672, 677, 679, con richiami ripetuti a 'geografia e storia' di Dionisotti.

¹³ CONTE 2014, pp. 148-152.

¹⁴ Mi limito a citare gli essenziali GINZBURG 2007, pp. 159-160 (in particolare); GINZBURG 2010; POZZI 2003.

¹⁵ In proposito, si tenga conto della formulazione 'esagerata' adottata in *SEI DOMANDE A CESARE SEGRE* 2013, p. 10: «Il risultato di questo vaglio implacabile [si riferisce alla sistematica azione di ripulitura linguistica attuata da Bembo sin dagli *Asolani*] è che (la mia è un'esagerazione, ma non tanto) le proverbiali "tre corone" si riducono, nella codificazione bembesca, al solo Petrarca». Poco dopo, a p. 11, si aggiunge: «Si prenda comunque atto che fra il 1530 e il 1540 il toscano letterario, grazie ad Ariosto, a Bembo, a Sannazaro, si è ormai affermato come lingua nazionale».

¹⁶ SABATINI 2004, p. 31, osserva in proposito che la proposta bembiana di «un drastico ritorno al fiorentino letterario trecentesco» non ha riscontri nel campo delle arti.

¹⁷ BEMBO/DIONISOTTI 1960, p. 184: «Con ciò sia cosa che e Mirone e Fidia e Apelle e Vitruvio, o pure il vostro Leon Battista Alberti e tanti altri pellegrini artefici per adietro stati, ora dal mondo conosciuti non sarebbero, se gli altrui o ancora i loro inchiostri celebrati non gli avessero, di maniera che vie più si leggessero, della loro creta o scarpello o pennello o archipenzolo le opere, che si vedessero».

Barocchi¹⁸; il passo merita un incisivo commento di John Shearman¹⁹ ed è evocato per «modernità» da Giovanni Agosti²⁰. Nel *Proemio* Bembo prende atto con prudenza di una tendenza in crescita: annulla parzialmente la cesura tra artefici e scrittori e limita le menzioni agli architetti (peraltro scriventi in latino) Alberti e Vitruvio e ai «loro inchiostri», recuperando gli uni e gli altri alla topica dell'eternità della parola scritta e della corrispondente insuperabile precarietà delle opere figurative²¹.

Su questa topica tradizionale e riconoscibile Bronzino, pittore e poeta grave, misura la propria dichiarazione di poetica nel sonetto «Mentr'io, Lasca gentil, meco favello» conservato, nell'ultima lezione approvata dall'autore, nel ms. II IX 10, c. 145r presso la Biblioteca Nazionale di Firenze²²; il codice, in attesa di edizione critica, tramanda il corpus poetico grave di Bronzino. Questi compila il proprio canzoniere non oltre il 1566, mentre corona ufficialmente l'aspirazione a vedere riconosciuta la propria attività di poeta in volgare grazie al rientro nella nuova Accademia Fiorentina: le sue rime, scritture d'artista non occasionali, occupano un posto importante all'interno della poesia dell'epoca. Nello stesso momento Vasari nelle *Vite* ribadisce il riconoscimento professionale degli artisti-scrittori contemporanei, cominciato in sordina in T, pubblicata con l'obiettivo di difendere le opere e i nomi degli artisti dalla «seconda morte»²³. L'autarchia linguistica e figurativa fiorentina si rafforza press'a poco negli stessi anni tra gli artisti-scrittori vicini a Varchi, ancor prima dell'esplosione della polemica, che travalica l'ambito letterario, tra Annibal Caro e Lodovico Castelvetro, e prima dell'elaborazione finale dell'*Hercolano*, inizialmente giustificata dalla difesa del Caro. Bronzino aderisce alla temperie linguistica municipale promossa da Varchi, adeguando i codici linguistici alle tematiche e al genere poetico di volta in volta praticato. La sua vicinanza alla cerchia varchiana è manifesta: nell'ottobre del 1539 Varchi in esilio esprime una incondizionata ammirazione per Bembo, neoletto cardinale; in momenti diversi rendono omaggio a Bembo altri personaggi vicini a Varchi quali Carlo Strozzi, Luca Martini, Tribolo, Ugolino Martelli, ritratto dal pittore, oltre ancora allo stesso Bronzino. Tale ampio contesto ha fatto ipotizzare²⁴ che il canone linguistico-culturale offerto nel ritratto, bembiano e omerico, rifletta anche le inclinazioni di Bronzino, perlomeno in questa fase. Se badiamo alle opzioni linguistiche effettive, nel 1553 Bronzino fa un uso talmente massiccio del fiorentino parlato nella sezione delle *Rime in burla* da provocare, nell'idiografo che conserva una parte consistente della produzione burlesca dell'artista, l'intervento di un postillatore che agisce qualche anno dopo, in grado di spiegare il significato di numerosi lemmi ed espressioni nei *Salterelli*²⁵ (nei quali il Bembo censore della lingua compare come frequentatore dei postriboli romani²⁶); in pittura Bronzino realizza entro il 1553 il doppio *Ritratto del Nano Morgante*, nel quale risolve sia la questione del paragone lasciata incompiuta nella lettera stampata da Varchi che quella dell'adeguamento dello stile alla materia trattata. Anche in prosa si registrano tendenze analoghe: Vasari rende la lingua delle *Vite* per quanto possibile vicina al parlato seguendo un consiglio epistolare di Annibal Caro che, dopo aver letto una parte di T in corso di stampa il

¹⁸ SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1971-1977, II, pp. 1535-1536.

¹⁹ SHEARMAN 2003, I pp. 800-803.

²⁰ AGOSTI 2005, p. 173. La cronologia alta del testo vicina al 1515 proposta nel commento di BEMBO/DIONISOTTI 1960, p. 183, n. 1, è possibile, anche se la qualifica di Michelangelo come architetto compare nell'edizione del 1549: cfr. sull'argomento SORELLA 2016 (edizione torrentiniana delle *Prose*).

²¹ BAROCCHI 1984, in particolare nel saggio *Fortuna della epistolografia artistica*, p. 83.

²² CONTE 2010b, p. 230, scheda IV. 14.

²³ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I p. 10.

²⁴ Opinione di WILDMOSER 1989, p. 192 e n. 88. Cfr. anche CECCHI 1991; la cronologia ipotizzata da quest'ultimo viene rettificata da LO RE 2008, p. 211.

²⁵ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 115, a cc. 152r-165v (numerazione coeva), sul quale cfr. CONTE 2010b, per la bibliografia relativa.

²⁶ BRONZINO/ROSSI BELLOTTO 1998, p. 29.

15 dicembre 1547, lo sollecita a «una scrittura apunto come il parlare»; del resto, Varchi nell'*Hercolano* porta a esempio lo stile di Caro proprio come modello di naturalezza²⁷.

Varchi, in una delle tante rivendicazioni dell'importanza del fiorentino corrente contro il classicismo aulico del fiorentino trecentesco auspicato da Bembo, ammette nella lingua scritta alcuni tecnicismi degli artisti e degli artigiani contemporanei e perfino qualche sottigliezza espressiva e semantica²⁸:

VARCHI.

[...] E se alcuno, volendo significare d'essere scioperato, dicesse: *io ho che far nulla*, in luogo di dire: *io non ho che far nulla*, o veramente *covelle*, sarebbe in Firenze o non inteso o uccellato.

CONTE.

E da chi s'hanno a imparare così minute e sottili differenze, e non dimeno necessarie?

VARCHI.

Da' legnaiuoli, se non volete da' setaiuoli o lanaiuoli di Firenze; e vi sono di quelle che niuno può insegnarle, se non un lungo uso e una continova pratica, perché o non vi sono regole o non vi si sono trovate ancora.

CONTE.

Io odo cose che non sentii mai più; ma che vuol significare propriamente *ribadire*?

VARCHI.

[...] Quando un legnaiuolo che gli altri dicono *falegname* o *marangone*, havendo confitto un aguto e fattolo passare e riuscire dall'altra parte dell'asse, lo torce così un poco nella punta col martello e poi lo ripicchia e ribatte e, brevemente, lo riconficca da quella banda, perché stia più forte, si dice *ribadire*²⁹.

Sulla scia, Vasari segue quasi alla lettera le prescrizioni di Varchi, legittimando le proprie scelte linguistiche e l'inedita inserzione dei tecnicismi nelle *Vite* in funzione degli «artefici del disegno», destinatari privilegiati dell'opera: ne offre testimonianza la variante tra T e G nell'intitolazione della conclusione. Le *Vite* contengono difatti un'*excusatio* finale interpretabile anche in termini di affermazione politica del volgare locale da parte di un artista in un'opera storiografica di spiccata vocazione didattica e memoriale. Ecco la «*Conclusione della opera. Agli artefici et a' lettori*» formulata in T³⁰:

[...] io ho scritto come pittore, e nella lingua che io parlo, senza altrimenti considerare se ella si è fiorentina o toscana, e se molti vocaboli delle nostre arti, seminati per tutta l'opera, possono usarsi sicuramente, tirandomi a servirmi di loro il bisogno di essere inteso da' miei artefici più che la voglia di esser lodato. Molte meno ho curato ancora l'ordine comune della ortografia, senza cercare altrimenti se la Z è da più che il T, o se si puote scriver senza H: perché rimessomene da principio in persona giudiziosa e degna di onore, come a cosa amata da me e che mi ama singularmente, le diedi in cura tutta questa opera, con libertà [...] di guidarla a suo piacimento, pur che i sensi non si alterassino et il contenuto delle parole, ancora che forse male intessuto, non si mutasse. Di che [...] non ho già cagione di pentirmi, non essendo massimamente lo intento mio lo insegnare scriver toscano, ma la vita e l'opere solamente degli artefici che ho descritti.

²⁷ La sollecitazione del Caro del 15 dicembre 1547 è consultabile nella lettera citata da BAROCCHI 1984 nel saggio *Premessa al commento secolare delle Vite di Giorgio Vasari*, pp. 3 e 24 n. 1. Vedi anche VARCHI/SORELLA 1995, *Ques.* IX, 402-404 e p. 147; e inoltre SORELLA 2005, p. 153. Il modello linguistico di Varchi si ispirerebbe a forme di continuità tra fiorentino del Trecento e toscano dell'uso a parere di GARAVELLI 2005. Sulla lingua di Varchi, anche in rapporto a quella della Torrentiniana, cfr. SIKIERA 2011 e SIKIERA 2013a.

²⁸ COLLARETA 2007, p. 174.

²⁹ VARCHI/SORELLA 1995, II, 724; cfr. anche pp. 573-574.

³⁰ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, VI, p. 412.

Si confronti il passo precedente con le varianti presenti in G nella medesima posizione conclusiva, qui significativamente rititolata «*L'autore agl'artefici del disegno*»³¹:

[...] io ho scritto come pittore, e con quell'ordine e modo che ho saputo migliore; e quanto alla lingua, in quella ch'io parlo, o fiorentina o toscana ch'ella sia, et in quel modo che ho saputo più [faci]le et agevole, lasciando gl'ornati e lunghi periodi, la scelta delle voci e gli altri ornamenti del parlare e scrivere dottamente a chi non ha, come ho io, più le mani ai pennelli che alla penna, e più il capo ai disegni che allo scrivere. E se ho seminati per l'opera molti vocaboli proprii delle nostre arti, dei quali non occorre per avventura servirsi ai più chiari e maggiori lumi della lingua nostra, ciò ho fatto per non poter far di manco, e per essere inteso da voi Artefici [...].

La questione dei 'vocaboli dell'arte', usati più o meno a proposito da artisti e letterati, è ricorrente a Firenze negli anni che precedono l'uscita di T, se Francesco da Sangallo la affronta polemicamente rispondendo a Varchi per l'inchiesta sul primato delle arti³². Su un piano più generale, non va trascurato il contesto storico nel quale vengono elaborate simili posizioni. L'atteggiamento di Vasari in merito alla questione della lingua non può essere disgiunto dalla politica 'regionale' accentratrice del duca Cosimo: «nel frontespizio della prima edizione, *Le Vite...* sono dette scritte in lingua 'toscana' e di usare voci non ben 'toscanes' si scusa l'autore nella introduzione (non di usare voci non ben 'fiorentine')»³³. In realtà, come si evince chiaramente dalle due conclusioni appena riportate, scientemente Vasari ricorre alla duplice opzione («fiorentina o toscana») quando allude alla propria lingua: «nella lingua che io parlo, senza altrimenti considerare se ella si è fiorentina o toscana» in T; «quanto alla lingua, [...] quella ch'io parlo, o fiorentina o toscana ch'ella sia» in G. E qualche rigo dopo (solo in G, non in T), dichiara di aver «seminato» nella sua opera «molti vocaboli proprii delle nostre arti, dei quali non occorre per avventura servirsi ai più chiari e maggiori lumi della lingua nostra». Quest'ultima formula («lingua nostra») sembra quasi prudentemente neutra rispetto ai coevi dibattiti sulla questione della lingua tra sostenitori e negatori del canone fiorentinocentrico; alle posizioni bembiane e all'eccellenza delle 'tre corone' sembra alludere il richiamo ai «più chiari e maggiori lumi della lingua nostra» rispetto ai quali egli consapevolmente si discosta, introducendo vocaboli anche da questi non usati, sia pure «per avventura», insomma casualmente. Sulle significative differenze tra T e G (nella prima Varchi non è mai citato, nella seconda vi sono ampie lodi nei suoi confronti; nella prima vi sono accenni ai dibattiti sull'ortografia, in gran voga in quegli anni, nella seconda tali accenni scompaiono)³⁴.

Siamo nel cuore delle dispute sulla questione della lingua. La sostanziale autonomia di Varchi, da poco rientrato a Firenze, rispetto a Bembo, risulta ben definita, se badiamo ad alcuni aspetti che segnano la ricezione delle *Prose* nel contesto fiorentino³⁵. Poco più di dieci anni dopo, la congiuntura filobembiana che aveva unito teorici della lingua, poeti e artisti-scrittori vicini a Varchi si modifica proprio per mano di quest'ultimo. In occasione della cura editoriale dell'edizione postuma delle *Prose* pubblicata presso Torrentino e affidata a Varchi, questi riguadagna l'ormai defunto Bembo (18 gennaio 1547) a un'ideologia filo-medicea e filo-fiorentina: anche per tale ragione l'operazione di stampa fiorentina delle *Prose* appare unitaria e coerente, dall'epistola dedicatoria fino ai pesanti interventi editoriali. Introducendo Bembo a Firenze, Varchi esercita una mediazione di «importanza decisiva», conciliando «la competenza naturale, che anch'egli riconosce socialmente diffusa e di vantaggio per chi la possiede, con l'esigenza di coltivare la propria lingua, studiandola nelle realizzazioni stilisticamente meglio

³¹ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, p. 412.

³² SPAGNOLO 2008, p. 115.

³³ PREVITALI 1986: I XIV.

³⁴ Cfr. SORELLA in corso di stampa.

³⁵ SORELLA 2007, pp. 377-378, 380, 392, 393, con notevoli integrazioni al profilo del Varchi linguista indirettamente ricavabile dal profilo di Bembo tramandato da Dionisotti.

elaborate dei grandi autori». Con una consapevole differenza: «la priorità delle lingue non è quella di essere scritte, ma quella di essere parlate»³⁶. Del ruolo giocato da Varchi nella delineazione della centralità della Firenze contemporanea in ambito culturale, Vasari si ricorda quando ha raggiunto quel nuovo modello professionale ed etico a cui ha aspirato per tutta la vita anche grazie alla creazione dell'Accademia del Disegno. Vasari e Borghini segnalano Varchi al duca Cosimo per l'orazione in occasione delle esequie di Michelangelo. Nella circostanza si riaprono le dispute sul paragone; in particolare Borghini ritiene Vasari idoneo a un'ambasciata per Lorenzo Lenzi affinché si decida a far rivedere e pubblicare l'*Hercolano*, rimasto manoscritto per la morte di Varchi³⁷.

3. Cospicue novità (da verificare avvedutamente e caso per caso), vengono dalle edizioni critiche con commento di basilari fonti per la storia dell'arte in volgare procurate da storici della lingua e da filologi. La semplice trascrizione di una stampa antica come anche la scelta più o meno casuale di un manoscritto (pur fedelmente riprodotto) sono operazioni apparentemente prudenti; ma, in assenza di uno studio adeguato di corredo, ovviamente non informano sulla lingua del testo e non possono dar conto delle fasi compositive, dei processi redazionali, di eventuali stratificazioni interne. Ne sono consapevoli, in primo luogo, gli storici dell'arte. Dal rapporto tra Previtali e la casa editrice Einaudi scaturiscono, tra le altre cose, le edizioni delle *Vite* vasariane torrentianiane (su cui tra poco torneremo) e delle *Vite* di Bellori; quest'ultima rappresentava all'epoca la «prima edizione critica del testo che non seguisse gli indeterminati principi della filologia semplicistica, mascherata da 'informazione oggettiva', che aveva prevalso fino ad allora con le ristampe anastatiche e fac-simile»³⁸. La sollecitazione a considerare necessarie per le esigenze della ricerca edizioni di fonti condotte in forma filologicamente rigorosa viene, significativamente, da uno storico dell'arte, a riprova di quanto proficue possano essere iniziative intelligenti di incrocio tra i campi di lavoro di cui ci stiamo occupando³⁹. Con un'aggiunta. Edizioni di testi quattro e cinquecenteschi allestite con la cura consuetamente riservata alla prassi editoriale dei testi più antichi possono rivelarsi indispensabili per la storia dell'arte e nello stesso tempo pienamente soddisfacenti per linguisti e filologi, dal punto di vista del metodo ecdotico e dei risultati. Limitiamoci ad alcuni esempi.

3.1. Quando Gianfranco Folena⁴⁰ auspicava «l'attesissima edizione critica delle opere volgari» di Leon Battista Alberti⁴¹ affinché ne venissero «in tal modo precisate la cronologia e la storia semantica di una sezione assai larga del lessico dotto», non avrebbe potuto pronosticare che proprio dal lavoro editoriale e dall'analisi del lessico sarebbero scaturite conseguenze assai più vaste sul piano generale, a partire dal ribaltamento della successione tradizionale delle due versioni del trattato pittorico, in volgare e in latino (secondo la consueta coesistenza bilingue della produzione albertiana), che si susseguono in un lasso temporale ristretto.

³⁶ Traggo le due citazioni da MARASCHIO 2014, p. XY. Ringrazio moltissimo Nicoletta Maraschio per importanti suggerimenti sulla situazione linguistica di Firenze tra Quattro e Cinquecento e per avermi invitato a collaborare a questo numero della rivista.

³⁷ Cfr. VASARI/FREY-FREY 1923-1940, II, p. 210: Borghini a Vasari, 8 marzo 1567 s.c. In quest'ottica non andrà trascurato che l'*Istoria fiorentina* affidata da Cosimo I a Varchi viene continuata da quel Giovanni Battista Adriani, consulente iconografico di Cosimo, autore della lettera sui pittori antichi destinata alla Giuntina: l'argomento è stato oggetto di attenzioni puntuali e ripetute da CARRARA 2010b, CARRARA 2011, CARRARA 2012.

³⁸ GALANSINO 2014, pp. 142 (per la citazione), 144 n. 16, con riferimento all'*Introduzione* di Previtali a BELLORI/BOREA 1976, pp. VIII-XI, ripresa e commentata in PREVITALI/BAROCCHI-MONTANARI 2000 (l'edizione delle *Vite* di Bellori si legge anche nella opportuna ristampa di BELLORI/BOREA 2009).

³⁹ CAUSA 2013, pp. 13, 15 n. 2, richiama l'attenzione sull'esordio interdisciplinare di Mina Gregori e sulle «propaggini longhiane» nelle quali include anche MENGALDO 2005. Altri esempi potrebbero allegarsi, ma ragioni di sobrietà impongono di non allungare la lista.

⁴⁰ FOLENA 1957, p. 6.

⁴¹ ALBERTI/GRAYSON 1960-1973.

Bertolini sostiene la precedenza del testo volgare (*Della pittura*) sulla redazione latina (*De pictura*); il primo è concluso (sia pure in versione ancora da affinare e perfezionare) il 26 agosto 1435, secondo l'esplicita testimonianza dell'autore. L'edizione del testo, conservato in tre codici di Firenze, Parigi e Verona, assume a base il manoscritto fiorentino. La dedica a Brunelleschi (presente in uno solo dei tre codici relatori, confezionato a ridosso del 17 luglio 1436) rappresenta in sostanza un gesto di attenzione successivo, quasi occasionale, che arricchisce l'unico esemplare del libro nel quale la dedica venne aggiunta, in una contingenza specifica; l'omaggio andrà collegato, con ogni verosimiglianza, al clima euforico che circolava a Firenze nell'estate di quell'anno, nel momento in cui la cupola del Duomo veniva definitivamente chiusa e Brunelleschi otteneva un risultato straordinario ampiamente riconosciuto dalla cittadinanza (festeggiamenti solenni si tennero in città il 30 agosto). La stesura in volgare del trattato si genera in piena sintonia con la *Familia* e la *Grammatichetta*, opere tutte indirizzate a un pubblico poco letterato, con scarsa o nulla conoscenza del latino: in quella fase l'Alberti, da poco rientrato in patria, è impegnato in un serrato «dialogo con il tessuto sociale e civile di Firenze, sia esso mercantile, di professionisti delle arti figurative oppure di parlanti la *lingua toscana*». Il primato del volgare sul latino in testi con qualche aspirazione letteraria, destinati agli artisti e anche a un pubblico più vasto, è dunque piuttosto precoce. Il sistematico raffronto dei tre testimoni manoscritti offerto dall'edizione non mira soltanto a stabilire un testo filologicamente attendibile ma consente anche di tracciare la storia elaborativa del trattato e di riconoscere con puntualità il metodo di lavoro dell'autore. Nella tradizione del testo volgare rimane traccia di varianti redazionali, di più redazioni d'autore che si individuano attraverso faticosi confronti tra le tre differenti versioni del testo; di origine più modesta e di minor peso culturale sono le varianti casuali, tipiche di ogni tradizione manoscritta non costituita da autografi⁴². Per concludere su questo punto. L'edizione critica del testo, induce a ridiscutere alcune conoscenze tradizionali in merito alla genesi, alla diffusione, all'utilizzazione e alla contestualizzazione culturale della più importante fonte storico-artistica prodotta nel Quattrocento, che a ragione attrae l'interesse degli storici della lingua e degli storici dell'arte⁴³.

Alberti contribuisce in maniera decisiva alla formazione del lessico tecnico e artistico (e torniamo agli approfondimenti lessicali che si augurava Folena). Per un verso fa propri molti lemmi correnti nelle botteghe artigiane o artistiche della Firenze contemporanea, per un altro si comporta da vero onomaturgo, con neoconiazioni ottenute attraverso un processo di risemantizzazione in senso tecnico di elementi della lingua comune: *buccia* assume il significato di 'parte esterna di una superficie', *ghirlanda* quello di 'circonferenza'⁴⁴.

3.2. Le *Vite* di Vasari costituiscono senza dubbio il testo cinquecentesco più citato dagli storici dell'arte. L'accessibilità a T e a G, agevolata dalla reperibilità in internet dell'edizione⁴⁵, consente di rintracciare frequenze e concordanze, pur in assenza di un indice tematico completo. Ma, nonostante la grande diffusione dell'opera vasariana e lo sfruttamento intenso di essa nella bibliografia scientifica, molto ancora resta da fare nell'ambito degli studi. Mi limiterò ad indicare un paio di temi. Per quanto possibile andrebbero individuate le risorse

⁴² ALBERTI/BERTOLINI 2011, in particolare pp. 40 (per la citazione testuale), 56-57, e l'intero capitolo di «Discussione delle testimonianze manoscritte», pp. 79-162.

⁴³ Il lavoro di Bertolini capovolge alcune tesi sulla cronologia e sulla ricezione dell'opera albertiana divulgate nell'ambito degli studi sulla letteratura artistica, a partire dall'ormai classico libro di BAXANDALL 1994, pp. 168-172 (la citazione che segue a p. 168), secondo cui il «*De pictura* diventa quindi un libro destinato a [...] chi sapeva leggere facilmente il latino umanistico [...]. Poi, a chi aveva una qualche conoscenza degli *Elementi* di Euclide [...]. Infine, [...] ad un lettore in grado di dipingere o di disegnare»; la conclusione del libro viene datata al settembre 1435 (ma cfr. la cronologia della redazione volgare a testo). Sul bilinguismo latino~volgare in Alberti cfr. le argomentazioni sviluppate da MARASCHIO 1972.

⁴⁴ BIFFI 2010-2011, p. 38.

⁴⁵ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987.

bibliografiche e orali a disposizione di Vasari (non tutte ben note); e soprattutto, sul piano editoriale, è particolarmente avvertita l'esigenza di una più approfondita conoscenza e fruibilità del suo epistolario⁴⁶. È auspicabile un'edizione critica del carteggio diretto e indiretto, con adeguato commento, in grado di sostituire quella «quasi diplomatica» dei Frey, di malcerta attendibilità: rilievi si appuntano infatti sulla sistemazione cronologica, in molti casi approssimativa, sull'apparato esegetico e soprattutto sugli arbitrari criteri editoriali⁴⁷.

Ristabilire la corretta lezione dell'epistolario vasariano e dotarlo di commento appropriato potrebbe contribuire in maniera determinante ad affrontare questioni ancora aperte e in discussione, che riguardano in primo luogo la cronologia interna delle *Vite*, momenti specifici della carriera artistica di Vasari e anche particolari biografici minuti. È recente il caso delle «frittate di Chiusura» menzionate in una lettera di Paolo Giovio a Vasari del 7 maggio 1547 e ritenute, con interpretazione alquanto lambiccata, un riferimento alle pagine di congedo che chiudono l'edizione delle *Vite* del 1550, insomma una frittata di parole allestita allo scopo di trovare una conclusione per il proprio libro. Si tratta invece, molto più semplicemente, di un'allusione gastronomica: sono le frittate che gli Olivetani (la cui casa madre, l'abbazia di Monte Oliveto Maggiore, risiedeva in località Chiusure, vicino Siena) offrivano come vitto al pittore quando questi lavorava per l'ordine monastico⁴⁸.

Di recente sono riemersi alcuni inediti, pubblicati con le ottime cure filologiche e documentarie di Eliana Carrara, che arricchiscono il carteggio vasariano diretto e indiretto e che, insieme ad ulteriori ritrovamenti resi noti (e, chissà, ad altri auspicabili), potrebbero essere riuniti in un auspicabile nuovo integrale corpus dell'epistolario vasariano⁴⁹.

La suddivisione rigida della scrittura vasariana in tre differenti tipologie pertinenti alle *Vite*, ai *Ragionamenti*, alle scritture private (lettere, *Ricordanze*) perderebbe plausibilità se si giustificassero le discrasie interne con la variata destinazione delle diverse manifestazioni prosastiche. Limitiamoci alle *Vite*, che rappresentano il caso più discusso e controverso: quest'opera policentrica è dedicata alla presentazione di moltissimi artisti ed opere, con pezzi di varia lunghezza, la cui misura è proporzionale alla positività del giudizio dell'autore e alla considerazione dello stesso nei confronti dei personaggi biografati. Fortemente variati sono anche gli argomenti delle biografie: presentazione degli artisti, descrizione di opere e tecniche, momenti celebrativi e spunti polemici. La scrittura è adeguata alla varietà tematica:

⁴⁶ La questione emerge nitidamente dagli Atti del convegno internazionale *LE VITE DEL VASARI* 2010. Sulla situazione del carteggio edito e inedito cfr. CARRARA 2009a, p. 360; CARRARA 2009b. Sulla opportunità di un miglioramento qualitativo della pur meritoria (si badi alla data) edizione del carteggio diretto e indiretto disponibile attraverso VASARI/FREY-FREY 1923-1940, in particolare con riferimento alla fase di collaborazione di Borghini a T, cfr. *IL CARTEGGIO DI VINCENZIO BORGHINI* 2001, pp. 286-370, cui si aggiunga CARRARA 2009b.

⁴⁷ Sull'inaffidabilità della trascrizione di VASARI/FREY-FREY 1923-1940, cfr. NENCIONI 1954, pp. 33-38 (e già NENCIONI 1952, p. 112); BAROCCHI 1984, in particolare nel saggio *Fortuna della epistolografia artistica*, p. 96. L'esigenza di verificare l'assetto grafico-testuale e la sistemazione diacronica dei documenti pubblicati in VASARI/FREY-FREY 1923-1940 è dichiarata in SIMONETTI 2005, p. 25, n. 26; ulteriori conferme emergono da ZACCARIA 2008. R. Le Mollé, nell'*Introduction* e nella *Note à la traduction* in VASARI/LE MOLLÉ 2007 segnala forti negligenze linguistiche (ortografiche, sintattiche ecc.) a suo dire presenti nei testi dell'epistolografia vasariana, in realtà da imputare non all'autore ma alla trascrizione dell'editore; di conseguenza, «la plus haute fantaisie» riscontrabile in alcuni usi grafici non è originale ma è banalmente attribuibile a interventi editoriali. La valutazione della grafia di un testo, di un qualsiasi testo, presuppone (come per tutti gli altri livelli della lingua) il rispetto della lezione fornita dai testimoni. È perciò altamente meritoria l'operazione messa in atto per cura di Paola Barocchi nel sito della Fondazione Memofonte (<http://www.memofonte.it/autori/carteggio-vasariano-1532-1574.html>): nel sito è stato riversato il carteggio vasariano dal 1532 al 1574, con aggiornamento della bibliografia e la verifica delle grafie direttamente sui documenti, ove possibile.

⁴⁸ MATTIODA 2014.

⁴⁹ Cfr. CARRARA 2009b e CARRARA 2010a; cfr. inoltre CARRARA 2009a, p. 360, per la situazione di altri inediti epistolari vasariani; si veda inoltre l'ulteriore pezzo pubblicato da FRATINI 2013, pp. 258-259.

La veste del linguaggio letterario non si adatta a tutte le situazioni, rivela discontinuità e inadeguatezze. Vasari [...] dedica le sue cure non tanto all'omogeneità della scrittura, quanto a un preciso inquadramento della materia; il carattere saliente dell'opera è la compresenza di più modelli di stile (dal celebrativo all'artigianale, dal manieristico al colloquiale), i quali corrispondono alle diverse funzioni e finalità operanti nelle *Vite*⁵⁰.

La scarsa proporzione tra le singole parti e un palese disequilibrio stilistico contrassegnano gli scritti vasariani⁵¹; ma sono strutturali, propri dell'autore, non possono indurre a conclusioni allotriche che si spingono fino a negare a Vasari la paternità di parte dell'opera principale (ne parleremo subito dopo). È stato sottolineato in maniera esemplare il diverso stile usato da Vasari in redazioni successive delle stesse lettere; l'impressione di irregolarità si accentua se consideriamo gli interventi di adeguamento agli usi moderni effettuati sul testo dagli editori in maniera non sistematica e, almeno tendenzialmente, uniformata al sistema grafico moderno, facilmente comprensibile anche a lettori non specialisti. La soluzione ha evidenti vantaggi pratici,

per esempio nel caso di scrittori, come Vasari, molto letti all'estero da studiosi senza dimestichezza con l'italiano antico; ma non si può ritenere soluzione sempre valida, anzi, dal punto di vista dello storico della lingua, essa va sicuramente scartata per almeno una di queste due ragioni: la grafia può avere un contenuto culturale rilevante [e] l'interpretazione fonetica dei fatti grafici presenta spesso margini di incertezza⁵².

In particolare per quanto riguarda l'assetto dell'epistolario, all'editore potrebbe essere attribuita «forse, una non disinvolta familiarità col fiorentino cinquecentesco» che lo induce «talvolta a dubbi, stupori, correzioni o espunzioni immotivati anche a chi conosca il fiorentino solo *iure sanguinis et loci*»⁵³.

L'innegabile difformità stilistica e formale riscontrabile nella scrittura di Vasari (*Vite* comprese) ha suggerito l'ipotesi di una 'autorialità multipla' della sua opera principale; tale ipotesi rispolvera vetuste – forse sopravvalutate oltre Manica – rimostranze già sollevate contro l'autografia e l'*auctoritas* vasariane, contrasta con quanto sappiamo sulle polemiche letterarie in Italia tra Cinque e Seicento ed evoca semmai categorie e figure non coeve, quelle della '*multiple authorithy*'⁵⁴ e del '*ghost-writer*'⁵⁵. Fin dagli anni Ottanta del secolo scorso la demitizzazione ha coinvolto gli scritti di Vasari, in quanto fondatore della moderna storiografia artistica in volgare europea, e i significati stratificati della pittura quattro e cinquecentesca veneta in via allo stesso autore. A partire dall'analisi della gestazione e dell'autografia dell'opera vasariana, la tendenza delegittimante culmina nello smembramento, di fatto, dell'intero sistema letterario e figurativo italiano cinquecentesco.

⁵⁰ DARDANO 2004, pp. 332 e 347.

⁵¹ NENCIONI 1983, in particolare nel saggio *Il Vasari scrittore manierista?*, p. 82.

⁵² STUSSI 1993, p. 226.

⁵³ NENCIONI 1954, p. 36.

⁵⁴ Pertinente alla filologia dei testi a stampa e da intendersi come 'distinzione delle autorità' e non come cooperazione di scriventi molteplici più competenti ma meno 'rinomati' di Vasari: la definizione richiama infatti in prima istanza il titolo di un saggio fondamentale sulla tipofilologia di BOWERS 1987.

⁵⁵ La reciproca coerenza tra biografie e teoriche è stata sottoposta a verifiche positive da COLLARETA 2010; GINZBURG 2007, p. 162, n. 43, ed GINZBURG 2010, pp. 21-25, individua la provenienza borghiniana di molte delle argomentazioni strutturali delle *Vite* fin dalla 'preistoria' di T, mettendo in guardia (con meritoria cautela) dalla possibilità di dar seguito alle proposte di Hope (prudentemente la stessa Ginzburg ricorda «i diversi casi di molti autori nascosti dietro i testi usciti dai centri benedettini in questi stessi anni»). Sulla «tradizione plurisecolare» della bibliografia riguardante supposte collaborazioni esterne alle *Vite* torna PLEBANI 2008, p. 86 n. 9.

Sostenitore di simili posizioni è Charles Hope⁵⁶, che ripetutamente e in varie sedi ha contestato l'integrale paternità vasariana delle *Vite*. I dubbi coinvolgono tempi, luoghi e modalità di composizione dell'opera e si appuntano sia su aspetti macrostrutturali sia su dettagli più minuti, che riguardano lo stile e la lingua:

Per chiunque abbia letto di seguito l'intera Torrentiniana l'idea che sia stata scritta da una sola persona è certamente difficile da accettare, essendo le biografie profondamente diverse le une dalle altre nel lessico, nello stile, nell'approccio, nella descrizione delle opere e, più in generale, nella competenza storica dello scrivente. L'incoerenza dello stile è ulteriormente sottolineata dal fatto che nella Giuntina, pur mantenendo lo stesso contenuto, molte biografie furono riscritte presumibilmente proprio per rendere più elegante, o più omogeneo, lo stile; tanto che quelle vite che rimasero pressoché invariate, come ad esempio quella di Raffaello, erano state scritte da subito con facilità ed eleganza di penna⁵⁷.

Non è possibile in questa sede esaminare uno per uno i casi e le supposte aporie discusse dallo studioso inglese.⁵⁸ La presentazione sinottica di T e di G leggibile nell'edizione curata da Paola Barocchi e Rosanna Bettarini («lo sforzo maggiore che si è attuato per la comprensione e l'illustrazione del testo vasariano»⁵⁹) rende conto passo dopo passo del processo compositivo, dei ripensamenti, delle correzioni, dei miglioramenti apportati al proprio testo dall'autore, immerso nei dibattiti che caratterizzano il vivace clima fiorentino del tempo (per una ricostruzione convincente del ruolo avuto da personaggi come Borghini, Giambullari, Lenzi e Bartoli nell'edizione della Torrentiniana, «vero e proprio affare di stato»⁶⁰).

Con riferimento a testi documentari, per natura meno soggetti rispetto a quelli letterari ad adulterazioni o a confluenza di filoni culturali diversi, si è potuto dimostrare che «qualsiasi tradizione espressiva, scritta o parlata, formale o informale, tende ad essere non omogenea»⁶¹. Nei testi a tradizione plurima differenze non banali riguardano sia l'assetto formale (grafia e fono-morfologia) sia la sostanza lessicale e semantica e perfino la sintassi. La disomogeneità aumenta, ovviamente, nei testi con ambizioni letterarie, anche non dichiarate. Fenomeni di variazione, anche consistenti, sono del tutto plausibili in un testo come quello di Vasari, caratterizzato inoltre da patente discontinuità tematica, a causa della continua variazione dei personaggi presi in considerazione. Anche nelle poesie che chiudono le *Vite* di alcuni artisti si rinvengono variazioni. Tra le carte di Vasari, verosimilmente a lui attribuibili, si segnalano «un'ottava per Piero della Francesca diversa da quella pubblicata nell'edizione torrentiniana del 1550 e un madrigale per Desiderio da Settignano con alcune varianti rispetto al testo pubblicato nella Giuntina del 1568»⁶².

⁵⁶ Nell'impossibilità pratica di un resoconto più esteso (per il quale CONTE 2010a, pp. 12-13), ci si limita a ricordare due contributi facilmente accessibili in Italia che potremmo considerare esemplificativi e riassuntivi delle posizioni ripetutamente espresse dallo studioso inglese: HOPE 2005 e HOPE 2010. Sul tema cfr. il contributo di Eliana Carrara in questo numero di «Studi di Memofonte».

⁵⁷ HOPE 2005, p. 64.

⁵⁸ Ulteriori contestazioni delle posizioni di Hope in area italiana si leggono in POZZI-MATTIODA 2006, p. 22, nota 45, e CARRARA 2010b, p. 413, nota 80 (anche in relazione alle discussioni riguardanti la genuinità dell'epistolario di Tiziano, per cui cfr. § 3.3). Disponibile a valutare l'accettabilità parziale delle posizioni di Hope sull'autografia multipla delle *Vite*, oltre che utile per ulteriori rinvii bibliografici a studiosi che hanno contestato le posizioni di Hope, è RUFFINI 2014, pp. 63-64, nota 2, che si è occupato degli aspetti collaborativi della scrittura delle *Vite* nel capitolo 3 di RUFFINI 2011.

⁵⁹ VASARI/BELLOSI-ROSSI 1991, I p. LIX.

⁶⁰ Cfr. SORELLA 2016.

⁶¹ VARVARO 1985, p. 266.

⁶² VASARI/MATTIODA 2012, pp. 2-3.

A Hope va comunque riconosciuto il merito di aver obbligato gli studiosi italiani a riconsiderare in diversa prospettiva alcuni testi fondamentali della tradizione rinascimentale e soprattutto a fare i conti con nuove tendenze metodologiche, pur non sempre condivisibili. È necessario ridefinire e incrociare ruoli e competenze, ove si vogliano ricucire i nessi tra arti figurative, letteratura, storia della lingua e storia politica: ove, insomma, si aspiri ad «affrontare problemi storici», per dirla con Dionisotti⁶³. Il grande studioso guardava spesso con motivato scetticismo a certe spericolate equazioni tra storia dell'arte e storia della letteratura, che andrebbero sempre sottoposte a verifica, inquadrata nel pertinente contesto storico, corredate di strumentazione adeguata.

3.3. A volte una questione di tipo ecdotico, in linea di principio confinata nel ristretto segmento dell'applicazione filologica, si rivela utile per più ampie considerazioni di natura culturale. Una silloge di 89 rime di Michelangelo, affidate dallo stesso artista per l'allestimento e l'organizzazione a un gruppo di revisori esterni (Luigi del Riccio e Donato Giannotti, coadiuvati da altri scribi ignoti) fu successivamente rivista e approvata dall'autore; di conseguenza, quelle rime vanno valutate alla stregua di idiografi. L'editore moderno dovrà scegliere «se mantenere le caratteristiche peculiari del *modus* michelangioloesco (così importanti per la qualifica reale della sua lingua) o se trascurarle nel nome di una *volontà ultima d'autore* adeguata alla maniera dei revisori». La soluzione editoriale non può essere scollegata da questa considerazione: l'autore, sottoponendosi liberamente alla revisione di altri, di fatto si mostra consapevole di essere poeta relativamente modesto. In altri termini, qualitativamente assai diverse sono le qualità di Michelangelo poeta e Michelangelo pittore e scultore di prima grandezza⁶⁴.

3.4. Di recente uno storico dell'arte, Lionello Puppi, ha dedicato particolare attenzione al corpus epistolare di Tiziano attenendosi a criteri di edizione dichiaratamente prudenti: «Nella trascrizione dei testi non si è intervenuti sull'ortografia e ci si è limitati a sciogliere le abbreviazioni e ad intervenire secondo l'uso moderno, al quale è stato adattato anche l'uso delle maiuscole»⁶⁵; in calce a ogni missiva segue un commento esplicativo dei contenuti. Nessuna traccia di apparato critico. Il volume è corredato, tra l'altro, da una *Postfazione* in cui Charles Hope manifesta riguardo all'epistolario di Tiziano perplessità analoghe a quelle riservate alle *Vite* di Vasari, con differenze sostanziali legate alla natura dei testi esaminati, lettere manoscritte per Tiziano, stampe per Vasari. Recuperando e arricchendo argomentazioni avanzate da Erica Tietze-Conrat nel 1944, lo studioso inglese sostiene che, poiché non fu Tiziano a «scrivere di suo pugno tutte le lettere che ne portano la firma» e «lo stile di queste lettere [complessivamente considerate] non è coerente», la maggior parte delle lettere da lui firmate non andrebbe considerata autentica; oltre tutto, le lettere giudicate sicuramente autografe sulla base dell'esame paleografico dimostrano che «Tiziano scriveva in modo diretto e grossolano, senza l'eleganza che era allora la norma nelle lettere tra persone molto istruite»⁶⁶. Ma non autografia non vuol dire inautenticità. «Tiziano si è certo servito di varie consulenze letterarie, e quelle dell'Aretino e del Verdizzotti sono a tratti evidenti: ma tutte le lettere da lui firmate vanno considerate 'autentiche', seppure in parte o *in toto* frutto di

⁶³ Affermazione di Carlo Dionisotti nel colloquio *UN TESTIMONE DELLA CULTURA DEL NOSTRO TEMPO* 1995, p. 208. E poco prima: «da Vasari in poi una certa divisione tra arte toscana e arte veneta è stabilita; ciò non accade allo stesso modo nella storia letteraria; la tradizione vostra va da Vasari a Lanzi e da Lanzi fino a Cavalcaselle, a Toesca; "geografia e storia" in storia dell'arte nessuno ha da scoprirle, neanche per gioco come ho fatto io in letteratura...» (p. 206).

⁶⁴ CORSARO-TARSI 2012, a p. 219 per la citazione.

⁶⁵ TIZIANO/PUPPI 2012, p. 345.

⁶⁶ HOPE 2012, pp. 345 e 346.

una mediazione letteraria [...]»⁶⁷; pur redatte materialmente da altri, vengono tuttavia firmate dal pittore, che in tal modo ne riconosce la paternità. Diverse considerazioni si potrebbero fare per i possibili falsi⁶⁸, che tuttavia andrebbero prima d'ogni cosa accertati uno per uno.

4. Ritorniamo al volume degli atti ASLI da cui siamo partiti. Esso contiene una rassegna sul lessico delle arti nei trattati dei secoli XV e XVI⁶⁹: i trattati d'arte, anche di modesta fattura, rappresentano una fonte preziosa per il lessicografo, fornendo attestazioni per settori della lingua di solito poco considerati.

«La differenza che si rileva, dal punto di vista dell'irradiazione linguistica, tra lessico architettonico e pittorico, angolando il discorso in modo volutamente parziale» è oggetto di uno studio sistematico che riguarda «dapprima la diffusione del linguaggio architettonico attraverso le traduzioni dei trattati di Sebastiano Serlio; e poi quella del linguaggio relativo all'arte pittorica attraverso la fortuna in Europa delle *Vite* di Vasari». Per queste ultime viene studiato in particolare l'impatto che la trattatistica italiana a stampa, e specificamente le *Vite* di Vasari, avranno sulla diffusione del lessico artistico italiano in Europa», mentre per l'analisi della lingua dell'opera è quasi ovvio il riferimento ai «classici» studi di Nencioni, di Barocchi e di altri⁷⁰. Importante appare in quest'ottica il progetto *Vasari scrittore: una banca dati per testi e lessico vasariano*, inaugurato dalla Fondazione Memofonte in occasione del cinquecentenario della nascita di Vasari, grazie al cofinanziamento della Regione Toscana e del Kunsthistorisches Institut di Firenze. «Nella prima parte il progetto ha previsto la creazione di un database unico degli scritti vasariani che consente ricerche e verifiche sull'intero patrimonio testuale (Le *Vite* nelle due edizioni del 1550 e 1568, le *Ricordanze*, i *Ragionamenti*, il Carteggio). Pur di natura diversa, le fonti possono essere indagate con agile simultaneità, nel rispetto di varianti tipologiche, cronologiche, tematiche e lessicali. Nella seconda fase del progetto (finanziata dalla Regione) è stato elaborato un lemmario vasariano che permette un'indagine lessicale complessiva sulle due edizioni delle *Vite*, evidenziando la ricchezza e l'evoluzione nel tempo delle scritture vasariane»⁷¹. La stessa Fondazione Memofonte, assieme all'Accademia della Crusca, ha realizzato una banca dati che raccoglie i *Trattati d'arte del Cinquecento* riuniti per le cure di Paola Barocchi presso Laterza tra il 1960 e il 1962; si tratta di un corpus prezioso, che mette a disposizione nello stesso sito anche le versioni elettroniche delle due edizioni delle *Vite* vasariane, rendendolo consultabile «secondo più modalità: in forma tradizionale, attraverso una lettura integrale dei singoli testi, oppure in forma guidata, svolgendo interrogazioni più e meno complesse con la specifica maschera di ricerca presente. Infine, una sezione speciale della banca dati (Lessico a confronto) è interamente dedicata alla terminologia artistica dell'epoca: in particolare, si propone un raffronto fra il Lemmario artistico delle biografie vasariane, realizzato dalla Fondazione Memofonte, e la terminologia documentata nei trattati raccolti»⁷².

Un glossario della terminologia artistica volgare tra la fine del sec. XIII e il primo trentennio del sec. XV (all'esordio dell'arco cronologico che stiamo considerando) presenta 168 lemmi, prevalentemente del campo pittorico; il glossario è costituito dallo spoglio diretto di vari testi (importante il *Libro dell'Arte* di Cennini) sistematicamente integrato con i materiali provenienti dal corpus TLIO⁷³. Tra i lemmi non figura il composto di origine cenniniana *chiaro*

⁶⁷ FOLENA 1991, in particolare nel saggio *La scrittura di Tiziano e la terminologia pittorica rinascimentale*, p. 261 n. 10, opportunamente richiamato da CARRARA 2010b, p. 413 n. 79.

⁶⁸ Ipotizzati da HOPE 2012, p. 345 n. 3.

⁶⁹ DELLA VALLE 2004.

⁷⁰ MOTOLESE 2012, pp. 12 e 113 (per le citazioni testuali).

⁷¹ Cito da <http://vasarisrittore.memofonte.it/progetto> <25/10/2015>.

⁷² <http://www.accademiadellacrusca.it/it/scaffali-digitali/trattati-darte-cinquecento> <25/10/2015>.

⁷³ RICOTTA 2013; alle pp. 27-31 una *Premessa* ricca di informazioni bibliografiche sul tema.

oscuro, che sarebbe a base della trafilatura che conduce alla successiva forma italiana *chiaroscuro*⁷⁴, d'importanza fondamentale nella trattatistica d'arte rinascimentale e nei secoli successivi⁷⁵.

La parola *chiaroscuro* diventa presto europea: fr. *clair-obscur* dal 1596 (calco), ingl. *chiaroscuro* dal sec. XVIII, ted. *Chiaroscuro* dal 1825⁷⁶; a riprova, se fosse necessario, del carattere internazionale che l'italiano delle arti assume nella cultura moderna.

⁷⁴ SALVI 2005a. Altro lemma sfuggito al glossario di RICOTTA 2013 è *anonbrare*, cfr. SALVI 2005a, p. 96. Sulla gamma di costrutti verbali che «designano dettagliatamente [...] operazioni eseguite in vista di effetti particolari» come «far le figure e le storie di chiaro scuro» cfr. SIKIERA 2013b, p. 501. Su «chiaroscuro» in Leonardo cfr. FANINI 2013, pp. 239-241.

⁷⁵ Come si può ben vedere a partire da FOLENA 1991, in particolare il saggio *Chiaroscuro leonardesco*, pp. 242-254.

⁷⁶ *DIFIT* 2008, p. 200.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 2005

G. AGOSTI, *Su Mantegna. I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005.

ALBERTI/BERTOLINI 2011

L.B. ALBERTI, *De pictura (Redazione volgare)*, a cura di L. BERTOLINI, Firenze 2011.

ALBERTI/GRAYSON 1960-1973

L.B. ALBERTI, *Opere volgari*, a cura di C. GRAYSON, I-III, Bari 1960-1973.

ARCHITETTURA E IDENTITÀ LOCALI 2013

Architettura e identità locali, a cura di L. Corrain e F.P. Di Teodoro, I-II, Firenze 2013.

BALDINUCCI/RANALLI-BAROCCHI 1974-1975

F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori dell'arte del disegno da Cimabue in qua*, a cura di P. BAROCCHI, Firenze 1974-1975 (riproduzione anastatica dell'edizione Firenze 1845-1847 con annotazioni e supplementi a cura di F. RANALLI).

BAROCCHI 1972

P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento. Dal bello ideale al Preraffaellismo*, Messina-Firenze 1972.

BAROCCHI 1984

P. BAROCCHI, *Studi vasariani*, Torino 1984.

BAROCCHI/CINELLI 2009

P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti, polemiche, documenti. Dalla pittura di storia alla storia della pittura 1859-1883*, a cura di B. CINELLI, Milano 2009.

BAXANDAL 1994

M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica*, Milano 1994 (Edizione originale 1971).

BELLORI/BOREA 1976

G.P. BELLORI, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. BOREA, introduzione di G. Previtali, Torino 1976.

BELLORI/BOREA 2009

G.P. BELLORI, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. BOREA, introduzione di G. Previtali, postfazione di T. Montanari, I-II, Torino 2009.

BEMBO/DIONISOTTI 1960

P. BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Torino 1960.

BIFFI 2010-2011

M. BIFFI, *Alberti, Leon Battista*, in *Enciclopedia dell'Italiano*, direttore R. Simone, comitato scientifico G. Berruto e P. D'Achille, I(A-L)-II(M-Z) Roma 2010-2011, pp. 37-38.

BOWERS 1987

F. BOWERS, *L'autorità multipla. Nuovi problemi e concetti del testo-base*, in *Filologia dei testi a stampa*, a cura di P. Stoppelli, Bologna 1987, pp. 107-145 (prima edizione *Multiple Authority: New Problems and Concepts of Copy-Text*, 1972).

BRONZINO/ROSSI BELLOTTO 1998

A. BRONZINO, *I salterelli dell'Abbrucia sopra i Mattaccini di ser Fedocco*, a cura di C. ROSSI BELLOTTO, Roma 1998.

CARRARA 2009a

E. CARRARA, *Giorgio Vasari, Autografi dei letterati italiani. I. Il Cinquecento*, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo. Consulenza paleografica di A. Ciaralli, I-II, Roma 2009, pp. 359-372.

CARRARA 2009b

E. CARRARA, *Due lettere inedite di Vincenzio Borghini a Giorgio Vasari e una segnalazione bibliografica*, «Annali di critica d'arte», 5, 2009, pp. 423-432.

CARRARA 2010a

E. CARRARA, *Alcune lettere inedite di Vasari*, «L'Ellisse», 5, 2010, pp. 61-75.

CARRARA 2010b

E. CARRARA, *Giorgio Vasari, Giovanni Battista Adriani e la stesura della seconda edizione delle "Vite": ragioni e nuove evidenze della loro collaborazione*, «Opera • Nomina • Historiae», 2-3, 2010, pp. 393-430.

CARRARA 2011

E. CARRARA, *Giovanni Battista Adriani and the drafting of the second edition of the Vite: the unpublished manuscript of the "Lettera a Messer Giorgio Vasari" in the Archivio Borromeo (Stresa, Italy)*, «Journal of art historiography», 5, December 2011, pp. 1-21.

CARRARA 2012

E. CARRARA, *Giovanni Battista Adriani e la stesura della seconda edizione delle Vite: il manoscritto inedito della Lettera a messer Giorgio Vasari*, in «*Conosco un ottimo storico dell'arte...*». Per Enrico Castelnuovo. *Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di M.M. Donato, M. Ferretti, Pisa 2012, pp. 281-289.

CASALE-D'ACHILLE 2004

V. CASALE, P. D'ACHILLE, *Presentazione*, in *STORIA DELLA LINGUA E STORIA DELL'ARTE IN ITALIA* 2004, pp. 9-20.

CAUSA 2013

S. CAUSA, *Mina Gregori e i napoletani*, «Studi di Storia dell'arte», 24, 2013, pp. 9-16.

CECCHI 1991

A. CECCHI, *Il Bronzino, Benedetto Varchi e l'Accademia Fiorentina: ritratti di poeti, letterati e personaggi illustri della corte medicea*, «Antichità viva», 30, 1/2, 1991, pp. 17-28.

COLLARETA 2007

M. COLLARETA, *Varchi e le arti figurative*, in *Benedetto Varchi (1503-1565)*, Atti del convegno (Firenze 16-17 dicembre 2003), a cura di V. Bramanti, Roma 2007, pp. 173-184.

COLLARETA 2010

M. COLLARETA, *Per una lettura delle 'teoriche' del Vasari*, in *LE VITE DEL VASARI* 2010, pp. 97-101.

CONTE 2009

F. CONTE, *Storia figurativa e storia linguistica a Firenze dopo il 1682: il ritratto di Filippo Baldinucci tra le Accademie della Crusca e del Disegno dipinto da Pier Dandini*, «Studi secenteschi», 50, 2009, pp. 171-207.

CONTE 2010a

F. CONTE, *Cronache vasariane per il XXI secolo: rotte di inchiesta*, prefazioni di G.C. Sciolla e M. Rossi, Segrate 2010.

CONTE 2010b

F. CONTE, *Delle Rime del Bronzino pittore libro primo* (scheda IV. 14), in *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, Catalogo della mostra, a cura di C. Falciani, A. Natali, Firenze 2010, pp. 230-231.

CONTE 2014

F. CONTE, *Aggiornamento sulla ricerca vasariana: tendenze attuali e ipotesi di lavoro*, in *GIORGIO VASARI TRA PAROLA E IMMAGINE* 2014, pp. 143-156.

CORSARO-TARSI 2012

A. CORSARO, M.C. TARSÌ, *Riflessioni ecdotiche sugli autografi di Michelangelo*, «Medioevo e Rinascimento» XXVI, n.s. XXIII, 2012, pp. 197-219.

DARDANO 2004

M. DARDANO, *La progressione tematica nella prosa del Vasari*, in *STORIA DELLA LINGUA E STORIA DELL'ARTE IN ITALIA* 2004, pp. 331-347.

DELLA VALLE 2004

V. DELLA VALLE, *«L'ispendervi parole non sarebbe molto profitevole». Appunti sul lessico delle arti nei trattati ei secoli XV e XVI*, in *STORIA DELLA LINGUA E STORIA DELL'ARTE IN ITALIA* 2004, pp. 319-329.

DIFT 2008

Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco, a cura di H. Stammerjohann e altri, Firenze 2008.

FANINI 2013

B. FANINI, *Dall'invenzione al cartone. Appunti sul lessico artistico di Leonardo*, «Studi di Memofonte», 11, 2013, pp. 227-255.

FOLENA 1957

G. FOLENA, *Noterelle lessicali albertiane*, «Lingua Nostra», 18, 1957, pp. 6-10.

FOLENA 1991

G. FOLENA, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino 1991.

FRANCHI 2003

E. FRANCHI, *Dalle cattedre ambulanti all'insegnamento ufficiale: l'ingresso della storia dell'arte nei licei*, in *La storia dell'arte nella scuola italiana: storia, strumenti, prospettive*, a cura di M. Ferretti, «Ricerche di storia dell'arte», 79, 2003, pp. 5-19.

FRATINI 2013

D. FRATINI, *Il primo progetto di Giovanni Poggi per un'edizione delle "Vite" di Giorgio Vasari (1908) e alcune lettere inedite del carteggio vasariano*, in *Identità nazionale e memoria storica. Le ricerche storico critiche sulle arti nell'età postrisorgimentale (1870-1915)*, Atti del convegno della Società italiana di Storia della critica d'arte (SISCA) (Bologna 7-9 novembre 2012), a cura di G.C. Sciolla, I-II, «Annali di Critica d'arte», 9, 2013, II, pp. 245-264.

GALANSINO 2014

A. GALANSINO, *Giovanni Previtali, storico dell'arte militante*, «Prospettiva», 149-152, (2013) 2014.

GARAVELLI 2005

E. GARAVELLI, *Annibal Caro e la Questione della lingua*, in Atti del VII Congresso degli italianisti scandinavi (Helsinki 3-6 giugno 2004), a cura di E. Garavelli, E. Suomela-Härmä, Helsinki 2005, pp. 97-106.

GINZBURG 2007

S. GINZBURG, *Filologia e storia dell'arte: il ruolo di Vincenzio Borghini nelle genesi della Torrentiniana*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Atti delle giornate di studio (Pisa 30 settembre-1 ottobre 2004), a cura di E. Carrara, S. Ginzburg, Pisa 2007, pp. 147-203.

GINZBURG 2010

S. GINZBURG, *Intorno al cantiere della Torrentiniana*, in *LE VITE DEL VASARI* 2010, pp. 21-25.

GIORGIO VASARI TRA PAROLA E IMMAGINE 2014

Giorgio Vasari tra parola e immagine, Atti delle giornate di studio (Firenze, 20 novembre 2010-Roma, 5 dicembre 2011), a cura di A. Masi e C. Barbatto, Roma 2014.

HOPE 2005

C. HOPE, *Le Vite vasariane: un esempio di autore multiplo*, in *L'autore multiplo*, Atti della giornata di studio (Pisa 18 ottobre 2002), a cura di A. Santoni, Pisa 2005, pp. 59-74.

HOPE 2010

C. HOPE, *The Lives of the Trecento Artists in Vasari's first edition*, in *LE VITE DEL VASARI* 2010, pp. 33-39.

HOPE 2010

C. HOPE, *Postfazione*, in *TIZIANO/PUPPI* 2012, pp. 345-363.

IL CARTEGGIO DI VINCENZIO BORGHINI 2001

Il carteggio di Vincenzio Borghini, I. 1541-1552, Lettere in lingua italiana a cura di D. Francalanci, F. Pellegrini; *Lettere in lingua latina* a cura di E. Carrara, Firenze 2001.

LE VITE DEL VASARI 2010

Le Vite del Vasari: genesi, topoi, ricezione. Genesis, topoi, ricezione. Die Vite Vasaris. Entstehung, Topoi, Rezeption, Atti del convegno (Firenze 13-17 febbraio 2008), a cura di K. Burzer, C. Davis, S. Feser, A. Nova, Venezia 2010.

LO RE 1991

S. LO RE, *Studi su Benedetto Varchi*, Manziana 2008.

MARASCHIO 1972

N. MARASCHIO, *Leon Battista Alberti, De pictura: bilinguismo e priorità*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, II, 1972, pp. 265-273.

MARASCHIO 2014

N. MARASCHIO, *I fiorentinisti e la "questione della lingua"*, in *Puro, semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento*, Catalogo della Mostra (Firenze 17 giugno-2 novembre 2014), a cura di A. Giannotti e C. Pizzorusso, Firenze 2014, pp. 96-107.

MATTIODA 2014

E. MATTIODA, *Giovio, gli studiosi di Vasari e le frittate*, «Giornale storico della letteratura italiana», 191, 2014, pp. 276-279.

MENGALDO 2005

P.V. MENGALDO, *Tra due linguaggi: arti figurative e critica*, Torino 2005.

MOTOLESE 2012

M. MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna 2012.

NENCIONI 1952

G. NENCIONI, *Sullo stile del Vasari scrittore*, in *Studi vasariani*, Atti del convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle *Vite* del Vasari (Firenze 16-19 settembre 1950), Firenze 1952, pp. 111-115.

NENCIONI 1954

G. NENCIONI, *Premesse all'analisi stilistica del Vasari*, «Lingua nostra», XV, 1954, pp. 33-40.

NENCIONI 1983

G. NENCIONI, *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino 1983.

NOVA 1994

A. NOVA, *Folengo and Romanino: the Questione della lingua and its eccentric trends*, «The Art Bulletin», 76, 1994, pp. 664-679 (ripubblicato in tedesco *Bild/Sprachen. Kunst und visuelle Kultur in der italienischen Renaissance*, a cura di A. Nova, M. Burioni, K. Burzer, Berlino 2014, pp. 45-82).

PLEBANI 2008

P. PLEBANI, *Intorno a Vasari: cinque lettere di Marco de' Medici a Timoteo Bottonio*, «Prospettiva», 132, 2008, pp. 78-87.

POZZI 2003

M. POZZI, *La "Storia fiorentina" di Benedetto Varchi*, in *Storiografia repubblicana fiorentina (1494-1570)*, a cura di J.J. Marchand e J.C. Zancarini, Firenze 2003, pp. 117-140.

POZZI–MATTIODA 2006

M. POZZI, E. MATTIODA, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze 2006.

PREVITALI 1979

G. PREVITALI, *La periodizzazione della storia dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana*, I-XII, coordinamento editoriale di P. Fossati, Torino 1979-1983, *Materiali e problemi*, I-III, a cura di G. Previtali, I. *Questioni e metodi*, Torino 1979, pp. 5-98.

PREVITALI 1980

G. PREVITALI, *Verso un atlante sistematico aperto dell'arte italiana*, in *I Congresso Nazionale di Storia dell'arte 11-14 settembre 1978 Roma*, a cura di C. Maltese, Quaderni de «La ricerca scientifica», 106, 1980, pp. 291-299.

PREVITALI 1986

G. PREVITALI, *Presentazione*, in VASARI/BELLOSI–ROSSI 1991, I, pp. VII–XVII.

PREVITALI /BAROCCHI–MONTANARI 2000

G. PREVITALI, “Bellori 1976”, *dal saggio introduttivo in Giovan Pietro Bellori, Le vite de' pittori, scultori e architetti. Aggiornamento bibliografico*, a cura di P. BAROCCHI e T. MONTANARI, in *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Catalogo della mostra, a cura di E. Borea e C. Gasparri, I-II Roma 2000, I, pp. 163-182.

RICOTTA 2013

V. RICOTTA, *Per il lessico artistico del Medioevo volgare*, «Studi di lessicografia italiana», 30, 2013, pp. 27-91.

RUFFINI 2011

M. RUFFINI, *Art without an Author: Vasari's Lives and Michelangelo's Death*, New York 2011.

RUFFINI 2014

M. RUFFINI, *Vasari e la scrittura delle Vite*, in *GIORGIO VASARI TRA PAROLA E IMMAGINE 2014*, pp. 63-70.

SABATINI 2004

F. SABATINI, *Aree, confini e movimenti nell'assetto linguistico e nella storia artistica d'Italia*, in *STORIA DELLA LINGUA E STORIA DELL'ARTE IN ITALIA 2004*, pp. 23-32.

SALVI 2005a

P. SALVI, *Chiaroscuro. L'origine nel «Libro dell'arte» di Cennino Cennini*, «Lingua nostra», 66, 2005, fasc. 1-2, pp. 8-21.

SALVI 2005b

P. SALVI, *Chiaroscuro. Le definizioni di Leonardo da Vinci e il 'composto' vasariano*, «Lingua nostra», 66, 2005, fasc. 3-4, pp. 92-99.

SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1971-1977

Scritti d'arte del Cinquecento, a cura di P. Barocchi, I-III, Napoli-Milano 1971-1977.

SEGRE 2000

C. SEGRE, *Ariosto e Bembo*, in *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*, Atti del convegno (Gargnano del Garda 4-7 ottobre 2000), a cura di S. Morgana, M. Piotti, M. Prada, Milano 2000, pp. 1-7.

SEI DOMANDE A CESARE SEGRE 2013

Sei domande a Cesare Segre, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Catalogo della mostra, a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, Venezia 2013, pp. 8-11.

SHEARMAN 2003

J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, I-II, New Haven 2003.

SIKIERA 2011

A. SIKIERA, *Varchi, Benedetto*, in *Enciclopedia dell'italiano*, diretta da R. Simone, Roma 2011, II, pp. 1535-1536.

SIKIERA 2013a

A. SIKIERA, *L'identità linguistica del Vasari «artefice» I. «Due lezioni» di Benedetto Varchi alla vigilia della prima edizione delle «Vite»*, in *ARCHITETTURA E IDENTITÀ LOCALI* 2013, pp. 113-125.

SIKIERA 2013b

A. SIKIERA, *L'identità linguistica del Vasari «artefice» II. La scrittura vasariana nell'«introduzione» alle «Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani» (1550)*, in *ARCHITETTURA E IDENTITÀ LOCALI* 2013, pp. 497-509.

SIMONETTI 2005

C.M. SIMONETTI, *La vita delle «Vite» vasariane: profilo storico di due edizioni*, Firenze 2005.

SORELLA 2005

A. SORELLA, *Borghini, Bembo e Varchi*, in *Fra lo spedale e il principe: Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Atti del convegno (Firenze 21-22 marzo 2002), a cura di G. Bertoli, Padova 2005, pp. 149-158.

SORELLA 2007

A. SORELLA, *Varchi e Bembo*, in *Benedetto Varchi (1503-1565)*, Atti del convegno (Firenze 16-17 dicembre 2003), a cura di V. Bramanti, Roma 2007, pp. 377-402.

SORELLA 2016

A. SORELLA, *Primi appunti sulla stampa delle «Vite» di Torrentino (1550) e dei Giunti (1568)*, in *Dossier Vasari*, a cura di F. Conte, «Humanistica», Pisa-Roma 2016 (in corso di stampa).

SPAGNOLO 2008

M. SPAGNOLO, *Ragionare e cicalare d'arte a Firenze nel Cinquecento: tracce di un dibattito fra artisti e letterati*, in *Officine del nuovo: sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Atti del simposio internazionale (Utrecht 8-10 novembre 2007), a cura di H. Hendrix, P. Procaccioli, Manziana 2008, pp. 105-128.

STORIA DELLA LINGUA E STORIA DELL'ARTE IN ITALIA 2004

Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimmetrie e intersezioni, Atti del III convegno ASLI Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Roma 30-31 maggio 2002), a cura di V. Casale, P. D'Achille, Firenze 2004.

STUSSI 1993

A. STUSSI, *Filologia e storia della lingua italiana* [1991], in *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino 1993, pp. 214-234.

TIZIANO/PUPPI 2012

TIZIANO, *Tiziano. L'epistolario*, a cura di L. PUPPI, Firenze 2012.

TOSCANO 2004

B. TOSCANO, *Lingua e arte: due atlanti?*, in *STORIA DELLA LINGUA E STORIA DELL'ARTE IN ITALIA* 2004, pp. 33-41.

UN TESTIMONE DELLA CULTURA DEL NOSTRO TEMPO 1995

Un testimone della cultura del nostro tempo: incontro con Carlo Dionisotti, a cura di G. Agosti, F. De Melis et alii, «Dialoghi di Storia dell'Arte», 1, 1995, pp. 209-211.

VARCHI/SORELLA 1995

B. VARCHI, *L'Hercolano*, a cura di A. SORELLA, con presentazione di P. Trovato, Pescara 1995.

VARVARO 1985

A. VARVARO, *Autografi non letterari e lingue dei testi (sulla presunta omogeneità linguistica dei testi)*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del convegno (Lecce 22-26 ottobre 1984), Roma 1985, pp. 265-267.

VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

VASARI/BELLOSI-ROSSI 1991

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, I-II, a cura di L. BELLOSI e A. ROSSI. Presentazione di G. Previtali, Torino 1991 (Prima edizione 1986).

VASARI/FREY-FREY 1923-1940

Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, mit kritischem Apparate versehen von K. FREY, Hrsg. und zu Ende geführt von H.-W. FREY, I-III, München 1923-1940.

VASARI/LE MOLLÉ 2007

G. VASARI, *Entretiens du Palazzo Vecchio*, introduzione, traduzione et note di R. LE MOLLÉ, Paris 2007.

VASARI/MATTIODA 2012

G. VASARI, *Poesie*, a cura di E. MATTIODA, Alessandria 2012.

VILLA 2008

G.C.F. VILLA, *L'arte della ricerca, il primato del disegno. "L'altra luce" di Giovanni Bellini*, in *Giovanni Bellini*, Catalogo della mostra, a cura di M. Lucco, G.C.F. Villa, Milano 2008, pp. 39-51.

WILDMOSER 1989

R. WILDMOSER, *Das Bildnis des Ugolino Martelli von Agnolo Bronzino*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 31, 1989, pp. 181-214.

ZACCARIA 2008

R.M. ZACCARIA, *Il carteggio Vasari: metodologia di inventariazione e prospettive di ricerca*, «Ricerche storiche», 38, 2008, pp. 5-21.

ABSTRACT

Si assume come punto di partenza il volume di Atti del convegno *STORIA DELLA LINGUA E STORIA DELL'ARTE IN ITALIA. DISSIMMETRIE E INTERSEZIONI* (2004) per trarne qualche considerazione di carattere generale, senza pretesa di integralità: si trascurano aspetti troppo specifici o argomenti esterni rispetto ai secoli XV e XVI. Scopo fondamentale è di ricomporre dall'insieme un plausibile quadro di riferimento per i temi trattati, discutendo spunti emersi nel convegno e talora sviluppandoli. Al di là del consueto richiamo alla proficuità del contatto interdisciplinare, particolarmente feconda si rivela la collaborazione incrociata di linguisti, filologi e storici dell'arte, quando insieme (o almeno tenendo conto gli uni dell'attività degli altri) lavorano su testi, personaggi o fenomeni particolari.

The article starts with an exam of the volume of the conference proceedings *STORIA DELLA LINGUA E STORIA DELL'ARTE IN ITALIA. DISSIMMETRIE E INTERSEZIONI* (2004) to draw some general considerations, without pretense of completeness: there is only some mentions of too specific topics or of topics external to the fifteenth and sixteenth centuries. The fundamental aim is to recompose a plausible framework for the topics, discussing ideas that emerged during the 2004 conference and at times developing them. Beyond the usual reference to the profitable viability of interdisciplinary contact, it proves particularly fruitful the collaboration of linguists, philologists and historians, when together (or, at least, taking into account each of the others) work on texts, characters or particular topics.

UT PICTURA LINGUA.
TESSERE LESSICALI DAL *LIBRO DELL'ARTE* DI CENNINO CENNINI

Dovunque si formano le scienze e le arti
o qualunque disciplina, quivi se ne creano vocaboli.
G. Leopardi, *Zibaldone*, 9 giugno 1820

1. *Tra penne e pennelli*

E quest'è un'arte che ssi chiama dipingnere che conviene avere fantasia e hoperazione di mano, di trovare cose non vedute, chacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano dando a dimostrare quello che non ne sia; e con ragione merita metterla a ssedere in secondo grado alla scienza e choronarla di poexia. La ragione è questa: che-l poeta con la scienza prima che à il fa dengnio e llibero di potere conporre e lleghare insieme sì e nno, come gli piacie, secondo suo volontà; per lo simile al dipintore dato è libertà potere conporre una figura ritta a sedere, mezzo uomo mezzo cavallo, sì chome gli piace, secondo suo fantasia¹.

In questo brano tratto dall'inizio del *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini², opera familiare soprattutto agli studi storico-artistici e che da qualche tempo è oggetto di attenzione degli storici della lingua³, il riferimento oraziano⁴ è il simbolo della libertà compositiva del pittore messo a paragone con quella del poeta. Il paragone tra pittura e poesia e le altre digressioni di ordine, per così dire, teorico che costellano il testo ci restituiscono Cennini come un «mechanicus» che compie il passo gigantesco di prender la penna espressamente per fissare

Il presente contributo deriva da una ricerca più ampia sul testo e sulla lingua del *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini che è oggetto della mia tesi di dottorato, condotta sotto la guida di Giovanna Frosini presso la scuola di dottorato dell'Università per Stranieri di Siena. Ringrazio Giovanna Frosini e Matteo Motolese, che hanno sempre sostenuto con entusiasmo le mie ricerche, e Nicoletta Maraschio che ha sollecitato questo breve *excursus* tra le parole dell'arte.

¹ Le citazioni testuali dal *Libro dell'Arte* derivano dalla mia nuova edizione, basata sul manoscritto Plut. 78.23 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (d'ora in poi indicato con la lettera L). Si tratta del più antico dei testimoni del *Libro dell'arte*, sottoscritto al 1437, e notevole dal punto di vista linguistico perché mantiene una traccia importante del passaggio veneto del testo. L'altro testimone utile alla costituzione del testo è il Riccardiano 2190 della Biblioteca Riccardiana di Firenze (d'ora in poi indicato con la lettera R), databile al terzo quarto del Cinquecento, latore di capitoli mancanti in L. La base testimoniale comprende anche due copie di L conservate rispettivamente alla Biblioteca Apostolica Vaticana (Ottoboniano Latino 2874) e alla Biblioteca Nazionale di Firenze (Palatino 818). Cfr. CENNINI/FREZZATO 2003, pp. 33-45. I rapporti tra i testimoni saranno discussi in altra sede. Il riferimento topografico avviene per capitoli con rimando al lavoro di Fabio Frezzato. All'occorrenza cito anche dall'edizione critica di Daniel V. Thompson (CENNINI/THOMPSON 1932).

² Le poche notizie che ci restano su Cennino Cennini e la sua opera, si ricavano dal *Libro dell'Arte* e dalla scarsa documentazione d'archivio. L'autore nacque a Colle Val d'Elsa intorno agli anni Settanta del Trecento e operò tra Firenze e Padova. I risultati della riconsiderazione della documentazione sarà trattato in altra sede. Per i problemi sul testo e sul suo autore rimando all'*Introduzione* di CENNINI/FREZZATO 2003; per un inquadramento generale del testo cfr. LEVI 2010, pp. 282-290.

³ Gli studi pionieristici di Paola Barocchi e Giovanni Nencioni (tra i quali cito, a titolo d'esempio, BAROCCHI 1984 e NENCIONI 1989) hanno contribuito a incrementare le riflessioni linguistiche su testi della storiografia artistica. Su Cennino Cennini e il lessico artistico in particolare DELLA VALLE 2001; DELLA VALLE 2004; ISELLA BRUSAMOLINO 2004; RICOTTA 2013.

⁴ Si noti che il passo che evoca l'*Ars poetica* è in realtà frainteso o risemantizzato rispetto alla fonte: viene meno l'elemento del riso presente in Orazio e la figura *contra naturam* diventa emblema della libertà compositiva sia in poesia sia in pittura. Probabilmente un autore come Cennini, pittore prima che scrittore, leggeva Orazio da un compendio o da un centone di *auctores* a uso scolastico o da un testo accompagnato da un commento iconografico. Sulla tradizione figurativa nei codici dell'*Ars Poetica* si veda VILLA 1988. Il testo di Cennini presenta altre reminiscenze classiche sulle quali, per una visione d'insieme, cfr. almeno GRAMACCINI 1987.

non solo ricette, ma ragioni, dignità, e – anche se in una prospettiva tutta di bottega – storia del proprio mestiere»⁵.

Per riflessioni simili a quella citata qui in apertura il *Libro dell'Arte* può essere letto anche come esempio acerbo di una riflessione che emergerà più matura nella trattatistica d'arte successiva, da Leon Battista Alberti in poi.

Se su questo aspetto, su cui la critica si è spesso soffermata⁶, si può e si deve ancora riflettere, resta però innegabile che la portata più significativa del *Libro* riguarda la fissazione in scrittura delle tecniche pittoriche in uso a partire da Giotto, immortalato da Cennini come un campione della modernità nella sua opera di traduzione da uno stile all'altro, e cioè «di greco in latino»⁷.

Il *Libro dell'Arte* è un'opera composta da un artigiano più che da un teorico e, per quanto la fama di Cennini è legata più al *Libro* che alla sua produzione pittorica⁸, è evidente l'influenza dell'esperienza pratica sull'organizzazione del testo. Si tratta di un aspetto quasi programmatico: Cennini stesso, nei capitoli inaugurali, dice di voler far nota «di quello che con mia mano ò provato», esporre la materia «con quel pocho sapere ch'io ò inparato», dove «sapere» assume il significato di *saper fare*⁹ che funziona bene per collocare il testo nell'ambito della *Fachliteratur*.

Non è però facile stabilire con certezza a quale genere appartenga il *Libro dell'Arte* e ciò è tanto più difficile perché ci troviamo di fronte al primo esempio a noi noto di trattazione organica sulla pittura scritto in volgare. Proprio questa specificità linguistica lo rende ancora di più un *unicum* rispetto a un panorama di testi affini ma in latino e con un dichiarato legame con la tradizione antica¹⁰. Il testo presenta un grosso scarto anche rispetto al tipo del ricettario medievale, genere a cui il *Libro dell'Arte* comunque si avvicina per alcuni moduli sintattici¹¹.

Il dato lessicale può offrire preziose indicazioni. In assenza di notizie sulla composizione e sulla destinazione dell'opera si rivela proficua un'analisi della natura del lessico cenniniano attraverso il confronto con la terminologia che circolava tra gli addetti ai lavori. Tipologie testuali come i contratti di commissione o le cedole di pagamento, documenti pratici redatti per esigenze quotidiane, in cui il livello di sorveglianza dello scrivente è basso, consentono infatti di entrare in contatto con l'uso vivo dei termini. In tali documenti vengono nominate le materie prime e i soggetti iconografici di cui il committente disponeva; i termini utilizzati, come spiega Michael Baxandall proprio a proposito dei contratti, sono «non così tecnici da essere sconosciuti al lettore comune» pur mantenendo «l'autorità del pittore»¹².

⁵ DONATO 1999, pp. 475-476.

⁶ Su questo tema la bibliografia è vastissima, avviata dagli studi ormai divenuti classici di BLUNT 1966 e LEE 1974.

⁷ «Giotto rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno e ebe l'arte più compiute ch'avessi mai più nessuno» (cap. I) cfr. CENNINI/FREZZATO 2003, p. 63. In questa celebre frase Cennini utilizza *greco* e *latino* come due poli stilistici per indicare il passaggio dallo stile bizantino (*greco*) alla nuova maniera gottesca (*latino*). Su questo passo cenniniano si veda MOTOLESE 2012, pp. 31-33 e l'ampia bibliografia ivi citata.

⁸ Sulle opere pittoriche di Cennini cfr.: BOSKOVITZ 1973, che discute le attribuzioni precedenti e, in particolare, assegna al colligiano gli affreschi di San Lucchese a Poggibonsi; il catalogo della mostra *DA GIOTTO AL TARDOGOTICO* 1989, I/62, in cui Davide Banzato ritiene attribuibile a Cennini un affresco molto danneggiato conservato al Museo degli Eremitani a Padova sulla base di alcune tecniche descritte nel *Libro dell'Arte*; il catalogo della mostra berlinese LOHR-WEPPELMANN 2008.

⁹ Cap. I e cap. IV cfr. CENNINI/FREZZATO 2003, pp. 63-65.

¹⁰ Penso al *De coloribus et artibus romanorum* dello Pseudo-Eraclio che già nel titolo richiama la tradizione della pittura dei romani: il testo si legge in ERACLIO/GARZYA ROMANO 1966. Per una panoramica sui trattati medievali di tecniche artistiche rimando a TOSATTI 2007, che esamina anche il *Libro dell'Arte*. La bibliografia sull'opera cenniniana è molto vasta; in questa sede mi limito a rimandare alla bibliografia citata in CENNINI/FREZZATO 2003.

¹¹ Sui ricettari medievali cfr. CLARKE 2001 e RAPISARDA 2009, pp. 13-36.

¹² BAXANDALL 2001, p. 112. Specificamente sul lessico cfr. RICOTTA 2013.

Dal confronto con questi testi il *Libro dell'Arte* si mostra come un bacino di vocaboli che vedranno la loro fase di cristallizzazione lessicale nelle trattazioni rinascimentali, ma che sono in gran parte già disponibili nel Trecento come termini non marcati. L'opera di Cennini diventa così non solo punto di partenza per la storia volgare del lessico artistico ma anche punto d'approdo di una tradizione lessicale precedente, certamente più instabile e in una fase aurorale di specializzazione, e soprattutto non visibile prima del passaggio da una dimensione elettivamente pratica e orale, che è propria delle attività di bottega, alla dimensione più formalizzata, e per certi versi teorica, che è propria del testo cenniniano.

Dal punto di vista semantico sono molte le prime attestazioni che, solo da Vasari in poi, costituiranno una specie di tesoro della lingua dell'arte che avrà grande fortuna e stabilità dentro e fuori i confini italiani¹³. Allo stesso modo è importante notare che non si tratta quasi mai di neoconiazioni: notevole, per esempio, è il tasso di suffissati (perlopiù diminutivi), che sono tipici, per restare solo sui testi di ambito artistico, anche della redazione volgare del *De pictura* di Alberti¹⁴.

In linea generale, per il lessico artistico valgono quindi alcune considerazioni già introdotte per lo studio del lessico architettonico costituito da «un repertorio di tecnicismi che, come è stato prima per il greco e poi per il latino, si è formato secondo modalità tipiche della lingua artigianale e più in generale tecnico-scientifica, con il ricorso alla metafora e alla risemantizzazione del lessico comune in funzione specialistica»¹⁵.

1. Parole in punta di pennello

Per chiarire quanto detto finora, ci soffermeremo su alcuni vocaboli presenti nel trattato cenniniano che concorrono a costituire il patrimonio lessicale di ambito artistico nel Medioevo fino al nuovo apporto terminologico che darà la redazione volgare del *De pictura* di Leon Battista Alberti.

Cominciamo da un termine che compare fin dalle prime prescrizioni e cioè *acquerella* 'soluzione di acqua e inchiostro utilizzata per la resa delle ombre'. La tecnica del dipingere con *acquerelle* è utilizzata nella fase dell'apprendistato, perché si tratta di una soluzione molto semplice da preparare, da stendere e, all'occorrenza, da correggere. Il lessema nasce come suffissato di *acqua* e assume per la prima volta in Cennini l'accezione pittorica, con riferimento alla tinta acquosa e non al manufatto che ne risulta. Queste le proporzioni secondo il testo:

E poi a[o]nbrare le pieghe d'aquerelle d'enchiostrò, cioè acqua quanto un ghuscio di nocie tenessi dentro, due ghoccie d'inchiostrò; ed aonbrare con pennello fatt[o] di chode di varo mozetto e squasi sempre asciutto. E così, secondo gli schuri, chosì anneriscie l'aquerella di più ghocciole d'inchiostrò¹⁶.

La forma nel trattato è sempre femminile (tranne in un caso)¹⁷. Più tardo è l'uso di *acquerello*, nella forma maschile e col significato con cui si utilizza oggi (cioè con riferimento al

¹³ Un elenco delle prime attestazioni nel trattato cenniniano indicate nei principali dizionari e lessici (*GDLI*, *DELI*, *LEI*) è in DELLA VALLE 2001, p. 311. Ricordando il ritardo della lessicografia storica in fatto di lessico tecnico la studiosa segnala che sarebbero ancora molte le retrodatazioni possibili sulla base del trattato. Sugli italianismi dell'arte si veda MOTOLESE 2012.

¹⁴ Cfr. MARASCHIO 1972, p. 212.

¹⁵ Cfr. BIFFI 2001, p. 254.

¹⁶ Cap. X, cfr. CENNINI/FREZZATO 2003, p. 69.

¹⁷ La forma maschile del *Libro dell'Arte* (anche se è più facile che si tratti di uno scorcio di penna con scambio di *o* per *a*) è registrata anche in *LEI* s.v. *aqua* III-1, 425.1.

prodotto finale). Il *GDLI* riporta per il sostantivo maschile un passo dal *Riposo* di Raffaello Borghini, che in realtà mantiene ancora il significato cenniniano:

Volendo chiarire il disegno, si potranno leggermente toccare i dintorni con inchiostro, dato con penna temperata sottile, e poscia con pennello di vaio adombrare con acquerello; che si fa mettendo due goccioline d'inchiostro in tant'acqua quanto starebbe in un guscio di noce¹⁸.

Tale brano, inoltre, insieme ad altri dell'opera borghiniana, farebbe pensare a una circolazione cinquecentesca del trattato cenniniano, sebbene Borghini non espliciti mai l'eventuale fonte¹⁹.

Mentre per Borghini è probabile, ma non sicuro, che le informazioni sull'acquerello discendano da Cennini, è certo che Baldinucci ha avuto accesso al testimone Laurenziano. Il manoscritto era infatti noto all'accademico della Crusca Anton Maria Salvini che lo segnala a Baldinucci per le sue *Notizie di Cennino Cennini*²⁰. Dopo aver riportato «parola per parola»²¹ le informazioni che Vasari dà su Cennini alla fine della *Vita* di Agnolo Gaddi, Baldinucci aggiunge una prima descrizione del manoscritto composito, l'*incipit* e l'*explicit* della parte del *Libro dell'Arte*. È presente, inoltre, qualche considerazione in merito al contenuto del testo, che ne dimostrerebbe la lettura, come per esempio questa notazione di tipo metalinguistico:

Dove degli acquerelli per disegnare ragiona [Cennini], gli chiama talvolta col nome di acquerelle, che secondo me è il proprio come che altro non siano gli acquerelli che acqua naturale alquanto alterata, o tinta con poco colore, onde non lascia però d'essere più acqua che altra cosa²².

La riflessione si addice bene alla vocazione lessicografica di Baldinucci, autore del primo vocabolario tecnico interamente dedicato alla terminologia delle arti, il *Vocabolario Toscano dell'Arte del disegno*.

Nel suo vocabolario Baldinucci definisce l'*acquerello* come: «una sorta di colore che serve per colorire disegni; e si fa mettendo due goccioline d'inchiostro in tant'acqua quanta starebbe in un guscio di noce»²³ riprendendo cioè le stesse proporzioni e il riferimento all'unità di misura del guscio di noce citate nel *Libro dell'Arte*²⁴.

Dalla scala di grigi delle «acquerelle d'inchiostro» passiamo alla tavolozza di Cennini. Una parte sostanziosa del trattato è infatti dedicata alla natura, alla preparazione e all'impiego dei colori. La sezione, che occupa la seconda parte del *Libro*, si inaugura al capitolo XXXV con la rubrica «Riduciendoti al triare de' cholori»²⁵ come a voler guidare il lettore nella trattazione sistematica sui colori che comincia dal semplice nero e termina con il prezioso

¹⁸ BORGHINI 1584, pp. 138-139. La forma maschile è attestata nel testo trådito dal manoscritto.

¹⁹ Cfr. COSTA 2000.

²⁰ BALDINUCCI/RANALLI 1974-1975, pp. 308-313.

²¹ *Ivi*, p. 309.

²² *Ivi*, p. 313. Il passo è riportato tra le allegazioni del *Vocabolario della Crusca* (da ora citato anche solo con *Crusca* e il numero romano delle varie impressioni) nella sua V impressione (1863-1923) s.v. *acquerella* con errato riferimento a Benvenuto Cellini (*LESSICOGRAFIA DELLA CRUSCA IN RETE*).

²³ BALDINUCCI/PARODI 1975.

²⁴ Il *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno* comparirà nella *Tavola dei Citati* nella III *Crusca* (1690) e poi sarà effettivamente citato nella IV *Crusca* (1729-1738). Al lemma *acquerello* è presente la definizione, con l'indicazione dell'uso specificamente pittorico, in tutte le impressioni del *Vocabolario*: «ACQUERELLO chiamano anche i dipintori i lor colori annacquati, co' quali usano toccare i disegni», ma privo di allegazioni fino alla IV *Crusca*, dove si riporta l'esempio borghiniano. *Acquerella*, invece, entra come lemma soltanto nella V *Crusca* con prima allegazione da Cennini (*LESSICOGRAFIA DELLA CRUSCA IN RETE*). Il *Libro dell'Arte*, entrerà a far parte dei citati solo nella quinta impressione del *Vocabolario*, nell'edizione curata dai fratelli Carlo e Gaetano Milanese; quest'ultimo era accademico della Crusca (CENNINI/MILANESI 1859).

²⁵ CENNINI/FREZZATO 2003, p. 87.

azzurro oltremarino. Secondo lo studio di Sandro Baroni sulle fonti del *Libro dell'Arte* è proprio questa la parte in cui si mostrano in filigrana i contatti con la tradizione precedente²⁶.

Cennini distingue tra colori naturali e colori prodotti *per archimia*, cioè per mezzo di un processo alchemico o, più banalmente, attraverso il mescolamento di due o più sostanze. Il valore positivo o neutro dell'uso cenniniano della famiglia lessicale di *alchimia* fa da contraltare alle accezioni più antiche perlopiù connesse alla pratica della contraffazione dei metalli e in particolare dell'oro. Nel *TLIO* l'aggettivo *archimiato* è attestato unicamente nel *Trecentonovelle* di Sacchetti, col significato negativo di 'ingannevole, falso' («Più nuova e più archimiata mostra fece colui che si mostrò in questa novella essere femina, ed era uomo»²⁷), come anche il verbo *alchimiare*: «Ora la fede nostra ci fa salvi; e chi archimia s'è fatte cose, ne porta pena in questo o nell'altro mondo»²⁸. In accezione neutra e più vicina all'uso cenniniano l'aggettivo si ritrova nel commento di Francesco da Buti al v. 159 del VII canto del *Purgatorio*: «l'argento fino, lo bianco, cocco; è colore vermiglio, e biacca; che è bianchissima cosa: archimiata è la biacca che si fa del fungo del piombo, appiccato sopra l'aceto»²⁹. Nel *Vocabolario della Crusca* (prima impressione, 1612) s.v. *archimia* (a parte c'è anche l'entrata *alchimia*) nella allegazione da Sacchetti si glossa l'uso di *archimia* nel passo con *manifattura*³⁰. Ancora per Leonardo poi l'alchimia è «ministratrice de' semplici prodotti dalla natura» ma solo in confronto alla negromanzia, forma di sofisticazione «tanto più degna di repressione che l'archimia, quanto ella non partorisce alcuna cosa se non simile a sé, cioè bugie»³¹.

Sempre associato ai colori, e sempre in contrapposizione con i *colori naturali* accanto ad *archimiato* ricorre l'aggettivo *artificiato*. Come *archimiato* anche *artificiato* presenta una connotazione negativa, per quanto nella voce *TLIO* vi siano anche significati neutri come 'prodotto da un artefice'³². Nel cap. XLVI dedicato al giallorino si chiarisce che il processo di "artificiazione" non necessariamente va ricondotto a una modificazione *per archimia* ma può essere frutto di un processo di trasformazione, anche naturale: «E ssi mi do a intendere che questo color sia propria prieta, nata in luogho di grande arsura di montangnie, però ti dico sia colore artificiato ma non d'archimia»³³.

Il termine richiama la famiglia lessicale di *arte*, con *artefice* e *artista*. Nonostante nella stagione medievale della pittura (e della produzione artigianale *tout court*) *artefice* è la parola con cui si individua l'artista (e *artista* è neoformazione dantesca e in rima)³⁴ nel *Libro dell'Arte* non occorre mai il termine *artefice* (né tantomeno *artista*).

Compare invece fin dal titolo il sostantivo *arte*, interpretato come 'corporazione', una lettura che si deve a Roberto Bellucci e Cecilia Frosinini e che porta a considerare il testo cenniniano un libro commissionato dall'arte dei dipintori³⁵.

²⁶ BARONI 1998, pp. 53-64.

²⁷ *TLIO* s.v. *alchimiato*.

²⁸ *TLIO* s.v. *alchimiare* 'falsificare' con questa esemplificazione; il *GDLI* s.v. *alchimiare* registra anche un significato più neutro di 'esercitare l'alchimia' ma senza allegare contesti.

²⁹ DA BUTI/GIANNINI 1858-1862, vol. II, p. 159.

³⁰ «Da quell'ora innanzi, non bisognò troppa archimia a congiugnere i pianeti [cioè manifattura.]» (*LESSICOGRAFIA DELLA CRUSCA IN RETE*).

³¹ Cfr. E-LEO, codice Windsor, p. 156. L'accezione negativa è rappresentata fino al Novecento, cfr. *GDLI* s.v. *alchimia*.

³² *TLIO* s.v. *artificiato*.

³³ Cfr. CENNINI/FREZZATO 2003, p. 96.

³⁴ Per una panoramica completa su *artefice/artista* cfr. MOTOLESE 2012, pp. 19-23.

³⁵ Secondo BELLUCCI-FROSININI 2010, pp. 167-168 il testo sarebbe stato commissionato dall'Arte di Firenze, che nel Trecento è ancora inserita nell'alveo di quella dei Medici e degli speciali, per «raccolgere la tradizione fiorentina trecentesca che stava avviandosi al tramonto». Alcuni dati interni al testo, di tipo soprattutto lessicale, mostrano un legame con i testi statuari. Appare più problematico, invece, dimostrare che la committenza fosse fiorentina, stando alla tradizione e alla lingua del testo. Per la trattazione di questi aspetti rimando ai risultati della mia tesi.

La parola *arte* è poi variamente impiegata nel trattato con sfumature di significato diverse. La polisemia in testi di questa epoca e di questo genere è del resto molto frequente, come rappresenta bene questo passo dove due distinte accezioni di *arte*, come ‘tecnica’ e come ‘mestiere’ convivono a poca distanza: «Ma voglio pure ritornare al nostro cholorire e di muro andare a le tavole overo ancone che è la più dolce arte e lla più netta che abbino nell'arte nostra»³⁶. Il termine occorre in altri passi con il significato di ‘abilità’: «E ssappi ch'ell'è più arte di belle giovani a farlo che nonn è a huomeni perch'elle si stanno di continuo in chasa et ferme e àno le man più dilichate»³⁷; «se vuoi che lla tua opera getti ben fresca, fa che col tuo pennello non eschi di suo luogho ad ongni condizione d'incarnazion, se non con bella arte conmettere gentilmente l'una con l'altra»³⁸. Il vocabolo è utilizzato anche nel senso di ‘artificio’ con riferimento a un dispositivo preciso, come si evince dalla glossa esplicativa che fa séguito al termine: «Ben è vero che con arte over pastello si vuole ridurre a perfectione di questo azurro»³⁹, dove l'artificio in questione è il *pastello* cioè un preparato da cui estrarre il pigmento⁴⁰.

Dal termine *arte* così pieno di implicazioni culturali e semantiche riprendiamo il nostro discorso con alcuni vocaboli più circoscritti ma che bene illustrano la tipologia di lessico del trattato. Di non chiara interpretazione il cromonimo *berrettino*. La prima attestazione coloristica secondo il *TLIO* risale al *Tesoro de' rustici* di Paganino Bonafé (1360) per indicare un terreno adatto a coltivare grano e lino: «Lo terren biso, over bertino»⁴¹. Più spesso il termine è impiegato in riferimento ai panni ma non è chiaro se per indicarne le qualità cromatiche o la tipologia. Il significato in Cennini è con ogni probabilità riferibile al ‘colore grigio’ (pur con una vena tendente al verdognolo) come si ricava dalla ricetta del *berrettino*: «Se vuoi fare un vestire berrettino tolli nero e ocra, cioè le duo parti ocra e-l terzo nero»⁴². Inoltre, il termine ricorre nel testo in correlazione con la *tinta bigia* attraverso una glossa intratestuale introdotta da *over* (e come, del resto, è anche in Bonafé).

L'etimologia, discussa, farebbe capo o a un lat. *birrus* ‘rossiccio’ o a un lat. **venetinus* da *vēnetus* ‘turchino’, con riferimento dunque ad altre tinte⁴³. Dal nostro punto di vista è interessante notare anche la distribuzione areale del termine, attestato sia in area toscana sia in area settentrionale, e specificamente veneta, come si evince da due documenti padovani compresi nel *CORPUS OVT*⁴⁴.

Un altro cromonimo dalle tinte linguisticamente oscure è il *biffo*, e non solo per il significato. La forma *biffo*, maggioritaria nel *Libro dell'Arte* è affiancata da una forma *bisso* che occorre due volte nel testo di Cennini, secondo il testo di L, ma a poche righe di distanza:

[...] E sse volessi drapparli d'oro anche il puo' fare e poi tocharli chon un pocho di **bisso** in negli schuri nelle pieghe, e un pocho nelle chiare [...]. E volendo vestire Nostra Donna d'una porpora, fa il vestire bianco, aonbrato d'un pocho di **bisso** chiaro chiaro, che poco svari da bbiancho. Drappoggiallo d'oro fine; e poi el va ritochando e rritruovando le pieghe sopra all'oro d'un pocho di **biffo** più schuro; ed è vagho vagho vestire⁴⁵.

³⁶ Cap. CIII, CENNINI/FREZZATO 2003, p. 137.

³⁷ Cap. LXII, *ivi*, pp. 106.

³⁸ Cap. LXVII, *ivi*, p. 115.

³⁹ Cap. LX, *ivi*, p. 102. Thompson nella sua edizione preferisce espungere ipotizzando un guasto nel testo, CENNINI/THOMPSON 1932, p. 33.

⁴⁰ Cfr. RICOTTA 2013, p. 76, s.v. *pastello*.

⁴¹ *TLIO* s.v. *berrettino* § 2.

⁴² Cap. LXXXI, Cfr. CENNINI/FREZZATO 2003, pp. 124-125.

⁴³ Il *DELI* s.v. *berrettino* riporta queste due spiegazioni, scartandole per ragioni semantiche e proponendo, invece, una derivazione dall'arabo *baruti* ‘del colore della polvere da sparo’. Anche questa ipotesi risulta poco convincente.

⁴⁴ Cfr. TOMASIN 2004, pp. 21 e 73 e la corrispondente voce del *Glossario* a p. 233.

⁴⁵ Cap. CXLVI, cfr. CENNINI/FREZZATO 2003, p. 170.

I due termini fanno capo a due etimologie diverse: *bisso* viene da un lat. *byssum* mentre *biffo* è un prestito dal francese *bife*⁴⁶. Con *bisso* si indica un tipo di panno di lino molto pregiato che spesso occorre in dittologia con porpora o con altri materiali preziosi⁴⁷.

Dal *CORPUS OVI* ricavo due occorrenze di *biffo* in un libro di famiglia in riferimento a un panno: «di xvj di febraio ano 1340, bra. iiij.o di panno biffo e bianco [...]»⁴⁸ e una forma femminile *biffa*, attestata in un documento fiorentino del 1359 in successione con altri tipi di sostanze coloranti:

Laccha co' gradi suoi, libr. L, cioè X per di grado. Biffa co' gradi suoi, L libr., cioè X per di grado. Verde co' gradi suoi [...] Et si fussero le due some più di peso, avanzino la laccha, la biffa, e 'l verde, come toccherà per rata di ciascuno⁴⁹.

Dal punto di vista semantico si nota che entrambi i termini sono tecnicismi di carattere tessile e, nel caso di *biffa* è evidente che ci sia un legame tra il panno e il colorante. La sovrapposizione tra il colore del panno dipinto e il panno stesso è un meccanismo frequente ed è un esempio tipico del passaggio di un termine da un ambito d'uso a un altro. In effetti, Cennini sta parlando della pittura del manto di una Madonna e la resa pittorica di stoffe e panneggi costituisce un piccolo nucleo della trattazione cenniniana⁵⁰. Per quanto riguarda il significato possiamo desumere dai contesti che *bisso*, riferendosi a un tipo di lino, è presumibilmente un colore biancastro. Il *biffo* è invece una tinta violetta, come si ricava dalla ricetta di Cennini da cui discendono tutte le definizioni nei lessici e nei vocabolari:

El modo di saper fare un color biffo. Cap. LXXIII.

Se vuoi fare un bel colore biffo toglì laccha fine, azurro oltrammarino, tanto dell'uno quanto dell'altro, tenerato. Poi piglia tre vasegli a modo di sopra; e llascia stare di questo color biffo nel suo vasellino per ritochare li schuri. Poi di quello che nne trai fanne tre ragioni di colori da canpeggiare il vestire, digradanti, più chiaro l'uno che l'altro, a modo detto di sopra⁵¹.

Proprio alla luce del significato dei due termini e del loro contesto d'uso, che illumina la presunta adiaforia delle due opzioni, ho preferito stampare la lezione *biffo*, considerando *bisso* errore del copista di L nato da una sovrapposibilità paleografica, oltre che semantica⁵². Il contesto chiarisce che si fa riferimento a un colore che può essere schiarito o scurito di tono (il biffo), più che a una tinta sostanzialmente bianca (il bisso), come si ribadisce anche nella ricetta del *biffo* da usare *in fresco*:

A llavorare un color biffo in fresco. Cap. LXXIV.

Se vuoi fare un biffo per llavorare in fresco tolli indacho e hamatisto e mescola senza tenpera a modo di quello di sopra. E fanne in tutto quattro gradi; poi lavora il tuo vestire⁵³.

L'espressione *llavorare in fresco*, qui e altrove nel testo, fa riferimento alla tecnica della pittura murale sull'intonaco non ancora asciutto: «llavorare in muro cioè in fresco»⁵⁴ e in opposizione

⁴⁶ FEW 1, 355 e segg. (**biff*); LEI s.v. **bij*(f)-/**pij*(f)-, 5, 1523, 7.

⁴⁷ TLIO s.v. *bisso*.

⁴⁸ ARTALE 2005, p. 199.

⁴⁹ MILANESI 1859, p. 107.

⁵⁰ Il nucleo è costituito da una decina di capitoli, in particolare i capp. LXXI e LXXIII-LXXXIII.

⁵¹ CENNINI/FREZZATO 2003, p. 122.

⁵² La lezione del manoscritto della Riccardiana segnato 2190 è sempre *biffo*.

⁵³ CENNINI/FREZZATO 2003, p. 122.

⁵⁴ Cito dalla rubrica del cap. LXVII, in cui si illustrano «passo a passo» le fasi della pittura *a fresco*. cfr. CENNINI/FREZZATO 2003, p. 110.

alla pittura *in secco*: «in tavola, over in ancone, o in muro, in fresco, o in seccho. E questo fresco e sseccho ti darò a intendere quando diremo del lavorare in muro»⁵⁵. La locuzione è testimoniata in senso pittorico per la prima volta nel *Libro dell'Arte* e occorre spesso dopo *cioè*, introduttore che nel testo cenniniano generalmente segnala qualcosa che ha bisogno di essere glossato forse perché non era immediatamente comprensibile. Un uso generico di *fresco* col significato di 'impregnato di liquido (specif. acqua), umido (in opp. a secco)', in particolare detto di una costruzione in muratura, era già attestato, come nell'esempio dai *Moralia* volgarizzati da Zanobi da Strada: «percotendolo [[*scil.* un muro]] quando è fresco, senza molta fatica si caccia a terra»; e in riferimento alla calcina nel volgarizzamento di Valerio Massimo: «calcina fresca stemperata nella camera, e con molto fuoco molto scaldata la camera, sè medesimo là entro inchiuso uccise»⁵⁶.

Emersioni del vocabolo, che permettono di registrare la piena vitalità del termine nel Cinquecento, si ricavano dal *Dialogo* di Paolo Pino (1548), dalla *Lezione* di Benedetto Varchi (1549), dalla lettera di Pontormo in risposta a Varchi (1549) e dalla redazione del 1550 delle *Vite* di Giorgio Vasari⁵⁷. Tra queste attestazioni è interessante la notazione metalinguistica di Vasari annunciata nella rubrica di un capitolo delle *Teoriche*: «del dipingere in muro, come si fa e perché si chiama lavorar in fresco»⁵⁸. Questo esempio è prova che ancora Vasari, come Cennini, sentiva l'esigenza di spiegare non solo la tecnica ma anche l'uso dell'espressione che non doveva essere così scontata. Eppure la pittura a fresco era una tecnica consolidata e, sebbene con le dovute differenze, centrale sia nella trattazione cenniniana sia in quella vasariana: se per Cennini lavorare in fresco è «l più dolcie e-l più vagho lavorare che sia» per Vasari è «più maestrevole e bello» e questo perché vuole «una mano dèstra, resoluta e veloce», e necessita di un elemento importante: «E però bisogna che in questi lavori a fresco giuochi molto più nel pittore il giudizio che il disegno»⁵⁹.

Ancora nella traduzione vitruviana di Cosimo Bartoli e nel *Riposo* di Raffaello Borghini la locuzione indica il supporto, cioè il muro intonacato (per questo si indica anche come pittura *in muro*)⁶⁰. Il sostantivo *fresco* a indicare il prodotto finale, e cioè la parete affrescata, si ritrova a partire da Baldinucci: «Io so che l pittore non tratteggia, né punteggia i suoi freschi per ostentazione, ma per necessità»⁶¹. La forma univerbata *affresco*, che è quella oggi utilizzata sia in contesti specialistici sia nella lingua comune, entrerà in circolo molto più tardi⁶².

Le «hoperazioni di mano» descritte da Cennini non si limitano però alla sola pittura, a testimonianza del fatto che la suddivisione del lavoro era per certi versi meno netta di quanto si possa immaginare. Nel *Libro* si ritrovano alcune prescrizioni che riguardano la forma più elementare di scultura, e cioè la tecnica dell'*improntare*, che permetteva di ottenere elementi

⁵⁵ «in tavola, over in ancone, o in muro, in fresco, o in seccho. E questo fresco e sseccho ti darò a intendere quando diremo del lavorare in muro», cap. XXXVIII, cfr. CENNINI/FREZZATO 2003, p. 90

⁵⁶ TLIO s.v. *fresco* § 2.

⁵⁷ Ricavo le informazione da TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO. La banca dati, realizzata dall'Accademia della Crusca in collaborazione con la Fondazione Memofonte, raccoglie quattordici trattati d'arte cinquecenteschi compresi nell'edizione TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962 ora disponibili in formato digitale e interrogabili (cfr. il contributo di Barbara Fanini pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte»).

⁵⁸ Cfr. VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1996-1987, vol. I, p. 128. Sui passaggi in cui Vasari fornisce notazioni di tipo metalinguistico vedi MOTOLESE 2012, pp. 120-123.

⁵⁹ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, p. 129.

⁶⁰ Ricavo l'informazione dal GDLI s.v. *fresco* (2).

⁶¹ *Ivi*, § 2.

⁶² Stando alle indicazioni della lessicografia storica *affresco* nella forma univerbata è attestato a partire dalla *Storia pittorica della Italia* di Luigi Lanzi cfr. CRUSCA V s.v. *affresco* poi passato in GDLI s.v. Ricavo la prima occorrenza univerbata nell'*Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura, ed architettura* (1780). Segnalo anche che nella stampa delle *Minere della Pittura* di Marco Boschini, per i tipi di Francesco Nicolini (1664) la locuzione viene stampata *à fresco*, con accento sulla *a* per indicare il raddoppiamento in fonosintassi (ho controllato l'esemplare Magl. 13.7.54 conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze).

decorativi in rilievo, anche sulle monete, oltre a teste o busti di persone. La prima attestazione medievale del verbo *improntare* si ritrova in Francesco da Buti, nel commento ai vv. 130-132 del II canto del *Paradiso* dantesco: «Prende l'immagine, cioè pillia la virtù in lui improntata, come s'impronta l'immagine sculta nel suggello, nella cera e fassene suggello: imperò che esso impronta poi la virtù improntata in lui ne le cose inferiori, secondo la sua potenza»⁶³.

Il sostantivo *impronta* indica tanto il risultato quanto la matrice è cioè sia il 'disegno risultato di un calco' sia la 'forma di un calco', come si evince dalle attestazioni in Giovanni Villani, Antonio Pucci e in Cennini⁶⁴. La prima attestazione è nel volgarizzamento senese dell'Egidio Romano (1288), con il significato di 'segno lasciato su un corpo malleabile da una matrice'⁶⁵. Più specificamente ci si riferisce alle 'figure o iscrizioni impresse sulle monete' e l'uso è anche cenniniano:

Se vuoi inprontare santelene ne puoi inprontare in ciera e in pasta. Falle secchare et poi distruggi del zolfo, fallo buttare nelle dette inpronte e ssarà fatto. Se volessi inprontare suggello o un duchato o altra muneta ben perfettamente, tieni questo modo e tiello charo⁶⁶.

Nel *Libro dell'Arte*, inoltre, per indicare il calco ricavato da un oggetto, o da una figura umana (o da sue parti) o addirittura da animali si ritrovano anche i termini *forma* e *stampa*.

Per concludere ci soffermeremo su un vocabolo tanto significativo quanto problematico nella sua fissazione formale e semantica. Si tratta del termine *quadro*. Nel *Libro dell'Arte* il termine è significativamente attestato solo in riferimento alla forma geometrica. Viene da domandarsi quello che Gianfranco Folena chiese a Matteo Marangoni nei corridoi della Scuola Normale di Pisa: «Ma da quando un quadro si chiama in Italia quadro? Dante o il Petrarca non guardavano certo *quadri...*»⁶⁷. Folena stesso si risponderà poco dopo, ricavando attestazioni e tracciando la protostoria di *quadro* e collocando il vocabolo tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento.

Il primo esempio ricavato in cui *quadro* è utilizzato nell'accezione pittorica, seppure ancora legato all'elemento architettonico, si trova in una commissione dell'agosto del 1494 del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale a Venezia al Perugino «el qual ha tolto a depenar nela sala del Gran Conseio uno campo tra una fenestra et l'altra inver San Zorzo, tra el qual campo et el campo de la historia de la charitade o uno altro *campo over quadro*»⁶⁸. Il termine nel senso pieno di 'dipinto' si ritrova per la prima volta in una lettera che Pietro Bembo invia il 27 agosto del 1505 a Isabella Gonzaga⁶⁹. Il vocabolo presenta, almeno nei suoi esordi, una circolazione nord orientale, come mostra anche una lettera che Albrecht Dürer invia da Venezia all'amico Willibald Pirckheimer del settembre del 1506, scritta in un misto di tedesco, italiano e veneziano, in cui si indica la pala della *Festa del Rosario* con il termine *quar* che, con mimesi della pronuncia veneziana, corrisponde all'italiano *quadro*⁷⁰.

Una ventina di anni dopo, *quadro* è il termine che usa Michelangelo in una lettera spedita a Sebastiano del Piombo nel 1525⁷¹.

⁶³ DA BUTI/GIANNINI 1858-1862, vol. II, p. 68. Il corsivo segnala il testo dantesco riportato nel commento di Francesco da Buti.

⁶⁴ RICOTTA 2013, p. 66 s.v. *impronta*.

⁶⁵ TLIO s.v. *impronta*

⁶⁶ Cap. CCCXIII (secondo la mia capitolazione) corrispondente al cap. CLXXXVIII in CENNINI/FREZZATO 2003, p. 211. Cfr. anche CENNINI/THOMPSON 1932, p. 122 (che dal capitolo CXL, seguendo il ms. L, abbandona la numerazione dei capitoli).

⁶⁷ FOLENA 1991, p. 267.

⁶⁸ Cito da FOLENA 1991, p. 268; la commissione è in GAYE 1840, pp. 69 e sgg.

⁶⁹ *Ivi*, p. 269.

⁷⁰ MOTOLESE 2012, pp. 50-54 e in particolare pp. 50-51.

⁷¹ Sull'uso michelangiolesco cfr. FELICI 2015 s.v. *quadri*.

Questa la situazione rinascimentale. In spagnolo *cuadro* (e il femminile *cuadra*) è attestato nel senso specifico di 'pittura, dipinto' già nel Medioevo⁷². Qual è la situazione nel Medioevo italiano? In testi medievali in volgare il termine *quadro* è attestato soprattutto come aggettivo ('quadrato') e la prima attestazione risale alla *Composizione del mondo* di Restoro d'Arezzo (1282),⁷³. In una annotazione del 22 dicembre del 1367 nel *Libro d'entrata e d'uscita dell'Opera di s. Jacopo a Pistoia*, conservato nell'Archivio del Comune di Pistoia ricavo alcuni esempi del sostantivo *quadro* in accezione artistica:

Diedi e alloggi a maestro Leonardo di s(er) Giovanni da Firenze del p(opo)lo di santa Lucia d'Ongnasanti, la taula dello ariento la quale manca da capo dell'altare di santo Jacopo, verso la sacrestia, co(n) nove **quadri** regoli e fregi e altri adornamenti secondo che è l'altra taula dell'altro capo, overo testa, del dicto altare, et in quelli **quadri** fare la stor[i]a di mess(er) Jacopo in quello modo e forma e secondo ch'io li darò in ciascuno **quadro**, elle figure fare grandi e rilevate et belle secondo che sono le figure dell'altra taula dell'altra testa, overo più belle, et tucto l'ariento lavorato essere debbia e promisse dicto maestro Lunardo alla lega de' grossi di Firenze e dorare li ditti **quadri** et taula, et fregiature secondo che è la taula dal lato denanzi del dicto altare di santo Jacopo [...] et ancora promise uno overo due de' dicti **quadri** che ssi faranno, quando elli li arà facti, regare alla città di Pistoia con gabella di Firenze...⁷⁴

Si tratta di una commissione all'orafo fiorentino Leonardo di Giovanni per l'altare argenteo del duomo di Pistoia. L'altare, oggi posizionato nella cappella detta del Crocifisso, era un tempo conservato nella cappella di San Jacopo, ossia nella «sagrestia d'i belli arredi», come la chiama Vanni Fucci nel XXIV canto dell'*Inferno*⁷⁵.

Il documento è un esempio tipico di scrittura contrattuale, che segue il «plausibile "protocollo"» sintetizzato da Salvatore Settis⁷⁶ sulla base di documenti più tardi ma efficace anche per queste scritture trecentesche: 1) la natura dell'oggetto e la sua destinazione, tavolette d'argento per l'altare di San Jacopo; 2) l'indicazione dei materiali, oro e argento; 3) le dimensioni, qui genericamente grandi, secondo quelle già disponibili); 4) il soggetto «secondo ch'io li darò», indicazione in cui emerge il peso della committenza nella scelta delle «storie» da raffigurare e nella raccomandazione di fare le figure «grandi e rilevate et belle» (chi del resto vorrebbe pagare per lavori brutti?). Inoltre, il paragone con le figure già esistenti «secondo che sono le figure dell'altra taula dell'altra testa, overo più belle» rende conto dei vari interventi operati sull'altare in precedenza (e che continueranno poi fino alla metà del Quattrocento).

Il termine *quadro* emerge molte volte e in funzione sostantivale ma risulta chiaro che, trattandosi di un manufatto di oreficeria, quello che qui si indica con *quadro* si riferisce a ciò che noi oggi chiameremmo *formella*. In ogni caso, il termine si mantiene ancora saldo all'accezione geometrica.

Un uso ambiguo occorre in una cronaca di un pellegrino del 1393 che, descrivendo una tappa del suo viaggio riferisce di una chiesa in cui: «sono le cappelle bene ornate di lavorii, musaichi messi a oro, belli quadri di cappelle molto devote e bene atte ad oratorio»⁷⁷. Anche in questo caso il *quadro* sembra riferirsi più all'elemento architettonico, a una delle tre pareti di una cappella, piuttosto che a ciò che è dipinto in esse.

⁷² DCELC s.v. *cuadro*.

⁷³ Ricavo l'informazione dal *CORPUS OVI*.

⁷⁴ Trascrivo dal cod. 758, c. 405v, *Libro d'entrata e uscita dell'Opera di s. Jacopo a Pistoia*, conservato all'Archivio del Comune di Pistoia, già edito in BACCI 1910, vol. I, p. 156. Mio ovviamente il grassetto.

⁷⁵ cfr. ALIGHIERI/INGLESE 2007, *Inf.*, XXIV, v. 138, p. 275 e relativa nota.

⁷⁶ SETTIS 2010, pp. 68-69.

⁷⁷ Cfr. *CORPUS OVI*, testo in GUCCI/TRONCARELLI, p. 275.

Ritornando al Cinquecento, segnalo due attestazioni del termine, come lo conosciamo oggi, nella traduzione di Lodovico Domenichi del secondo libro del *De Pictura* di Alberti stampata a Venezia nel 1547: «dipingendo un Ciclope, che domina, in un picciol *quadro*, vi fece appresso alcuni satiri, che abbracciavano il dito grosso»⁷⁸; e al plurale: «Veramente in quei tempi grande fu la turba di pittori, et di scultori: poiché i principi, e i plebei, i dotti, et gli ignoranti si dilettevano di pittura. Perché mettevano anchora fuori i theatri i *quadri*, et le tavole tra li principali prede, c'havevano fatto nelle provincie»⁷⁹. Mi pare significativo che nella redazione volgare dello stesso Alberti⁸⁰ il termine *quadro* non occorre mai: «Fu certo grande numero di scultori in que' tempi e di pittori, quando i prencipi e i plebei e i dotti, l'indotti si dilettevano di pittura, e quando fra le prime prede delle province si estendeano ne' teatri tavole dipinte e immagini»⁸¹. Lodovico Domenichi, a più di un secolo di distanza dalla composizione del *De Pictura* in volgare, dopo gli esempi di Bembo e di Michelangelo citati sopra, ha ormai a disposizione per la sua traduzione il termine *quadro*, una scelta che doveva essere abbastanza automatica per chi ormai era abituato a guardare - e di conseguenza denominare *quadro* - un'opera di pittura. Attraverso l'analisi del lessico di un testo si può spesso entrare in contatto anche con la cultura materiale che descrive e avvicinarsi gradualmente al modo di pensare di un'epoca, poiché le parole e le cose sono sempre in una relazione di stretta corrispondenza. Ecco quindi che possiamo concludere, dopo questa breve rassegna, che Cennini e Alberti - come Dante e Petrarca - «non guardavano certo quadri» ma *ancone*, *dipinti*, *pinture* o *tavole*.

⁷⁸ DOMENICHI/GARFAGNINI 1988, c. 14^v (il corsivo è mio).

⁷⁹ *Ivi*, 20^v.

⁸⁰ BERTOLINI 2000, p. 181-210.

⁸¹ ALBERTI/BERTOLINI 2011, pp. 255-56.

BIBLIOGRAFIA

Banche dati, dizionari, enciclopedie

CORPUS OVI

Banca dati completa dei testi italiani antichi raccolta dall'Opera del Vocabolario Italiano (OVI, Istituto del CNR) e consultabile in rete all'indirizzo <http://www.oivi.cnr.it/>.

DCELC

Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana, a cura di J. Corominas, Madrid 1955.

DELI

Dizionario Etimologico della Lingua Italiana, di M. Cortelazzo e P. Zolli, seconda edizione in volume unico a cura di M. Cortelazzo e M.A. Cortelazzo, Bologna 1999.

E-LEO

e-LEO, *Archivio digitale per la consultazione dei manoscritti rinascimentali di storia della tecnica e della scienza*, banca dati realizzata dalla Biblioteca Leonardiana di Vinci, consultabile al sito www.leonardodigitale.com.

FEW

Französisches Etymologisches Wörterbuch, a cura di W. von Wartburg, Basilea 1922.

GDLI

Grande Dizionario della Lingua Italiana, a cura di S. Battaglia, I-XXI, Torino 1961-2002.

LESSICOGRAFIA DELLA CRUSCA IN RETE

Lessicografia della Crusca in rete. Edizione elettronica delle cinque impressioni del Vocabolario degli Accademici della Crusca, a cura di M. Fanfani, M. Biffi (per immagini digitali; ma con testo elettronico annotato e interrogabile per le prime quattro edizioni), consultabile al sito www.lessicografia.it.

LEI

Lessico Etimologico Italiano, diretto da M. Pfister e W. Schweickard, Wiesbaden 1979.

LEIgermanismi

Lessico Etimologico Italiano, Germanismi, a cura di E. Morlicchio, diretto da M. Pfister e W. Schweickard, Wiesbaden 2000.

TLIO

Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, Firenze, Opera del Vocabolario Italiano (Istituto del CNR), consultabile al sito <http://tlio.oivi.cnr.it/TLIO/>.

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO

Trattati d'arte del Cinquecento, banca dati testuale consultabile in rete all'indirizzo <http://memofonte.accademiadellacrusca.org/index.asp>, Firenze 2015.

Studi ed edizioni

ALBERTI/BERTOLINI 2011

L.B. ALBERTI, *De pictura (redazione volgare)*, a cura di L. BERTOLINI, Firenze 2011.

ALIGHIERI/INGLESE 2007

D. ALIGHIERI, *Commedia. Inferno*, revisione del testo e commento a cura di G. INGLESE, Roma 2007.

ARTALE 2005

E. ARTALE, *Scritture inedite dal libro dei Drittafedè*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», X (2005).

BACCI 1910

P. BACCI, *Documenti toscani per la storia dell'arte*, I-II, Firenze 1910.

BALDINUCCI/RANALLI 1974-1975

F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori dell'arte del disegno da Cimabue in qua*, a cura di P. BAROCCHI, Firenze 1974-1975 (riproduzione anastatica dell'edizione Firenze 1845-1847 con annotazioni e supplementi a cura di F. RANALLI).

BALDINUCCI/PARODI 1975

F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, nota critica di S. PARODI, Firenze 1975 (riproduzione anastatica dell'edizione Firenze 1681).

BAXANDALL 2001

M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 2001 (edizione originale *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Londra 1972).

BAROCCHI 1984

P. BAROCCHI, *Problemi di lessico figurativo e Accademia della Crusca*, «Lettere italiane», XXXVI, 1984, pp. 157-166.

BARONI 1998

S. BARONI, «*Riducendoti al triare de' colori*». *Prescrizioni sui colori nel «Libro dell'Arte» di Cennino Cennini*, pp. 53-63 in Sandro Baroni, S. Bianca Tosatti, *Sul «Libro dell'arte» di Cennino Cennini*, «Acme. Annali della Facoltà di filosofia e lettere dell'Università degli studi di Milano», 51, Milano, 1998, pp. 51-72.

BELLUCCI-FROSININI 2010

R. BELLUCCI, C. FROSININI, «*Di greco in latino*». *Considerazioni sull'underdrawing di Giotto, come modello mentale*, in *L'officina di Giotto. Il restauro della Croce di Ognissanti*, a cura di M. Ciatti, Firenze 2010, pp. 167-177.

BERTOLINI 2000

L. BERTOLINI, *Sulla precedenza della redazione volgare del «De Pictura» di Leon Battista Alberti*, in *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani* a cura di M. Santagata, A. Stussi, Pisa 2000, pp. 181-210.

BIFFI 2001

M. BIFFI, *Sulla formazione del lessico architettonico italiano: la terminologia dell'ordine ionico nei testi di Francesco di Giorgio Martini* in *LE PAROLE DELLA SCIENZA* 2001, pp. 253-290.

BLUNT 1966

A. BLUNT, *Le teorie artistiche in Italia: dal Rinascimento al Manierismo*, Torino 1966 (edizione originale *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford 1940).

BORGHINI 1584

R. BORGHINI, *Il riposo di Raffaello Borghini in cui della pittura, e della scultura si fa uella, de' piu illustri pittori, e scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Firenze 1584 (ristampa anastatica).

BOSKOVITS 1973

M. BOSKOVITS, *Cennino Cennini, pittore nonconformista*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes of Florenz» 17, 1973, pp. 201-221.

CENNINI/FREZZATO 2003

C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. FREZZATO, Vicenza 2003.

CENNINI/MILANESI 1859

Cennino Cennini, *Il libro dell'arte o Trattato della pittura*, di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitoli, tratti dai codici fiorentini, a cura di C. e G. MILANESI, Firenze 1859.

CENNINI/THOMPSON 1932

C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di D.V. THOMPSON, New Heaven 1932.

CLARKE 2001

M. CLARKE, *The Art of All Colours. Mediaeval Recipe Books for Painters and Illuminators*. LONDRA 2001.

COSTA 2000

S. COSTA, *Il Libro dell'arte de Cennino Cennini dans les traités du XVIe siècle*, in *Utilis est lapis in structura. Mélanges offerts à Léon Pressouyre*, Parigi 2000, pp. 395-402.

DA BUTI/GIANNINI 1858-1862

F. DA BUTI, *Commento di Francesco da Buti sopra la «Divina Commedia» di Dante Alighieri* (Pisa 1385-1395), a cura di C. GIANNINI, I-III, Pisa 1858-1862.

DA GIOTTO AL TARDOGOTICO 1989

Da Giotto al tardogotico: dipinti dei Musei civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento, a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, Roma 1989.

DELLA VALLE 2001

V. DELLA VALLE, «*Ci vuol più tempo che a far le figure*». *Per una storia del lessico artistico italiano*, in *LE PAROLE DELLA SCIENZA* 2001, pp. 307-32.

DELLA VALLE 2004

V. DELLA VALLE, «L'ispendervi parole non sarebbe molto profittevole». *Appunti sul lessico delle arti nei trattati dei secoli XV e XVI*, in *STORIA DELLA LINGUA E STORIA DELL'ARTE* 2004, pp. 319-330.

DOMENICHI/GARFAGNINI 1988

L. DOMENICHI, *La pittura di Leon Battista Alberti; tradotto per M. Lodovico Domenichi*, a cura di G. GARFAGNINI, Sala Bolognese 1988 (riproduzione anastatica dell'edizione Venezia 1547).

DONATO 1999

M.M. DONATO, «Pictorie studium». *Appunti sugli usi e lo statuto della pittura nella Padova dei Carraresi (e una proposta per le "città liberate" di Altichiero e di Giusto al Santo)*, «Il Santo», n.s., 39, 1999, pp. 467-504.

ERACLIO/GARZYA ROMANO 1966

C. GARZYA ROMANO, *I colori e le arti dei romani e la compilazione pseudoeraciana*, Bologna 1966.

FELICI 2015

A. FELICI, *Michelangelo a San Lorenzo (1515-1534): il linguaggio architettonico del Cinquecento fiorentino; con glossario interattivo in CD-ROM; premessa di G. Frosini*, Firenze 2015.

FOLENA 1991

G. FOLENA, *Il linguaggio del caos*, Torino 1991.

GAYE 1840

G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze 1840.

GRAMACCINI 1987

N. GRAMACCINI, *Cennino Cennini e il suo trattato della pittura*, «Res Publica litterarum», 10, 1987, pp. 143-151.

GUCCI/TRONCARELLI 1990

G. GUCCI, *Viaggio ai luoghi santi*, a cura di M. TRONCARELLI, in A. Lanza, M. Troncarelli, *Pellegrini scrittori. Viaggiatori toscani del Trecento in Terrasanta*, Milano 1990.

ISELLA BRUSAMOLINO 2004

S. ISELLA BRUSAMOLINO, «Il Libro dell'arte» tra Toscana e Veneto, in *STORIA DELLA LINGUA E STORIA DELL'ARTE* 2004, pp. 297-318.

LEE 1974

R.W. LEE, «*Ut pictura poësis*». *La teoria umanistica della pittura*, Firenze 1974 (edizione originale «*Ut pictura poësis. The humanistic Theory of Painting*, New York 1967).

LE PAROLE DELLA SCIENZA 2001

Le parole della scienza. Scritti tecnici e scientifici in volgare (secoli XIII-XV), Atti del convegno (Lecce 16-18 aprile 1999), Galatina 2001.

LEVI 2010

D. LEVI, *Il discorso sull'arte: dalla tarda antichità a Ghiberti*, Milano 2010.

LOHR–WEPPELMANN 2008

W.D. LOHR, S. WEPPELMANN, *Fantasie und Handwerck. Cennino Cennini und die tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco* di Herausgegeben von Wolf-Dietrich. Berlin: Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, Monaco 2008.

MILANESI 1859

G. MILANESI, *Documenti dei lavori fatti da Andrea Orcagna nel Duomo d'Orvieto*, in «Giornale storico degli archivi toscani», III, 1859, pp. 100-110.

MOTOLESE 2012

M. MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna 2012.

NENCIONI 1985

G. NENCIONI, *Verso una nuova lessicografia*, «Studi di lessicografia italiana», 7, 1985, pp. 5-19.

RAPISARDA 2009

S. RAPISARDA, *Chescune color mulez. Ricettario anglo-normanno per la preparazione dei colori*, Acireale 2009.

RICOTTA 2013

V. RICOTTA, *Per il lessico artistico del medioevo volgare*, «Studi di lessicografia italiana», 30, 2013, pp. 27-92.

SALVATORE 2012

E. SALVATORE, *La IV edizione del «Vocabolario della Crusca». Questioni lessicografiche e filologiche*, «Studi di lessicografia italiana», 29, 2012, pp. 121-160.

SETTIS 2010

S. SETTIS, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino 2010.

STORIA DELLA LINGUA E STORIA DELL'ARTE 2004

Storia della lingua e storia dell'arte in Italia: dissimmetrie e intersezioni, Atti del III convegno ASLI - Associazione per la storia della lingua italiana (Roma 30-31 maggio 2002), a cura di V. Casale e P. D'Achille, Firenze 2004.

TOMASIN 2004

L. TOMASIN, *Testi padovani del Trecento*, Padova 2004.

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962

P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, I-III, Bari 1960-1962.

VASARI/BAROCCHI–BETTARINI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

VILLA 1988

C. VILLA, «*Ut poesis pictura*». *Appunti iconografici sui codici dell'Ars poetica*, «Aevum», LXII, fasc. 2 (1988), pp. 186-197.

ABSTRACT

L'articolo propone una riflessione sul lessico del *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini, il primo testo di argomento artistico in volgare italiano. Nel suo *Libro* Cennini conduce una trattazione sistematica, - talvolta soffermandosi anche su punti di teoria dell'arte - sulle tecniche, sui materiali, sui colori. Il testo si presenta così come una fonte preziosa sia dal punto di vista storico artistico sia da quello della storia della lingua. Attraverso l'analisi di alcune parole-chiave, come *acquarella* e *quadro*, si cerca di illustrare la natura del lessico cenniniano in rapporto ai testi precedenti e successivi, soprattutto di argomento affine. La terminologia così indagata rivela forti connessioni con il lessico di stampo artigianale, di ambito non solo artistico.

This paper deals with the analysis of the lexicon of Cennino Cennini's *Libro dell'Arte*, the first text in the Italian vernacular focusing on painting techniques. In his *Libro* Cennini explains how to make artistic products by taking into account issues related both to the practice and to the theory of art. Cennini's work contains special words describing artistic procedures and tools as well as methods and theories. It is, therefore, a very precious source for studying the history of the artistic lexicon. The analysis of some key words, such as *acquarella* and *quadro*, aims at shedding light on the connections between Cennini's lexicon and the language spoken at his time. Linguistic links with the following literary tradition of the art treatises are also pointed out.

SULLA LINGUA TECNICO-SCIENTIFICA DI LEONARDO. BILANCIO DI UN DECENNIO FECONDO

In memoria di Romano Nanni

La rassegna di quanto si è prodotto nell'ultimo decennio sulla lingua tecnico-scientifica di Leonardo, nel prendere forma, si è tanto naturalmente e tenacemente intersecata con la memoria di Romano Nanni che il titolo di questo contributo e la sua dedica sono venuti a costituire un tutt'uno di cui io stessa, per prima, ho dovuto prendere atto, rinunciando a opporre resistenza al fluire di un discorso che è insieme di bilancio scientifico e di ricordo personale.

Il ricordo personale è quello che, nella cronologia, si impone per primo.

Sono infatti trascorsi proprio dieci anni da quando Romano Nanni, allora Direttore della Biblioteca Leonardiana di Vinci, si presentò a me per parlarmi dell'idea di associare all'archivio *e-Leo*¹, in fase di progettazione, un glossario volto a fornire all'utente un orientamento nell'ambito della terminologia tecnico-scientifica di Leonardo, che di fatto costituiva uno degli scogli più evidenti (anche se non il solo) all'accesso e alla comprensione dei suoi autografi. Lo aveva già da tempo rilevato Maria Luisa Altieri Biagi che, affrontando il tema della lingua dello scienziato, ammetteva con franchezza la «preoccupazione di accostare il problema [...] rappresentato un 'isolamento' linguistico della sua scrittura che dipende soprattutto dalla nostra scarsa conoscenza dei sottocodici e dei registri pertinenti»². La studiosa, in sostanza, coglieva molto opportunamente la carenza di risorse utili per una valutazione non impressionistica ma oggettiva delle scelte linguistiche, ovvero la mancanza di studi e strumenti lessicografici che orientassero nell'interpretazione di una terminologia colta nella fase 'aurorale' della sua storia, e quindi ancora fluida, priva di un'adeguata istituzionalizzazione. E se la terminologia di ambito medico-anatomico, entro la quale l'Altieri Biagi compiva un ampio e coraggioso affondo, si prestava a mettere in luce questa carenza, altri settori mostravano lacune ancora più gravi e vistose. Fra questi, senza dubbio, la meccanica pratica, in massima parte affidata a termini di schietta provenienza artigianale a cui spesso i comuni dizionari storici non davano adeguato riscontro.

Parallelamente Romano Nanni aveva avviato i contatti con l'Accademia della Crusca, e qui la proposta di un coinvolgimento della linguistica nel grande cantiere della ricerca leonardiana poteva trovare un terreno quanto mai sensibile e aperto. L'indagine sulla lingua tecnico-scientifica, in prospettiva storica, era infatti un tema molto caro all'Accademia, che si collegava a tradizioni lontane nel tempo, riportate vigorosamente in auge alla fine degli anni '70 del secolo scorso dall'allora Presidente Giovanni Nencioni che, in sodalizio con Paola Barocchi, tanto fece per promuovere in Italia un approccio alle terminologie tecnico-scientifiche fondato sull'interdisciplinarietà e la collaborazione fra competenze diverse³.

¹ Com'è noto, *e-Leo. Archivio digitale per la consultazione dei manoscritti rinascimentali di storia della tecnica e della scienza*, liberamente consultabile al sito www.leonardodigitale.com, consente l'accesso all'intero *corpus* degli autografi leonardiani con le relative trascrizioni. Esso è nato dalla collaborazione della Biblioteca Leonardiana di Vinci con il Dipartimento di Meccanica e Tecnologie industriali dell'Università degli Studi di Firenze, il C.L.I.E.O. (Centro di linguistica storica e teorica: italiano, lingue europee, lingue orientali dell'Università degli Studi di Firenze) e la Società Syntema di Pisa, nell'ambito di un Progetto finanziato dal Comune di Vinci, la Commissione Europea (Programma Cultura 2000) e la Regione Toscana.

² ALTIERI BIAGI 1982, p. 75.

³ Basterà ricordare i due convegni sui lessici tecnici tenutisi a Cortona e Pisa rispettivamente nel 1979 e nel 1980 (*LESSICI TECNICI* 1979 e *LESSICI TECNICI* 1981).

L'invito fu dunque accolto: Nicoletta Maraschio, Vicepresidente dell'Accademia (e prossima a divenirne Presidente) incoraggiò l'iniziativa e anch'io accettai la proposta di lavorare a un glossario leonardiano, dedicato *in primis* alla terminologia delle macchine nel codice Atlantico e nei codici di Madrid. Insieme a me, fu subito coinvolto nell'impresa Marco Biffi, che mise a disposizione, oltre alle sue conoscenze linguistiche maturate nello studio delle traduzioni vitruviane, le sue competenze in campo informatico.

Si è arrivati così ad allestire il *Glossario della terminologia delle macchine dei codici di Madrid e Atlantico*, curato da me e da Marco Biffi, con la collaborazione di alcuni giovani ricercatori, fra cui un ruolo particolare va riconosciuto a Davide Russo, prezioso consulente per la parte tecnica. Il Glossario è uscito anche in forma cartacea nel 2011, inaugurando presso Olschki la collana *Biblioteca Leonardiana, Studi e Documenti*⁴. Ad esso ha fatto seguito il *Glossario dell'ottica e della prospettiva nei codici di Francia* curato da Margherita Quaglino, uscito nel 2013 come quarto volume della medesima collana⁵. Non è ancora edito, ma è ormai completato, il *Glossario dell'anatomia* avviato da Maria Rosaria D'Anzi e portato a compimento da Rosa Piro; mentre una mia allieva, Barbara Fanini, ha realizzato un Supplemento al Glossario delle macchine che include pure alcuni termini della meccanica teorica⁶. Ed è già in cantiere il *Glossario della terminologia architettonica* curato da Marco Biffi.

Attraverso questi Glossari si va ricomponendo come in un grande puzzle l'ingente patrimonio di lessico tecnico-scientifico depositato negli autografi leonardiani: un patrimonio che si definisce di volta in volta nella specificità di ogni singolo settore, ma richiede anche – e in modo sempre più stringente via via che i confini si dilatano – un'attenzione trasversale che lo valuti nella trama delle relazioni e delle dinamiche che si creano fra un settore e l'altro.

Prendendo come ovvio riferimento i due Glossari fin qui editi, quello delle macchine e quello della scienza ottico-prospettica, osserviamo immediatamente che, se nel primo dominano vocaboli di provenienza artigianale che hanno riscontro nelle botteghe e nei cantieri dell'epoca, nel secondo, attinente a un settore per sua natura più astratto, si hanno per lo più vocaboli di ascendenza colta che spesso affondano le radici nella tradizione latina, oltre che nella più antica trattatistica volgare, la quale peraltro viene ad arricchirsi di alcuni testi finora pressoché sconosciuti, come i due volgarizzamenti quattrocenteschi dell'*Ottica* di Euclide conservati nel manoscritto Riccardiano 2206 (1).

Colpisce inoltre nel Glossario ottico-prospettico, rispetto a quello delle macchine, un più largo ricorso a composizioni (le cosiddette polirematiche), fatto che ha indotto la curatrice Margherita Quaglino a creare la categoria degli iperlemmi, lemmi di riferimento generale costituiti da un sostantivo al quale si aggregano elementi con funzione determinante costituiti per lo più da un aggettivo. Non è un fatto solo formale, questo, ma è un fatto significativo che ci porta a constatare come la terminologia leonardiana si disponga spesso 'a grappoli', dove l'aggettivo assume un valore decisivo ai fini della specializzazione semantica del termine. Per esemplificare si veda il sistema che fa capo all'iperlemma *lume*, che genera le composizioni *lume composto, derivativo, libero, materiale, naturale, originale, particolare, primitivo, principale, reale, refresso, universale*. E non di rado accade che un medesimo aggettivo venga ad aggregarsi a più sostantivi ora appartenenti allo stesso ambito ora ad ambiti diversi. Così gli aggettivi *materiale* e *reale*, che abbiamo citato in unione con *lume* (*lume materiale* e *lume reale*), li avevamo trovati ancor più frequentemente nel Glossario delle macchine in unione con diversi termini legati alla teoria della leva: *braccio, appendiculo, lieva* e *contrallieva*; e di nuovo ritorneranno in connessione con i termini della meccanica teorica *moto* (*moto materiale*) e *peso* (*peso reale*). E chi in seguito farà il

⁴ GLOSSARIO LEONARDIANO 2011.

⁵ GLOSSARIO LEONARDIANO 2013.

⁶ Il lavoro costituisce la tesi di dottorato della stessa Barbara Fanini, che sarà discussa nella prossima primavera (*La terminologia della meccanica nei codici di Madrid e Atlantico. Supplemento al "Glossario leonardiano"*, Università degli Studi di Firenze, Dottorato di ricerca in Filologie del Medioevo e del Rinascimento e Linguistica, XXVIII ciclo).

Glossario della geometria si troverà alle prese col *punto materiale* ovvero *meccanico*, contrapposto al punto *matematico*. Notevole anche la composizione *lume universale* nel senso di ‘luminosità naturale diffusa’ che, in ambito meccanico, trova corrispondenza nel *polo universale* ovvero nell’organo che oggi definiremmo una cerniera sferica.

È già stato osservato come l’atteggiamento di Leonardo di fronte al lessico, e al lessico tecnico-scientifico in particolare, implichi una ricorsività che ha motivazioni profonde⁷. Non è raro che i termini si dilatino nel loro valore semantico e si trasferiscano da un settore all’altro, assecondando una concezione polisemica, che non imprigiona il termine nella sua specializzazione, ma lo lascia libero, duttile, aperto escursioni semantiche che esprimano le molteplici corrispondenze insite nella natura e nelle sue leggi. Sono noti i travasi dalla terminologia delle macchine a quella del corpo umano, rappresentati da voci come *polo* ‘perno’ usata anche con riferimento alle articolazioni; *lieva* e *contrallieva* usate a proposito dei movimenti degli arti superiori e inferiori; e *chiavatura* nel senso di ‘giuntura’ (della coscia, del piede, ecc.). Ma è certo che gli aggettivi – gli aggettivi come categoria grammaticale intendo dire – svolgono un ruolo primario nell’assicurare al lessico leonardiano una compattezza e una coerenza interna che sono emblema di una trama di analogie sottese alla realtà e di una visione del mondo profondamente integrata.

A questo aspetto si lega in modo indissolubile il tema dell’innovazione del lessico leonardiano: tema assai ricorrente e sollecitato dalla domanda che più volte, anche a livello vulgato, ci siamo sentiti rivolgere dopo la pubblicazione del Glossario della meccanica. Il genio di Vinci è stato pure inventore di parole? In che misura egli è stato ideatore della propria terminologia tecnica? Certo, Leonardo anche in questo campo fu un innovatore, ma risulta sempre più evidente, via via che si ricompongono le tessere del suo grandioso sistema, che egli non agì tanto da ‘onomaturgo’ nel senso miglioriniano del termine, ovvero non coniò parole del tutto nuove, ma agì piuttosto sul piano della semantica dando nuovi significati tecnici a vocaboli già esistenti e trasferendoli da un settore all’altro attraverso procedimenti di riuso e rideterminazione, spesso fondati su strategie di tipo compositivo (sostantivo + aggettivo o altro elemento con funzione determinante).

D’altro lato ci sembra opportuno accennare a un altro canale di cui Leonardo talora si servì per esplicitare un’azione innovativa sul piano terminologico. Si tratta di un procedimento di natura dotta, ben collaudato in ambito umanistico, che pure non manca di manifestarsi anche in un settore tradizionalmente e indissolubilmente legato al mondo delle botteghe e dei cantieri come quello della meccanica pratica. Vale la pena soffermarsi a considerare questa modalità, finora rimasta piuttosto in ombra.

Nel Glossario della meccanica, pure dominato da termini di natura popolare legati agli ambienti artigianali, figura una serie di termini di stampo latineggiante uscenti in *-aculo*. Essi sono, in ordine di frequenza⁸: *sostentaculo*, che ha centinaia di attestazioni nel senso di ‘supporto’ (ma talora è utilizzato anche nel senso di ‘elemento di bloccaggio’, ‘fermo di sicurezza’); *appendiculo* (anche nelle varianti *appendicolo*, *pendiculo*) ‘filo o corda che tiene sospeso il grave’; *reverticulo* ‘curvatura di un dotto idraulico’ (e anche ‘giro di corda’); inoltre, con un’unica occorrenza nel *corpus* di riferimento, *ritenaculo*, che indica un congegno di arresto minutamente descritto, in simbiosi con un accurato disegno, nella c. 117r del Madrid I; *sospensaculo*, con cui in una noticina della c. 681r dell’Atlantico viene indicato il supporto a cui sta appeso un elemento, differenziandolo da quello su cui poggia, che è invece il *sostentaculo*; e *articulo* che ricorre nella c. 50r del Madrid I per indicare parte di un congegno a molla di forma uncinata, ovvero fatto ad ‘artiglio’, se vogliamo così richiamare la corrispondente parola

⁷ Fondamentali, per questo aspetto, le riflessioni di GALLUZZI 1996. Per ulteriori considerazioni su questo tema cfr. anche MANNI, in stampa.

⁸ Per le voci qui citate e i riscontri indicati di seguito, è implicito il riferimento ai lemmi corrispondenti in GLOSSARIO LEONARDIANO 2011.

popolare, di cui il vocabolo leonardiano costituisce una raffinata quanto inusitata variante dotta. Sicuramente alcuni di questi vocaboli circolavano nella terminologia tecnica dell'epoca: *sostentaculo* nel senso di 'elemento portante, sostegno' ha attestazioni in ambito architettonico con riferimento soprattutto a colonne e obelischi (con esempi in Filarete e Francesco Colonna); e anche per *ritenaculo* si conoscono altre precedenti accezioni tecniche, senza contare che esso è proposto da Leonardo stesso come termine in uso presso gli 'ingegneri' dell'epoca. Presumibilmente già diffuso anche *appendiculo*, che tornerà nella meccanica di Galileo. Ma certo termini come *sospensaculo* e *articulo*, che si configurano come *hapax* assoluti nella nostra letteratura scientifica, si candidano ad essere interpretati come coniazioni nuove, probabilmente uscite proprio dall'ingegnosità verbale di Leonardo e indicative del suo gusto per la parola latineggiante e della sua propensione a utilizzare, anche nel campo della terminologia tecnica, quei procedimenti strutturali di formazione delle parole a cui lo avevano ben addestrato le liste lessicali del codice Trivulziano. In tutti questi casi siamo di fronte a quel genere di latinismi che, affiancandosi a voci corrispondenti di tipo popolare, anch'esse disponibili e talora utilizzate (come ad esempio *sostegno* che pure ricorre in alternativa a *sostentaculo*), vengono definiti 'connotativi'⁹. Essi non sono strettamente necessari ma rispondono a un'esigenza di natura 'stilistica', alla volontà di conferire alla voce una patina colta che la renda più confacente ad un livello della trattazione che vuole essere elevato (anche se è pur vero che la loro latinità strutturale può divenire poi un marchio distintivo del termine tecnico rispetto alla corrispondente voce comune: si pensi al binomio *macula / macchia*).

I Glossari che abbiamo fin qui ricordato, sono stati realizzati grazie al supporto di contratti e assegni di ricerca finanziati dalla Biblioteca Leonardiana attraverso l'Università di Firenze (per il Glossario delle macchine), l'Università per stranieri di Siena (per il Glossario dell'ottica) e l'Orientale di Napoli (per il Glossario dell'anatomia). Ma accanto a questo sostegno finanziario c'è stato – non meno importante e decisivo – il sostegno morale di Romano Nanni che, durante questi anni e in tutte le fasi del lavoro, ha aiutato, discusso, incoraggiato, mostrando una disponibilità che non sempre era scontata e che trova ragione in doti non comuni, di curiosità intellettuale, capacità di ascolto, onestà di giudizio. E voglio qui ricordare come a questa disponibilità si debbano alcune scelte magari antieconomiche ma di grande importanza metodologica, che sono entrate nel *DNA* del Glossario.

Mi riferisco ad esempio alla scelta onerosa di ammettere all'interno di ogni lemma, oltre alla definizione e agli esempi, un campo dedicato alle corrispondenze volgari e latine, affidato alle cure di Marco Biffi, nel quale si offrono le attestazioni del termine anteriori a Leonardo. Questo recupero del pregresso non può essere che parziale e dotato di un valore relativo, beninteso; ma esso oggi ci consente di sottrarre molti termini leonardiani al loro apparente isolamento, ci fa individuare dei precedenti, talora delle fonti.

Ed ancora voglio ricordare la scelta, indubbiamente controcorrente, di trascrivere gli esempi dai codici utilizzando i criteri fissati da Arrigo Castellani, comunemente impiegati dagli storici della lingua nelle edizioni di testi volgari d'epoca medievale. Si tratta in sintesi di criteri che agevolano la comprensione, ma al tempo stesso salvaguardano tutti i valori grafico-linguistici del testo. Tale scelta è certamente antieconomica in termini di tempo, ma è scelta filologicamente inoppugnabile che ha il merito di metterci ora a disposizione, su supporto informatico, un *corpus* testuale di riferimento abbastanza esteso su cui poter svolgere indagini sulla lingua di Leonardo a tutto campo. Perché ovviamente quella lingua non è fatta solo di lessico, ma anche di usi grafici, di suoni, di forme grammaticali, di sintassi e di testualità. E quindi le strade che oggi, dal lavoro dei Glossari, si dipartono, non sono solo quelle che vanno in direzione estroflessa, verso uno sviluppo lineare che interesserà settori nuovi (l'architettura, la matematica, la biologia, ecc.), ma anche quelle che vanno in direzione introflessa e portano

⁹ Cfr. SCAVUZZO 1994, pp. 481-94.

ad uno scavo interno alla lingua e allo studio di tutte le sue strutture, a partire da quelle più minute. La grafia, *in primis*, che nel Quattrocento, epoca precedente alla norma grammaticale, è capace di rispecchiare con grande sensibilità lo status socio-culturale di un autore, e che dunque nel caso di Leonardo, attraverso i suoi fatti evolutivi, può dare un contributo utile a risolvere il problema complesso e spinoso della cronologia dei suoi autografi. Pensiamo poi alla struttura fonomorfológica ossia ai suoni e alle forme che, riconsiderati alla luce degli strumenti bibliografici più aggiornati, confermano la piena aderenza alle strutture del fiorentino tardoquattrocentesco, ma fanno risaltare anche le interferenze settentrionali, nonché certi tratti che esulano dal modello canonico del fiorentino e indirizzano verso il contado, portandoci a ritenere che anche quei primissimi anni trascorsi nelle campagne di Vinci abbiano lasciato delle tracce indelebili. Per altro verso gli autografi di Leonardo, per i loro caratteri di frammentarietà, provvisorietà e privatezza, si offrono al linguista come una riserva interessantissima e ancora per lo più inesplorata, capace di documentare moduli sintattici e testuali che riflettono le movenze e le incertezze tipiche del parlato, quando non riflettono addirittura l'immediatezza di un'espressività che sta al di là del parlato stesso, nel rapido fluire del pensiero e del discorso interiore¹⁰.

Il Glossario, globalmente inteso, si configura quindi come la strada maestra attraverso cui, nell'ultimo decennio, le nostre conoscenze del lessico tecnico-scientifico leonardiano si sono arricchite e a cui peraltro si sono raccordati numerosi sentieri e vie collaterali. Fra questi mi sia consentito ricordare le due letture vinciane di interesse linguistico, tenute rispettivamente da me nel 2008: *Percorsi nella lingua di Leonardo: grafie, forme, parole*¹¹, e da Marco Biffi nel 2013: *Ingegneria linguistica tra Francesco di Giorgio e Leonardo*¹². Linguisti e storici della lingua hanno anche avuto voce in diversi incontri e convegni organizzati dalla Biblioteca Leonardiana, come quello del 2009 su *Leonardo 1952 e la cultura dell'Europa nel Dopoguerra*, al quale ha partecipato Massimo Fanfani con una documentatissima relazione su *Marinoni e gli "Appunti grammaticali e lessicali"* dove si torna a riflettere con nuovi interessanti stimoli sull'impegno metalinguistico di Leonardo e sul significato delle liste lessicali del codice Trivulziano¹³. Ed è certo legata alle ricerche sull'entroterra dei termini leonardiani sollecitata dal Glossario delle macchine, la recente trascrizione integrale dello *Zibaldone* di Buonaccorso Ghiberti (ms. Banco Rari 228 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze) che, col corredo dell'analisi linguistica, ha costituito la tesi di dottorato di Nicoletta Di Berardino¹⁴.

Tutti sappiamo come negli ultimi anni Romano Nanni fosse fervido di iniziative e di progetti. E anche con l'Accademia della Crusca i rapporti si stavano rinsaldando e ridefinendo alla luce di nuove prospettive. Risale al 2012 una convenzione che il Comune di Vinci attraverso la Biblioteca Leonardiana aveva stipulato con l'Accademia per continuare le ricerche sulla lingua di Leonardo in vista dei nuovi Glossari; ma anche per studiare il *Trattato della pittura*, il suo processo di formazione e la sua circolazione europea. Perché è evidente che, se i Glossari rappresentano lo scavo entro il lessico leonardiano; l'analisi del *Trattato della pittura* ci porta a considerare quel lessico nella sua proiezione esterna, nella concretezza di un lascito ingente non ancora debitamente valutato. Auspichiamo quindi che gli studi in questa importante direzione possano svilupparsi, e a sostegno di questo augurio ci appelliamo alle eloquenti e autorevoli parole di Carlo Pedretti:

¹⁰ Per alcuni ragguagli sulla lingua leonardiana in queste sue componenti (dalla grafia alla testualità) e le indispensabili indicazioni bibliografiche rinvio a MANNI 2008.

¹¹ MANNI 2008.

¹² Volume in corso di stampa (BIFFI in stampa).

¹³ FANFANI 2013.

¹⁴ DI BERARDINO 2013. La trascrizione dello *Zibaldone* di Buonaccorso Ghiberti è stata già accolta in *e-Leo*, in attesa della pubblicazione cartacea.

Come scriveva Kenneth Clark esattamente trent'anni fa: “Non sarà esagerato affermare che il Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci è il documento più prezioso in tutta la storia dell'arte”. Ma per dimostrarlo, si può aggiungere oggi, non bastano più gli storici dell'arte: ci vogliono gli storici della lingua¹⁵.

¹⁵ LEONARDO/PEDRETTI 1995, pp. 78-79.

BIBLIOGRAFIA

ALTIERI BIAGI 1982

M.L. ALTIERI BIAGI, *Considerazioni sulla lingua di Leonardo*, in *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Pisa-Roma-Venezia-Vienna 1998, pp. 75-95 (Prima edizione «Notiziario Vinciano», VI, 22, pp. 9-29)

BIFFI in stampa

M. BIFFI, *Ingegneria linguistica tra Francesco di Giorgio e Leonardo*, LIII Lettura vinciana, 13 aprile 2013, Firenze, Giunti, in corso di stampa.

DI BERARDINO 2013

N. DI BERARDINO, *Lo Zibaldone di Buonaccorso Ghiberti (ms. Banco Rari 228 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze)*, Università degli Studi di Chieti-Pescara, Dottorato di ricerca in Linguistica, Anglistica, Italianistica e Filologia, ciclo XXVI, 2011-2013.

FANFANI 2013

M. FANFANI, *Marinoni e gli "Appunti grammaticali e lessicali"*, in *Leonardo '1952' e la cultura dell'Europa nel Dopoguerra*, Atti del Convegno internazionale, (Firenze/Vinci, 29-31 ottobre 2009), a cura di R. Nanni e M. Torrini, Firenze 2013, pp. 389-413.

GALLUZZI 1996

P. Galluzzi, *Ritratti di macchine dal Quattrocento*, in *Inaugurazione dell'anno accademico dell'Università degli Studi di Firenze 1995-1996*, Firenze 1995, pp. 37-66.

GLOSSARIO LEONARDIANO 2011

Glossario leonardiano. Nomenclatura delle macchine nei codici di Madrid e Atlantico, a cura di P. Manni e M. Biffi, con la consulenza tecnica di D. Russo e la collaborazione di F. Feola, B. McGillivray, C. Pelucani, P. Picocchi e C. Santini, Firenze 2011.

GLOSSARIO LEONARDIANO 2013

Glossario leonardiano. Nomenclatura dell'ottica e della prospettiva nei codici di Francia, a cura di M. Quaglino, Firenze 2013.

LESSICI TECNICI 1979

Convegno nazionale sui lessici tecnici delle arti e dei mestieri. Contributi, (Cortona 28-30 maggio 1979), Firenze 1979.

LESSICI TECNICI 1981

Convegno nazionale sui lessici tecnici del Sei e Settecento. Contributi, (Pisa, Scuola Normale Superiore, 1-3 dicembre 1980), Pisa 1981.

MANNI 2008

P. MANNI, *Percorsi nella lingua di Leonardo: grafie, forme, parole*, XLVIII Lettura vinciana, Firenze 2008.

MANNI in stampa

P. MANNI, *Sulla terminologia delle macchine in Leonardo: tradizione, innovazione e sviluppi futuri*, in *Scienze e rappresentazioni. Saggi in onore di Pierre Souffrin*, Atti del Convegno internazionale (Vinci, 26-29 settembre 2012), a cura di P. Cave, R. Nanni, P.D. Napolitani, Firenze in corso di stampa.

LEONARDO/PEDRETTI 1995

LEONARDO DA VINCI, *Libro di pittura*, a cura di C. PEDRETTI, trascrizione critica di C. Vecce, Firenze 1995.

SCAVUZZO 1994

C. SCAVUZZO, *I latinismi del lessico italiano*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, I-III, Torino 1993-1994, II. *Scritto e parlato*, 1994, pp. 469-94.

ABSTRACT

Il presente contributo passa in rassegna gli studi dedicati nell'ultimo decennio alla lingua tecnico-scientifica di Leonardo. Il bilancio assai positivo che ne deriva è dovuto, in primo luogo, all'iniziativa dei Glossari allestiti nell'ambito dell'archivio *e-Leo* e voluti con lungimiranza da Romano Nanni, direttore della Biblioteca Leonardiana di Vinci fino al 2014 (anno della sua scomparsa). I due Glossari fin qui pubblicati (quello delle macchine, curato da Paola Manni e Marco Biffi, e quello della scienza ottica e prospettica curato da Margherita Quaglino) e gli altri Glossari in via di redazione (fra cui quello dell'anatomia, curato da Maria Rosaria D'Anzi e Rosa Piro, ormai quasi completato) consentono di ricomporre come in un grande *puzzle* l'ingente patrimonio di lessico tecnico-scientifico depositato negli autografi di Leonardo: un patrimonio che si definisce di volta in volta nella specificità di ogni singolo settore, ma richiede anche un'attenzione trasversale che lo valuti nella trama delle relazioni e delle dinamiche che si creano fra un settore e l'altro. A quest'ultimo aspetto, di grande rilievo, sono dedicate alcune particolari riflessioni, che si legano strettamente al tema, altrettanto interessante, del grado di innovazione insita nelle scelte terminologiche leonardiane.

The article offers a survey of the contributions on Leonardo's technical and scientific language during the last decade. The very encouraging results are to be attributed to the Glossaries elaborated within the *e-Leo* project, thanks to the initiative of Romano Nanni, late director of the Biblioteca Leonardiana at Vinci, recently deceased (2014). Three Glossaries are already available: on machines (edited by Paola Manni and Marco Biffi), on optics and perspective (edited by Margherita Quaglino) and on anatomy (edited by Maria Rosaria D'Anzi e Rosa Piro). They allow to reconstruct the huge lexical patrimony of technical and scientific terms present in Leonardo's manuscripts; this patrimony is to be examined as regards the peculiarity of each single area, but it also need a cross consideration in order to evaluate the relationships and the dynamics among the areas. Some specific observations are devoted to this important aspect as well as to the issue of the innovative features of Leonardo's terminological choices.

**RECONSIDERING THE AUTHORSHIP OF THE *LIVES*.
SOME OBSERVATIONS AND METHODOLOGICAL QUESTIONS
ON VASARI AS A WRITER**

*Del resto mi rallegro con voi che certo avete fatto una bella et utile fatica.
E v'annunzio che sarà perpetua, perché l'istoria è necessaria e la materia dilettevole.*
Annibal Caro to Giorgio Vasari, 11 December 1547

The resurgence of interest in Giorgio Vasari meritoriously prompted by the fifth centennial celebrations in 2011¹ has been accompanied by the resurfacing of certain theses that I regard with misgivings in more than one respect. I refer in particular to the view, cherished by some Anglo-Saxon historians but now broadly held, that rejects Vasari's authorship of the *Lives* in favour of a *kollektive Autorschaft*, to use the term specifically coined² for the first edition of Vasari's biographies, printed in Florence by Torrentino in 1550³. This claim, which has now acquired the status of an authentic axiom, was born, in my humble opinion, out of the difficulty that non-Italian-speaking scholars had in fully understanding the introductory sections of the *Lives*⁴, which prompted them to suggest that they were the result of the direct involvement of Florentine men of letters connected with the Accademia Fiorentina, first and foremost Pier Francesco Giambullari (1495-1555), on the grounds that Vasari himself was not a writer⁵.

Examination of the sources cited and employed by Vasari as well as of the terminology and vocabulary he used, both in the letters and in the *Lives*, constitutes the methodologically sound and hence the only correct way to address with a constructive and unbiased attitude both the great work of the Torrentiniana, the above-mentioned edition of 1550, and the Giuntina, which takes its name from the printers that brought it out in 1568⁶.

The quotations of 16th-century texts are based on the following criteria. A distinction is made between *u* and *v*; *j* becomes *z*; accents, apostrophes and punctuation marks are introduced in accordance with modern usage, which is also followed for the division of words and use of capital letters (except in some cases so as to respect the style of courtly or ecclesiastic language with words like *Duke*, *Lord* and *Abbot*). All abbreviations have been withdrawn without giving any account (except for titles like S.E., *Sua Eccellenza*, Your Excellency, and V.E., *Vostra Signoria*, Your Lordship). All emendations made to correct errors on the part of the person writing or physical losses (lacunae in the paper support or the restitching of sheets) are shown in square brackets. All translations are by Paul Metcalfe for *Scriptum* s.r.l., Rome, unless otherwise stated.

I'm very grateful to Claudia Conforti, Floriana Conte, Emanuela Ferretti, Donata Levi, Salvatore Lo Re, Nicoletta Maraschio, Diana Toccafondi and Veronica Vestri for their helpful suggestions. A final word of thanks is due to Martina Nastasi for her willingness in revising my text. This paper was presented at the 54th Meeting of the Renaissance Society of America (Berlin, 27 March 2015) by kind invitation of Liana De Girolami Cheney, to whom it is dedicated.

¹ See *VASARI, GLI UFFIZI E IL DUCA* 2011 and *GIORGIO VASARI. DISEGNATORE E PITTORE* 2011.

² See BLUM 2011, p. 185.

³ For the Torrentiniana, see *VASARI, GLI UFFIZI E IL DUCA* 2011, p. 384 (entry XV.14 by E. Carrara), and SCAPECCHI 2011.

⁴ A providential addition to the literature in this sense is DE GIROLAMI CHENEY 2012, where Vasari's texts are accompanied by translations in English. See pp. XVII–XVIII: «In the present study, the aim is to present Vasari's prefaces as a unique, cohesive whole [...] [and] to provide direct access to the entire preface of the 1568 edition of the *Vite* and its dedication to Vasari's most devoted patron, Cosimo I de' Medici, Duke of Florence and Siena, as well as his fellow artists».

⁵ See FRANGENBERG 2002, p. 245: «Vasari's education in Arezzo and Florence qualified him for the careers of courtier (he had a basic grasp of Latin) and artist, not for that of a man of letters». For the Vasari's education and scholarly grounding, see CARRARA 2011-2012, pp. 135-146.

⁶ For the Giuntina, see *VASARI, GLI UFFIZI E IL DUCA* 2011, pp. 386-387 (entry XV.16 by E. Carrara).

In his *Conclusione della opera a gli artefici et a' lettori*, as a corollary to the proud and explicit assertion of his merits, Vasari made a profession of humility as regards the language used in the *Lives*:

I have written as a painter and in the language that I speak without otherwise considering whether it is Florentine or Tuscan and whether many words of our arts scattered throughout the work can be safely used, being prompted to employ them more by the need to be understood by practitioners than by any desire for praise. Still less attention have I paid to common orthographic rules or bothered about whether *z* is to be used rather than *t* or whether *b* can be omitted. I placed all of the work from the outset in the hands of a judicious person worthy of honour, one dear to me and to whom I am particularly dear, with full and complete freedom to guide it as he wished as long as the meaning was not distorted and the content of the words, though perhaps ill-woven, was not altered⁷.

Crucial importance attaches to the last of the above lines, which document the complex procedure of the writing of the *Lives* and its revision in the printing works with the utmost concision. The meaning of these words is further clarified in a passage of the letter that Vincenzio Borghini (1515-1580) wrote to Vasari on 24 January 1550, when neither the *Proemio* («the missing first part») nor the above-mentioned *Conclusione* (or «epilogo») had been completed:

I have seen your [letter] and understood as regards the work [the *Lives*]; and I had already seen it because two days ago I was at the printers and took all the printed pages. For my part, I will do as you ask and if there are any doubts I will confer with Cosimo [Bartoli] and Giambullari, and everything will be decided with their advice. And since it is not organized (I speak of the entire work) as I would have wished at the beginning and as would, if I am not mistaken, have been better, it will be arranged so as to be satisfactory. As for the other things, i.e. the missing first part, I leave that to you [...]⁸.

Again in connection with the letter of dedication, Pier Francesco Giambullari⁹ had written on 7 January 1550 urging Vasari to deliver the text to Torrentino:

They [the printers] want the letter of dedication, which goes at the beginning, and the start of the proem, which I cannot give them because you have them, not I¹⁰.

⁷ See VASARI/BAROCCHI–BETTARINI 1966-1987, VI, p. 412. As pointed out by POZZI–MATTIODA 2006, p. 5 n. 12, the passage (from «toscana» on) appears in this form only in the first edition of the *Vite*, published in Florence by Lorenzo Torrentino in 1550 (referred to hereafter as the Torrentiniana or T), being radically altered in the second, published in Florence by the Giunti in 1568 (hereafter the Giuntina or G). It belongs to the group – considerably larger in T than in G – of assertions regarding the role and status of artists, for which readers are again referred to POZZI–MATTIODA 2006, pp. 310 ff. See also LE MOLLÉ 1988, pp. 219-220.

⁸ See *IL CARTEGGIO DI VINCENZIO BORGHINI* 2001, letter LI, pp. 299-300: p. 299; VASARI/FREY–FREY 1923-1940, I, pp. 255-256: p. 255. For Pierfrancesco Giambullari (1495-1555) see PIGNATTI 2000, VITALI 2011 and ALBONICO 2013; for Bartoli (1503-1572) while BRYCE 1983 is still useful, esp. pp. 51-55 and 229, see also BRAMANTI 2013 and BERTOLINI 2014, with reference to further bibliography. For the various phases in the publishing of the printed texts, see RICHARDSON 1994, esp. pp. 127-139 and 155-181, and TROVATO 1998, esp. pp. 163-216.

⁹ For Giambullari's role as corrector of the manuscript copy (produced by a copyist in Rimini under the guidance of Giovan Matteo Faitani, abbot of the Olivetan monastery of Santa Maria Annunciata Nuova in Scolca), the source in all probability of the text that arrived in the Torrentino printing works, see SCAPECCHI 1998 and ALBONICO 2013, p. 204. It should be noted that not all of the changes made by Giambullari to Vasari's text on the only surviving sheet of this manuscript copy were then taken up in the printed edition. For the *Adoration of the Magi* painted by Vasari for Faitani, see SOHM 2015, pp. 95-96, fig. 4.

¹⁰ VASARI/FREY–FREY 1923-1940, I, pp. 247-252: p. 247; See SIMONETTI 2005, pp. 71-73.

Attention should also be drawn to what Borghini wrote to Vasari on 22 February in favour of addressing the dedication to the new pope Julius III¹¹ rather than Duke Cosimo («so many books have been dedicated to him as to have become almost wearisome») and assuring his readiness to work on the *tavola* or table of contents of the *Lives*:

Now I can tell you that I am working on it constantly as diligently as I can and have shown part of it to Giambullari, who approves. If I have to change it, I will. If I have to do two or three, I will. But I think that even if it is dedicated as he says, the original design will not need to be changed at all, that even if the work is divided in the dedication, there is no need to change the subject matter or the order or the body of the thing as a whole, which can remain the same. I am telling you all this as it comes to mind, without having thought about it at all, having received your letter¹² this morning, Saturday 22nd, and begun this reply immediately after reading it¹³.

Despite the clear reference to Vasari's request («that you should finish the table of contents and place the errors in the margin»)¹⁴ and the result attested in the Torrentiniana, which presents the *Table of the lives of the artists described in this work* (*Tavola delle vite degli artefici descritte in questa opera*), the *Table of many artists nominated and not fully described in this work* (*Tavola di molti artefici nominati e non interamente descritti in questa opera*) and the *Table of places where works described are located* (*Tavola de' luoghi dove sono le opere descritte*) one after the other¹⁵, Scoti-Bertinelli claimed that in writing «If I have to change it, I will. If I have to do two or three, I will», Borghini was referring to the drafting, evidently by his own hand, of Vasari's dedication. In support of this, he presented the transcription of what he regarded as a 'variant' of the Torrentiniana dedication but is in actual fact nothing other than an extensive draft of the one (added as a second dedication) later included in the Giuntina¹⁶.

I regard the above as the most glaring example of the reluctance of critics, also in recent times¹⁷, to accept the idea of Vasari as an author¹⁸ and to identify the characteristic features of his writing within a complex system of collaboration¹⁹ that involved not only the above-

¹¹ For the copies bearing the dedication to Julius III, see ROSSI 1986a, p. 183; ROSSI 1986b, p. XLII.

¹² The undated *Ricordo* sent by Vasari to Borghini on leaving for Rome to attend the coronation of the new pope Julius III. See VASARI/FREY-FREY 1923-1940, I, pp. 257-262; *IL CARTEGGIO DI VINCENZIO BORGHINI* 2001, letter LIII, p. 302. See also KALLAB 1908, pp. 83 and 445. This dating is challenged in SIMONETTI 2005, pp. 67-68 and pl. VI.

¹³ *IL CARTEGGIO DI VINCENZIO BORGHINI* 2001, letter LIV, pp. 303-304. See VASARI/FREY-FREY 1923-1940, I, pp. 262-265: p. 263. For the dedications to Cosimo I, see PLAISANCE 1989 and PLAISANCE 1990, reprinted in PLAISANCE 2004, pp. 235-255 and pp. 257-269.

¹⁴ *IL CARTEGGIO DI VINCENZIO BORGHINI* 2001, p. 302; VASARI/FREY-FREY 1923-1940, I, p. 257. In this short letter Vasari also asked Borghini to arrange for the correction of «una carta» (a sheet) of the introduction to the section on sculpture that had been poorly printed (VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, p. 89). See ROSSI 1986a, p. 179 and ROSSI 1986b, p. XXXIV. See also SIMONETTI 2005, pp. 69-70.

¹⁵ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, VI, pp. 419-446. For the Giuntina, see pp. 447-544.

¹⁶ See SCOTI-BERTINELLI 1905, pp. 70-71 n. 1. The text, written by Vasari but with the coeval annotation «1564» by another hand, most probably Borghini, in the upper part, is now published in VASARI/FREY-FREY 1923-1940, II, pp. 140-141, and in SIMONETTI 2005, pp. 64-65 and pls. IV-V, with its present location: ASFI, *Carteggio d'Artisti*, 2, c. 144r-v. See also CARRARA 2015, p. 41 and note 51.

¹⁷ See HOPE 1995; FRANGENBERG 2002, esp. p. 258; and HOPE 2014. See the very balanced objections raised in POZZI-MATTIODA 2006, p. 22 n. 45, CONTE 2010, p. 43, FRATINI 2012, pp. 204-205, ROSSI 2014, p. 54, and ROSSI 2015, p. 241: «Charles Hope's contribution («Vasari's Vite as a Collaborative Project») pays homage to the theory of the *Vite's* collective authorship, a theory once in fashion and perhaps already in decline». The observations of BAXANDALL 1980 on the importance of Vasari's work remain crucial.

¹⁸ See NENCIONI 1952; BAROCCHI 1984, pp. 134-140; DARDANO 2004; SIEKIERA 2013; QUAGLINO 2015, pp. 96-97.

¹⁹ See KALLAB 1908, pp. 146-147, 397-399 and 437-447; DAVIS 1981; MATTIODA 2007, pp. 493-495; AGOSTI 2013, pp. 79-89.

mentioned Bartoli, Borghini and Giambullari but also Annibal Caro²⁰ and Paolo Giovio²¹, to mention only the best-known figures. This reluctance is often connected, it should be noted, with a failure to understand the passages of Vasari taken into consideration. Clear proof of this is provided by the highly original translation «Schlussomelett», which stems – as Enrico Mattioda acutely points out²² – from a banal misunderstanding of the phrase «quelle frittate di Chiusura» in a letter that Paolo Giovio sent from Rome to Vasari in Florence on 7 May 1547²³. Giovio is speaking here in very concrete terms of the omelettes served to Vasari in the refectory of the Abbey of Monte Oliveto Maggiore at Chiusure, near Asciano, and not of «komplizierte und anstrengende Fertigstellung der Künstlerviten»²⁴.

In a context thus characterized by a less than perfect understanding of Vasari's language and by interpretations not always in line with the reality of the historical facts, I believe that it has now become absolutely essential for any serious research into the *Lives* to focus the utmost attention precisely on the words and expressions used by Vasari as from his earliest letters.

One surviving letter handed down in manuscript form, and hence without the mediation of copying, editing or revision, was sent by Vasari to Francesco Leoni, a Florentine merchant resident in Venice, on 30 October 1540, where the artist speaks with gratitude of Ottaviano de' Medici's affectionate benevolence towards him:

the great efforts made by the illustrious Ottaviano on my behalf have not been entirely wasted. May the Lord grant him a life long enough to see me go from youth to maturity in the masterly practice of the profession that is mine above all²⁵.

To the best of my knowledge, this is the first documented example of Vasari's use of the adjective «maestrevole» (masterly)²⁶, which then appears in both the first and second editions of the *Lives*²⁷, thus indicating a lexical continuity that bears witness through the occurrences of the term to the evolution of his style of writing.

²⁰ For Caro, an acute polemicist and influential secretary of Cardinal Alessandro Farnese, see LO RE 2008. See also ANNIBAL CARO 2009.

²¹ For this ecclesiastic and man of letters from Como, see ZIMMERMANN 1995; GIOVIO/MAFFEI 1999; AGOSTI 2008; and SPAGNOLO 2013.

²² MATTIODA 2014, pp. 277-278. Cfr. also CONTE in press, p. 9 and note 47. I'm very grateful to Floriana Conte for allowing me to read her essay still in draft.

²³ GIOVIO/FERRERO 1956-1958, II, p. 85 («Io penso che quelle frittate di Chiusura non arete gittato l'ozio indarno senza fare le gambe alla vostra bell'opera, pensando che già gli abbiate fatto il capo e il corpo. E certo, sarete assai più allegro, più glorioso e più ricco d'aver fatto questa bell'opera che se avessi dipinto la capella di Michelagnolo, quale si va consumando con il saniro e con le fessure. Scrivete, fratel mio, scrivete: perché da la laude viene il guadagno e dal guadagno non viene la laude». My italics). See VASARI/FREY-FREY 1923-1940, I, pp. 198-199.

²⁴ BLUM 2011, p. 251. As pointed out by MATTIODA 2014, p. 277, Blum's mistranslation stems from the misreading already present in SIMONETTI 2005, p. 59, where «frittate di Chiusura» is interpreted as a reference to the *Conclusione dell'opera agli artefici et lettori*. For Vasari's close relations with the Olivetan order, see CARRARA 2013a, pp. 131-134. In particular, for Ippolito Trezzi (not Trecchi/Trecci as erroneously indicated in CARRARA 2013a, p. 132), created abbot in 1532-1534 and again in 1546-1548, see SCARPINI 1939, pp. 50 and 58, CATTANA 2003, p. 320 (doc. 6) and DAVIES-HEMSOLL 2004, p. 148.

²⁵ «Le fatiche che il magnifico Ottaviano à spese in me non sono in tutto perse: che Iddio felicità Sua Signoria tanto che quella vegga la giovanezza de' mia anni in età matura da potere l'ufitio, ch'io fo in maestrevole fare, esercitar oltra modo». Letter in ASFI, Acquisti e Doni 67 I, cc. n.n. See CARRARA 2013a, pp. 131-134. For Ottaviano de' Medici (1482-1546) see GIORGIO VASARI. *DISEGNATORE E PITTORE* 2011, pp. 70-73 (entry 3, by A. Bisceglia); CARRARA 2011-2012, pp. 137-138; AGOSTI 2013, pp. 18-19, 22, 26-27, 30, 39, 47, 53, 82 e 100.

²⁶ See BATTAGLIA 1961-2002, IX, pp. 409-410: p. 410.

²⁷ The occurrences, seven in the Torrentiniana and ten in the Giuntina (four of which in the *[Descrizione dell'apparato]*), are listed in the *Lemmario artistico* of the section *Vasari scrittore* produced by the Fondazione Memofonte under the supervision of P. Barocchi and M. Fileti Mazza (<http://vasarisrittore.memofonte.it/lemmario/lemma/maestrevole> <20/09/2015>). Antonio Lorenzoni was

It is in any case only deeper consideration of Vasari's vocabulary that can help us to avoid hasty conclusions as to the paternity of parts of the *Torrentiniana* based on the presence of words mistakenly regarded – as we shall see immediately – as not belonging to Vasari²⁸. Frangenberg thus claims that the term «segreti» (secrets) found in the *Proemio*²⁹ is not part of his vocabulary:

Cosimo Bartoli, usually in introductory sections of his publications, refers to the objects of discussion as 'secrets' (*segreti*), a usage occurring only in sections of the *Lives* containing further indications that Vasari did not write them, and not found elsewhere in the works of Vasari's other editors³⁰.

And the authorship of this section of the *Lives* is thus attributed to Cosimo Bartoli solely on the grounds that the same term occurs at least twice in his writings³¹.

Arguing in the opposite sense, we can assert that the passage from the *Torrentiniana* in question is by Vasari precisely because of the appearance of the term «segreti», which is also found in passages that cannot be other than his due to the fact that they are explicitly technical or appear within biographies of artists.

One example is provided by the closing part of chapter XXVIII of the *Introduction to the Three Arts of Design* (*Introduzione alle tre arti del disegno*, known as the *Teoriche*), where Vasari speaks *Of the manner of applying Gold on a Bolus, or with a Mordant, and other methods* (*Del modo del metter d'oro a bolo et a mordente, et altri modi*):

And sometimes also gold leaves are ground in a glass cup with a little honey and gum and made use by miniature-painters and many others who, with the brush, delight to draw outlines and put very delicate lights into pictures. And all these are most valuable secrets; but because they are very numerous one does not take much account of them³².

Another comes from the discussion of woodcut engravings in chapter XXXV:

Therefore although all processes (*secrets*) and styles are good, that is the best by which every lost thing is recovered and every difficult thing becomes easy: as we shall see in reading the *Lives* of

the first to show, with concrete documentation and a precise reading of the work, that the [*Descrizione dell'apparato*] was the work of the Florentine man of letters Giovanni Battista Cini (1528–1586). See CARTEGGIO BORGHINI 1912, pp. 154-159; p. 155: «Eppure anche lo studioso meno esperto poteva notare che lo stile del Vasari è ben diverso dallo stile di questa descrizione [...]». As pointed out by Michele Feo, Cini's text bears no title in the Giuntina and is conventionally known by this name. See FEO 2012, I, pp. 296-297. Readers are referred to this study (which takes up and completes FEO 1981) for a description of the author of the [*Descrizione dell'apparato*].

²⁸ The word is found in *INDICE DELLE FREQUENZE* 1994, I, p. 397, as are «segreto», «secreti» and «segreto» (p. 396).

²⁹ See VASARI/DE VERE 1912-1915, I, p. XXIV: «I will treat thoroughly of many things that appertain to the science of one or other of the said arts; but before I come to the *secrets* of these, or to the history of the craftsmen [...]». See VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, p. 11: «Tratterò bene di molte cose che si appartengono al magistero di qual si è l'una delle arti dette, ma prima che io venga a' *segreti* di quelle o alla istoria delli artefici [...]» (my italics). The passage is identical in the edition of 1568.

³⁰ FRANGENBERG 2002, p. 253. See BIFFI 2011 for an analysis of the words used by Bartoli.

³¹ See FRANGENBERG 2002, p. 253 note 79. See also FRANGENBERG 2011 for Bartoli as a writer on art.

³² VASARI ON *TECHNIQUE* 1960, p. 250. See VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, p. 147: «E se ne macina ancora di questi fogli in una tazza di vetro con un poco di mèle e di gomma che serve a' miniatori et a infiniti che col pennello si dilettono fare proffili e sottilissimi lumi nelle pitture. E tutti questi sono bellissimi *segreti*, ma per la copia di essi non se ne tiene molto conto» (my italics). The passage is almost identical in the Giuntina.

the artists, who, aided by nature and by study have done superhuman things solely by means of design³³.

Another from the passage in the Life of Lorenzo Ghiberti describing what he left to his son Buonaccorso:

he had been left with the secrets of making castings in such a way as to make them come out delicate, that a long experience had taught to Bartoluccio and Lorenzo, and the method of perforating the metal in that manner which is seen in the works left by him³⁴.

And another from the Life of Gherardo, illuminator of Florence, a protégé of Lorenzo the Magnificent by virtue of his «sophisticated brain»:

In mosaic he was a companion and rival of Domenico Ghirlandaio, and worked very well. He made a head of St Lawrence in competition with Domenico and thus began to work in mosaics, devoting a great deal of time to discovering its secrets. Lorenzo therefore kept them constantly supplied so that they would always be at work in that place³⁵.

There are also significant occurrences of the term in the singular, one being found precisely in the opening of the above-mentioned chapter XXVIII of the *Introduction to the Three Arts of Design (Introduzione alle tre arti del disegno)* under the heading *Of the manner of applying Gold on a Bolus, or with a Mordant, and other methods (Del modo del metter d'oro a bolo et a mordente, et altri modi)*:

It was truly a most beautiful secret and an ingenious investigation that discovery of the method of beating gold into such thin leaves, that for every thousand pieces beaten to the size of the eighth of a braccio in every direction, the cost, counting the labour and the gold, was not more than the value of six scudi³⁶.

³³ VASARI ON TECHNIQUE 1960, p. 284. See VASARI/BAROCCHI–BETTARINI 1966-1987, I, p. 172: «Perché, se bene tutti i *segreti* et i modi sono buoni, quello è ottimo per lo quale ogni cosa perduta si ritrova, et ogni difficil cosa per esso diventa facile; come potrete vedere nel leggere le Vite degl'artefici, i quali dalla natura e dallo studio aiutati hanno fatto cose sopraumane per il mez[z]o solo del disegno» (my italics). The passage is identical in the Giuntina.

³⁴ VASARI/BAROCCHI–BETTARINI 1966-1987, III, pp. 101-102: «Rimasili tutti i *segreti* del gittare, ché venissino le cose sottili, che la lunga sperienza aveva insegnati a Bartoluccio et a Lorenzo, e quel modo di strafurare il metallo come si veggono le cose campate da lui [...]» (my italics). The passage reads as follows in the edition of 1568: «Non fece poi Bonacorso, perché morì giovane, molt'opere come arebbe fatto, essendo a lui rimaso il *segreto* di gettar le cose in modo che venissono sottili, e con la sperienza et il modo di strafurare il metallo in quel modo che si veggiono essere le cose lasciate da Lorenzo [...]» (my italics). See VASARI/DE VERE 1912-1915, II, p. 160.

³⁵ VASARI/BAROCCHI–BETTARINI 1966-1987, III, p. 473: «Nel musaico fu concorrente e compagno di Domenico Ghirlandai, e quello molto ben lavorò. Fece una testa di S. Lorenzo a concorrenza di Domenico, e così cominciò il musaico, nel quale molto tempo spese a ritrovare i *segreti*; perciò Lorenzo fece loro ordinare continua provisione, acciò in quel luogo si lavorasse sempre» (my italics). The passage in the Giuntina instead reads as follows: «Ma quanto sodisfaceva costui agl'altri, tanto meno sodisfaceva a sé in tutte le cose, eccetto nel musaico; nella qual sorte di pittura fu più tosto concorrente che compagno a Domenico Ghirlandaio; e se fusse più lungamente vivuto, sarebbe in quello divenuto eccellentissimo, perché vi durava fatica volentieri, e aveva trovato in gran parte i *segreti* buoni di quell'arte» (my italics). See VASARI/DE VERE 1912-1915, III, p. 215. See also CARRARA 2005 for the role of mosaics in the *Lives*.

³⁶ VASARI ON TECHNIQUE 1960, p. 248. See VASARI/BAROCCHI–BETTARINI 1966-1987, I, p. 145: «Fu veramente bellissimo segreto et investigazione sofistica il trovar modo che l'oro si battesse in fogli sì sottilmente, che per ogni migliaio di pezzi battuti grandi uno ottavo di braccio per ogni verso, bastasse fra lo artificio e l'oro il valore solo di sei scudi» (my italics). The passage is identical in the Giuntina.

Vasari uses the word «secret» in connection with van Eyck's invention of oil painting³⁷:

on seeing his works and not knowing how he made them, they were forced not only to praise him but also to admire him greatly, especially as he refused for a time to let anyone see him working or to teach anyone that secret³⁸.

and how it was spread through Italy by Antonello da Messina:

Now, while he was undecided whether to leave, Jan died and Antonello, wishing to see his native land again and share such a useful and advantageous secret with the country, returned to Italy³⁹.

The Sicilian painter took this «bel segreto»⁴⁰ with him to Venice, where he «taught [...] the secret of colouring in oil» to Domenico Veneziano⁴¹.

The term also appears, as *secreto* rather than *segreto*, in the Life of Luca della Robbia,

who worked with marble for many years. Having wonderful skill with clay, which he worked with great diligence, he discovered the way to glaze it by firing so that neither water neither wind could harm it. Having succeeded in this invention, he left the secret to his sons⁴².

It also appears as an adjective associated with the noun «ammaestramenti»⁴³ in the *Proemio* as the conclusion of the arguments previously developed:

³⁷ For the question of the invention of oil painting, which Vasari attributes to Jan van Eyck, see CERASUOLO 2014, pp. 23-35, where it is pointed out that Vasari cannot have known the *Libro dell'arte* of Cennino Cennini before his rewriting of the *Lives* for the Giuntina edition (*ibid.*, pp. 23-24). For the important letter of 9 October 1563 in which Vasari mentions the late 14th-century treatise, see SOTTILI 2011, p. 59 (the author has the merit of having found the autograph letter in the Archivio Niccolini di Camugliano, Florence, filza 212, inserto 16), and CARRARA 2012-2013, p. 132.

³⁸ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, III, p. 304: «vedendo le opere sue e non sapendo quello che egli si adoperasse, era costretto non solamente a lodarlo, ma a celebrarlo quanto e' poteva, e tanto più quanto egli per un tempo non volse mai esser veduto lavorare né insegnare a nessuno artefice quel *segreto*» (my italics). The passage reads as follows in the Giuntina: «Sparsa non molto dopo la fama dell'invenzione di Giovanni non solo per la Fiandra ma per l'Italia e molte altri parti del mondo, mise in desiderio grandissimo gl'artefici di sapere in che modo egli desse all'opere sue tanta perfezzione; i quali artefici, perché vedevano l'opere e non sapevano quello che egli si adoperasse, erano costretti a celebrarlo e dargli lode immortali, et in un medesimo tempo virtuosamente invidiarlo, e massimamente che egli per un tempo non volle da niuno essere veduto lavorare né insegnare a nessuno il *segreto*» (my italics). See VASARI/DE VERE 1912-1915, III, p. 61. For envy and its role in the *Lives*, see GRAUL 2015, whose interpretations are sometimes questionable.

³⁹ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, III, p. 306: «Ora, mentre che egli stava fra el sì et il no di partirsi, Giovanni si morì, et Antonello desideroso di tornare in Italia per rivedere la sua patria e per fare il paese partecipe di sì comodo et utile *segreto*, se ne ritornò in quella» (my italics). The passage reads as follows in the Giuntina: «Né dopo molto, essendo Giovanni morto, Antonello se ne tornò di Fiandra per riveder la sua patria e per far l'Italia partecipe di così utile, bello e commodo *segreto*» (my italics). See VASARI/DE VERE 1912-1915, III, p. 62.

⁴⁰ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, III, p. 307. The passage reads as follows in the Giuntina: «Et inteso poi il nuovo *segreto* che egli aveva in quella città di Fiandra portato [...]» (my italics). See VASARI/DE VERE 1912-1915, III, p. 63.

⁴¹ See VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, III, p. 307 (my italics). The passage reads as follows in the Giuntina: «insegnò il *secreto* e modo di colorire a olio» (my italics). See VASARI/DE VERE 1912-1915, III, p. 63. The passages from the *Lives* on Antonello da Messina and Domenico Veneziano are also mentioned in KIM 2014, pp. 109-110. See SRICCHIA SANTORO 1986, p. 12 for the historical context of Vasari's reconstruction. See also ELSIG 2013, pp. 242-243.

⁴² VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, III, p. 50: «Il quale s'affaticò nei marmi lavorando molti anni; et avendo una maravigliosa pratica nella terra, la quale diligentissimamente lavorava, trovò il modo di invetriare essa terra col fuoco in una maniera che e' non la potesse offendere né acqua né vento: e riuscì tale invenzione, lasciò dopo sé eredi i figliuoli di tal *secreto*» (my italics). The passage is not included in the Giuntina.

I will begin, then, with architecture, as the most universal and the most necessary and useful to men, and as that for the service and adornment of which the two others exist; and I will expound briefly the varieties of stone, the manners or methods of construction, with their proportions, and how one may recognize buildings that are good and well-conceived. Afterwards, discoursing of sculpture, I will tell how statues are wrought, the form and the proportion that are looked for in them, and of what kind are good sculptures, with all the most secret and most necessary precepts. Finally, treating of painting, I will speak of draughtsmanship, of the methods of colouring, of the perfect execution of any work, of the quality of the pictures themselves, and of whatsoever thing appertains to painting; of every kind of mosaic, of niello, of enamelling, of damascening, and then, lastly, of the printing of pictures⁴⁴.

Between this passage and the one with which our discussion began («I will treat thoroughly of many things that appertain to the science of one or other of the said arts; but before I come to the secrets of these, or to the history of the craftsmen»⁴⁵), there is another of great importance in the economy of the *Proemio* that can also serve to demonstrate Vasari's authorship once and for all:

But because it appears to me that the sculptors have spoken with too much heat and the painters with too much disdain, and seeing that I have long enough studied the works of sculpture and have ever exercised myself in painting, however small, perhaps, may be the fruit that is to be seen of it; none the less, by reason of that which it is worth, and by reason of the undertaking of these writings, judging it my duty to demonstrate the judgment that I have ever made of it in my own mind (and may my authority avail the most that it can), I will declare my opinion surely and briefly over such a dispute, being convinced that I will not incur any charge of presumption or of ignorance, seeing that I will not treat of the arts of others, as many have done before to the end that they might appear to the crowd intelligent in all things by means of letters, and as happened, among others, to Phormio the Peripatetic of Ephesus, who, in order to display his eloquence, lecturing and making disputation about the virtues and parts of the excellent captain, made Hannibal laugh not less at his presumption than at his ignorance⁴⁶.

⁴³ See LONG 2001 for an intelligent discussion of the relationship between secrecy and the need to spread the techniques discovered.

⁴⁴ VASARI/DE VERE 1912-1915, I, p. XXXV. See VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, pp. 28-29: «Comincerommi dunque da l'architettura come da la più universale e più necessaria et utile agli uomini et al servizio et ornamento della quale sono l'altre due, e brevemente dimostrerò la diversità delle pietre, le maniere o modi dello edificare con le loro proporzioni, et a che si conoschino le buone fabbriche e bene intese. Appresso ragionando de la scultura, dirò come le statue si lavorino, la forma e la proporzione che si aspetta loro, e quali siano le buone sculture con tutti gli ammaestramenti più *segreti* e più necessarii. Ultimamente discorrendo de la pittura, dirò del disegno, de' modi del colorire, del perfettamente condurre le cose, de la qualità di esse pitture e di qualunque cosa che da questa dependa, de' mosaici d'ogni sorte, del niello, degli smalti, de' lavori a la damaschina, e finalmente poi de le stampe delle pitture» (my italics). The passage is almost identical in the Giuntina.

⁴⁵ See note 29 above.

⁴⁶ VASARI/DE VERE 1912-1915, I, p. XXXIII. See DE GIROLAMI CHENEY 2012, p. 115. VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, p. 25: «Ma perché a me pare che gli scultori abbino parlato con troppo ardire et i pittori con troppo sdegno, per avere io assai tempo considerato le cose della scultura et essermi esercitato nella pittura, quantunque piccolo sia forse il frutto che se ne vede, non dimeno, e per quel tanto che egli è e per la impresa di questi scritti giudicando mio debito dimostrare il giudizio che nello animo mio me ne ho fatto sempre – e vaglia la autorità mia quanto ella può –, dirò sopra tal disputa sicuramente e brevemente il parer mio, persuadendomi di non sottentrare a carico alcuno di prosunzione o di ignoranza, non trattando io de l'arti altrui – come hanno già fatto molti per apparire nel vulgo intelligenti di tutte le cose – mediante le lettere, e come tra gli altri avvenne a Formione peripatetico in Efeso, che ad ostentazione della eloquenza sua predicando e disputando de le virtù e parti dello eccellente capitano, non meno de la prosunzione che de la ignoranza sua fece ridere Annibale». The text of the edition of 1568 is identical to that of the Torrentiniana.

The evident reference to the discussion aroused by Varchi in 1547 with the question he addressed to artists as regards primacy among the arts – which Vasari described as a «disputa» and was actively involved in (the letter that opens the second part of the *Lezzioni* in the Torrentino edition, dated 12 January 1549 in the Florentine style⁴⁷ and hence 1550, is indeed his) – makes any claim that this was written by Cosimo Bartoli debatable to say the least⁴⁸. The passage instead bears witness to Vasari's role as a militant critic and is aimed at those who wish to «appear to the crowd intelligent in all things». It is difficult not to see this as a reference to Doni and his *Disegno*, printed in Venice in 1549 by Gabriele Giolito de' Ferrari, confirmation being provided by Doni's venomous response in *La Zucca* (Venice, Marcolini, 1551-1552) ridiculing the frontispiece, based on a drawing by Vasari (Florence, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 394 Orn.), of Leon Battista Alberti's *L'Architettura*, translated by Cosimo Bartoli and printed by Torrentino in 1550⁴⁹ (Figg. 1-3).

The scathing final remark was thus aimed at a very precise and dangerous adversary, and Vasari drew here on a passage from Cicero's *De oratore* (II, 75-76), brought up to date and made readily available by the translation published in Venice by Lodovico Dolce in 1547⁵⁰.

Any attempt to cast doubt on Vasari's knowledge of a classical source in that period, just before the printing of the Torrentiniana when the proem to the work as a whole (where the passage in question appears) was written⁵¹, thus entails the greater difficulty of denying his ability to refer to an immediately intelligible work readily available in Italy. And even if the literary comparison was suggested by someone else, this in no way affects his authorship of the passage and his fully aware and complete use of the anecdote in writing that is unquestionably his precisely by virtue of its evident similarity to the piece included in Varchi's *Lezzioni*.

In the same way, it would also be rash to dismiss the entire question from the outset with crude superficiality and facile dogmatism by regarding the edition of 1568 as a work of «kollektive Autorschaft».⁵² While it has been known for some time and confirmed recently that men of letters⁵³ and artists (both Italian⁵⁴ and non-Italian⁵⁵) were involved in the revision of

⁴⁷ See VARCHI-BORGHINI 1998, pp. 7-84; pp. 61-66. The date is present in Torrentino's dedication to the Florentine merchant Bartolomeo Bettini. See VARCHI 1550, pp. 3-4; p. 4. See the precise analysis in VASARI, *GLI UFFIZI E IL DUCA* 2011, p. 390 (entry XV.19 by C.A. Girotto).

⁴⁸ See FRANGENBERG 2002, p. 254. This view is taken up in an anachronistic and laboured way in FRANGENBERG 2011, p. 331: «I have found that already in 1759-60 Giovanni Bottari in his edition of the *Lives* saw no problem with such an assumption, speaking of the *Promio delle Vite* which Vasari 'aveva fatto, o si era fatto fare'».

⁴⁹ See MULINACCI 2000, pp. 116-129 and figs. 44-46; CARRARA 2010-2012, p. 162 and notes 61 and 62; ROSSI 2012, pp. 315-316 and 323. For the treatise by Alberti published by Torrentino, see *L'UOMO DEL RINASCIMENTO* 2006, pp. 348-349 (entry 133 by E. Daniele); VASARI, *GLI UFFIZI E IL DUCA* 2011, p. 388 (entry XV.17 by C.A. Girotto). See also LO RE 2013 on the turbulent nature of the Florentine literary world.

⁵⁰ See CICERONE/DOLCE 1547, cc. 69v-70r; c. 70r: «fu dimandato ad Annibale quello che egli di quel philosopho giudicava. Rispose l'Africano [...] che egli haveva più volte veduto degli altri vecchi impazziti, ma uno che più fosse pazzo di Phormione, non haveva veduto giamai». The entire passage is quoted in CARRARA 2010-2012, p. 175 note 43.

⁵¹ See CARRARA 2005, pp. 82-83.

⁵² See HOPE 2014.

⁵³ The collaboration of Vincenzo Borghini was first examined in SCOTI-BERTINELLI 1905, pp. 78-87. See WILLIAMS 2014 for the close relations between Vasari and Borghini. For the role of the Dominican monk Marco de' Medici from Verona in providing Vasari with information on the that area, see PLEBANI 2008. The edition of 1568 does in fact present a considerable amount of precise and detailed information on the artistic world of Verona. See PLEBANI 2012 and MARINELLI 2013.

⁵⁴ See CARRARA 2011-2012, pp. 147-150 on the role of Giovanni Antonio Dosio in the revised version of the Life of Michelangelo in the Giuntina. For Michelangelo's biography in the first and in the second edition of the *Lives* see RUFFINI 2011 and MARONGIU 2013. For information concerning Cola dell'Amatrice gathered by Vasari see PEZZUTO 2013, especially pp. 334-338.

the *Lives* that then led to the Giuntina, it is equally certain that Vasari himself worked as the author in all respects of his work, and indeed undertook a long journey in 1566 for the precise purpose of gathering information on the artistic scene in northern and central Italy⁵⁶. Irrefutable proof of this is now available.

In the *Zibaldone* by Giorgio Vasari, the codex 31 in the Vasari Archives in Arezzo, which contains various decorative projects and letters to and from the artist⁵⁷, there are also two long collections of autograph notes which, although already published⁵⁸, are worth going back over carefully, in order to completely review Vasari's working method (supported by other manuscript evidence)⁵⁹, which pertains as much to the creation of frescoes or the making of ephemeral works as to the writing of the *Lives*, published by Giunti in 1568.

At f. 109r of the *Zibaldone* Vasari wrote in his own hand «Portraits of all the heroes of the house of Medici»; the annotation must have been a note to himself so that he could easily identify the detailed sequence of names of characters penned by him in the following pages (ff. 109v-110r) (Figg. 4-5) and who were to be depicted on the walls of the rooms that Cosimo de' Medici had destined for himself and his family in the house formerly owned by the Signoria, and known today as the Palazzo Vecchio⁶⁰. Vasari considers the individual rooms: the «SALA DI LEONE» and the rooms of «Cosimo Vecchio», the «Magnifico LORENZO Vecchio», «Clement VII», «Signor Giovanni» and «Duke Cosimo». He mentions the leading figures (from «Giovanni di Bicci», father of the founder of the house of Medici, to Eleonora da Toledo, «La Signora Duchessa» and her children), as well as peripheral figures, such as «CITIZENS, friends of Cosimo Vecchio», «neutral figures», «ENEMIES OF COSIMO [that is, the Elder]», «CAPTAINS FOR LORENZO VECCHIO», «Florentine painters and sculptors» and «men of letters». Vasari went back to and gave a detailed account of the information received from Cosimo Bartoli, who on more than one occasion discussed with the artist his entire decorative cycle⁶¹. Bartoli also offered advice on how to realize the planned scenes, while fully respecting Vasari's acknowledged creative skills:

In the history of Greek and Latin letters you must include the portraits of Pico della Mirandola, Politiano, Marsilio Ficino, Christoforo Landino, Messer Giovan Lascari, Messer Demetrio Calcondile and Marullo, surrounded by various books, astrolabes, globes, armillas and other similar instruments, as you will know how to do [...]⁶².

In his notes Vasari therefore responded in detail to all Bartoli's requests, mentioning where he could obtain the various portraits he needed for the background of the painted histories, whether they were to be found in the Medici «Guardaroba» or in Raphael's *Stanze* («in Rome in the Rooms»), in Florentine churches («in Santa Maria Novella», «in Ogni Santi», «in Santa Trinita») or among other members of the Medici family («Bernardetto»,

⁵⁵ See LAMPSONIO/SCIOLLA-VOLPI 2001 and MOTOLESE 2012, pp. 123-129, for Vasari's fruitful relations with the learned Flemish painter Dominicus Lampsonius as attested by their surviving correspondence.

⁵⁶ RUBIN 1995, pp. 225-226, and AGOSTI 2013, p. 112.

⁵⁷ For the description of the manuscript (AVAR, ms. 31) see DEL VITA 1938, pp. 9 and 27-33, and CARRARA 2009a, pp. 359-361.

⁵⁸ See ZIBALDONE 1938, pp. 225-231 and 260-268.

⁵⁹ See CARRARA 2012-2013, pp. 141-145 and figs. 3-6, and CARRARA 2013b.

⁶⁰ See ALLEGRI-CECCHI 1980, *passim*; KLIEMANN 1993; CONTICELLI 2011; GIORGIO VASARI. DISEGNATORE E PITTORE 2011, pp. 99-111 (entries 13 and 16-17 by A. Baroni, and entries 14-15 and 18 by E. Bonato); DE GIROLAMI CHENEY 2015.

⁶¹ See AVAR, ms. 31, ff. 20r-23v, 31r-32v and 49r-50v. The iconographic programs written by Bartoli, and presumably datable to spring-summer 1556, are published in VASARI/FREY-FREY 1923-1940, I, pp. 437-442 e 447-451, and in ZIBALDONE 1938, pp. 61-67, 78-83 and 113-116. See also CECCHI 2011.

⁶² AVAR, ms. 31, f. 22r; see VASARI/FREY-FREY 1923-1940, I, p. 437; ZIBALDONE 1938, p. 66.

«Ottaviano»⁶³ and collectors such as «il Iovio»⁶⁴. Between 1556 and 1562 the artist managed to execute with the help of his workshop an imposing narrative cycle that exalted the Medici dynasty also by reinterpreting the 15th century from a dynastic and political point of view⁶⁵.

The names of the people Vasari mentions in the *Zibaldone* also occur in some notes written by him that are to be found in the Magliabechiano Manuscript 1393 in the Biblioteca Nazionale Centrale in Florence. The codex is known to scholars of Vasari because it contains many letters addressed to him by Don Vincenzo Borghini regarding the preparations for the marriage of Prince Francesco and Joanna of Austria⁶⁶. It also contains other letters by the Benedictine scholar, or addressed to him, written in the same period⁶⁷, as well as additional exchanges of letters about monasteries⁶⁸ and discussion of the planned expurgated edition of Boccaccio in 1573⁶⁹. The list, undoubtedly written by Vasari himself⁷⁰, is a roll-call of «Princes, Emperors, Kings, Dukes, Pontiffs, Doges, Captains, Citizens and Scholars»⁷¹.

The sequence of names was destined to be used in the ephemeral works constructed in December 1565 to welcome and accompany the court of the young Hapsburg bride of Prince Francesco, from Porta al Prato to the entrance to the Palazzo Vecchio, and the arrival in the *Sala Grande*⁷². In addition to the cycle of frescoes in the Salone dei Cinquecento, characters from the history of Florence, from the Medici family and other European families with connections to it, including the church hierarchy and the most important religious orders, all took their places in the richly embellished sequence of triumphal arches, gates, theatrical sets⁷³. Confirmation of this is to be found in the letter that Vincenzo Borghini wrote on 10 of July 1565 to Lelio Torelli, first secretary of Cosimo I, requesting clarification: «needing to put in the painting certain men of letters, the painter would like to have some way of identifying them, which not being known by their own portrait may have some sign or note that may serve the same purpose [...]. Now since there are certain jurists, I would like from your lordship, if you have any information about it, to know what works they wrote [...]»⁷⁴. The «jurists» mentioned here (from Accursio to Lorenzo Ridolfi, including Forese di Rabatta) appeared in the Porta al Prato, in the celebration of Florentine virtue⁷⁵; however on the back of the letter, sent back to Borghini with Torelli's opinion («Note by Messer Lelio»), the learned Benedictine sketched the design of the ephemeral apparatus in the Carnesecchi Arch, the one

⁶³ For Ottaviano de' Medici see *supra* note 25. On Bernardetto de' Medici, Ottaviano's son, see the entry written by F. Dommarco and M.I. Gurgo (available *online*: <http://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodfamiglia&Chiave=42797> <19/09/2015>).

⁶⁴ On Paolo Giovio's portraits collections see CANNATA 2014 (*with further bibliography*).

⁶⁵ See CARRARA 2015, p. 37.

⁶⁶ See VASARI/FREY-FREY 1923-1940, II, pp. 170-180, 182-184, 191-192 and 194-199.

⁶⁷ See CARTEGGIO BORGHINI 1912, pp. 16-27, 33-47, 49, 62-65 and 67-69.

⁶⁸ See CARTEGGIO BORGHINI 1912, pp. 71-73.

⁶⁹ TAPPELLA-POZZI 1988, pp. 56-57, 63, 79-81, 212-216, 367-370, 375, 380, 385-386, 390-394, 514 and 516-517.

⁷⁰ Vasari's handwriting is not recognized by SCORZA 2014, p. 82 and note 11.

⁷¹ See BNCF, ms. Magliabechiano VIII 1393, ff. 279r, 280r e 281r. A complete transcription in CARRARA 2012-2013, pp. 141-145 and figg. 3-6, and CARRARA 2013b, pp. 206-209 and figg. 1-4.

⁷² See ALLEGRI-CECCHI 1980, pp. 231-285; VASARI, *GLI UFFIZI E IL DUCA* 2011, pp. 162-165 (entries III.5 and III.6 by V. Conticelli) and pp. 166-167 (entry III.7, by E. Carrara), with further bibliography.

⁷³ See GINORI CONTI 1936, TESTAVERDE MATTEINI 1990, STARN-PARTRIDGE 1992, pp. 51-304 and CASINI 1996, pp. 225-242.

⁷⁴ See BNCF, ms. Magliabechiano VIII 1393, f. 214r-v: in particular f. 214r: «havendo a mettere in pittura certi huomini di lettere, il pittore desiderrebbe quanto e' può contrassegnarli, ché non essendo conosciuti pel volto ritratto di naturale havessino qualche segno o nota che facessi il medesimo offitio [...]. Hora perché vi e' vi sono certi legisti, io desiderrei da Vostra Signoria, se ella ne ha notitia, sapere che opere scrissono [...]»; see also CARTEGGIO BORGHINI 1912, pp. 39-40; CARRARA 2012-2013, p. 118 and fig. 7, and CARRARA 2013b, p. 205 and fig. 5.

⁷⁵ See [*Descrizione dell'apparato*], in VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, pp. 258-259 and 262-264.

celebrating the glory of the house of Medici⁷⁶, thus bearing witness to Borghini's constant activity as an iconographic adviser in the frenetic preparations for the royal wedding⁷⁷.

The wide-ranging historic research required to identify the portraits to be created in effigy and placed in the magnificent wedding set pieces was directly derived from the scrupulous investigations undertaken for the scenes in the *Stanze del Principe*⁷⁸, that is the apartments of Cosimo I de' Medici. It was based on meticulous investigations in the fields of both historiography and the chronicles⁷⁹ as well as an antiquarian context (this last giving rise to bitter battles over which sources had reliable information)⁸⁰, necessary to achieve the complex decorative cycle in the Salone dei Cinquecento (1563-1571), an authentic *manifesto* of the power and prestige attained by the Medici dynasty thanks to the political prowess and successful wedding strategies of Cosimo I⁸¹.

On the other hand, following the example of Paolo Giovio and his *Museum*, interest in portraiture found expression at a time fairly close to Vasari's great creations⁸²: it is no accident that the Giunti edition of the *Lives* contains a *Table of Portraits of the Museum of the most illustrious and excellent Signor Cosimo, Duke of Florence and Siena*, listed under the *Index of notable things*⁸³.

Based on what has been set out so far, it can be affirmed that the second series of notes in the *Zibaldone* studied here (Figg. 6-8), refers neither to Vasari's painted histories in the *Stanze del Principe* of Palazzo Vecchio, nor is it a second or second-choice draft of the *Ragionamenti*, written at the same time as the creation of the paintings; the themes and characters quoted do not match and nor, more generally, do they coincide with the historic period meticulously analysed by Vasari at f. 103r: «From 1381 until 1400»⁸⁴ (Fig. 6). Tangible proof of this is provided by what the artist noted on f. 103v (Fig. 7): «1381 Luisgii Marsili and the other ambassadors go to the Duke of Anjou, who passed through Romagna with his army on his way to the Marches and from there to Abruzzo, where the people demonstrated their affection for Queen Joanna»⁸⁵. The Florentine Augustinian Brother Marsili (1342-1394), who was very friendly with Francesco Petrarch⁸⁶, appeared instead among the illustrious representatives of the history and culture of the city situated in the temporary arch at Porta al Prato for the previously mentioned marriage of Prince Francesco to Joanna of Austria⁸⁷.

⁷⁶ See CARRARA 2009b: pp. 424 and 430-432 with further bibliography.

⁷⁷ See BNCF, ms. Magliabechiano VIII 1393, f. 214v: «Nota di Messer Lelio»; see CARRARA 2012-2013, p. 118 and fig. 8, and CARRARA 2013b, p. 205 and fig. 6.

⁷⁸ See JONIETZ 2010, pp. 168-172.

⁷⁹ See CARRARA 2015, p. 39 and note 30.

⁸⁰ See RUBINSTEIN 1967; MOYER 2003; CARRARA 2007.

⁸¹ See WILLIAMS 1998; MALZ 2008; GIORGIO VASARI. *DISEGNATORE E PITTORE* 2011, pp. 117-135 (entries 21 e 25, by F. Martelli; entries 22-24, by R. Scorza and 26-28, by A. Baroni) and pp. 141-151 (entry 29, by C. Garofalo, entries 30-31, a cura di A. Baroni and entry 32, by A. Cecchi); CARRARA 2015, p. 39.

⁸² For the so-called *Gioviana series* (commissioned by Cosimo I in 1552 and set up in the *Sala del Mappamondo* or *Sala delle Carte Geografiche*) see CECCHI 2008, pp. 72-82; DE LUCA 2009, pp. 17-31, especially pp. 27-28. On the hall, decorated in 1562-1563 by Vasari and his workshop, see PACETTI 2008 and ROSEN 2014, in particular p. 79 ff.

⁸³ For the *Tavola de' Ritratti del Museo dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Cosimo, Duca di Fiorenza et Siena*, published in the *Indice delle cose notabili*, see VASARI 1568, ff. ♣♣♣♣♣v-♣♣♣♣♣br: especially f. ♣♣♣♣♣v. On the list see ALLEGRI-CECCHI 1980, pp. 310-312; see also GIORGIO VASARI 1981, pp. 145-146 (entry 45d, by Ch. Davis).

⁸⁴ See AVAR, ms. 31, f. 103r: «Dal 1381 fino al 1400». See CARRARA 2012-2013, p. 123 and CARRARA 2015, p. 39.

⁸⁵ See AVAR, ms. 31, f. 103v: «1381 Luisgii Marsili et gli altri inbasciatori vanno al Duca d'Angiò, il quale passò con l'esercito per la Romagna per la Marcha et di quivi per l'Abruzzo, ivi facendo i popoli molte rivoluzioni per l'afecione che portavano alla Reina Giovanna». See CARRARA 2012-2013, p. 123 and CARRARA 2015, p. 39.

⁸⁶ On this scholar, ambassador of the Florentine Republic, see FALZONE 2008; see also FUBINI 1992, in particular pp. 79-80 and 84-86.

⁸⁷ See *supra* p. 11 and note 66.

This is confirmed by the relevant passage in the *Description of the Porta al Prato* in the 1568 edition of the *Lives*:

And [...] within an enclosure of balustrades made as it were for a walkway, could be seen a great throng of grave and solemn men, who, although all rejoicing and making merry, yet retained in their aspect a certain something of the venerable, and these also, were portrayed from life. For Theology and Sanctity there was the famous Fra Antonino, Archbishop of Florence, for whom a little Angel was holding the episcopal mitre, and with him was seen Giovanni Domenici, first Friar and then Cardinal; and with them Don Ambrogio, General of Camaldoli, and M. Ruberto de' Bardi, Maestro Luigi Marsili, Maestro Lionardo Dati and many others⁸⁸.

Vasari sought information about his illustrious «maestro» in the *Historiae Florentini populi* by Leonardo Bruni⁸⁹, a reworking of the vulgate version by Donato Acciaiuoli (1429-1478), republished by Francesco Sansovino (1521-1586) in Venice in 1561⁹⁰. Book IX of the *Historia universale de' suoi tempi di Messer Lionardo Aretino* mentions Marsili among the messengers sent by the Florentine Republic to the court of Louis of Anjou in 1381:

In the midst of this the Duke of Anjou, passing through the plains of Lombardy had already come to Bologna, and Maestro Luigi Marsili, most famous theologian, and Messer Luigi Guicciardini and Messer Guccio di Cino, two most splendid knights, were sent as ambassadors from Florence⁹¹.

That Vasari should have consulted this very text and this edition is made quite clear by the extract that follows the above-mentioned passage:

[...] The route taken by this prince [*i.e.* Louis of Anjou, heir of Joanna I, Queen of Naples] proceeded via Romagna and the Marches, and thence into Abruzzo and the borders of the Kingdom, where it immediately aroused much and great commotion, and the Lords and people who held the queen in affection came in large number to pay homage to him, as the legitimate successor⁹².

Comparison of the two texts, Bruni's vulgarized version and Vasari's, clearly points up the origin of the artist's notes as being the relevant passage in the *Historia universale* (the same names and places recur in the same time period) such as to eliminate any reasonable doubt,

⁸⁸ VASARI/DE VERE 1912-1915, X, p. 40; see VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, VI, p. 258: «E [...] entro ad un recinto di balaustri, fatto quasi per passeggiare, si vedeva una grande schiera di gravissimi uomini, i quali, benché tutti lieti e festanti, ritenevano nondimeno nella sembianza un certo che di venerabile. Erano questi, ancor essi al natural ritratti, nella teologia, e per santità il chiarissimo frate Antonino arcivescovo di Fiorenza, a cui un Angeletto serbava la vescovil mitria; e con lui si vedeva il prima frate, e poi cardinale, Giovanni Domenici, e con loro don Ambrogio generale di Camaldoli, e messer Ruberto de' Bardi, maestro Luigi Marsili, maestro Lionardo Dati et altri molti».

⁸⁹ See FUBINI 2003. On Bruni (1370-1444) and his work see IANZITI 2012, especially p. 308 for the the vulgate version by Donato Acciaiuoli, printed in Venice in 1476.

⁹⁰ See RICHARDSON 1994, p. 151. For Sansovino's attention to the history of Italy see GRENDLER 1969. On his role as publisher, translator and polygraph in *Sixteenth-century Venice* see BONORA 1994; CARRARA 2002; FIGORILLI 2011; PANZERA 2012a; PANZERA 2012b and PROCACCIOLI 2013.

⁹¹ See *HISTORIA UNIVERSALE* 1561, f. 183v: «In questo mezzo il Duca d'Angiò, passando per la pianura di Lombardia era già venuto in quel di Bologna, et di Firenze vi furon mandati ambasciatori Maestro Luigi Marsili, famosissimo theologo, et Messer Luigi Guicciardini et Messer Guccio di Cino, due splendidissimi cavalieri».

⁹² *HISTORIA UNIVERSALE* 1561, f. 183v: «[...] La via di questo Principe [*scil.* Luigi d'Angiò, erede di Giovanna I, regina di Napoli] fu dopo per Romagna et per la Marca, et di quindi passò in Abruzzi et ne' confini del Regno, dove subitamente suscitò molte et gran revolutioni, percioché i Signori et i popoli che erano affezionati alla Reina in gran numero vennero alla sua divotione, come a legittimo successore [...]».

but raising a question as to whether Vasari considered this source purely and exclusively in this context. Apparently not.

In fact, thanks also to the information in the *Historiae Florentini populi* by Bruni on the important role played in 13th and 14th century Tuscany by the Tarlati⁹³, Vasari was able to create around the powerful Ghibelline family an artistic panorama with ambitions to rival other centres such as Florence and Siena, and which nevertheless records, in the 1568 version, the presence in Arezzo of figures such as Giotto and Pietro Lorenzetti, while the local 'primitive' painter Margarito was given a higher profile⁹⁴.

And yet an awareness of the value of artistic activities in Arezzo was already present in embryo from the first edition of the *Lives* since the craftsmen of the monument of Bishop Guido already figure in the Torrentino edition, both in the biography of *Niccolò d'Arezzo sculptor* where we are told that «[...] For the entombment of Guido Pietromalesco, their lord and bishop being already dead, [...] the people of Arezzo commissioned the Sienese maestro Agostino and Agnolo»⁹⁵, and above all in the preface to part 2 of the *Lives* in which they are counted among the sculptors who knew how to create innovative art after the decline of the High Middle Ages:

The same do I say of sculpture, which, in that first age of its new birth, had no little of the good, for after the extinction of the rude Greek manner, which was so uncouth that it was more akin to the art of quarrying than to the genius of the craftsmen – their statues being entirely without folds, or attitudes, or movement of any kind, and truly worthy to be called stone images – when design was afterwards improved by Giotto, many men also improved the figures in marble and stone, [...] as also did those two Sienese masters, Agostino and Agnolo, who made the tomb of Guido, Bishop of Arezzo⁹⁶.

In short, in the Giunti edition Vasari merely develops what he had already sketched out in the Torrentino edition, and thus it happens in similar fashion also from a historiographic point of view, if the writings and authors he referred to for the creation of his own literary work are examined. In fact, if the name of Leonardo Bruni was often mentioned as the ineluctable precedent already for the 1550 edition⁹⁷, it is in the revision of the dedicatory letter to Cosimo I to be added to the 1568 edition that the artist indicates clearly the humanist as his own model, in the wake of the fortune enjoyed by the man of letters and politics from Arezzo at the Medici court of Cosimo il Vecchio⁹⁸:

Given that Your Excellency, following in the virtuous footsteps of your most illustrious ancestors, has brought every consideration to bear not only on upholding the State with excellent justice and most protected peace, but in nurturing and honouring all the excellent arts no less than in helping and encouraging the study of literature, I thought you would most surely welcome this effort, that I have made to celebrate the most noble names of those craftsmen

⁹³ See *HISTORIA UNIVERSALE* 1561, f. 121r: «Dopo questo vescovo [*scil.* Guglielmino degli Ubertini] la famiglia de' Tarlati molto potente prese il governo della città [*scil.* Arezzo], et tenendo il reggimento della Repubblica».

⁹⁴ See CARRARA 2012-2013, pp. 125-132 and 134-135.

⁹⁵ See VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, III, p. 35: «gli Aretini [...] de la sepoltura di Guido Pietromalesco signore e vescovo loro già morto [...] fecero allogazione a maestro Agostino et ad Agnolo sanesi». For the Sienese sculptors see BARTALINI 1991; BARTALINI 2002; BARTALINI 2011.

⁹⁶ See VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, III, p. 10: «Questo medesimo dico de la scultura, la quale in quella prima età della sua rinascita ebbe assai del buono, perché, fuggita la maniera goffa greca, che era tanto roz[z]a che teneva ancora più della cava che dello ingegno degli artefici, essendo quelle loro statue intere intere senza pieghe o attitudine o movenzia alcuna e proprio da chiamarsi statue, dove, essendo poi migliorato il disegno per Giotto, molti migliorarono ancora le figure d[e] marmi e delle pietre, [...] come que' due sanesi Agostino et Agnolo che feciono la sepoltura di Guido vescovo di Arezzo [...]».

⁹⁷ See WAŻBIŃSKI 1976, pp. 2 and 7; RUBIN 1995, p. 115.

⁹⁸ See IANZITI 2008.

who in architecture, sculpture and painting from Cimabue to our times for the excellence of their intellect and for the greatness of the works that have provided no small amount of utility and great glory to all parts of Italy, but perhaps more to Tuscany, where the heavens are broader and more liberal for it alone than for the rest of Italy, and in Tuscany undoubtedly most to its most lovely Florence, than to any other Tuscan city. [...] And if to the most illustrious forefathers were already welcome the honourable labours of the *Florentine History* by my compatriot Messer Lionardo Bruni for his excellent writing and for his faithful service, do not now disdain the *Lives* of so many of your most noble Florentine spirits written by me, nor seek out other judgement nor other language than what Nature has given me⁹⁹.

The figure of Bruni, Vasari's alter-ego in the unpublished dedicatory letter to the Duke of Florence, was in any case openly celebrated in the second of the *Ragionamenti* of the «Second Day»; in the form of a dialogue that is typical of the work, Vasari replied to Prince Francesco who was keen to have news («Tell me who is that person who has his back to us, with that blue hat on his head, and who speaks to that other young man?») ¹⁰⁰ about one of the scholars sitting beside Lorenzo in the *Sala di Lorenzo il Magnifico*¹⁰¹ (Figg. 9-10):

This is our Messer Lionardo Bruni from Arezzo, who I wanted to put amongst this academy, since he wrote the history of the Florentine Republic and the Procopius, and he was also secretary of the Signoria, who is speaking to Giovanni Lascari, a most learned Greek; and the figure seen in profile between Lionardo and Lascari is the ingenious Leonbatista Alberti, a most gifted architect who wrote about architecture at the time of Lorenzo; and finally, Your Excellency may see behind Lascari the profile of Marullo Tarcagnotto, a most learned Greek, who terminates this honourable school¹⁰².

The gracious way in which the young Medici, heir to the throne of Cosimo I, replied to the artist clearly illustrates full awareness of the prestige of Lorenzo's legacy but at the same time it is a blessing too often given little consideration in other periods, including recent ones:

I do not believe, Giorgio, that at any time in this city has it happened, that greater abundance of fine works has been found, whether that be in Greek, Latin or vulgar literature, in

⁹⁹ See ASFI, *Carteggio d'Artisti*, II, ins. 3, f. 144r-v: Vasari's *autograph letter*, to the Duke Cosimo I de' Medici («Allo Illustrissimo et Eccellentissimo Signor il Signor Cosimo de' Medici Duca di Fiorenza Signor suo osservandissimo»), *undated*: «Poi che Vostra Eccellenza, seguendo le virtuose orme de' suoi illustrissimi progenitori ha posto ogni suo pensiero non solamente a reggere lo Stato con ottima iustizia et sicurissima pace, ma in nutrire et honorar insieme tutte l'arti eccellenti non meno che ella sì aiu[ti] e favorisca gli studi delle buone lettere, ho pensato non dover esserle se non grata la presente fatica, presa da me per celebrare i nobilissimi nomi di quelli artificij che nella architettura, scultura e pittura da Cimabue insino a' tempi nostri, per la ecclenza degli ingegni elevati loro et per la grandezza dell'opere, hanno recato in utilità non piccola et gloria grandissima a tutte le parti di Italia, ma più forse alla Toschana, essendone stato il Cielo più liberale et largo a lei sola che a tutto il resto, et della Toscana senza dubbio più alla sua bellissima Fiorenza, che a nessuna altra città di quella. [...] Et se già alli illustrissimi Avoli suoi furono in grado le honorate fatiche della *Istoria fiorentina* del m[io] compatriota Messer Lionardo Bruni per le buone lettere sue et per la sua fedel servitù, non isdegni hora le *Vite* di tanti suoi nobilissimi spirti fiorentini scritte da me né ricerchi altro giuditio né altra lingua che la Natura mi si habbia dato». The text was first published by SCOTI-BERTINELLI 1905, pp. 70-71 note 1; see also CARRARA 2012-2013, p. 136 and CARRARA 2015, p. 41.

¹⁰⁰ See VASARI/MILANESI 1878-1885, VIII, p. 117: «Ditemi chi è quello che volge a noi le spalle, con quella berretta azzurra in capo, e che parla con quell'altro giovane?».

¹⁰¹ For the hall see ALLEGRI-CECCHI 1980, pp. 136-142 and MUCCINI-CECCHI 1991, pp. 128-137.

¹⁰² See VASARI/MILANESI 1878-1885, VIII, p. 117: «Quello è il nostro M. Lionardo Bruni Aretino, il quale ho voluto mettere fra questa accademia, poiché egli a questa repubblica scrisse l'istoria fiorentina ed il Procopio, ed anche egli fu segretario della signoria, il quale parla con Giovanni Lascari, dottissimo greco; e quel proffilo, che è fra Lionardo ed il Lascari, è lo ingegnoso Leonbatista Alberti, grandissimo architetto, il quale scrisse nel tempo di Lorenzo i libri d'architettura; e l'ultimo, che Vostra Eccellenza vede in proffilo dietro al Lascari, è il Marullo Tarcagnotto, greco dottissimo, il quale fa fine a questa onorata scuola».

sculpture or painting or architecture, in wood or iron or bronze casting, nor anyone of our house who could prize, honour and reward, or who could know better than Lorenzo: this can be judged from these signs, that no benefit is to be had from these sciences unless where they are held in esteem and are rewarded¹⁰³.

To conclude, on the basis of what we have endeavoured to show on the evidence put forward here, it appears objectively difficult to deny Vasari's authorship of the *Lives*, both the first edition and the second.

We can also add that a careful parallel reading of the two editions¹⁰⁴ clearly reveals a solidity of logical construction and of the historical framework¹⁰⁵ onto which Vasari grafted the documentary data and the narrative *excerpta*, drawn from a broad oral tradition¹⁰⁶, which he obtained through constant discussion with the literary and cultural figures with whom he came into contact as well as artists and patrons. Nor should it ever be forgotten that it was the painter from Arezzo that created a previously non-existent literary genre, namely the artist's biography. As Michael Baxandall wrote in a memorable review, «it was Vasari who made it»¹⁰⁷.

We thus regard identification of the sources¹⁰⁸ used by Giorgio Vasari in writing the *Lives* and fully informed analysis of the vocabulary he employed¹⁰⁹ as the two paramount means for what Baxandall calls «doing justice to Vasari» once and for all.

¹⁰³ See VASARI/MILANESI 1878-1885, VIII, p. 117: «Io non credo, Giorgio, che mai in tempo nessuno in questa città e' sia accaduto, che si sia trovato maggiore abbondanza di begl'ingegni, o volete nelle lettere greche o latine o vulgari o nella scultura o pittura o architettura o ne' legnami o ferramenti o ne' getti di bronzo, né chi ancora di casa nostra le pregiassi, e le onorassi, e premiassi, e più se ne intendessi, che Lorenzo; che si può giudicare da questi segni, che queste scienze non fanno mai profitto, se non dove elle si stimano e si premiano».

¹⁰⁴ As carried out, for example, in CONFORTI 2013.

¹⁰⁵ See SOHM 2000 and PAYNE 2001.

¹⁰⁶ As clearly attested by the recurrent use of the phrase «si dice» (they say) in both the first and second editions of the *Lives*. Immediate confirmation is provided by the research on the two texts now available on the Fondazione Memofonte website: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_torrentiniana.pdf and http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf <16/09/2015>).

¹⁰⁷ BAXANDALL 1980. An echo of the scholar's observation can also be heard in EISENSTEIN 1983, p. 130: «Vasari's was the first systematic investigation, based on interviews, correspondence, and field trips, of the procedures used and the objects produced by generations of European artists».

¹⁰⁸ Great importance still attaches to GOMBRICH 1960.

¹⁰⁹ In addition to the writings of Nencioni and the authors mentioned above in note 18, the research long under way on other artists, especially Alberti (MARASCHIO 1972) and Cellini (ALTIERI BIAGI 1972), provides very useful stimuli.



Fig. 1: Anton Francesco Doni, *La Zucca*, Venice, Marcolini, 1551-1552, Frontispiece, woodcut (Photo: MULINACCI 2000, p. 118, fig. 44)

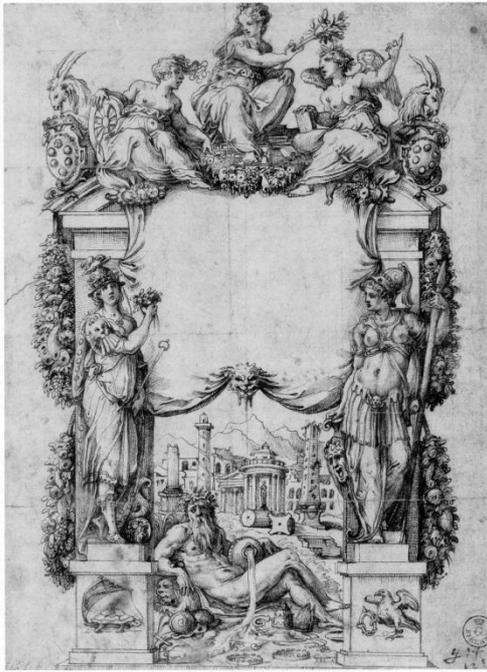


Fig. 2: Giorgio Vasari, Preparatory Drawing for the Frontispiece of *L'Architettura*, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 394 Orn (Photo: *L'UOMO DEL RINASCIMENTO* 2006, p. 342)

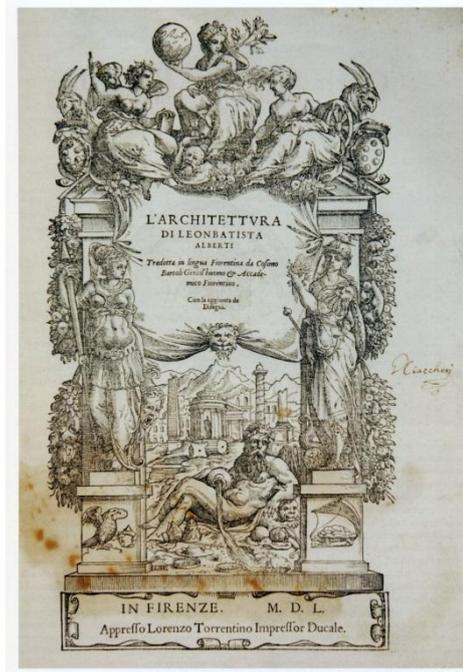


Fig. 3: Leon Battista Alberti, *L'Architettura*, Florence, Torrentino, 1550, Frontispiece, woodcut (Photo: *L'UOMO DEL RINASCIMENTO* 2006, p. 349)

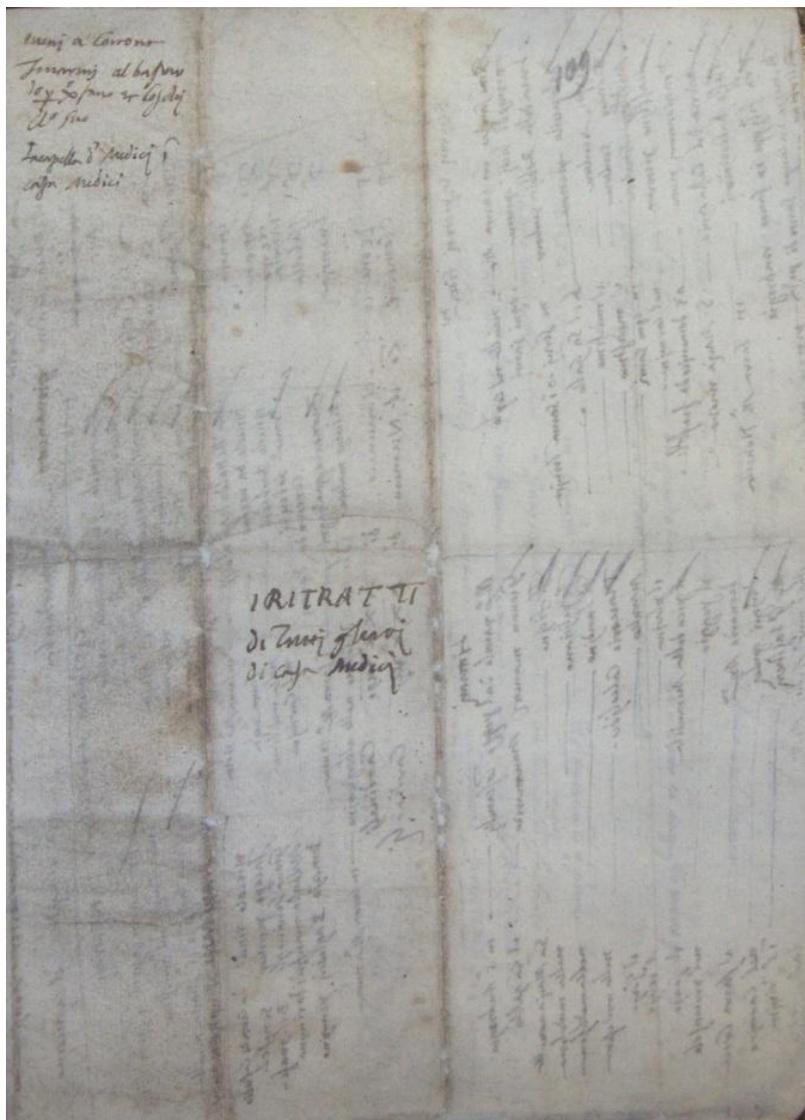


Fig. 4: G. Vasari, *Autograph Notes*, Archivio Vasariano di Arezzo, ms. 31 (Vasari's *Zibaldone*), f. 109v (Photo: Fondazione Memofonte; Reproduced by permission of Soprintendenza Archivistica per la Toscana)

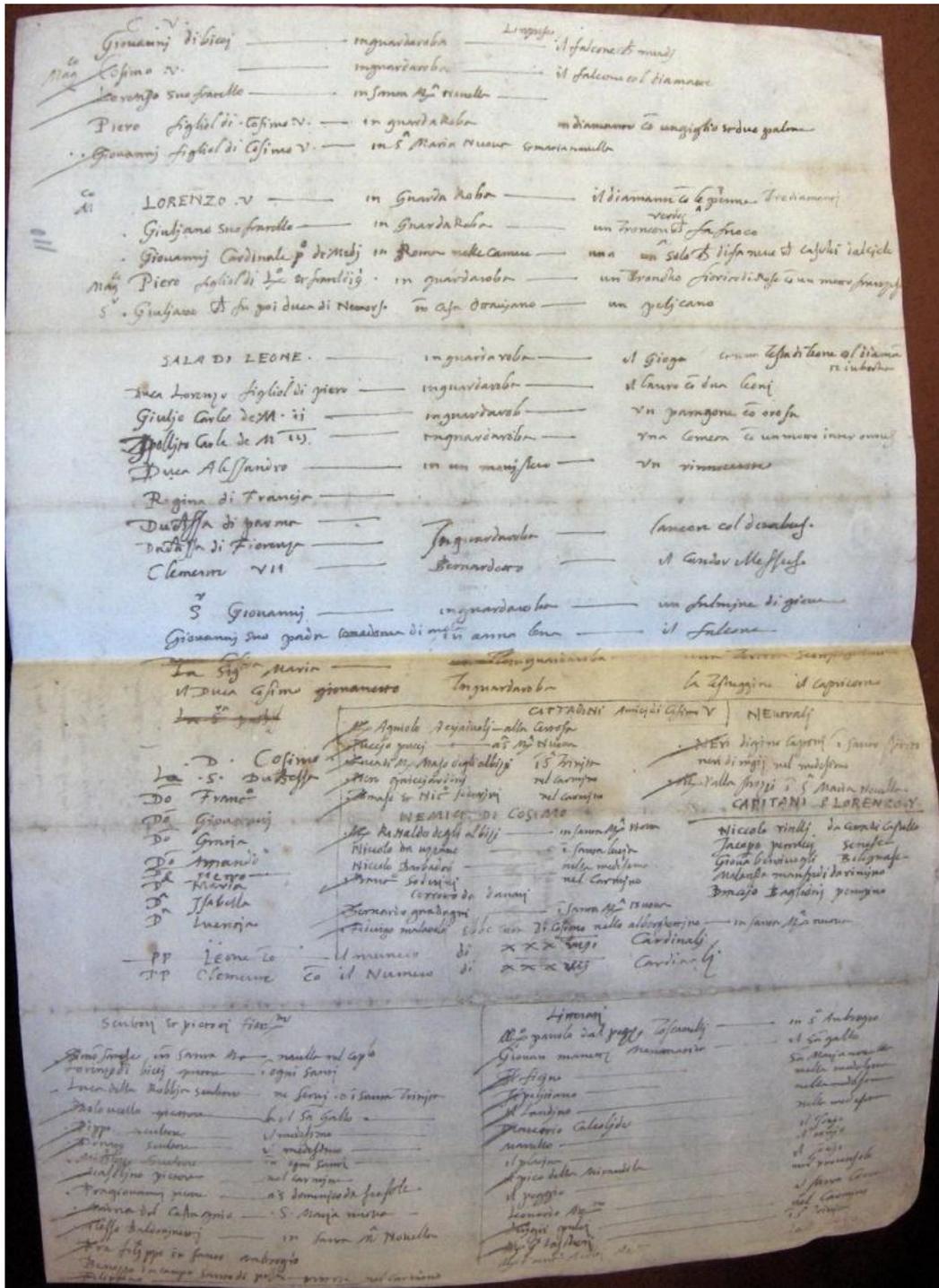


Fig. 5: G. Vasari, *Autograph Notes*, Archivio Vasariano di Arezzo, ms. 31 (Vasari's *Zibaldone*), f. 110r (Photo: Fondazione Memofonte; Reproduced by permission of Soprintendenza Archivistica per la Toscana)

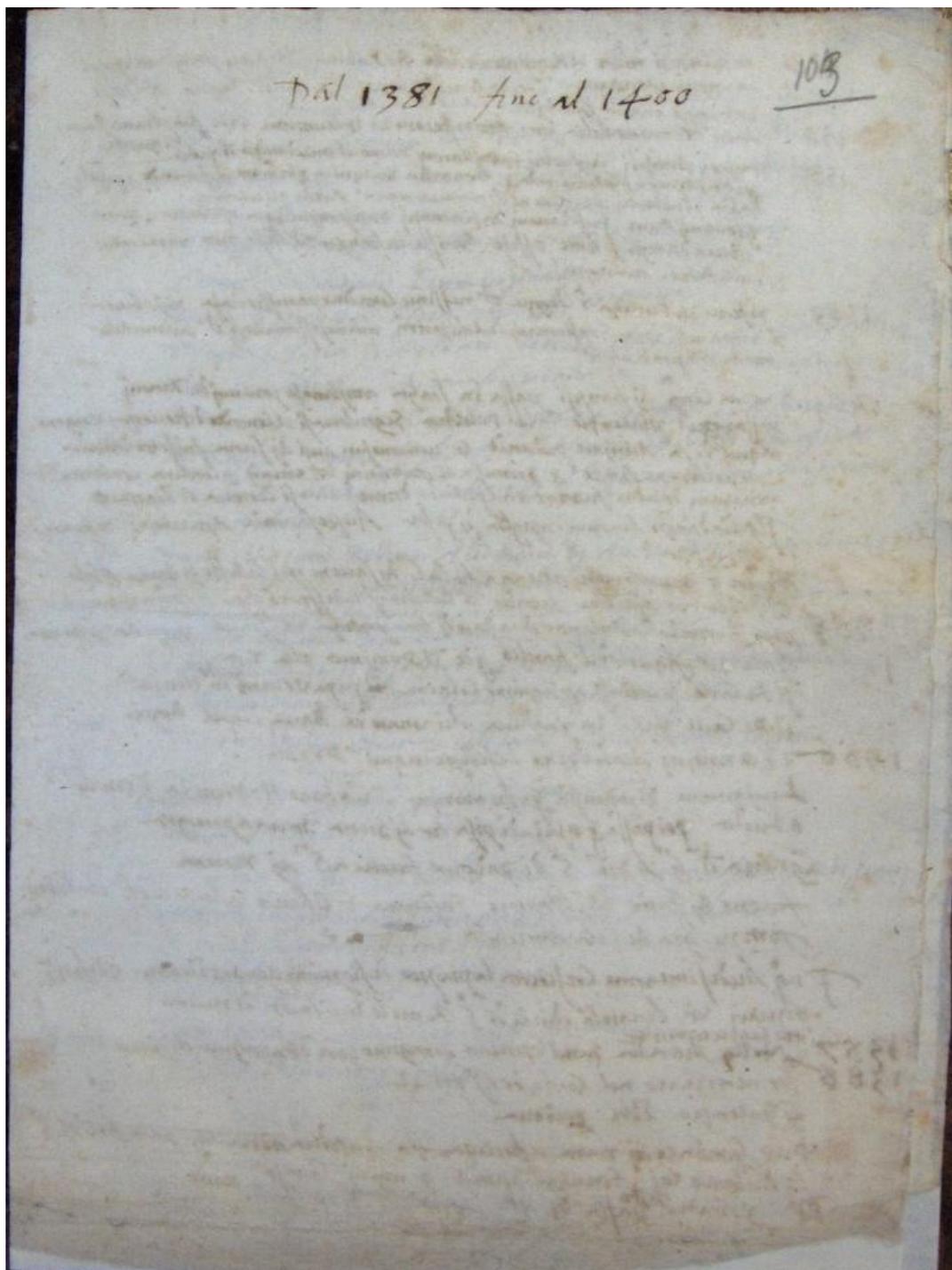


Fig. 6: G. Vasari, *Autograph Notes*, Archivio Vasariano di Arezzo, ms. 31 (Vasari's *Zibaldone*), f. 103r (Photo: Fondazione Memofonte; Reproduced by permission of Soprintendenza Archivistica per la Toscana)



Fig. 9: Giorgio Vasari and Marco da Faenza, *Ceiling Decoration, Sala di Lorenzo il Magnifico*, Florence, Palazzo Vecchio, fresco, 1556-1558



Fig. 10: Giorgio Vasari and Marco da Faenza, *Lorenzo Surrounded by Philosophers and Scholars, Between Allegories of Fame and Virtue*, Sala di Lorenzo il Magnifico, Florence, Palazzo Vecchio, fresco, 1556-1558

CONSULTED ARCHIVAL AND MANUSCRIPTS SOURCES

ASFI, Acquisti e Doni 67 I

Archivio di Stato di Firenze, Acquisti e Doni 67 I.

ASFI, *Carteggio d'Artisti*, II, ins. 3

Archivio di Stato di Firenze, *Carteggio d'Artisti*, II, ins. 3.

AVAR, ms. 31

Archivio Vasariano di Arezzo, ms. 31 (Vasari's *Zibaldone*).

BNCF, ms. Magliabechiano VIII 1393

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ms. Magliabechiano VIII 1393.

BIBLIOGRAPHY

AGOSTI 2008

B. AGOSTI, *Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze 2008.

AGOSTI 2013

B. AGOSTI, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle «Vite»*, Milano 2013.

ALBONICO 2013

S. ALBONICO, *Pierfrancesco Giambullari*, in *AUTOGRAFI DEI LETTERATI ITALIANI* 2013, pp. 201-216.

ALLEGRI-CECCHI 1980

E. ALLEGRI, A. CECCHI, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze 1980.

ALTIERI BIAGI 1972

M.L. ALTIERI BIAGI, *La Vita del Cellini: temi, termini, sintagmi*, in *Benvenuto Cellini artista e scrittore. Atti del Convegno di Studi (Rome-Florence, 8-9 February 1971)*, Roma 1972, pp. 61-163 (reprinted in *EADEM, Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Pisa-Roma-Venezia-Vienna 1998, pp. 129-205).

ANNIBAL CARO 2009

Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita, Atti del Convegno di studi (Macerata, 16-17 giugno 2007), a cura di D. Poli, L. Melosi, A. Bianchi, Macerata 2009.

AUTOGRAFI DEI LETTERATI ITALIANI 2013

Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento. Tomo II, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo. Consulenza paleografica di A. Ciaralli, Roma 2013.

BAROCCHI 1984

P. BAROCCHI, *Storiografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario*, in EADEM, *Studi vasariani*, Torino 1984, pp. 135-156 (prima edizione in «Studi di Lessicografia Italiana», III, 1981, pp. 5-27).

BARTALINI 1991

R. BARTALINI, *Agostino di Giovanni e compagni*, «Prospettiva», 61, 1991, pp. 21-37.

BARTALINI 2002

R. BARTALINI, *Per la scultura senese del Trecento: Agostino di Giovanni*, «Prospettiva», 108, 2002, pp. 2-35.

BARTALINI 2011

R. BARTALINI, *Agostino di Giovanni*, in *Scultura gotica senese 1260-1350*, a cura di IDEM, Torino 2011, pp. 263-288.

BATTAGLIA 1961-2002

S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, I-XXI, Torino 1961-2002.

BAXANDALL 1980

M. BAXANDALL, *Doing justice to Vasari*, «Times Literary Supplement», 1980, February 1, 111.

BERTOLINI 2014

L. BERTOLINI, *Cosimo Bartoli e gli Opuscoli morali dell'Alberti*, in *Nel cantiere degli umanisti. Per Mariangela Regoliosi*, a cura di L. Bertolini, D. Coppini, C. Marsico, I-III, Firenze 2014, I, pp. 113-142.

BIFFI 2011

M. BIFFI, *Il lessico tecnico di Cosimo Bartoli*, in *COSIMO BARTOLI* 2011, pp. 91-107.

BLUM 2011

G. BLUM, *Giorgio Vasari. Der Erfinder der Renaissance. Eine Biographie*, München 2011.

BONORA 1994

E. BONORA, *Ricerche su Francesco Sansovino imprenditore librario e letterato*, «Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed arti. Memorie. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», 52, 1994, pp. 9-241.

BRAMANTI 2013

V. BRAMANTI, *Cosimo Bartoli*, in *AUTOGRAFI DEI LETTERATI ITALIANI* 2013, pp. 17-24.

BRYCE 1983

J. BRYCE, *Cosimo Bartoli (1503-1572). The Career of a Florentine Polymath*, Genève 1983

CANNATA 2014

N. CANNATA, *Giorgio Vasari, Paolo Giovio, Portraits Collections and the Rhetorics of Images*, in *GIORGIO VASARI AND THE BIRTH OF THE MUSEUM* 2014, pp. 67-79.

CARRARA 2002

E. CARRARA, *Francesco Sansovino intendente d'arte*, «Arte veneta», 59, 2002, pp. 229-238.

CARRARA 2005

E. CARRARA, *Doni, Vasari, Borghini e la tecnica del mosaico*, in *Fra lo «Spedale» e il Principe. Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Atti del Convegno (Firenze, 21-22 marzo 2002), a cura di G. Bertoli e R. Drusi, Padova 2005, pp. 79-93.

CARRARA 2007

E. CARRARA, *Il ciclo pittorico vasariano nel Salone dei Cinquecento e il carteggio Mei-Borghini*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Atti del convegno internazionale di studi (Pisa 2004), a cura di E. Carrara, S. Ginzburg, Pisa 2007, pp. 317-396.

CARRARA 2009a

E. CARRARA, *Giorgio Vasari*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento. I*, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo. Consulenza paleografica di A. Ciaralli, Roma 2009, pp. 359-372.

CARRARA 2009b

E. CARRARA, *Due lettere inedite di Vincenzio Borghini a Giorgio Vasari e una segnalazione bibliografica*, «Annali di critica d'arte», V, 2009, pp. 423-432.

CARRARA 2010-2012

E. CARRARA, *Spigolature vasariane. Per un riesame delle Vite e della loro fortuna nella Roma di primo Seicento*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LIV, 2010-2012, pp. 155-184.

CARRARA 2011-2012

E. CARRARA, *Fonti vasariane tra la Torrentiniana e la Giuntina*, in *Riflettendo su Giorgio Vasari, artista e storico*, a cura di F. Conte, Arezzo 2012 («Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze», LXXII-LXXIII, 2011), pp. 135-161.

CARRARA 2012-2013

E. CARRARA, *Genealogie dipinte di casa Medici. Vasari, lo Zibaldone e Palazzo Vecchio (con qualche appunto sulle Vite)*, in *Recuperi testuali tra Quattro e Cinquecento*, a cura di I. Pantani e E. Russo, Roma 2013 («Studi (e testi) italiani», 30, 2012), pp. 109-148.

CARRARA 2013a

E. CARRARA, *Itinerari e corrispondenti vasariani*, in *Architettura e identità locali*, a cura di L. Corrain e F.P. Di Teodoro, Firenze 2013, pp. 125-141.

CARRARA 2013b

E. CARRARA, *Appunti vasariani nel codice Magliabechiano VIII 1393 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, in *L'arte di studiare l'arte. Scritti degli amici di Regina Poso* («Kronos», 15, 2013), I-II, Lecce 2013, I, pp. 205-212.

CARRARA 2015

E. CARRARA, *Potere delle immagini/ immagini del potere nella Firenze di Cosimo I*, «Annali di Storia di Firenze», 9, settembre 2015, pp. 35-55
(available online: <http://www.fupress.net/index.php/asf/article/view/16713/15627>).

CARRARA in press

E. CARRARA, *Lettere vasariane ritrovate (con missive di Giovanni Battista Busini, Ascanio Condivi e altri artisti a Lorenzo Ridolfi)*, «OperaNominaHistoriae», in press.

CARTEGGIO BORGHINI 1912

Carteggio artistico inedito di D. Vincenzo Borghini, raccolto e ordinato da A. Lorenzoni, Firenze 1912.

CASINI 1996

M. CASINI, *I gesti del principe. La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale*, Venezia 1996.

CASTIGLIONE/CORDIÉ 1960

B. CASTIGLIONE, *Il libro del cortegiano*, in *Opere di Baldassarre Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini*, a cura di C. Cordié, Milano-Napoli 1960, pp. 5-361.

CATTANA 2003

V. CATTANA, *Alcuni esempi di Litterae participationis dei monaci benedettini di Monteoliveto*, in *Monastica et Humanistica. Scritti in onore di Gregorio Penco O.S.B.*, a cura di F.G.B. Trolese, I-II, Cesena 2003, I, pp. 313-321.

CECCHI 2008

A. CECCHI, *“Exempla virtutis”. Cicli di uomini e donne illustri in Palazzo Vecchio dall’“Aula Minor” trecentesca alla Sala delle Carte Geografiche*, in *LA SALA DELLE CARTE GEOGRAFICHE* 2008, pp. 67-85.

CECCHI 2011

A. CECCHI, *Bartoli, Borghini e Vasari nei lavori di Palazzo Vecchio*, in *COSIMO BARTOLI* 2011, pp. 283-295.

CERASUOLO 2014

A. CERASUOLO, *Diligenza e Prestezza. La tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze 2014.

CICERONE/DOLCE 1547

CICERONE, *Il dialogo dell'oratore di Cicerone tradotto per messer Lodovico Dolce con la tavola*, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1547.

CONFORTI 2013

C. CONFORTI, *Il ruolo dell'architettura nella titolazione delle Vite di Giorgio Vasari*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite* 2013, pp. 315-323.

CONTE 2010

F. CONTE, *Cronache vasariane per il XXI secolo: rotte di inchiesta*, prefazioni di G. C. SCIOLLA e M. ROSSI, Segrate (MI) 2010.

CONTE in press

F. CONTE, *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia (dopo il 2004)*, «Studi di Memofonte», 15/2014, in press.

CONTICELLI 2011

V. CONTICELLI, *Giorgio Vasari al servizio del duca (1554-1574): breve profilo*, in *VASARI, GLI UFFIZI E IL DUCA* 2011, pp. 31-39.

COSIMO BARTOLI 2011

Cosimo Bartoli (1503-1572), Atti del Convegno Internazionale di Studi (Mantova/Firenze, 18-20 Novembre 2009), a cura di F.P. Fiore e D. Lamberini, Firenze 2011.

DARDANO 2004

M. DARDANO, *La progressione tematica nella prosa del Vasari*, in *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimetrie e intersezioni*, Atti del III convegno ASLI – Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Rome, 30-31 May 2002), a cura di V. Casale, P. D'Achille, Firenze 2004, pp. 331-347.

DAVIES–HEMSOLL 2004

P. DAVIES, D. HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, Milano 2004.

DAVIS 1981

CH. DAVIS, *Collaboratori alla stesura delle 'Vite'*, in *GIORGIO VASARI* 1981, pp. 21-220.

DE GIROLAMI CHENEY 2012

L. DE GIROLAMI CHENEY, *Giorgio Vasari's Prefaces. Art & Theory*. With a Foreword by Wolfram Prinz, New York 2012.

DE GIROLAMI CHENEY 2015

L. DE GIROLAMI CHENEY, *Giorgio Vasari's Vulcan's Forge, Sala degli Elementi in the Palazzo Vecchio: the Symbolism of Fire*, «Iconocrazia» (available online: <http://www.iconocrazia.it/giorgio-vasaris/<16/09/2015>>).

DE LUCA 2009

F. DE LUCA, *Firenze: tra uomini famosi e grandi cittadini*, in *Santi poeti navigatori... Capolavori dai depositi degli Uffizi*, Catalogo della mostra (Firenze 16 dicembre 2009-31 gennaio 2010), a cura di Eadem, Firenze 2009, pp. 17-31.

DEL VITA 1938

A. DEL VITA, *Inventario e registro dei manoscritti dell'Archivio Vasariano*, Roma 1938.

EISENSTEIN 1983

E.L. EISENSTEIN, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge 1983.

ELSIG 2013

F. ELSIG, *Giorgio Vasari e l'arte a Nord delle Alpi*, in *GIORGIO VASARI E IL CANTIERE DELLE VITE* 2013, pp. 239-245.

FALZONE 2008

P. FALZONE, *Marsili, Luigi*, scheda in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXV, Roma 2008, pp. 767-771 (available online: [http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-marsili_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-marsili_(Dizionario-Biografico))).

FEO 1981

M. FEO, *Cini, Giovan Battista*, scheda in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXV, Roma 1981, pp. 608-612 (available online: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-cini_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-cini_(Dizionario_Biografico)/)).

FEO 2012

M. FEO, *Un'intelligenza a servizio. Giovan Battista Cini*, in IDEM, *Persone. Da Nausicaa a Adriano Sofri*, I-II, Santa Croce sull'Arno 2012, I, pp. 293-303.

FIGORILLI 2011

M.C. FIGORILLI, *Orientarsi nelle «cose del mondo»: il Machiavelli “sentenzioso” di Anton Francesco Doni e Francesco Sansovino*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXXVIII/623, 2011, pp. 321-365.

FRANGENBERG 2002

TH. FRANGENBERG, *Bartoli, Giambullari and the Prefaces to Vasari's Lives 1550*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXV, 2002, pp. 244-258.

FRANGENBERG 2011

TH. FRANGENBERG, *Cosimo Bartoli as Art Theorist*, in COSIMO BARTOLI 2011, pp. 329-339.

FRATINI 2012

D. FRATINI, *Alcune fonti di Vasari teorico*, in *Giorgio Vasari tra capitale medicea e città del dominio*, Atti del Convegno Nazionale (Pistoia, 14 ottobre 2011), a cura di N. Lepri, S. Esseni, M.C. Pagnini, Firenze 2012, pp. 203-214.

FUBINI 1992

R. FUBINI, *All'uscita dalla Scolastica medievale. Salutati, Bruni e i «Dialogi ad Petrum Paulum Histrum»*, in IDEM, *L'Umanesimo italiano e i suoi storici. Origini rinascimentali – critica moderna*, Milano 2001, pp. 75-103 (prima edizione 1992).

FUBINI 2003

R. FUBINI, *Note preliminari sugli “Historiarum Florentini Populi Libri XII” di Leonardo Bruni*, in IDEM, *Storiografia dell'Umanesimo in Italia da Leonardo Bruni ad Annio da Viterbo*, Roma 2003, pp. 93-130.

GINORI CONTI 1936

L'apparato per le nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria nelle narrazioni del tempo e da lettere inedite di Vincenzio Borghini e di Giorgio Vasari, illustrato con disegni originali, a cura del principe P. GINORI CONTI, Firenze 1936.

GIORGIO VASARI 1981

Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Casa Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554. Sottoc chiesa di S. Francesco, Catalogo della mostra (Arezzo, 26 settembre-29 novembre 1981), a cura di L. Corti, M. Daly Davis, et alii Firenze 1981, pp. 21-220.

GIORGIO VASARI AND THE BIRTH OF THE MUSEUM 2014

Giorgio Vasari and the Birth of the Museum, edited by M. Wellington Gahtan, Farnham 2014.

GIORGIO VASARI. DISEGNATORE E PITTORE 2011

Giorgio Vasari. Disegnatore e Pittore. "Istudio, diligenza et amorevole fatica", Catalogo della mostra (Arezzo, 3 settembre-11 dicembre 2011), a cura di A. Cecchi, con la collaborazione di A. Baroni e L. Fornasari, Milano 2011.

GIORGIO VASARI E IL CANTIERE DELLE VITE 2013

Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550, Atti del Convegno di Studi (Firenze, 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia 2013.

GIOVIO/FERRERO 1956-1958

P. GIOVIO, *Lettere*, a cura di G.G. FERRERO, Roma 1956-1958.

GIOVIO/MAFFEI 1999

P. GIOVIO, *Scritti d'arte. Lessico ed efrasi*, a cura di S. MAFFEI, Pisa 1999.

GOMBRICH 1960

E.H. GOMBRICH, *Vasari's «Lives» and Cicero's «Brutus»*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXIII, 1960, pp. 309-311.

GRAUL 2015

J. GRAUL, «Particular Vizio de' Professori di Queste Nostre Arti»: On the Concept of Envy in Vasari's «Vite», «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», XVIII, 2015, pp. 113-146.

GRENDLER 1969

P.F. GRENDLER, *Francesco Sansovino and Italian Popular History 1560-1600*, «Studies in the Renaissance», 16, 1969, pp. 139-180.

HISTORIA UNIVERSALE 1561

Historia universale de' suoi tempi di M. Lionardo Aretino [...] riveduta, ampliata et corretta per Francesco Sansovino, Venezia 1561.

HOPE 1995

CH. HOPE, *Can You Trust Vasari?*, «The New York Review of Books», XLII, 15 (5th October 1995), pp. 10-13.

HOPE 2014

CH. HOPE, *Vasari Vite as a Collaborative Project*, in *THE ASHGATE RESEARCH COMPANION TO GIORGIO VASARI* 2014, pp. 11-21.

IANZITI 2008

G. IANZITI, *Leonardo Bruni, the Medici, and the Florentine Histories*, in «Journal of the History of Ideas», 69/1, 2008, pp. 1-22.

IANZITI 2012

G. IANZITI, *Writing History in Renaissance Italy. Leonardo Bruni and the Uses of the Past*, Cambridge (Mass.)-London 2012.

IL CARTEGGIO DI VINCENZIO BORGHINI 2001

Il carteggio di Vincenzio Borghini. I. 1541-1552, a cura di E. Carrara, D. Francalanci, F. Pellegrini, Firenze 2001.

INDICE DELLE FREQUENZE 1994

Indice delle frequenze delle Vite, a cura di P. Barocchi, S. Maffei, G. Nencioni, U. Parrini e E. Picchi, I-II, Pisa 1994.

JONIETZ 2010

F. JONIETZ, *Vasari als Kompilator*, in *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione. Die Vite Vasaris. Entstehung, Topoi, Rezeption*, a cura di K. Burzer et alii, Venezia 2010, pp. 161-180.

KALLAB 1908

W. KALLAB, *Vasaristudien*, Wien-Leipzig 1908.

KIM 2014

D.Y. KIM, *The Traveling Artist in the Italian Renaissance: Geography, Mobility and Style*, New Haven 2014.

KLIEMANN 1993

J. KLIEMANN, *Palazzo Vecchio. Apoteosi di una famiglia*, in IDEM, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo 1993, pp. 69-78.

LAMPSONIO/SCIOLLA-VOLPI 2001

D. LAMPSONIO, *Da van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio*, introduzione e note di G.C. SCIOLLA e C. VOLPI, traduzioni di M.T. Sciolla, Torino 2001.

LA SALA DELLE CARTE GEOGRAFICHE 2008

La Sala delle Carte Geografiche in Palazzo Vecchio. Capriccio et invenzione nata dal Duca Cosimo, a cura di A. Cecchi, P. Pacetti, Firenze 2008.

LE MOLLÉ 1988

R. LE MOLLÉ, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'arte dans les «Vite»*, Grenoble 1988.

LONG 2001

P.O. LONG, *Openness, Secrecy, Authorship. Technical Arts and the Culture of Knowledge from Antiquity to the Renaissance*, Baltimore-London 2001.

LO RE 2008

S. LO RE, *Varchi tra Caro e Castelvetro*, in IDEM, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi*, Manziana (Roma) 2008, pp. 353-419.

LO RE 2013

S. LO RE, «*Quel rognir bestiale che spaventava il mondo*». *Caccia alle streghe nella Firenze del Doni*, in *Schede per Gino Belloni 2013-2014*, II, pp. 9-18 (available online: http://virgo.unive.it/ecf-workflow/upload_pdf/QV_4_1.pdf).

L'UOMO DEL RINASCIMENTO 2006

L'uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza, Catalogo della mostra (Firenze, 11 marzo-23 luglio 2006), a cura di C. Acidini and G. Morolli, Firenze 2006.

MALZ 2008

D. MALZ, "Ragionare in detto dialogo". *Die Sala dei Cinquecento im Palazzo Vecchio in Florenz. Giorgio Vasaris malerisches Ausstattungsprogramm und die terza giornata seiner Ragionamenti*, Berlin, Freie Universität, 2008
(available online: http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000017314)

MARASCHIO 1972

N. MARASCHIO, *Aspetti del bilinguismo albertiano nel "De pictura"*, «Rinascimento», 12, 1972, pp. 183-228.

MARINELLI 2013

S. MARINELLI, *Una postilla a Vasari*, in SCHEDE PER GINO BELLONI 2013-2014, II, pp. 37-45
(available online: http://virgo.unive.it/ecf-workflow/upload_pdf/QV_4_4.pdf).

MARONGIU 2013

M. MARONGIU, *Vasari e le amicizie di Michelangelo dalla Torrentiniana alla Giuntina, attraverso Condivi*, in GIORGIO VASARI E IL CANTIERE DELLE VITE 2013, pp. 61-73.

MATTIODA 2007

E. MATTIODA, *Giorgio Vasari tra Roma e Firenze*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXXIV, 2007, pp. 481-522.

MATTIODA 2014

E. MATTIODA, *Giovio, gli studiosi di Vasari e le frittate*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXCI, 2014, pp. 276-279.

MOTOLESE 2012

M. MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna 2012.

MOYER 2003

A.E. MOYER, *Historians and Antiquarians in Sixteenth-Century Florence*, «Journal of the History of Ideas», 64/2, 2003, pp. 177-193.

MUCCINI-CECCHI 1991

U. MUCCINI, A. CECCHI, *Le stanze del Principe in Palazzo Vecchio*, Firenze 1991.

MULINACCI 2000

A.P. MULINACCI, *Quando «le parole s'accordano con l'intaglio»: alcuni esempi di riuso e riscrittura di immagini in Anton Francesco Doni*, in *Percorsi tra parole e immagini (1400-1600)*, a cura di A. Guidotti e M. Rossi, Lucca 2000, pp. 111-140.

NENCIONI 1952

G. NENCIONI, *Sullo stile del Vasari scrittore*, in *Studi vasariani*, Atti del convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle *Vite* del Vasari, Florence 1952, pp. 111-115.

PACETTI 2008

P. PACETTI, *La Sala delle Carte Geografiche o della Guardaroba nel Palazzo ducale fiorentino da Cosimo I a Ferdinando I de' Medici*, in LA SALA DELLE CARTE GEOGRAFICHE 2008, pp. 13-39.

PANZERA 2012a

M.C. PANZERA, *Francesco Sansovino e l'Umanesimo veneziano. La fonte nascosta dei modelli di lettere del Del Secretario*, «Italianistica», 41/2, 2012, pp. 21-48.

PANZERA 2012b

M.C. PANZERA, *Francesco Sansovino e l'Umanesimo veneziano, II. Il Del Secretario fra tradizione culturale e veneziana libertas*, «Italianistica», 41/3, 2012, pp. 11-33.

PAYNE 2001

A. PAYNE, *Vasari, Architecture, and the Origins of Historicizing Art*, «Res», XL, 2001, pp. 51-76.

PEZZUTO 2013

L. PEZZUTO, *La moglie di Cola dell'Amatrice. Appunti sulle fonti letterarie e sulla concezione della figura femminile in Vasari*, «Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica», III, 2013, pp. 321-342 (available online: http://issuu.com/horti-hesperidum/docs/06_pezzuto/1?e=2595352/5789554).

PIGNATTI 2000

F. PIGNATTI, *Giambullari Pierfrancesco*, scheda in *Dizionario biografico degli Italiani*, LIV, Roma 2000, pp. 308-312 (available online: [http://www.treccani.it/enciclopedia/pierfrancesco-giambullari_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pierfrancesco-giambullari_(Dizionario_Biografico)/)).

PLAISANCE 1989

M. PLAISANCE, *Les dédicaces à Côme I^{er}: 1546-1550*, in *L'écrivain face à son public en France et en Italie à la Renaissance*, actes du colloque International de Tours (4-6 décembre 1986), études réunies et présentées par Ch.A. Fiorato et Jean-Claude Margolin, Paris 1989, pp. 173-187 (ristampato in PLAISANCE 2004, pp. 235-255).

PLAISANCE 1990

M. PLAISANCE, *Côme I^{er} ou le prince idéal dans les dédicaces et les traités des années 1548-1552*, in *Le pouvoir monarchique et ses supports idéologiques aux XIV^e-XVII^e siècles. Études réunies par J. Dufournet, A. Fiorato et A. Redondo*, Paris 1990, pp. 53-63 (ristampato in PLAISANCE 2004, pp. 257-269).

PLAISANCE 2004

M. PLAISANCE, *L'Accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Manziiana (Roma) 2004.

PLEBANI 2008

P. PLEBANI, *Intorno a Vasari: cinque lettere di Marco de' Medici a Timoteo Bottonio*, «Prospettiva», 132, 2008, pp. 78-87.

PLEBANI 2012

P. PLEBANI, *Verona e gli artisti veronesi nelle Vite di Giorgio Vasari*, Milano 2012.

POZZI-MATTIODA 2006

M. POZZI, E. MATTIODA, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze 2006.

PROCACCIOLI 2013

P. PROCACCIOLI, *Francesco Sansovino*, in *AUTOGRAFI DEI LETTERATI* 2013, pp. 317-326.

QUAGLINO 2015

M. QUAGLINO, *Il volgare e il principe. Politica culturale e questione della lingua alla corte di Cosimo I*, «Annali di Storia di Firenze», 9, settembre 2015, pp. 87-110 (available online: <http://www.fupress.net/index.php/asf/article/view/16716/15631>).

RICHARDSON 1994

B. RICHARDSON, *Print Culture in Renaissance Italy: the Editor and the Vernacular Text, 1470-1600*, Cambridge 1994.

ROSEN 2014

M. ROSEN, *The Mapping of Power in Renaissance Italy. Painted Cartographic Cycles in Social and Intellectual Context*, Cambridge 2014.

ROSSI 1986a

A. ROSSI, *Vasari, i suoi amici e la stampa delle «Vite»*, «Poliorama», 5-6, 1986, pp. 173-196.

ROSSI 1986b

A. ROSSI, *Nota testologica*, in G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino. Firenze 1550*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino 1985, pp. XXIX-LX.

ROSSI 2012

M. ROSSI, *Artisti e discorsi sull'arte nei Marmi*, in *I Marmi di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti*, a cura di G. Rizzarelli, Firenze 2012, pp. 311-329.

ROSSI 2014

M. ROSSI, *Unione e diversità. L'Italia di Vasari nello specchio della Sistina*, Firenze 2014.

ROSSI 2015

M. ROSSI, *The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari*, ed. by David J. Cast, Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2014, «Renaissance Quarterly», LXVIII, 2015, pp. 240-241.

RUBIN 1995

P.L. RUBIN, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven & London 1995.

RUBINSTEIN 1967

N. Rubinstein, *Vasari's Painting of the Foundation of Florence in the Palazzo Vecchio*, in *Essays Presented to Rudolf Wittkower on his Sixtyfifth Birthday. I. Essays in the History of Architecture*, edited by A. Fraser, H. Hibbard, M. Lewine, London 1967, pp. 64-73 (the essay is reprinted in Id., *Studies in Italian History in the Middle Ages and the Renaissance*, edited by G. Ciappelli, 3 voll., Rome 2004-2012, I, pp. 131-150).

RUFFINI 2011

M. RUFFINI, *Art Without an Author. Vasari's Lives and Michelangelo's Death*, New York 2011.

SCAPECCHI 1998

P. SCAPECCHI, *Una carta dell'esemplare riminese delle Vite del Vasari con correzioni di Giambullari. Nuove indicazioni e proposte per la Torrentiniana*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLII, 1998, pp. 101-114.

SCAPECCHI 2011

P. SCAPECCHI, *Chi scrisse le Vite del Vasari. Riflessioni sulla editio princeps del 1550*, «Letteratura & Arte», 9, 2011, pp. 153-159.

SCARPINI 1939

M. SCARPINI O.S.B., *Il Generalato dell'Abate olivetano don Vito Caselli di Prato*, «Archivio Storico Pratese», XVII/II, 1939, pp. 49-74.

SCHEDE PER GINO BELLONI 2013-2014

Schede per Gino Belloni, a cura di S. Bellomo, R. Drusi, P. Vescovo, V. Vianello, «Quaderni Veneti», n.s., 2-3, 2013-2014.

SCORZA 2014

R. SCORZA, *Vasari, Borghini and Cristofano dell'Altissimo: The Papal Portraits in the Sala delle Carte Geografiche*, in *GIORGIO VASARI AND THE BIRTH OF THE MUSEUM* 2014, pp. 81-101.

SCOTI-BERTINELLI 1905

U. SCOTI-BERTINELLI, *Giorgio Vasari scrittore*, Pisa 1905.

SIEKIERA 2013

A. SIEKIERA, *Identità linguistica del Vasari «artefice». II. La scrittura vasariana nell'«Introduzione» alle Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani (1550)*, in *Architettura e identità locali. II*, a cura di H. Burns e M. Mussolin, Firenze 2013, pp. 497-509.

SIMONETTI 2005

C.M. SIMONETTI, *La vita delle «Vite» vasariane. Profilo storico di due edizioni*, Firenze 2005.

SOHM 2000

PH. SOHM, *Ordering History with Style: Giorgio Vasari on the Art of History*, in *Antiquity and Its Interpreters*, edited A. Payne, A. Kuttner and R. Smick, Cambridge 2000, pp. 40-55.

SOHM 2015

PH. SOHM, *Giving Vasari the Giorgio Treatment*, «I Tatti Studies», 18, 2015, pp. 61-111.

SOTTILI 2011

F. SOTTILI, *Tre lettere inedite di Giorgio Vasari ad Agnolo Niccolini: Cosimo I e i disegni dei maestri senesi del Cinquecento*, in *GIORGIO VASARI. DISEGNATORE E PITTORE* 2011, pp. 53-59.

SPAGNOLO 2013

M. SPAGNOLO, *Giovio's Puns and Vasari's Curly Tuft*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, I-III, edited by M. Israëls and L.A. Waldman, Florence 2013, II, pp. 519-524.

SRICCHIA SANTORO 1986

F. SRICCHIA SANTORO, *Antonello e l'Europa*, Milano 1986.

STARN-PARTRIDGE 1992

R. STARN, L. PARTRIDGE, *Arts of Power. Three Halls of State in Italy, 1300-1600*, Berkely [etc.] 1992.

TAPELLA–POZZI 1988

C. TAPELLA, M. POZZI, *L'edizione del «Decameron» del 1573: lettere e documenti sulla rassettatura*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXV, 529 (1988), pp. 54-84; *ibidem*, 530, pp. 196-227; *ibidem*, 531, pp. 366-398 e pp. 511-544.

TESTAVERDE MATTEINI 1990

A.M. TESTAVERDE MATTEINI, *La decorazione festiva e l'itinerario di "rifondazione" della città negli ingressi trionfali a Firenze tra XV e XVI secolo (II)*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 34, 1990, pp. 165-198.

THE ASHGATE RESEARCH COMPANION TO GIORGIO VASARI 2014

The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari, edited by D. Cast, Farnham 2014, edited by D. Cast, Farnham 2014.

TROVATO 1998

P. TROVATO, *L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento*, Roma 1998.

VARCHI 1550

B. VARCHI, *Due lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelangelo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte, la scultura o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo, et più altri eccellentissimi pittori et scultori sopra la quistione sopradetta*, Firenze 1550.

VARCHI–BORGHINI/BAROCCHI 1998

B. VARCHI, V. BORGHINI, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, a cura di P. BAROCCHI, Livorno 1998.

VASARI 1568

G. VASARI, *Delle Vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori scritte da M. Giorgio Vasari [...]. Secondo et ultimo volume [...]*, Firenze 1568.

VASARI/BAROCCHI–BETTARINI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

VASARI/DE VERE 1912-1915

G. VASARI, *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors & Architects by Giorgio Vasari*. Newly translated by G. DU C. DE VERE, I-X, London 1912-1915.

VASARI/FREY–FREY 1923-1940

Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, mit kritischem Apparate versehen von K. FREY, Hrsg. und zu Ende geführt von H.-W. FREY, I-III, München 1923-1940.

VASARI/MILANESI 1878-1885

G. VASARI, *Le opere*, a cura di G. MILANESI, I-IX, Firenze 1878-1885.

VASARI ON TECHNIQUE 1960

Vasari on Technique; Being the Introduction to the Three Arts of Design, Architecture, Sculpture and Painting, prefixed to the Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects by Giorgio Vasari.

Now for the first time translated into English by L. S. Maclehorse. Edited with Introduction & Notes by G. Baldwin Brown, New York 1960.

VASARI, *GLI UFFIZI E IL DUCA* 2011

Vasari, gli Uffizi e il Duca, Catalogo della mostra (Firenze, 14 giugno-30 ottobre 2011), a cura di C. Conforti, F. Funis, F. de Luca, Firenze 2011.

VITALI 2011

F. VITALI, *Pierfrancesco Giambullari e la prima storia d'Europa dell'età moderna*, Milano 2011.

WAZBINSKI 1976

Z. WAZBINSKI, *L'idée de l'histoire dans la première et la seconde édition des Vies de Vasari*, in *Il Vasari, storiografo e artista*, Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Florence, 2-8 September 1974), Firenze 1976, pp. 1-25.

WILLIAMS 1998

R. WILLIAMS, *The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence Controversy between Florence and Ferrara*, in *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, edited by Ph. Jacks, Cambridge 1998, pp. 163-181.

WILLIAMS 2014

R. WILLIAMS, *Vasari and Vincenzo Borghini*, in *THE ASHGATE RESEARCH COMPANION TO GIORGIO VASARI* 2014, pp. 23-39.

ZIBALDONE 1938

Lo Zibaldone di Giorgio Vasari, a cura di A. del Vita, Roma 1938.

ZIMMERMANN 1995

T.C. PRICE ZIMMERMANN, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton 1995.

ABSTRACT

Nel rinnovato, e meritorio, nuovo interesse per Giorgio Vasari, accresciutosi in coincidenza con il Cinquecentenario celebrato nel 2011, si sono affermati anche alcuni filoni di ricerca che non riconoscono in Vasari l'autore delle *Vite* a favore della tesi di un lavoro collettivo (o 'multiplo'). L'intento del mio saggio è, invece, quello di riaffermare la piena paternità vasariana dell'opera.

Riesaminare le fonti citate e impiegate da Vasari nonché la terminologia e il lessico da lui utilizzati, sia nelle lettere sia nelle *Vite*, è la via metodologicamente corretta, e perciò l'unica percorribile, per avvicinarsi, con un atteggiamento costruttivo e non prevenuto, tanto al grandioso cantiere della *Torrentiniana* - l'edizione approntata da Lorenzo Torrentino a Firenze nel 1550 - quanto a quello della *Giuntina*, che prende il nome dai suoi stampatori, i Giunti, presso cui apparve nel 1568.

The resurgence of interest in Giorgio Vasari meritoriously prompted by the fifth centennial celebrations in 2011 has been accompanied by the resurfacing of theses that reject Vasari's authorship of the *Lives* in favour of a collective (or 'multiple') work. My essay aims, instead, to confirm the full authorship of the *Lives* to Vasari.

Examination of the sources cited and employed by Vasari as well as of the terminology and vocabulary he used, both in the letters and in the *Lives*, constitutes the only methodologically way to address with a constructive and unbiased attitude both the great work of the *Torrentiniana* - the edition printed by Lorenzo Torrentino in Florence in 1550 - and the *Giuntina*, which takes its name from the printers that brought it out in 1568, the Florentine publishing house Giunti.

LE VITE DEL VASARI E LA TRATTATISTICA D'ARTE DEL CINQUECENTO: NUOVI STRUMENTI, NUOVI PERCORSI D'INDAGINE

La storia della nostra trattatistica d'arte conosce un'improvvisa accelerazione alla fine degli anni Quaranta del Cinquecento, quando finalmente iniziano a essere stampate opere che diverranno capitali per l'avvio di una solida e articolata riflessione teorica in volgare e per lo stabilizzarsi di un lessico tecnico artistico unitario su scala nazionale¹. In meno di cinquant'anni, tra Firenze, Roma e Venezia, vengono dati alle stampe il *Dialogo di pittura* di Paolo Pino (1548), i trattati di Anton Francesco Doni, di Michelangelo Biondo e la *Lezzione* di Benedetto Varchi (tutti e tre nel 1549), il *Dialogo* di Lodovico Dolce (1557), i lavori di Cristoforo Sorte (1580) o di Gabriele Paleotti (1582), il *Riposo* di Raffaello Borghini o l'*Eccellenza* di Francesco Bocchi (1584), solo per citarne alcuni. Su questo panorama straordinariamente vivace di testi e di idee si stagliano, come un modello unico e irrinunciabile, le *Vite* di Giorgio Vasari, uscite per la prima volta nel 1550, nell'edizione Torrentiniana, e ristampate, con diversi ampliamenti, nel 1568 nell'edizione Giuntina.

Questa fioritura senza precedenti di dialoghi, trattati, scambi epistolari e dibattiti costituisce materiale prezioso tanto per lo storico dell'arte quanto per lo storico della lingua, così che, per un approccio ideale e davvero fruttuoso, s'impone l'esigenza di unire le competenze di entrambe le discipline. Passo preliminare per l'avvio di ogni ricerca è, naturalmente, la messa a punto di edizioni di riferimento affidabili e di strumenti informatici che facilitino e velocizzino la raccolta, il reperimento e il confronto dei dati. È proprio in quest'ottica che l'Accademia della Crusca, da diversi anni impegnata nello studio dei linguaggi tecnico-scientifici di epoca rinascimentale², in stretta collaborazione con la Fondazione Memofonte, attiva da sempre sul fronte della ricerca e della digitalizzazione di fonti storico-artistiche, ha dato vita a *Le parole dell'arte nel Cinquecento*, un progetto per la creazione di un archivio unico, in forma di banca dati testuale, costituito da alcune fra le più interessanti opere di trattatistica d'arte realizzate nel corso del XVI secolo³.

Per la selezione e il reperimento dei testi da includere in tale archivio, il nuovo gruppo di ricerca si è avvalso anzitutto dello storico lavoro di Paola Barocchi, i *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, edizione critica in tre volumi stampata per Laterza tra

L'articolo riproduce, con alcune integrazioni e con gli adattamenti richiesti dalla forma scritta, quanto detto in occasione della presentazione della banca dati *Trattati d'arte del Cinquecento* il 19 giugno 2015, presso la Fondazione Memofonte.

¹ Potremmo far risalire l'avvio di questa straordinaria stagione della trattatistica italiana a un episodio celebre: nell'inverno del 1547, Benedetto Varchi inviò ad alcuni fra i principali artisti del tempo una lettera per chiedere quale arte, a giudizio loro, dovesse essere considerata più nobile, se la pittura o la scultura. All'inchiesta epistolare risposero, com'è noto, «M. Giorgio Vasari d'Arezzo, Il Bronzino, Maestro Iacopo da Puntormo, Maestro Tasso, M. Francesco Santo Gallo [cioè da Sangallo], Maestro Tribolo, M. Benvenuto Cellini» e, infine, «Michelagnolo» (le lettere si leggono in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962, vol. I, pp. 59-82, e sono ora disponibili, come vedremo, in versione elettronica interrogabile). Come nota Matteo Motolese, «l'oggetto dell'inchiesta e la statura dei corrispondenti fanno di questo episodio un momento nodale della riflessione sull'arte nel Cinquecento, oltre che della lunga questione sul "paragone" tra le arti» (MOTOLESE 2012, p. 111).

² L'interesse nei confronti di tale settore e, nel contempo, la necessità di costituire nuovi e affidabili corpora testuali su cui fondare studi lessicografici, ha indotto l'Accademia a stringere preziose collaborazioni con varie istituzioni e fondazioni specializzate. Tra queste ricordiamo, in particolare, quella con la Biblioteca Leonardiana di Vinci per la realizzazione della banca dati *e-Leo* (*Archivio digitale per la consultazione dei manoscritti rinascimentali di storia della tecnica e della scienza*), accessibile in rete all'indirizzo www.leonardodigitale.com <10 settembre 2015>.

³ Il progetto si è avvalso del finanziamento della Fondazione Ente Cassa di Risparmio di Firenze. Il lavoro ha di fatto unito storici dell'arte della Fondazione Memofonte (Donata Levi, Martina Nastasi, Alessia Ceconi, Claudio Brunetti) e storici della lingua dell'Accademia della Crusca (Nicoletta Maraschio, Marco Biffi, Giovanni Salucci e chi scrive).

il 1960 e il 1962⁴: l'opera contiene tredici trattati, dal *Libro della beltà e grazia* di Benedetto Varchi del 1543, al dialogo *Il Figino* di Gregorio Comanini del 1591, testi peraltro già disponibili in versione elettronica all'interno di una sezione specifica del sito della stessa Fondazione⁵. A questo primo nucleo si sono poi aggiunti i *Precetti* di Giovan Battista Armenini, del 1587, acquisiti a partire dall'edizione curata da Stefano Ticozzi⁶. Naturalmente non si esclude, in futuro, la possibilità di implementare tale corpus testuale attraverso l'acquisizione di altre opere.

All'interno della banca dati, che sulla scorta dell'edizione di riferimento prende il nome di *Trattati d'arte del Cinquecento* (d'ora in poi *TC*), il materiale è accessibile essenzialmente secondo due modalità: in forma tradizionale, attraverso una lettura integrale dei singoli testi (disponibili in formato PDF), oppure in modo trasversale, svolgendo interrogazioni mirate su tutto il corpus con l'ausilio delle maschere di ricerca presenti⁷. Nella sezione *Sala di lettura* si trova l'elenco completo delle opere digitalizzate immesse nella banca dati: i titoli sono disposti in ordine cronologico, in base alla data di pubblicazione⁸. Entrano a far parte del corpus, oltre

⁴ Cfr. *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962*.

⁵ I testi sono accessibili in modo integrale e gratuito in formato PDF nell'area tematica *Trattati d'arte* (<http://www.memofonte.it/ricerche/trattati-darte.html>, <10 settembre 2015>).

⁶ Cfr. ARMENINI/TICOZZI 1982.

⁷ Due le tipologie di ricerca consentite: la *ricerca libera* di una singola forma (per la quale è possibile sfruttare anche l'asterisco come carattere *jolly*; es. "disegn*") e la *ricerca a distanza*; quest'ultima permette di interrogare il corpus secondo una combinazione di due forme e definendo il numero di parole entro cui esse debbano ricorrere (es. "natura" e "imitazione" entro "3" parole). Il motore di ricerca indica anche il numero complessivo delle occorrenze trovate.

⁸ Di norma, l'anno della *editio princeps*; fa tuttavia eccezione il primo testo, il *Libro della beltà e grazia* di Benedetto Varchi, per il quale si è fatto riferimento all'anno di composizione, il 1543, essendo stato pubblicato postumo quasi cinquanta anni dopo, nel 1590, a Firenze, per i tipi di Filippo Giunti (cfr. *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962*, vol. I, p. 335). Oltre al *Libro* del Varchi, il corpus di *TC* include, in ordine: Paolo Pino, *Dialogo di pittura [...] nuovamente dato in luce*, Venezia, Gherardo, 1548; Benedetto Varchi, *Lezzione, nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, fatta da lui pubblicamente nella Accademia Fiorentina la terza domenica di Quaresima*, Firenze, Torrentino, 1549; Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura intolato L'aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvergono [...]*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1557; Giovanni Andrea Gilio, *Due Dialogi*, Camerino, Gioioso, 1564; Vincenzio Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno*, [Sermartelli], 1567; Carlo Borromeo, *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri II, Caroli S. R. E. Cardinalis tituli S. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex provinciali decreto editi ad provinciae Mediolanensis usum*, Milano, Da Ponte, 1577; Cristoforo Sorte, *Osservazioni nella pittura [...]* al Magnifico et Eccellente Dottore et Cavaliere il Signor Bartolomeo Vitali, Venezia, Zenaro, 1580; Bartolomeo Ammannati, *Lettera [...] agli onoratissimi Accademici del Disegno*, Firenze, Sermartelli, 1582; Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane, diviso in cinque libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, case et in ogni altro luogo [...]*, Bologna, Benacci, 1582; Francesco Bocchi, *Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello Scultore Fiorentino, posta nella facciata di fuori d'Or San Michele [...]*, Firenze, Marescotti, 1584; Romano Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura. Composto ad instanzza della venerabil Compagnia di San Luca et nobil Academia*, Roma, Zannetti, 1585; Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura [...]*, Ravenna, Tebaldini, 1587; Gregorio Comanini, *Il Figino. Overo del fine della pittura. Ove, quistionandosi se 'l fine della pittura sia l'utile overo il diletto, si tratta dell'uso di quella nel Cristianesimo e si mostra qual sia imitator più perfetto e che più si diletta, il pitore overo il poeta*, Mantova, Osanna, 1591. Si tratta di testi, come è precisato dall'edizione cartacea, che non pongono particolari problemi filologici, in quanto testi a stampa pubblicati fra il 1549 e il 1591, tutti usciti quando erano ancora vivi gli autori e pertanto «presumibilmente in edizioni curate da loro e rappresentanti la loro ultima volontà testuale» (cfr. *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962*, I, p. 330). Un altro fattore da tenere in considerazione, certamente non secondario, riguarda il periodo della stampa, cioè la seconda metà del Cinquecento, un'epoca in cui la prassi tipografica e la teorizzazione grammaticale hanno ormai determinato un avanzamento notevole del processo di unificazione nazionale della lingua e della scrittura. I testi digitalizzati riproducono fedelmente i criteri adottati dall'edizione curata da Paola Barocchi, cui si rimanda (cfr. *ivi*, pp. 330-335).

ai trattati, anche le versioni elettroniche delle due edizioni delle *Vite* di Giorgio Vasari, sempre presenti nel sito della stessa Memofonte⁹.

Come appare evidente, si tratta di un archivio che associa testi piuttosto diversi fra loro: vi confluiscono opere scritte da mani che hanno esperienza diretta nella rappresentazione figurativa (come quelle dell'Ammannati, dell'Armenini o del Danti) e altre concepite da letterati 'puri' (ess. Romano Alberti, Bocchi, Dolce), opere d'impostazione erudita, imbevute di esperienze poetiche e di richiami filosofici (si pensi a quelle del Varchi)¹⁰ e altre di aspirazioni più modeste (come quella del cartografo Cristoforo Sorte), nonché opere che riflettono le preoccupazioni didattiche della Controriforma¹¹. Tuttavia tali testi sono accomunati dal fatto di mostrare tutti, in generale, un approccio nuovo alla materia artistica, fortemente teorico, ormai lontano dai manuali e dai ricettari di bottega alla maniera cenniniana – cioè da quei testi pratici che erano scritti a uso di quello stesso ambiente che li aveva prodotti – ma lontano anche dai trattati in stile albertiano. «Quel compito tutto speciale che era stata l'elaborazione dei fondamenti scientifici e tecnici, cui tanto avevano contribuito gli artisti del secolo XV e del primo Cinquecento, passa ora addirittura in seconda linea»¹²: s'impone una nuova tipologia di artista, un «virtuoso»¹³ che abbandona volentieri il pennello per la penna e che trova la sua dimensione ideale nel mondo delle Accademie più che in quello delle botteghe.

Un secondo elemento che accomuna queste opere è il fatto di aver contribuito, anche grazie alla stampa, a portare allo scoperto e all'attenzione di un pubblico più vasto le idee e i dibattiti che a quel tempo animavano i circoli delle principali città italiane; le conseguenze, tanto sul piano dello sviluppo della storiografia e della critica d'arte, quanto su quello linguistico, saranno d'importanza capitale: questi testi – con le *Vite* vasariane in testa – svolgeranno infatti un ruolo decisivo nello sviluppo e nella codificazione del nostro lessico artistico tecnico e teorico su scala nazionale, e costituiranno, non va dimenticato, anche il tramite principale e imprescindibile per la diffusione e l'affermazione dell'italiano come lingua dell'arte su scala mondiale¹⁴.

Lessico a confronto.

Esiste una terza modalità di consultazione del materiale offerto dalla nostra banca dati, una modalità 'guidata' che filtra e analizza i testi attraverso le maglie della terminologia specialistica che vi è documentata, valutandola alla luce delle soluzioni linguistiche vasariane. In altre parole, nella sezione *Lessico a confronto* si propone, sotto forma di lemmario, uno strumento utile a indagare corrispondenze e differenze fra il vocabolario artistico depositato nelle biografie del Vasari (nelle due edizioni), e quello adottato dai trattati cinquecenteschi di

⁹ Cfr. la sezione dedicata *Giorgio Vasari* nel sito della Fondazione (<http://www.memofonte.it/autori/giorgio-vasari-1511-1574.html>, <10 settembre 2015>).

¹⁰ «Dico adunque, *procedendo filosoficamente*, che io stimo, anzi tengo per certo, che sostanzialmente la scultura e la pittura siano una arte sola» VARCHI/BAROCCHI 1960-1962, I, pp. 43-44.

¹¹ L'adesione alle questioni morali sollevate dal Concilio di Trento emerge con particolare evidenza fra le pagine del Gilio, ecclesiastico di Fabriano, del Paleotti, arcivescovo di Bologna, o del Comanini, canonico lateranense originario di Mantova. È sensibile al clima controriformistico anche il testo dello scultore Bartolomeo Ammannati, che si presenta come la lettera di un artista ormai settantunenne che rinnega il suo passato e la 'spensieratezza' della sua produzione artistica – a cominciare dalla statua del Biancone, non abbastanza decorosa e devota –, ammonendo i giovani artisti a non trascurare mai il principio della «convenienza» delle immagini (cfr. AMMANNATI/BAROCCHI 1960-1962, III, pp. 117-123).

¹² SCHLOSSER MAGNINO 2004, p. 381.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cfr. quanto detto oltre, a p. 7.

TC¹⁵, con l'obiettivo di tracciare i flussi circolatori di alcuni termini specifici, prima e dopo le *Vite*, e di precisare quindi il ruolo svolto da queste ultime nei processi di codificazione del nostro lessico artistico.

Una riflessione sullo sviluppo della terminologia settoriale maturata sulla produzione letteraria artistica cinquecentesca non poteva prescindere, del resto, da un raffronto con l'opera che di questo sviluppo è rappresentante di punta. Tale ruolo è stato precisato da studi storici ancor oggi irrinunciabili, cui non possiamo, in questa sede, che rimandare¹⁶; ci limiteremo tuttavia a ricordare come, dal punto di vista dei contenuti, le *Vite* abbiano reso per la prima volta disponibile l'accesso a un vasto serbatoio d'informazioni per chiunque si interessasse di arti figurative – descrizioni di opere, nomi di artisti e biografie, ma anche tecniche e pratiche d'esecuzione –, rappresentando anche il primo esempio di trattazione unificata di attività tradizionalmente considerate divise: pittura, scultura, architettura e arti minori. Nelle *Vite*, insomma, coesistono le due anime dell'arte, quella tecnica e quella critico-teorica. Una simile libertà di penna, che consente al Vasari di «trascorrere da vagheggiate descrizioni a saettanti illuminazioni critiche, al riposo dell'aneddoto, all'intervento arguto, sentenzioso o commosso»¹⁷, è anche – ed è ciò che qui interessa – una libertà di lingua: la varietà degli argomenti toccati e delle modalità espressive porta a innestare, sul solido ceppo della tradizione letteraria, il variopinto gergo degli artisti e delle botteghe artigiane, fino ad allora affidato alla trasmissione orale o a manuali pratici di circolazione limitata. Il risultato è, insomma, quell'«ardente crogiuolo» – come lo definì Giovanni Nencioni – in cui si fondono assieme il linguaggio dei pittori e quello dei poeti, un impasto espressivo «funzionalmente pronto alle esigenze del tecnico e dello storiografo e poeticamente impennato ai moti del cuore e della fantasia»¹⁸. Le *Vite* raccolgono e offrono, anche al lettore non italiano, un ampio campionario della terminologia al tempo circolante in Italia (e soprattutto in Toscana): una terminologia che, grazie anche a puntuali interventi metalinguistici, si trasforma in un codice lessicale chiaro, univoco e facilmente assimilabile.

Il punto di avvio per il nostro confronto è dato, né poteva essere altrimenti, dai preziosi strumenti offerti dal portale *Vasari scrittore*: una banca dati unica, realizzata dalla Fondazione Memofonte in occasione del cinquecentenario della nascita del biografo aretino¹⁹, che – com'è noto – raccoglie l'intero corpus degli scritti dell'artista, dalle due edizioni delle *Vite* alle *Ricordanze*, dal *Carteggio* ai *Ragionamenti*, consentendo diversi tipi di interrogazioni: semplici e immediate, e anche molto complesse, attraverso l'applicazione di avanzati filtri di ricerca. Una sezione fondamentale del portale è dedicata, in maniera specifica, al lessico delle *Vite* (edizione Torrentiniana e Giuntina): come si apprende dal sito, il *Lemmario artistico* vasariano (d'ora in

¹⁵ Con la sola esclusione, almeno per il momento, delle *Instructiones* di Carlo Borromeo: essendo redatta in latino, l'opera del Pastore di Arona mal si presta a essere analizzata mediante le procedure informatiche predisposte per i testi in volgare (vedi oltre). Sul piano lessicale, tuttavia, le *Instructiones* risultano senza dubbio interessanti e meritevoli di approfondimenti mirati: il testo è infatti ricco di interventi metalinguistici, glosse sinonimiche, tecnicismi latini o volgari con veste latineggiante. Ad esempio, nel capitolo *De cappellis et altaribus minoribus* si legge: «Altaria in fronte media uniuscuiusque cappellae construantur, non a lateribus. Ea singula minora a scabelli, quam *bradellam* vocant, solo superficie in altitudinem erecta sint cubitis duobus et uncis octo» (BORROMEIO/BAROCCHI 1960-1962, III, p. 29). *Bradella* è un chiaro settentrionalismo per 'sgabello, panca', probabilmente originatosi dal gotico **bridila* 'assicella' («anche se non è da escludere [...] uno strato longobardo», LEI *germanismi* I, 1279).

¹⁶ Sulla posizione delle *Vite* nello sviluppo del genere della storiografia artistica in Italia e fuori d'Italia e, soprattutto, sulle conseguenze linguistiche che la fortuna dell'opera ha portato con sé, è obbligatorio il rimando a: NENCIONI 1952, NENCIONI 1954 e NENCIONI 1983; BAROCCHI 1981, BAROCCHI 1996; POZZI-MATTIODA 2006.

¹⁷ NENCIONI 1952, p. 114.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Il progetto si è avvalso del cofinanziamento della Regione Toscana e del Kunsthistorisches Institut di Firenze.

poi *LV*) seleziona oltre 1500 voci afferenti «all'area della strumentazione, delle tecniche, dei materiali, dell'operare artistico, degli elementi architettonici e del lessico petrografico; in aggiunta a questi, sono stati selezionati sostantivi che indicano concetti di origine letteraria come *concordanza* o *discordanza*, aggettivi spesso desunti dalla lingua parlata e dalla sfera sensoriale del tatto, dell'udito, del gusto, introdotti da Vasari per qualificare, descrivere, giudicare un'opera o lo stile di un artista»²⁰. Insomma, un percorso attraverso tutto il ventaglio cromatico del vocabolario vasariano.

In una prima fase, mediante un'apposita procedura interamente informatizzata, è stata verificata la presenza di ciascun lemma vasariano all'interno di liste di frequenza estrapolate da *TC*: i risultati così ottenuti sono stati poi sottoposti a una revisione manuale, indirizzata soprattutto a riagganciare correttamente le varianti fonomorfologiche non riconosciute automaticamente ai relativi lemmi di riferimento, nonché a limitare, per quanto possibile, gli errori dovuti all'omografia dei termini (es. *ratta* sost. 'estremità rastremata di una colonna' nel Vasari, ma *ratta* agg. 'rapida, spedita' nel Comanini). Le voci risultate nel nuovo lemmario, circa 1120, rappresentano dunque l'insieme dei termini di *LV* che hanno avuto riscontro positivo nei nostri trattati: si tratta di termini di natura molto diversa, relativi tanto alla dimensione della pura tecnica della realizzazione figurativa (ess. *abbozzare*, *acquerello*, *biacca*, *gomma*, *lucchiare*, *scalpello*, *tempera* ecc.), tanto, e soprattutto, a quella teorica dell'ecfrasi e della critica d'arte (ess. *composizione*, *concordanza* e *discordanza*, *invenzione*, *maniera* ecc.).

Può essere utile dare qualche breve indicazione per la consultazione: i lemmi sono presentati in ordine alfabetico e in forma normalizzata²¹; selezionando un'entrata, l'utente può scegliere di visualizzare tutti i contesti associati a essa (mediante l'opzione *vedi tutti*), oppure di filtrarli secondo una specifica forma d'interesse. I contesti vengono quindi offerti in ordine cronologico, includendo anche le occorrenze vasariane di entrambe le edizioni: ciò consente di osservare sinotticamente tutte le possibilità d'impiego della parola cercata, la sua effettiva frequenza nei testi e le relazioni con l'opera del Vasari, anche in diacronia. Infine, selezionando l'opzione *vedi testo esteso* è possibile visualizzare una porzione più ampia del contesto (Fig. 1).

Il lemmario di confronto si presenta come uno strumento di grande utilità per gli studiosi di storia dell'arte e di storia della lingua, e ricco di potenzialità per ricerche future, sia che si assuma come punto di arrivo un ampliamento dell'indagine sull'esperienza vasariana, sia che si intenda prendere in esame questa trattatistica 'minore'. È comunque già possibile trarre qualche prima considerazione rilevante, partendo da semplici risultati statistici. Le voci raccolte in *LV* sono 1568; di queste, 1120 hanno riscontro positivo nei nostri testi: a una prima osservazione, dunque, il dato numerico ci apre un quadro decisamente interessante, poiché circa il 70% della terminologia impiegata dal Vasari risulta effettivamente attestato anche nei trattati digitalizzati. Tali dati, tuttavia, andranno presi con molta cautela, per diverse ragioni: la prima ragione che ci invita alla prudenza è insita nello stesso metodo impiegato, che si basa su procedure informatiche e, per quanto sottoposte a una revisione manuale, sono sempre portatrici di approssimazioni; la seconda ragione risiede nella natura stessa della terminologia vasariana, che in molti casi, come è stato messo più volte in rilievo²², si avvale di parole afferenti alla lingua comune o tratte dalla sfera sensoriale del tatto, dell'udito e del

²⁰ Cfr. *LV*, pagina introduttiva.

²¹ I verbi sono ricondotti all'infinito, i sostantivi al singolare, gli aggettivi e i participi passati al maschile singolare. Per facilitare il reperimento dei termini e la consultazione, si è scelto di porre in entrata il lemma nella sua forma moderna (ess. *cameo* > *cammeo*; *musaico* > *mosaico*; *scarpello* > *scalpello* ecc.), anche laddove quest'ultima non risulti attestata in *TC*. Cliccando sul lemma, l'utente accede a un riquadro che riporta l'elenco delle varianti formali collegate alla parola selezionata; nello stesso riquadro sono indicati anche eventuali derivati – come diminutivi o vezzeggiativi – di interesse minore (ess. *fregietto*, *pennelletto* ecc.). Si tratta di derivati che non hanno, relativamente alla forma base, un significato tecnico specifico e autonomo (come invece avviene per *medaglione* rispetto a *medaglia* o per *tavolella* 'tavolozza dei colori' rispetto a *tavola*).

²² Basterà il riferimento a BAROCCHI 1981; NENCIONI 1952; NENCIONI 1983.

gusto, per descrivere e giudicare un'opera d'arte o lo stile di un artista. Si pensi a termini come *carnosità*, *asprezza*, *crudezza*, *languidezza*, *gagliardezza*, *gofferia*, *morbidezza*, *leggiadria*, *piumosità* ecc. Questo avviene soprattutto nel campo dell'aggettivazione: la lingua dell'ecfrasi e della critica del Vasari predilige l'uso di un'aggettivazione ricca e creativa rispetto alla rigida nomenclatura di settore; ciò consente di modulare l'intensità dell'accezione di un termine, ad esempio di un colore, affiancando a esso di volta in volta un determinante diverso: *crudo*, *schietto*, *abbagliato*, *smorto*, *fiammeggiante* ecc.²³. Di fronte a queste voci, siano aggettivi oppure termini d'uso comune che sono investiti da Vasari di un'accezione specifica o che vengono impiegati in un modo molto personale, il riscontro matematico vale poco, si capisce: bisogna valutare caso per caso, osservare i dati con la lente d'ingrandimento²⁴.

Ben diversa è la situazione dei termini relativi alla sfera tecnica e pratica della creazione artistica: qui la probabilità del fraintendimento è più bassa ed è anche più facile la verifica. I tecnicismi inclusi in *LV* rappresentano circa il 36% delle voci, e di questo, circa il 61% trova riscontro positivo nei nostri testi: si tratta di termini relativi alle tecniche artistiche (ess. *acquerello*, *contornare*, *sfumare*, *a fresco*, *a olio*, *schizzo* ecc.), ai materiali e agli strumenti impiegati (ess. *matita*, *puntello*, *scalpello*, *bulino*, *calcagnolo* ecc., le pietre coloranti, i marmi ecc.), appartenenti sia all'ambito della pittura, sia della scultura, sia dell'architettura (dato che i testi a disposizione spaziano su tutt'e tre le arti). Va detto che, inizialmente, una corrispondenza così elevata non era attesa: i testi analizzati infatti sono in larga parte, come già detto, testi in cui predomina l'approccio teorico, il gusto per la dissertazione leggera e ricca di richiami letterari, testi, insomma, in cui anche chi ha dimestichezza con pennello e scalpello mostra di voler scrivere 'da filosofo'²⁵. È pertanto lecito leggere, in questi risultati, una conferma dell'ormai ampia circolarità delle voci più specifiche del settore e dell'alto grado di maturità ormai raggiunto da

²³ Cfr. BAROCCHI 1981, p. 9. La studiosa propone anche un breve saggio di confronto fra la terminologia coloristica impiegata dal Cennini, ricca di termini specifici come *arzia*, *biffo*, *cinabrese*, *ocra* ecc., e quella vasariana, che «prescinde dalle componenti reali» (*ibidem*), puntando sull'aggettivazione. Per un'analisi del lessico tecnico-artistico cenniniano e della sua vitalità nelle *Vite*, si rimanda a RICOTTA 2013 e al contributo della medesima autrice pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

²⁴ Qualche rispondenza interessante, in questo particolare e delicato settore dell'aggettivazione, ad esempio, è data dal testo dell'Armenini, che in più occasioni rivela una notevole affinità lessicale col testo vasariano. Poche (ma mirate) interrogazioni attraverso le maschere di ricerca di *TC* ne danno conferma: nel pittore faentino tornano, ad esempio, gli aggettivi *piumoso* (Vasari: «et i capegli morbidi, e le barbe **piumose**» VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, p. 245; Armenini: «co' capelli sfilati, biondi, lustri, ondeggianti e **piumosi**»; ARMENINI/TICOZZI 1982, p. 210), *abbacinato* (Vasari: «assetto la finestra che facesse lume **abbacinato**» VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II, p. 4; Armenini: «[scil. lume] ombroso e quasi che **abbacinato**» ARMENINI/TICOZZI 1982, p. 114), *schietto* (Vasari: «di maniera ch'a poco a poco troveremo il nero **schietto**» VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, p. 45; Armenini: «usano il bianco **schietto** con troppo abbondanza» ARMENINI/TICOZZI 1982, p. 156), *fiammeggiante* (Vasari: «et i colori maninconici e pallidi fanno parere più allegri quelli che li sono accanto e quasi d'una certa bellezza **fiammeggianti**» VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, p. 49; Armenini: «unire le mesticche ed i colori diversi insieme, che rieschino puri, **fiammeggianti** e piacevoli» ARMENINI/TICOZZI 1982, p. 58; «con altre cose assai, che ci fanno benissimo, e che sono messe ad oro ed a colori **fiammeggianti**» *ivi*, p. 245); le coppie *morbido e pastoso* (Vasari: «con una certa maniera **morbida e pastosa**» VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II, p. 577; Armenini: «una vergine si faccia [...] con un'aria angelica di viso, e sia colorita, fresca, **morbida e pastosa**» ARMENINI/TICOZZI 1982, p. 210) *acceso e abbagliato* (Vasari: «ma lo unito [scil. colore] che tenga in fra **lo acceso e lo abbagliato** è perfettissimo e diletta l'occhio» VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, p. 49; Armenini: «si termini le varietà dei colori divisi con bell'ordine, sicché si veggia in tutta la storia una universale unione di quelli, che tiri fra **l'acceso e l'abbagliato** senza esservi termini di linee o d'altre cose che arrear possano durezza agli occhi de' riguardanti» ARMENINI/TICOZZI 1982, p. 209) fino a tre elementi ricorrenti (Vasari: «una certa maniera **secca e cruda e tagliente**» VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II, III; Armenini: «e le opere loro riuscivano **crude, secche e taglienti**» ARMENINI/TICOZZI 1982, pp. 174-175). Tutti gli esempi vasariani riportati sono tratti dall'edizione Giuntina (1568).

²⁵ A tal proposito, si legga quanto scrive SCHLOSSER MAGNINO 2004, p. 383, dell'Armenini: l'artista faentino «è, come il Cellini, per indole, un pratico e un empirico, e come lui paga il tributo alla grigia teoria solo perché costretto dall'ambiente».

questo codice linguistico, nonché della sua fruibilità anche a un livello più ampio, non necessariamente circoscritto agli ambienti degli addetti ai lavori. Dal nostro confronto emerge, in altri termini, che è ormai compiuto il processo di codificazione di una base lessicale di riferimento sempre più solida e unitaria, e pronta per l'esportazione oltre i confini nazionali. Ricordiamo, come è stato messo in rilievo da studi recenti²⁶ e come emerge chiaramente anche da una ricerca all'interno del *DIFIT*, il *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco*, diretto da Harro Stammerjohann²⁷, oggi interrogabile attraverso la banca dati *OIM*, l'*Osservatorio degli italianismi nel mondo*²⁸, che la penetrazione di italianismi relativi al campo dell'arte nelle principali lingue europee è davvero massiccia, e appare seconda soltanto a quella relativa al lessico della musica²⁹. La metà delle voci d'arte prestate alle altre lingue si diffonde e si afferma proprio nei secoli di maggior prestigio italiano nell'arte, cioè il Cinquecento e il Seicento, secoli in cui la nostra lingua viaggia grazie a pittori, scultori e architetti chiamati nelle principali corti europee, ma, soprattutto, grazie all'influenza esercitata da una riflessione teorica che, si è visto, raggiunge l'apice della produttività negli stessi anni³⁰.

Capriccio: una licenza degli artisti della «terza età».

Si propone, a questo punto, un esempio di ricerca che farà meglio comprendere le funzionalità e le potenzialità di questo lemmario. Fra le tante voci possibili, si è scelto di prendere in esame *capriccio*: un termine che non soltanto conosce, in questa particolare stagione artistica, una temporanea riabilitazione semantica dal negativo al positivo, ma diviene addirittura sinonimo di un'inventività ricca, guizzante ed estrosa e, quindi, emblema del nuovo gusto creativo imposto dal Manierismo³¹. Complessivamente, *capriccio* e *capriccioso* contano in *TC* oltre 300 occorrenze – e già questo dato colpisce e induce a riservare al termine una maggiore attenzione. Scorrendo i contesti ottenuti dalla ricerca, poi, lo statuto terminologico nuovo, di chiara valenza positiva, appare via via più evidente: nel Vasari e nei trattati presi in esame, *capriccio* vale – prevalentemente, benché non esclusivamente – ‘invenzione, idea originale, fantasia, estro creativo’ dell'artista. Ma prima di addentrarci nelle ‘capricciose’ volute del gusto cinquecentesco, appare utile fare un passo indietro e gettare almeno uno sguardo alle fasi precedenti alla trasformazione semantica.

La prima attestazione del termine risale agli ultimi anni del Duecento; si trova documentata in Bono Giamboni, nelle *Storie contra i Pagani di Paolo Orosio volgarizzate* (ante

²⁶ Cfr. soprattutto BIFFI 2012 e MOTOLESE 2012 e bibliografia ivi indicata.

²⁷ Il *DIFIT*, come chiarito nella *Introduzione*, si occupa in particolare di raccogliere e analizzare gli italianismi riconosciuti come prestiti «dalla lessicografia in generale, moderna e storica, della lingua rispettiva» per «mettere a confronto l'incidenza dell'italiano sul francese, l'inglese e il tedesco, le tre lingue che sono al centro dello spazio europeo e che sono a più stretto contatto tra loro, con l'intento di ricostruire le trafilte di penetrazione e la diversa sorte delle parole italiane in questo circuito» (*ivi*, p. XI).

²⁸ L'*OIM*, accessibile in rete dal sito dell'Accademia della Crusca (www.accademiadellacrusca.it), fa parte del progetto di ricerca VIVIT – *VIVI ITALIANO. Il portale dell'italiano nel mondo* – un archivio digitale integrato di materiali didattici, testi e documentazioni iconografiche e multimediali per la conoscenza all'estero del patrimonio linguistico e storico-culturale italiano, con particolare riguardo e destinazione a italiani all'estero di seconda e terza generazione.

²⁹ Delle circa 4400 voci incluse nel *DIFIT*, ben 372 sono relative al settore artistico, cioè circa l'8,5%. La musica, tra tutti i settori certamente il più rappresentato, si aggiudica circa il 20%; al terzo gradino del podio si colloca, senza molto sorprendere, il lessico dell'enogastronomia, che conta il 5% circa degli italianismi raccolti. Ricavo tali dati da BIFFI 2012, p. 65.

³⁰ Per un quadro diacronico dei termini artistici italiani esportati, costruito sulla base dei dati *DIFIT*, si rimanda ancora a BIFFI 2012, pp. 65-70. Per un'indagine più ampia, indipendente dal lavoro di Stammerjohann, si veda soprattutto MOTOLESE 2012 (da consultare anche con Pausilio del dettagliato *Indice delle forme notevoli* in fondo al volume).

³¹ Si veda quanto notato da ALTIERI BIAGI 1998, pp. 180-182, a proposito dell'uso del termine nel Cellini.

1292), con un'accezione, tuttavia, ben diversa da quella affermata nei secoli successivi: *capriccio* vale infatti 'ribrezzo, paura' o anche 'brivido, tremore'³². Si pensi al passo dantesco «I vidi, e anco il cor me n'accapriccia, / uno aspettar così, com'elli 'ncontra / ch'una rana rimane e l'altra spiccia» (*Inferno*, XXII, 31-33)³³, celebre similitudine che descrive la condizione dei dannati 'impegolati' nella quinta bolgia e che prepara il racconto dello sventurato Ciampolo di Navarra; ebbene, il passo è così glossato da Francesco da Buti: «Et aggiugne [...]: *Io*; Dante, vidi, et anco il cor me n'accapriccia; cioè la memoria me ne spaventa: lo cuore si piglia qui per la memoria; **capriccio** significa paura, e però capricciare, o vuogli raccapricciare; cioè spaurire» (*Commento all'Inferno*, XXII, 25-36)³⁴.

L'etimologia della parola resta discussa. Senza entrare nell'argomento, si segnala soltanto che l'ipotesi di maggior credito avallata dagli strumenti lessicografici di riferimento³⁵ riconduce *capriccio* a una combinazione *capo* + *riccio*, cioè 'capelli arricciati per la paura'. Resta da chiarire – come nota il *DELI* – il rapporto semantico, tutt'altro che evidente, fra *capriccio* 'paura, ribrezzo' e *capriccio* 'ghiribizzo, desiderio, voglia bizzarra'³⁶. Certo è che il termine, nella prima accezione, sopravvive soltanto nei derivati *raccapriccio* e *raccapricciare*³⁷, mentre, nella seconda, sembra venir fuori quasi dal nulla agli inizi del secolo XVI: le prime occorrenze si legano alla penna di Pietro Aretino, il quale vi ricorre, ad esempio, nelle commedie *Il marescalco*, del 1527 («questi signori hanno di strani **capricci**, gran cosa è il fatto loro» *ivi*, II, 3, 12), e *Lo ipocrito*, del 1542 («Diffinizione tanto vera quanto nuova fu quella di colui che, nel sentire il fine, [...] disse la sorte non essere altro che umori de i pianeti e **capriccio** de i cieli, e il mondo isciagurato il pallone de le lor bagatelle» *ivi*, III, 15, 23)³⁸. Il nuovo significato, che subito s'impone, colloca il

³² «[...] tra l'altre crudeli e spaventevoli cose che negli uomini per loro presi faciano, quando facea loro bisogno di bere, prese l'ossa delle capita degli uomini, essendo ancora piene di capegli e sanguinose, trattone fuori il cervello, con disiderio e senza riprezzo, ovvero **capriccio**, come fossero veragi vaselli da bere, usavano; i quali erano ancora sanguinosi e crudeli a vedere» *ivi*, V, 23 (cfr. *TLIO*, s.v. *capriccio* §. 1). Nello stesso testo è documentato anche il primo esempio del verbo *raccapricciare* (V, 10; cfr. *Corpus OVT*).

³³ La forma verbale, in rima con *Barbariccia* (29) e *spiccia* (33), è attestata per la prima volta proprio in Dante; cfr. *TLIO*, s.v. *accapricciare*. Si noti, inoltre, che nell'*Inferno* dantesco ricorre anche la variante *raccapricciare*: «Tacendo divenimmo là 've spiccia / fuor de la selva un picciol fiumicello, / lo cui rossore ancor mi **raccapriccia**» *ivi*, XIV, 76-78 (cfr. *Corpus OVT*).

³⁴ Cfr. *TLIO*, s.v. *capriccio* §. 1. Per l'interpretazione dello stesso passo nei commenti danteschi successivi, cfr. *DDP* (es. nel *Commento* di Cristoforo Landino del 1481 si legge: «**Capriccio** in fiorentino significa quello che e Latini dicono "horrore" che è quando e peli s'aricciano, et questo interviene pel freddo; et perché nella paura el corpo riman freddo, conciosia che el sangue nel quale consiste el caldo corre al cuore, et abbandona gl'altri membri, però vi nasce **capriccio**, et è decto **capriccio** quasi capo ariccio, perché s'aricciano e capegli in capo» *Inferno* XXII, 30-33).

³⁵ Cfr. in particolare *DEI*, *DELI*, entrambi s.v. *capriccio*, e *LEI* XI, 1357.

³⁶ Sull'inconciliabilità dei due significati, il *DELI* chiude: «pur non potendo proporre un'etim[ologia] persuasiva, non vogliamo rinunziare all'ipotesi che si tratti di due parole d'origine] diversa, venute poi a convergere foneticamente» *ibidem*. A margine si segnala la posizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (quinta impressione): «Probabilmente da Capra, animale di movimenti sfrenati ed incomposti: ma altri credono che sia derivato da *erigere caput*» (cfr. *CRUSCA V*, s.v.).

³⁷ Ne fa uso ancora il Parini («Potria, tolgalo il cielo, il picciol cane / Con latrati improvvisi i cari sogni / Troncare a la tua Dama, ond'ella, scossa / Da subito **capriccio**, a rannicchiarsi / Astretta fosse, di sudor gelato / E la fronte bagnando, e il guancial molle» *Il Giorno, Mattino*, 426-431; cfr. *BIZ*, s.v.). I dizionari non registrano esempi letterari successivi (cfr. *GDLI*, s.v. §. 6; *LEI* XI, 1055). Si noti che l'accezione antica di 'tremore, orrore' è data come primo significato del termine dalle prime quattro impressioni del *Vocabolario* della Crusca (cfr. *CRUSCA I-IV*, s.v.), mentre scompare, inaspettatamente, nell'ultima, la quale dà spazio soltanto al significato successivo («Voglia, o Idea, che ha del fantastico e dell'irragionevole, e che per lo più nasce da leggerezza di natura, o da poca riflessione»; cfr. *CRUSCA V*, s.v.) e alle sfumature a esso connesse (es. «Capriccio prendesi anche per Amore leggero e incostante [...]» *ivi*, §. III). Tuttavia, nell'articolo lessicografico della quinta, totalmente rinnovato e ampliato rispetto alle precedenti edizioni, trova finalmente posto – appena sotto la prima accezione – anche il particolare valore artistico legato al gusto creativo cinquecentesco (si veda quando detto oltre, nella nota 57).

³⁸ Cfr. *BIZ*, s.v. Dalla stessa ricaviamo altre occorrenze in autori coevi, ad es.: «non mi so scusar se non con dire / quel ch'io dissi di sopra: e' son **capricci** / ch'a mio dispetto mi voglion venire / come a te di castagne far

termine nella sfera dell'irrazionale, del desiderio bizzarro e ingiustificato, della casualità e dell'incoerenza. Acezione negativa valida ancor oggi. Negli stessi anni fa la sua comparsa anche l'aggettivo *capriccioso*, attestato dal 1528 in Ubaldino Bandinelli: «mi veniste in mente voi, sì come quello, che solete fare simili tratti ad altri, et sopra tutto huomo siate **capriccioso**»³⁹.

Ma torniamo ai *capricci* d'arte e alla banca dati. A differenza di quanto rilevato in ambito letterario⁴⁰, nella scrittura artistica cinquecentesca il nostro termine si presenta, si diceva, eccezionalmente esente da connotazioni spregiative. Nelle biografie del Vasari, in particolare, sono approvati e lodati i molti *capricci* di Leonardo o di Raffaello, i «**capricci** straordinari e nuovi»⁴¹ del «divino» Michelangelo, nonché le «**capricciose**, utili all'arte e belle affatto»⁴² soluzioni di Leon Battista Alberti. Ancora, nella biografia del Mantegna, leggiamo: «Mostrò costui con miglior modo come nella pittura si potesse fare gli scórti delle figure al di sotto in su, il che fu certo invenzione difficile e **capricciosa**», dove *capricciosa* sta evidentemente per 'ardita, sperimentale'. Del resto, pensando agli scorci prospettici del Mantegna, non ci verrebbe forse in mente niente di più 'azzardato' (Fig. 2).

La valenza positiva del termine *capriccio* e del suo derivato aggettivale si spiega alla luce dei nuovi canoni artistici e dei nuovi gusti sviluppati dall'epoca, ormai pronti a prendere le distanze dal rigore del classicismo e dalla compostezza e dall'equilibrio del modello albertiano. Tali canoni, com'è stato notato⁴³, trovano senza dubbio il loro manifesto, la loro dichiarazione programmatica nel *Proemio* alla terza parte delle *Vite*. Qui il Vasari, parlando dei maestri della «seconda età» trattati nella parte precedente, spiega che essi, è vero, si sono messi in luce per la regola, per l'ordine e per la misura delle loro rappresentazioni figurative, ma è mancato loro qualcosa. Più precisamente, a tali artisti è mancata una «licenzia» tale da poter sussistere «senza far confusione e guastare l'ordine» e che pur «mostrasse tutto quell'ordine con più ornamento»: ai maestri antichi è mancato, cioè, un qualcosa di più estroso, un guizzo che «nella regola» rompesse la regola, per dare quella «bellezza continuata in ogni minima cosa».

Ma se bene i secondi argomentarono grandemente a queste arti tutte le cose dette di sopra, elle non erano però tanto perfette che elle finissino di aggiugnere all'intero della perfezzione, mancandoci ancora *nella regola una licenzia*, che, non essendo di regola, fosse ordinata nella regola e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine; il quale aveva bisogno d'una invenzione di tutte le cose e d'una certa bellezza continuata in ogni minima cosa, *che mostrasse tutto quell'ordine con più ornamento*⁴⁴.

Poco oltre aggiunge:

pasticci» Francesco Berni, *Rime*, LIV, 103-106 (ante 1535); «Non credeva io già che simili **capricci** entrassero ne gli uomini gravi e giudiziosi, ma esso con tanto ardore e assiduo studio me n'ha del tutto sgannato e fattomi ravedere, che non men pazzi sieno e mercatanti che li poeti» Ortensio Lando, *Paradossi*, XXX (1543).

³⁹ Cfr. MATT 2002, p. 113. Il riferimento al testo del Bandinelli, suggerito dal LEI XI, 1059, consente di retrodatare l'aggettivo di qualche anno rispetto a quanto indicato dalla BIZ, s.v. («Minerva è **capricciosa** e Marte è strano» Pietro Aretino, *Astolfoida*, I, 10; 1540 ca.) o dal GDLI, s.v. §. 1 («da quale [*scil.* gentildonna] era d'un cervel più gagliardetto e **capriccioso** che a donna di gravità non conveniva» Matteo Bandello, *Novelle*, I, 44; 1554).

⁴⁰ Nel Varchi, autore al limite fra i due ambienti culturali, *capriccio* è sinonimo di 'inventività, fantasia' ma con una sfumatura semantica che lo associa a un livello più basso, più 'popolare' (cfr. ALTIERI BIAGI 1998, p. 180): «come degli huomini o ingegnosi o buoni solemo dire che hanno begli concetti, o buoni, o alti, o grandi, cioè bei pensieri, ingegnose fantasie, divine invenzioni overo trovati, et più volgarmente **capricci**, ghiribizzi et altri cotali nomi bassi et plebei [...]» (VARCHI 1549, p. 23).

⁴¹ *Vita di Michelagnolo Buonarruotì* (ed. 1568), in VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II, p. 736.

⁴² *Vita di Leon Batista Alberti* (ed. 1568), ivi, I, p. 368.

⁴³ Mi riferisco ancora una volta al lavoro di Maria Luisa Altieri Biagi (ALTIERI BIAGI 1998, p. 180).

⁴⁴ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, vol. II, p. II (corsivo mio).

Vi mancavano ancora la copia de' belli abiti, *la varietà di tante bizzarrie*, la vaghezza de' colori, la univers[al]ità ne' casamenti, e la lontananza e la varietà ne' paesi⁴⁵.

I trattati inclusi nella nostra banca dati confermano in larga parte questo nuovo statuto del termine; si osservino alcuni esempi fra i tanti offerti dal lemmario s.v. *capriccio*:

Voi dite quel pittore fare imitazion fantastica, il qual dipinge cosa di **capriccio** e d'invenzion sua, e che non abbia l'essere fuori del proprio intelletto⁴⁶.

[...] Anzi, ingegnossissimo pittor fantastico e commendabile sommamente. Ché, se bene la favola, così di Flora come di Vertunno, gli è stata somministrata di fuori, e da poeti che l'hanno imitata col verso, e da altri pittori che l'hanno dipinta; **capriccio** et invenzion sua nondimeno è stato il formare una donna che tutta sia fiori, et un uomo che tutto sia frutti; cosa che non aveva l'essere in alcun altro intelletto⁴⁷.

Nei passi citati, tratti dal dialogo *Il Figino* del Comanini (1591), gli interlocutori stanno prendendo in esame i dipinti della *Flora* e del *Vertumno* dell'Arcimboldi, due celebri ritratti composti assemblando una straordinaria varietà di fiori nell'uno, e di vegetali nell'altro (Fig. 3). L'effetto ottico ottenuto inganna e sorprende l'osservatore, e la 'trovata' pittorica si rivela indubbiamente ardita e originale: il senso di *capriccio* è chiaro. I due esempi ci consentono, inoltre, di mettere in evidenza un altro elemento interessante, e cioè che il nostro termine ricorre frequentemente accanto a *invenzione*, *ingegno* o *ingegnoso*, parole con le quali si stabilisce un'associazione sinonimica forte che conferma, ancora una volta, la valenza positiva di *capriccio*.

Nell'Armenini le stupefacenti sperimentazioni pittoriche della *Camera dei Giganti* di Palazzo Te (1532-1534) sono «un **capriccio** bellissimo» fatto «con molto artificio e studi», con varietà di scorci e di attitudini⁴⁸:

[...] e vi sono i Giganti, i quali in diverse parti chi feriti, e chi morti cader si veggono sotto le rovine de' monti: ed in vero è commendato per un **capriccio** bellissimo, e come che sia vario e nuovo è molto orribile ed a vedere spaventoso⁴⁹.

Nel Paleotti *capriccio* vale 'gusto' personale dell'artista. Si osservi come, anche qui, il termine ricorra vicino a *ingegno*:

I pittori adonque, considerata la natura del luogo e con questi principii avuti dagli autori, cercarono accomodare l'arte loro a queste favolosità, aggiungendovi poi ciascuno altre cose di suo **capriccio**, secondo che l'ingegno suo gli porgeva [...]⁵⁰.

La celebrazione della creatività abbondante, estrosa, inattesa – potremmo dire insolita, ma sempre in accezione positiva – ispirata dal Manierismo passa anche attraverso l'aggettivo *capriccioso*, come già accennato. Esemplifichiamo, ancora una volta, attraverso il lemmario: «fu opera **capricciosa** e molto vaga» (Vasari)⁵¹; «perché si vede che era molto ingegnoso e **capriccioso**, come da alcune delle sudette sue pitture si può comprendere» (Aldovrandi)⁵²;

⁴⁵ *Ibidem*. Si noti che, per effetto della «dicensia» cinquecentesca, anche il sostantivo *bizzarria* e l'aggettivo *bizzarro*, nell'ambito dei concetti figurativi, sono investiti dalla medesima rivalutazione semantica.

⁴⁶ COMANINI/BAROCCHI 1960-1962, III, p. 256.

⁴⁷ *Ivi*, p. 257.

⁴⁸ ARMENINI/TICOZZI 1982, p. 233.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ PALEOTTI/BAROCCHI 1960-1962, II, p. 437.

⁵¹ *Vita di Francesco detto De' Salviati*, in VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, vol. II, p. 637.

⁵² *Lettera di Ulisse Aldovrandi al Paleotti*, in PALEOTTI/BAROCCHI 1960-1962, II, p. 516.

«con ricche e **capricciose** invenzioni di cose molto diverse e stravaganti»⁵³ oppure «quanto essi [*scil.* pittori] fossero **capricciosi** e valenti in queste materie» (Armenini)⁵⁴.

Dall'analisi dei risultati offerti dalla banca dati, tuttavia, emergono anche letture negative del termine, non di rado indotte dalle preoccupazioni morali della Controriforma. Scrive ad esempio il Gilio, invocando l'autorità di Orazio, a proposito delle grottesche: «in tutte le cose si deggia servare l'ordine de la natura, e tutto quello che può cadere sotto ben regolata poesia è concesso al pittore et al poeta. [...] Ma se da questo in poi vorrà il pittore simili dissonanze dipingere con pretesto de la poetica licenza, più tosto quelle pitture saranno regolate dal **capriccio** che da la ragione de le cose naturali, de le quali l'arte è scimia, e l'artefice più tosto si recherà a sé stesso riso e vergogna, che onore e laude»⁵⁵. La condanna del Gilio alla moda delle decorazioni stravaganti che affollavano disordinatamente le pareti e i soffitti dei palazzi del tempo, non è – si badi bene – condotta sul piano dell'estetica, bensì su quello della morale. Al *capriccio* si sovrappone allora il senso di 'volubilità, irrazionalità e leggerezza' dei principi comportamentali: lo sfogo estroso della creatività è ormai avvertito come un pericolo.

La fortuna della valenza positiva del termine nella sfera artistica è dunque destinata a spegnersi⁵⁶. Nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* del Baldinucci (1681), *capriccio* ha ancora un senso neutrale che ne mette in risalto il 'tratto individuale': «Proprio pensiero e invenzione; quindi, *fatto a capriccio* o *di fantasia*, cioè di proprio pensiero e invenzione»⁵⁷. È senz'altro il Secolo dei Lumi a mettere il termine, assieme ai principi artistici in esso racchiusi, irrimediabilmente nell'ombra. La definitiva revoca di quella «licenzia» tanto cara al Vasari e al suo tempo è evidente nel Milizia, che così condanna il *capriccio*, inteso ormai più ampiamente come 'genere', nel *Dizionario delle belle arti del disegno* (1797):

CAPRICCIO in morale è il gusto per cose che non si convengono, e che presto ci dispiacciono. Nelle belle arti e specialmente in architettura, il **capriccio** è il gusto per produzioni straniere ai principj dell'arte, le quali, mancanti di base solida, non possono piacerci lungo tempo. [...] il **capriccio** risulta dal lusso, e dalla sazietà delle migliori cose, onde si cercano cangiamenti. [...] l'abuso del piacere degli ornati basta per spiegare cosa è **capriccio**. Se all'abuso del piacere, si unisce l'abuso della ragione, si forma la bizzaria, e la follia con tutti i delirj borromineschi⁵⁸.

⁵³ ARMENINI/TICOZZI 1982, p. 269.

⁵⁴ *Ivi*, p. 296.

⁵⁵ GILIO/BAROCCHI 1960-1962, II, pp. 18-19.

⁵⁶ Sorte diversa spetterà, invece, al *capriccio* nel campo della musica, dove la parola, diffusasi negli stessi anni, finisce col fissarsi come puntuale tecnicismo per indicare un componimento (prima vocale, poi anche strumentale) di schema libero (es. Anton Francesco Doni: «mai più comporrò di **capriccio**, mai più» *Canto. Dialogo della musica*, 1544; cfr. *LESMU*, s.v.) Il *capriccio* in musica «comporta un trattamento tematico ricco di trasformazioni, frequenza di modulazioni ritmiche e associazione liberissima di momenti apparentemente slegati l'uno dall'altro. I *capricci* sono numerosi nella musica da liuto e da tastiera [...]» (*ET*, s.v.). Come termine specialistico della musica, nei secoli successivi *capriccio* si imporrà anche alle altre lingue europee (cfr. *DIFIT*, s.v.).

⁵⁷ BALDINUCCI/PARODI 1975, s.v. La posizione del Baldinucci, accademico dal 1682, sarà stata senza dubbio determinante per la costruzione della voce *capriccio* nelle successive impressioni del *Vocabolario* della Crusca; tra queste colpisce la quinta che, come si diceva (cfr. *supra*, nota 37), riserva alla particolare accezione in esame un paragrafo a sé, corredato di un'esemplificazione molto ricca. La definizione qui proposta ricorda da vicino quella adottata dal *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*: «Capriccio dicasi pure per Pensiero o Invenzione, in opera d'arte o di poesia, che abbia del bizzarro e del fantastico, e anche del nuovo e dell'originale» (cfr. *CRUSCA V*, s.v. §. I). Del resto, già nelle edizioni precedenti (che pure non isolavano il valore artistico), il significato di 'ghiribizzo' appariva mitigato da termini come 'pensiero, fantasia' oppure, a partire dalla seconda edizione, da 'invenzione'. Significativi anche i corrispettivi latini indicati: *voluntas* e *cupiditas* nella prima edizione, dalla seconda anche *inventum* e nella quarta persino *argutiae*.

⁵⁸ MILIZIA 1797, s.v. Per un quadro complessivo del *capriccio* come 'genere' nella letteratura artistica e nell'arte, si rimanda al *DA*, s.v.



Fig. 1: *Lemmario*: selezione delle forme e visualizzazione dei contesti associati

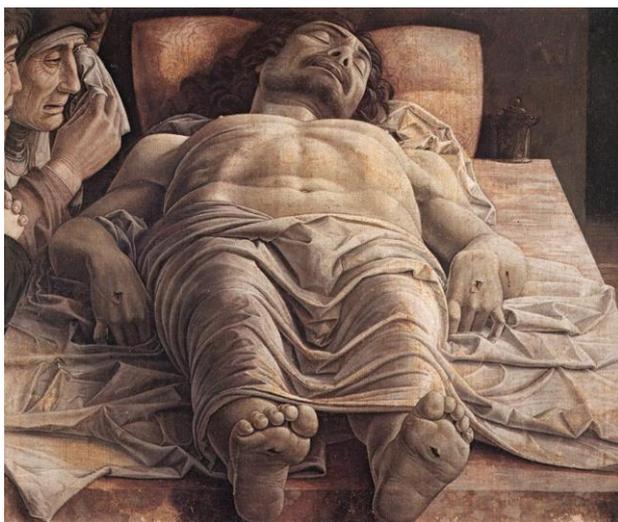


Fig. 2: Andrea Mantegna, *Cristo morto*, 1475-1478 ca., Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig. 3: Giuseppe Arcimboldi, *Vertumno*, 1590, Stoccolma, Skoklosters slott.

BIBLIOGRAFIA

Banche dati, dizionari, enciclopedie

BIZ

Biblioteca Italiana Zanichelli, DVD-Rom per la ricerca in testi, biografie, trame e concordanze della letteratura italiana, a cura di Pasquale Stoppelli, Bologna, Zanichelli, 2010.

Corpus OVI

Banca dati completa dei testi italiani antichi raccolta dall'Opera del Vocabolario Italiano (OVI, Istituto del CNR) e consultabile in rete all'indirizzo <http://www.oivi.cnr.it/>.

CRUSCA I

Vocabolario degli Accademici della Crusca, Venezia 1612⁵⁹.

CRUSCA II

Vocabolario degli Accademici della Crusca, In questa seconda impressione da' medesimi riveduto, e ampliato, con aggiunta di molte voci degli autori del buon secolo, e buona quantità di quelle dell'uso, Venezia 1623.

CRUSCA III

Vocabolario degli Accademici della Crusca, In questa terza impressione nuovamente corretto, e copiosamente accresciuto, I-III, Firenze 1691.

CRUSCA IV

Vocabolario degli Accademici della Crusca, Quarta impressione, I-VI, Firenze 1729-1738.

CRUSCA V

Vocabolario degli Accademici della Crusca, Quinta impressione, I-XI (A-Ozono), Firenze 1863-1923.

DA

Dizionario d'Arte, a cura di L. Grassi e M. Pepe, Torino 1995.

DDP

Dartmouth Dante Project, banca dati dei commenti danteschi realizzata dal Dartmouth College in collaborazione con la Princeton University, consultabile in rete all'indirizzo <http://dante.dartmouth.edu/>.

DIFIT

Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco, a cura di H. Stammerjohann e E. Arcaini *et alii*, Firenze 2008.

DEI

Dizionario Etimologico Italiano, di C. Battisti e G. Alessio, I-V, Firenze 1950-1957.

⁵⁹ Le prime quattro edizioni del *Vocabolario degli Accademici* sono consultabili in rete mediante il sistema *Cruscle - Lessicografia della Crusca in rete*, a cura di Massimo Fanfani e Marco Biffi (indirizzo <http://lessicografia.it> <10 settembre 2015>). La versione elettronica della quinta impressione è in preparazione (è già comunque possibile, nello stesso sito, una ricerca dei lemmi per immagini).

DELI

Dizionario Etimologico della Lingua Italiana, di M. Cortelazzo e P. Zolli, seconda edizione in volume unico a cura di M. Cortelazzo e M.A. Cortelazzo, Bologna 1999.

ET

Enciclopedia Treccani online, consultabile in rete all'indirizzo www.treccani.it.

GDLI

Grande Dizionario della Lingua Italiana, a cura di S. Battaglia, I-XXI, Torino 1961-2002.

LEI

Lessico Etimologico Italiano, diretto da M. Pfister e W. Schweickard, Wiesbaden 1979.

LEI germanismi

Lessico Etimologico Italiano, Germanismi, a cura di E. Morlicchio, diretto da M. Pfister e W. Schweickard, Wiesbaden 2000.

LESMU

Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950, a cura di F. Nicolodi e P. Trovato, Firenze 2007 (con CD-Rom).

LV

Lemmario artistico vasariano delle due edizioni delle *Vite* di Giorgio Vasari realizzato dalla Fondazione Memofonte e consultabile in rete all'indirizzo <http://vasariscrittore.memofonte.it/lemmario>, Firenze 2011.

TC

Trattati d'arte del Cinquecento, banca dati testuale consultabile in rete all'indirizzo <http://memofonte.accademiadellacrusca.org/index.asp>, Firenze 2015.

TLIO

Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, Firenze, Opera del Vocabolario Italiano (Istituto del CNR), consultabile al sito <http://tlio.ovc.cnr.it/TLIO/>.

Studi ed edizioni

ALTIERI BIAGI 1998

M.L. ALTIERI BIAGI, *La Vita del Cellini: temi, termini, sintagmi*, in *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Pisa-Roma-Venezia-Vienna 1998, pp. 129-205.

AMMANNATI/BAROCCHI 1960-1962

B. AMMANNATI, *Lettera agli onoratissimi Accademici del Disegno (1582)*, in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962, III, pp. 117-123.

ARMENINI/TICOZZI 1982

G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, a cura di Stefano Ticozzi, Bologna 1982 (riproduzione anastatica dell'edizione di Milano 1820).

BALDINUCCI/PARODI 1975

F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, nota critica di S. PARODI, Firenze 1975 (riproduzione anastatica dell'edizione del 1681).

BAROCCHI 1981

P. BAROCCHI, *Storiografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario*, «Studi di Lessicografia Italiana», III, 1981, pp. 5-27.

BAROCCHI 1996

P. BAROCCHI, *Vasari e il lessico tecnico*, «Bollettino d'Informazione del Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali», VI, 2, 1996, pp. 25-36.

BIFFI 2012

M. BIFFI, *Italianismi delle arti*, in M. Biffi, V. Coletti et alii, *Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni*, a cura di G. Mattarucco, Firenze 2012, pp. 52-71.

BORROMEIO/BAROCCHI 1960-1962

C. BORROMEIO, *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri II, Caroli S. R. E. Cardinalis tituli S. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex provinciali decreto editi ad provinciae Mediolanensis usum* (1577), in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962, III, 1-123.

COMANINI/BAROCCHI 1960-1962

G. COMANINI, *Il Figino. Overo del fine della pittura. Ove, quistionandosi se 'l fine della pittura sia l'utile overo il diletto, si tratta dell'uso di quella nel Cristianesimo e si mostra qual sia imitator più perfetto e che più si diletti, il pittore overo il poeta* (1591), in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962, III, pp. 237-379.

DOLCE/BAROCCHI 1960-1962

L. DOLCE, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvengono [...]* (1557), in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962, I, pp. 141-206.

GILIO/BAROCCHI 1960-1962

G.A. GILIO, *Due Dialogi [...]. Nel primo de' quali si ragiona de le parti morali e civili appartenenti a' letterati Cortigiani et ad ogni Gentil huomo, e l'utile che i Prencipi cavano dai Letterati. Nel secondo si ragiona degli errori de' Pittori circa l'histoire, con molte annotationi fatte sopra il Giuditio di Michelangelo et altre figure [...]* (1564), in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962, II, pp. 1-206.

MATT 2002

L. MATT, *Neologismi e voci rare nelle lettere di Giambattista Marino*, «Studi di Lessicografia Italiana», XIX, 2002, pp. 109-182.

MILIZIA 1797

F. MILIZIA, *Dizionario delle belle arti del disegno*, Bassano 1797.

MOTOLESE 2012

M. MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna 2012.

NENCIONI 1952

G. NENCIONI, *Sullo stile del Vasari scrittore*, in *Studi vasariani*, Atti del convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle «Vite» del Vasari (Firenze, 16-19 settembre 1950), Firenze 1952, pp. 111-115.

NENCIONI 1954

G. NENCIONI, *Premesse all'analisi stilistica del Vasari*, «Lingua Nostra», XV, 1954, pp. 33-40.

NENCIONI 1983

G. NENCIONI, *Vasari scrittore manierista?*, in G. Nencioni, *Tra grammatica e retorica*, Torino 1983, pp. 69-88 (edizione originale in «Atti e memorie della Accademia Petrarca», XXXVII, 1965, pp. 260-283).

PALEOTTI/BAROCCHI 1960-1962

G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane, diviso in cinque libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doverà osservare nel porle nelle chiese, case et in ogni altro luogo [...]* (1582), in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962*, II, pp. 117-517.

PINO/BAROCCHI 1960-1962

P. PINO, *Dialogo di pittura [...]* nuovamente dato in luce (1548), in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962*, I, pp. 93-139.

POZZI-MATTIODA 2006

M. POZZI, E. MATTIODA, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze 2006.

RICOTTA 2013

V. RICOTTA, *Per il lessico artistico del medioevo volgare*, «Studi di Lessicografia Italiana», XXX, 2013, pp. 27-92.

SCHLOSSER MAGNINO 2004

J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, edizione aggiornata da O. Kurz, Firenze 2004 (edizione originale *Die Kunstliteratur*, Vienna 1924).

SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1971-1977

Scritti d'arte del Cinquecento, a cura di P. Barocchi, I-III, Napoli-Milano 1971-1977.

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962

Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, a cura di P. Barocchi, I-III, Bari 1960-1962.

VARCHI 1549

Due lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la Scultura, o la Pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo, et più altri eccellentiss. pittori, et scultori, sopra la quistione sopradetta, in Fiorenza, appresso Lorenzo Torrentino impressor ducale, 1549.

VARCHI/BAROCCHI 1960-1962

B. VARCHI, *Lezzione, nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, fatta da lui pubblicamente nella Accademia Fiorentina la terza domenica di Quaresima* (1549), in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962, I, pp. 3-82.

VASARI/BAROCCHI–BETTARINI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

ABSTRACT

La seconda metà del Cinquecento rappresenta una fase straordinariamente felice per la storia della trattatistica d'arte italiana, poiché, in meno di cinquant'anni, vengono date alle stampe opere che diverranno capitali per l'avvio di una solida e articolata riflessione teorica in volgare e per lo stabilizzarsi di un lessico tecnico artistico unitario. Dall'interesse congiunto di storici dell'arte e di storici della lingua nei confronti di un materiale tanto ricco, nasce il progetto *Trattati d'arte del Cinquecento*: un archivio unico, in forma di banca dati testuale, costituito da alcune fra le opere più interessanti e meno reperibili realizzate nel corso del secolo – tra cui le *Vite* di Giorgio Vasari (nelle due edizioni del 1550 e del 1568). Il corpus testuale digitalizzato è integralmente consultabile *on line* e consente interrogazioni semplici o mirate, attraverso le maschere di ricerca disponibili. Una sezione speciale della banca dati è dedicata al lessico e propone un raffronto fra la terminologia tecnico-artistica delle *Vite* vasariane e quella documentata nei trattati raccolti, evidenziando così coincidenze, innovazioni e fortuna delle scelte linguistiche del biografo aretino.

The second half of the Sixteenth century is an extraordinary period for the history of treatises on art in Italy, since, in less than fifty years, works that will be basic for the development of our artistic theories and for the consolidation of the Italian specialized language of art are published. The joint interest of historians of art and historians of language for this vast amount of documents gives birth to the project *Trattati d'arte del Cinquecento* ("Treatises on art of the Sixteenth century"): an electronic database containing some of the most important and more difficult to find works published during the century, including Giorgio Vasari's biographies (in both the editions). The electronic textual corpus is fully accessible from the web and allows simple and focused queries through the available forms. A special section of the database is dedicated to the lexicon and provides a comparison between the technical-artistic vocabulary of Vasari's *Vite* and the one documented in the treatises included in the database, in order to highlight connections, innovations and fortune of the linguistic choices of the biographer from Arezzo.

NOTE SUL LESSICO DELLE *VITE* DI GIORGIO VASARI
FRA LA TORRENTINIANA E LA GIUNTINA

Nel 1612, Bernardino Baldi da Urbino (1553-1617), poeta, matematico e studioso di architettura, apriva la sua *Vita* di Vitruvio, tradotta in latino, con un giudizio sull'arte edificatoria intesa quale unione indissolubile di capacità manuali e d'ingegno che determinava la figura dell'artefice «ab omnibus scientiis imparatus»:

Omnes fere artes natura ita constitutas esse scimus, ut non satis commode tractari valeant, si qui in illis versantur, ingenio pariter et manu non fuerint exercitati. Etenim contemplatio, quam θεωριαν Graeci appellant, oculus quidam est, πραξις vero, hoc est ipsa operatio, manus sibi locum atque officium vendicat¹.

Publicata in Germania assieme a un'altra opera baldiana il dizionario ragionato dei termini architettonici *De verborum vitruvianorum significatione*, la biografia di M. Vitruvio Pollione proveniva da un'imponente raccolta delle vite dei matematici, dedicata dall'urbinate all'attività dei teorici della disciplina dall'antichità all'epoca moderna (apparsa però in stampa soltanto nel '700)². Nel suo lavoro storiografico Bernardino Baldi accostava Pitagora, Erone e Archimede a Vitruvio e a Leon Battista Alberti per risaltare il ruolo di quei pensatori che con le loro speculazioni avevano segnato il progresso nelle arti, come l'architettura³, e meritavano appieno un riconoscimento pari (se non più alto) a quello riservato all'epoca ai rappresentanti delle arti meccaniche, pittori e scultori. Il Baldi raccolse i fatti biografici e si soffermò sugli scritti dei protagonisti della matematica, in adesione al modello della storiografia sia antica sia rinascimentale, confermando in questo modo il ruolo significativo del genere letterario delle *Vite* nel nobilitare l'apporto del singolo allo sviluppo di una disciplina. E nel caso dei matematici si trattava di sottolineare il loro contributo al progresso tanto delle arti e delle tecniche quanto dello scibile universale:

Si scrivono le vite de' Grammatici, de' gli Oratori, de' Sofisti, de' Pittori e d'altre genti di minor conto, e non si scriveranno quelle de' Matematici, da l'industria de' quali il mondo ha imparato di conoscere i movimenti, i numeri, e le grandezze de' cieli, i giri de le stelle, le ragioni dell'eclissi [...]. E se queste cose paiono di poco momento, chi mi negherà che da le regole de' matematici non prendano le forme loro le città, le fortezze, i teatri, i palazzi, i tempj e tutti gli altri edifitj così pubblici come privati?⁴

¹ BALDI 1612, p. 199. Nelle trascrizioni dal testo a stampa antico si distinguono *u* e *v* e si rende *-ij* con *-ii*; viene ammodernato l'uso delle maiuscole e delle minuscole, degli apostrofi e degli accenti (vengono tolti gli accenti dai monosillabi *à, ò, mà* e aggiunti su *così*, e si scrive sempre *nè* congiunzione); s'interviene parcamente nell'uso dei segni d'interpunzione (mutando, fra l'altro, il punto e virgola in virgola negli elenchi e dinanzi alle frasi subordinate relative, e togliendo i due punti nelle abbreviazioni). Si conserva la grafia etimologizzante e si mantengono le oscillazioni nell'uso delle consonanti doppie e scempie; si rende uniforme la divisione delle seguenti parole: *acciò che, cioè, infino/insino, insieme, nonostante, perché, perciò che, però che, più tosto*. Si mantiene la scrittura separata delle preposizioni articolate *a i, de gli, ne i, ne lo, ne le* ecc. Si sciolgono le abbreviazioni, senza darne indicazione; *ē* è trascritto *et*; si dividono le scritture univervate di tipo *laquale*; le aggiunte e le omissioni sono indicate con le parentesi quadre. La divisione delle pagine è segnalata con la sbarretta verticale (|). I corsivi sono miei, se non diversamente specificato.

² Per le vicende testuali delle *Vite* (delle quali sono state perse alcune parti come la biografia albertiana) si veda NENCI 1998, pp. 21-30.

³ «Taccia dunque la turba degli architetti pratici se io scriverò di Vitruvio e di Leon Battista e non di loro, perché egli ornati, come si dice, di tutte l'arme hanno ragione di militia nell'esercito dei matematici, de' quali io vo scrivendo le vite» (BALDI/NENCI 1998, p. 80).

⁴ La citazione tratta dal manoscritto baldiano, conservato a Stresa, si legge in BECCHI 2012, p. 51.

Per Baldi la ragione che muoveva l'approccio all'arte fu prima di tutto intellettuale. In ogni attività «industre», in virtù della conoscenza, il «nobil poter dell'intelletto humano»⁵ permetteva, secondo l'urbinate, di affinare la tecnica che serviva ad imprimere l'ingegno dell'artefice nella materia, pareggiando e dominando la natura.

Il pensiero del dotto poeta e matematico, spaziando dall'automatica alla pittura, si allacciava alle discussioni sulle arti visive del pieno Cinquecento. Dalle pagine di Giorgio Vasari⁶ traggono ispirazione i giudizi critici sull'arte contemporanea, che Bernardino Baldi consegna alle pagine della *Descrizione del palazzo ducale d'Urbino*. Condotta in modo equilibrato fra la valutazione tecnica e l'analisi estetica, la descrizione dell'edificio feltresco stesa nel 1587 costituisce un alto esempio di quella scrittura artistica del tardo Cinquecento, che era maturata grazie alla fortuna dell'opera vasariana. Nell'originale trattatello che, toccando ogni dettaglio costruttivo, presenta il Palazzo urbinato come l'armonico completamento d'intelligenza creativa, di materia e di abilità fattiva, si può cogliere in filigrana il modello di Vasari scrittore⁷. In particolare, Bernardino Baldi recupera la terminologia, consolidatasi nell'uso grazie all'opera dell'aretino, per qualificare criticamente il linguaggio architettonico del palazzo. Nel suo testo, quindi, allato alle occorrenze di «(buona) maniera», che risalta il valore dell'opera architettonica nel suo complesso e in ogni dettaglio⁸, spesseggiano termini improntati all'esempio dello storiografo e critico toscano: «beninteso»⁹, «vago» e «vaghezza», «pulito» e «pulitezza», «schietto» e «schiettezza». E la *Descrizione*, a quanto mi risulta, registra fra i primi l'uso di «gotico» (sia aggettivo sia aggettivo sostantivato) equivalente al vasariano «tedesco/todesco»: il termine che di fatto sviluppava il suggerimento delle *Vite*, dove «la maniera trovata dai Gotti» qualificava l'estetica dell'edificare nel Medioevo.

Nella descrizione tecnica ed estetica di un'opera architettonica, come il Palazzo ducale d'Urbino, l'autore ricorre alle parole entrate nell'uso di chi trattava del lavoro artistico, contribuendo a fissare e a diffondere una terminologia tecnica pertinente, che si è rapidamente evoluta: basti citare le sfumature e implicazioni ideologiche del termine, per eccellenza vasariano, «maniera». Così «capriccio» e «capriccioso», posti nella *Descrizione* allato a «barbaro» e «gotico», scandiscono il giudizio sulla maniera degli artisti contemporanei. Il breve *excursus* conclude il capitolo *Architettura della fabbrica*, in cui Baldi esalta la «buona maniera antica»¹⁰ realizzata nel capolavoro architettonico urbinato, privo di elementi «ambarberiti e rozzi» del gotico ma anche della «vaghezza licentiosa [...] delle fabbriche moderne»¹¹:

Non vi si vede dico quei *capricci* d'archittravi spezzati, cartelle, festoni, maschere, misture di rozo, e di domestico, et altre cose tali, che si veggono frequentemente nelle fabbriche moderne, e ciò credo io parte non haver ancora l'auttorità di Michelangelo Buonarroti insegnato a gli architetti il

⁵ Bernardino BALDI, *In lode della scultura*, in BALDI 1590, p. 332.

⁶ Per le notizie sulle due edizioni dell'opera, la Torrentiniana del 1550 e la Giuntina del 1568 si veda VASARI, *GLI UFFIZI E IL DUCA* 2011, in particolare le schede curate da Eliana Carrara: XIV.14 (sull'edizione Torrentiniana) e XIV.16 (sull'edizione Giuntina).

⁷ Per l'ampia bibliografia su Giorgio Vasari scrittore e storiografo rimando agli studi di MATTIODA-POZZI 2006 e di CARRARA 2013.

⁸ La scrittura baldiana fa emergere i valori essenziali della fabbrica del palazzo nella tensione e nel dinamismo delle sue strutture architettoniche; e, attraversando il cortile, le anticamere, le sale, lo studiolo, si mette in evidenza la sua funzionalità, ottenuta grazie al razionale compartimento degli ambienti, così come si coglie la maestria di ornamenti e rifiniture, fregi e capitelli, lavori d'intarsio e «fughe di porte e rincontri bellissimi» (BALDI/SIEKIERA 2010, p. 76).

⁹ Che nell'opera a stampa registra le forme *ben inteso* e *bene inteso: ivi*, pp. 37-38 e passim.

¹⁰ Altrove il sintagma «bella maniera» esalta l'ingegno stilistico del costruttore: «Gran lode parimente gli vien data per *essersi egli con tanto bella maniera accomodato all'asprezza del sito* dalla parte di Ponente e dall'haver fatto nascere dalla difficoltà di quello, oltre la perpetua stabilità, una bellezza e maestà, quale è quella che da quella parte si vede» (*ivi*, p. 116).

¹¹ Queste e anche la seguente citazione si leggono *ivi*, alle pp. 102-103 (i corsivi sono miei).

valersi del *capriccio* in vece di regola, il che sarebbe assai buono, se tutti i cervelli fossero della qualità del suo, e non se ne trovasero tanti de gli stroppiati, e mostruosi. Parte ancora poté nascere dal non essersi in quei tempi osservate tutte le cose de gli antichi, nè fatto conserva delle licenze loro, per valersene molte volte fuori di luogo. Ha dunque (per finirla) questo palazzo ornamenti non barbari nè gotici, nè meno *capricciosi*, e moderni, ma simili a gli antichi, e fra gli antichi non ha quelli che s'usavano da' *capricciosi*, ma da' buoni, e che nelle buone fabbriche erano comunemente in uso. Di qui nasce una certa maestà, et un certo decoro, del quale i giuditiosi godono, et i *capricciosi* medesimi non hanno di che dolersi.

Se nelle parole del vitruviano Baldi il termine «capriccio» mantiene una sfumatura positiva di 'invenzione ingegnosa' quando allude alla creatività estrosa di Michelangelo («il valersi del *capriccio* [...] il che sarebbe assai buono»), esso si tinge decisamente di colore negativo di 'abuso, squilibrio costruttivo' in riferimento alle trovate architettoniche «moderne», condotte senza alcun riguardo alle regole della «buona maniera antica».

Nella prima edizione delle *Vite* del 1550, «capriccio» (stando agli spogli del *LV*)¹² ricorre 25 volte, solitamente nel significato tecnico artistico di 'estro creativo, trovata ingegnosa' ma tuttavia anche in quello generico, diffuso nel parlato toscano, di 'fantasia, voglia o pensiero estemporanei e bizzarri'. Giorgio Vasari se ne serve consapevolmente in 15 casi per fissare i tratti eccezionali di personalità artistiche capaci di idee brillanti e invenzioni estrose, «capricci» e «ghiribizzi», da Lippo pittore a Botticelli a Mantegna, da Raffaello a Perino del Vaga. E il termine esordisce in questa accezione tecnica nella vita di «Lippo pittor fiorentino», proprio nel passo in cui si loda il valore dell'invenzione nell'operato degli artefici:

Sempre fu tenuta la invenzione madre verissima della architettura, della pittura, et della poesia, et in tutte le cose de gli artefici dotti giudicata sempre maravigliosa et di grande ingegno. Perciò che ella gradisce gli artefici molto, et di lor mostra i ghiribizi e *capricci* de' fantastichi cervelli di quelli che trovano le varietà delle cose, le novità delle quali esaltano sempre in maravigliosa lode tutti quegli che tal cosa esercitando con garbo et con straordinaria bellezza danno forma, sotto coperta et velata ombra, alle cose che fanno. Costoro lodano altrui con destrezza et biasimano coloro ch'essi vogliono, senza essere apertamente intesi¹³.

Sempre nella *Torrentiniana*, «capriccio» viene adoperato per designare idea, invenzione e anche trovata formale: «cosa ingegnosa di *capriccio* et maravigliosa di bellezza»¹⁴; «infinità di *capricci* straordinari et nuovi et bellissimamente considerati»¹⁵. Quasi tutti i luoghi in cui ricorre il termine sono riproposti nella *Giuntina*, dove si moltiplicano le occorrenze di «capriccio» fino a 88, anche nelle espressioni «a capriccio» 'd'ingegno'; e sono le vite di artisti contemporanei (aggiunte *ex novo* nel secondo volume della «III parte») a contare ben 40 casi di «capriccio», in gran parte in significato tecnico di critica artistica, non di rado in coppia con «invenzione»¹⁶. Usato, dunque, in accezione di 'idea estrosa ma geniale', però nel contempo con la sfumatura di 'stranezza, cosa insolita e bizzarra' («Queste grottesche [...] fatte con tanto disegno, con sì varii e *bizzarri capricci*»)¹⁷, il termine «capriccio» si colloca sul crinale di significati che potevano risultare contraddittori, e la sua accezione di 'escogitazione fuori dalla regola; irregolarità' con il passare degli anni e dei secoli, a seconda del gusto dominante dell'epoca assumerà valenza sia

¹² Si veda in bibliografia *LV*. Il progetto è basato sull'uso di *INDICE DELLE FREQUENZE* 1994.

¹³ Nella «prima parte delle *Vite*» dell'edizione *Torrentiniana* (VASARI 1550, pp. 213-14: 213).

¹⁴ *Vita di Antonio da San Gallo il Giovane*, in VASARI 1550, p. 876: il vocabolo si trova soltanto in quest'edizione.

¹⁵ *Vita di Michelangelo*, in VASARI 1550, p. 971.

¹⁶ Ben tre occorrenze del sintagma nella vita di Jacopo Sansovino (VASARI 1568, III, 2, p. 832 e passim); e il termine è in serie con «invenzione» nel capitolo sull'Accademia del Disegno: «È anco nostro Accademico Giovanni della Strada fiammingo, il quale ha buon disegno, *bonissimi capricci*, molta invenzione e buon modo di colorire» (*ivi*, p. 871).

¹⁷ *Vita di Giovanni da Udine*, in VASARI 1568, III, 2, p. 577.

positiva sia negativa. La *Descrizione del Palazzo ducale d'Urbino* di Bernardino Baldi documenta non solo questo oscillare semantico del tecnicismo «capriccio»¹⁸, ma anche la vitalità nella critica artistica del tardo Cinquecento di «capriccioso» ‘licenzioso e irregolare’, un altro termine che si riveste di un valore specialistico nelle pagine delle *Vite*, e, come il sostantivo, incrementa il numero di presenze nel passaggio fra le due edizioni: così da 18 occorrenze nella Torrentiniana si passa a 106 attestazioni nella Giuntina, con ben 42 esempi di «capriccioso» (per lo più in accezione tecnica) soltanto nel secondo volume della III parte¹⁹; e si osserva che frequentemente l'aggettivo qualifica «invenzione», creando di fatto con quest'espressione un sinonimo di «capriccio» nel senso di ‘una ingegnosa e sorprendente trovata formale’:

[Francesco Traini] fece [...] una tavola a tempera, con *invenzione capricciosa* che è molto lodata, ponendovi dentro detto S. Tommaso a seder ritratto di naturale: dico di naturale, perché i frati di quel luogo fecero venire un'immagine di lui [...] dove egl'era morto l'anno 1323²⁰.

Fra le voci di punta della scrittura critica vasariana insieme a «capriccioso» si possono alternare, con un significato affine, «bizzarro» e «stravagante» in riferimento agli elementi e ai concetti circoscritti al lavoro creativo e all'opera d'arte, quali: «immaginativa», «invenzione», «grottesca», «forma», «fantasia», «ornamento», «vista» ‘aspetto, visione’, e anche «maniera». Si osservi che, nella *Descrizione dell'Apparato delle Nozze di don Francesco dei Medici e di Giovanna d'Austria*, l'espressività particolarmente pregnante dell'aretino adopera numerose volte le dittologie sinonimicamente convergenti: «bizzarro e stravagante», «capriccioso e stravagante», alle quali si affianca «stravaganti bizzarrie».

Con la sua scrittura, Giorgio Vasari presenta la storia delle tre arti servendosi del registro colloquiale proprio degli artefici. Se nel vocabolario tecnico²¹ il testo delle *Vite* (in entrambe le edizioni, Torrentiniana e Giuntina) racchiude una realtà linguistica con una fisionomia ben determinata e in gran parte circoscritta al settore delle arti meccaniche (che pur toscana di fondo rimane permeabile ai termini radicati nell'uso di altre regioni, per esempio «balaustro»²², o «piatèa»²³ ‘spianata su cui costruire un edificio’), nel lessico della critica d'arte

¹⁸ «Capriccio» fa stabilmente parte del lessico tecnico dell'architettura: *ENCICLOPEDIA DELL'ARCHITETTURA* 2001.

¹⁹ In uno dei pochi cambiamenti all'*introduzione* attuati nella Giuntina, lo storiografo e critico aretino, nel III capitolo dell'*Architettura*, aggiunge una digressione sull'ordine composito, in cui qualifica il lavoro di Michelangelo con i vocaboli «vago» e «capriccioso»: VASARI 1568, I e II parte, «introduzione», cap. III, p. 25: «Niuno può negare che questo nuovo ordine composito, havendo da Michelagnolo tanta perfezione ricevuto, non possa andar al paragone degli altri. E di vero la bontà e virtù di questo veramente eccellente scultore, pittore et architetto ha fatto miracoli dovunque egli ha posto mano, oltre all'altre cose che sono manifeste e chiare come la luce del sole, havendo siti storti dirizzati facilmente e ridotti a perfezione molti edifici et altre cose di cattivissima forma, ricoprendo con vaghi e capricciosi ornamenti i difetti dell'arte e della natura».

²⁰ *Vita di Andrea di Cione Orcagna*, in VASARI 1568, I parte, p. 187: il brano è stato aggiunto nell'edizione del 1568, in cui, oltreché «pittore», Orcagna viene chiamato anche «scultore e architetto» (*ivi*, p. 182).

²¹ Nelle ricerche sul lessico artistico delle *Vite* ho consultato in prima istanza *LV* che raccoglie la terminologia vasariana delle due edizioni e, inoltre: *TB*, *GDLI*, *DELI*, GRASSI-PEPE, e le cinque edizioni del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, disponibili sul sito dell'Accademia (www.lessicografia.it).

²² Stando ai vocabolari, a Giorgio Vasari si deve la prima attestazione in italiano del termine *balaustro*, introdotto nell'edizione giuntina (si contano 17 occorrenze in *LV*), con tutta probabilità accolto dallo scrittore toscano dopo i viaggi nell'Italia settentrionale (o in virtù dei contatti con gli artefici di quelle regioni). Quanto a «balaustro» e «balaustrato» adoperati da Bernardino Baldi, che non di rado si serve di termini in uso tra gli architetti e le maestranze marchigiane ed emiliane, si veda BALDI/SIEKIERA, p. 52: colgo l'occasione per correggermi, spostando la data della prima attestazione del termine dal 1550 (come viene indicato nell'edizione dell'opera baldiana) al 1568.

²³ Con tutta probabilità «piatèa» nell'accezione tecnica di ‘fondamento solido su cui palificare e fondare un edificio’ è da congiungere con il vocabolo dialettale veneto «piato», che, non è da escludere, si sia forse sovrapposto alla voce dotta «platea». Rilevo il termine (non segnalato dai vocabolari di lingua italiana) nella vita di Arnolfo, aggiunta soltanto nell'edizione delle *Vite* stampata dai Giunti nel 1568: «[Buono] fondò il Campanile di

che concreta i giudizi vasariani, le *Vite* accolgono parole ed espressioni del parlato spontaneo, care agli autori toscani (come Berni, Cecchi, Grazzini) dotandole di un valore tecnico. La pregnante espressività di «bizzarro» e «bizzarria», «capriccio», «capriccioso» e «capricciosamente», «fantastico» e «fantasticheria», o «fantasia», «ghiribizzo», «stravagante» e «stravaganza», o «stranezza», tutti termini che spesseggiano nella Giuntina, in particolare nell'ultima parte dedicata agli artisti coevi, ravviva la nuova terminologia della critica già operante dal primo Cinquecento nei trattati letterari (Bembo) e artistici (Serlio, Cattaneo): «beninteso», «ingegnoso», «fuor di regola», «licenza» e «licenzioso», «ragionevole» e «ragionevolmente»²⁴. A Vasari, come abbiamo già detto, spetta il lavoro di consolidamento dell'accezione tecnica di questi vocaboli entro il settore del linguaggio della critica d'arte; e va sottolineato l'uso in senso specialistico di «ben inteso» 'ben progettato, eseguito con perizia, proporzionato', largamente diffuso nella letteratura architettonica almeno fin dalla pubblicazione dei primi libri di Sebastiano Serlio (1537 e 1540). Nella prima edizione delle *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, il termine composto ricorre di frequente nei gradi comparativo e superlativo, limitatamente al primo dei suoi costituenti: «meglio inteso», «benissimo inteso»²⁵:

Ritrovossi la bellezza et varietà de' capitelli e delle cornici in tal modo che si vide le piante de' tempj et degli altri suoi edifizj esser *benissimo intese*, et le fabbriche ornate, magnifiche et proporzionatissime. Come si vede nella stupendissima machina della cupola di Santa Maria del Fiore di Fiorenza; nella bellezza et grazia della sua lanterna, ne l'ornata, varia et graziosa chiesa di Santo Spirito, et nel non manco bello di quella edifizio di San Lorenzo, nella bizzarissima invenzione del tempio in otto facce degli Angioli, et nella ariosissima chiesa et convento della Badia di Fiesole, et nel magnifico et grandissimo principio del palazzo de' Pitti²⁶.

Messo a lemma nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* da Filippo Baldinucci, che attinge a piene mani dall'opera vasariana²⁷, e segnalato con il valore tecnico dal *Dizionario della lingua italiana* di Tommaseo e Bellini, «beninteso» compare in accezione tecnica soltanto nei lessici settoriali²⁸.

Nella prima edizione delle *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori* del 1550, per i tipi di Lorenzo Torrentino, ai capitoli dell'*introduzione* dedicati all'architettura Giorgio Vasari affidava un breve riassunto dei concetti teorici più noti, come gli ordini e le proporzioni, incorniciati nelle *auctoritates* di Vitruvio e di Leon Battista Alberti. Al riconoscimento del valore dell'*ars aedificatoria*, fondamento del viver civile – emergente già nel titolo, in cui gli architetti

S. Marco con molta considerazione, et giudizio, havendo così bene fatto palificare e fondare la *piatea* di quella torre ch'ella non ha mai mosso un pelo, come haver fatto molti edifizj fabricati in quella città inanzi a lui si è veduto e si vede» (VASARI 1568, I e II parte, p. 89). Il vocabolo ricorre tre volte nel trattato di Camillo Agrippa milanese, pubblicato quindici anni dopo l'opera di Giorgio Vasari: «Prima si trovarà la sua *piatea* per poter posar il castello, che regga avvantaggiosamente, come s'è detto» (CAMILLO AGRIPPA 1583, p. 38). Ringrazio Francesco Di Teodoro e Luca D'Onghia per l'aiuto offertomi durante le indagini su questo termine.

²⁴ «Ragionevole» domina nelle pagine delle *Vite*, configurandosi come tecnicismo usato in accezione di 'regolare, proporzionato, concorde alla regola': «maniera ragionevole».

²⁵ VASARI 1550, *Proemio della seconda parte delle Vite*, pp. 223-34.

²⁶ *Ini*, p. 231. Si contano numerosi esempi di «ben inteso» (in forme diverse) nella Torrentiniana, interrogabile grazie all'inserimento VASARI/BELLOSI-ROSSI 1586 nel corpus della *LIZ*. Dato che la voce manca nel *LV*, non è stato possibile valutare per ora la consistenza delle sue occorrenze nella Giuntina.

²⁷ Nell'Ottocento la definizione del termine data dal vocabolista fiorentino entrò nella versione italiana del monumentale dizionario storico di Quatremère de Quincy: «Dicesi quel lavoro, fabbrica, scultura, o pittura, nella quale si riconoscono le dovute proprietà, osservate non così superficialmente, ma quali debbono essere, secondo che il naturale dimostra, e non per forza di sola imitazione, come di chi va copiando ciò che vede e non intende; ma d'una tal maestria, che è nell'artefice, colla quale potrà assegnare la ragione del suo operato», (QUATREMÈRE DE QUINCY 1842-1844, s.v.).

²⁸ GRASSI-PEPE, p. 124.

guidavano la schiera degli artefici delle tre arti – l'aretino «manesco e fattivo» unì la consistenza del proprio sapere su materiali e tecniche, le pietre²⁹, gli impasti degli stucchi, il lavoro di quadro, di armatura, di commesso. I principi teorici dell'*ars aedificatoria* vengono rimpinguati nella Giuntina dall'industria e dal sapere pratico che lo scrittore aveva acquisito e affinato nei lavori su diverse «fabriche», da Roma ad Arezzo a Pisa, culminando il proprio impegno dell'artefice-architetto nei grandi cantieri fiorentini del Palazzo Vecchio e degli Uffizi³⁰. Giorgio Vasari nelle parti sull'architettura aggiunte nel 1568 alle biografie di artisti, spesso camei di poche righe, riversa la sua esperienza «fattiva» del progettista che fonda il proprio lavoro sull'osservazione delle opere altrui. Nel secondo volume della III parte della Giuntina, dove viene presentato l'operato degli artisti contemporanei, lo storiografo e critico, aprendo la biografia del ferrarese Garofalo, mette in evidenza il valore che per il critico hanno i viaggi d'istruzione e l'esame autoptico delle opere altrui:

In questa parte delle *Vite* che noi ora scriviamo, si farà brevemente un raccolto di tutti i migliori e più eccellenti pittori, scultori et architetti che sono stati a' tempi nostri in Lombardia dopo il Mantegna, il Costa, Boccaccino da Cremona et il Francia bolognese, non potendo fare la *Vita* di ciascuno in particolare, e parendomi a bastanza raccontare l'opere loro; la qual cosa io non mi sarei messo a fare, nè a dar di quelle giudizio, se io non l'avessi prima vedute. E perché dall'anno 1542 insino a questo presente 1566 io non aveva, come già feci, scorsa quasi tutta l'Italia, nè veduto le dette et altre opere che in questo spazio di ventiquattro anni sono molto cresciute, io ho voluto, essendo quasi al fine di questa mia fatica, *prima che io le scriva, vederle e con l'occhio farne giudizio*³¹.

Dal confronto fra le due edizioni delle *Vite* emerge una nuova attenzione al lavoro costruttivo tanto nel suo insieme quanto al dettaglio. Spiccano, infatti, le aggiunte delle vite di Arnolfo di Cambio e Nicola e Giovanni Pisano, nonché gli ampliamenti di quelle di Baldassarre Peruzzi, Francesco di Giorgio e Michelozzo, ma anche l'arricchimento delle biografie di Jacopo della Quercia, Andrea Pisano, Andrea Orcagna, Giulio Romano, Benedetto da Maiano con brani dedicati al loro lavoro di architetti:

[Benedetto da Maiano] alla Madonna delle Grazie, che è poco fuor d'Arezzo, facendo un portico e una salita di scale dinanzi alla porta, nel portico mise gl'archi sopra le colonne, et a canto al tetto girò intorno intorno un'architrave, fregio e cornicione, et in quello fece per gocciolatoio una ghirlanda di rosoni intagliati di macigno, che sportano in fuori un braccio e un terzo, talmente che fra l'agetto del frontone della gola di sopra et il dentello, et uovolo, sotto il gocciolatoio fa braccia due et mezzo, che aggiuntovi il mezzo braccio che fanno i tegoli fa un tetto di braccia tre intorno, bello, ricco, utile et ingegnoso³².

Non sorprende quindi che nella Giuntina aumenti significativamente il numero delle occorrenze di termini strettamente connessi all'attività degli architetti e delle loro maestranze: «mattonare», oppure «fondare» 'costruire sulle fondamenta, gettare le fondamenta per una costruzione', e per estens. 'costruire, edificare'. Nella Torrentiniana «fondare» è registrato in quest'ultima accezione soltanto 3 volte (altre 7 sono le occorrenze del participio in funzione aggettivale, «fondato» 'esperto, preparato, con solide basi' e 'ben eseguito', in particolare concernente il disegno)³³, mentre nell'edizione del 1568, il termine in senso tecnico, proprio

²⁹ CONFORTI 1993, pp. 15-38; CONFORTI 2014.

³⁰ CONFORTI 1993, pp. 129-208.

³¹ Per un approfondimento sul nuovo modo di procedere di Giorgio Vasari, in vista della riedizione delle *Vite*, si veda POMMIER 2007 (e la citazione dalla Giuntina, a p. 365).

³² VASARI 1568, I e II parte, *Vita di Benedetto da Maiano*, «scultore et architetto», p. 479. L'artista aveva soltanto la qualifica di «scultore» nella Torrentiniana.

³³ «il disegno più fondato et più naturale verso il vivo», *Proemio alla seconda parte delle Vite*, in VASARI 1550, p. 231.

dei costruttori, ricorre 42 volte di cui 8 volte nella vita di Arnolfo di Cambio, inserita proprio nella Giuntina. Il lessico architettonico sembra diventare più corposo nella nuova edizione delle *Vite* e, osserva Claudia Conforti, si comprende dalla biografia di un artista moderno della parte “nuova”, Jacopo Sansovino, quanto il pittore e l’architetto del duca Cosimo I apprezzasse «duttilità, capacità di adeguare l’architettura al luogo e alla funzione – “al sito e alla comodità” –, dialogo incessante tra invenzione, regola e licenza»³⁴.

Se l’esperienza dell’architetto si riflette nelle nuove pagine della Giuntina, la maturità di critico³⁵ si manifesta per tutta l’opera in una terminologia evidentemente calzante e rispondente alle esigenze di chi trattava e giudicava le materie artistiche con l’occhio da esperto, «manesco» e «fattivo».

³⁴ CONFORTI 1993, p. 41.

³⁵ È del tutto condivisibile il giudizio espresso quarant’anni fa da Alessandro Gambuti: «Si potrebbe dire che il Vasari preferisce l’esercizio critico alla dissertazione teorica, ritenendo la critica, ai fini della storia, un momento di dimostrazione e di verifica di certe premesse e norme generali» (GAMBUTI 1976, p. 735).

BIBLIOGRAFIA

Banche dati, dizionari, enciclopedie

ENCICLOPEDIA DELL'ARCHITETTURA 2001

Enciclopedia dell'Architettura. «Le Garzantine», Milano 2001 (prima edizione 1996).

DELI

Dizionario Etimologico della Lingua Italiana di M. Cortelazzo e P. Zolli, seconda edizione in volume unico a cura di M. Cortelazzo e M.A. Cortelazzo, Bologna 1999.

GDLI

Grande Dizionario della Lingua Italiana, a cura di S. Battaglia, I-XXI, Torino 1961-2002.

GRASSI-PEPE

L. GRASSI, M. PEPE, *Dizionario di termini artistici. Concetti, categorie, termini tecnici, movimenti, stili, materiali, strumenti, tecniche*, Milano 1994.

LV

Lemmario artistico vasariano delle due edizioni delle *Vite* di Giorgio Vasari realizzato dalla Fondazione Memofonte e consultabile in rete all'indirizzo <http://vasarisrittore.memofonte.it/lemmario>, Firenze 2011.

LIZ

LIZ 4.0 Letteratura Italiana Zanichelli. Cd-Rom dei testi della letteratura italiana, a cura di P. Stoppelli ed E. Picchi, quarta edizione, Bologna, 2000.

TB

N. TOMMASEO, B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, I-VI, Torino, 1861-1879.

Studi ed edizioni

BALDI 1590

B. BALDI, *Versi e prose di Monsignor Bernardino Baldi da Urbino, Abate di Guastalla*, Venezia 1590.

BALDI 1612

B. BALDI, *De Verborum vitruvianorum significatione sive perpetuus in M. Vitruvium Pollionem commentarius, auctore Bernardino Baldo Urbinato, Guastallae Abbate. Accedit vita Vitruvii, eodem auctore, Augustae Vindellicorum* 1612.

BALDI/NENCI 1998

B. BALDI, *Le vite de' matematici*, edizione annotata e commentata della parte medievale e rinascimentale da E. NENCI, Milano 1998.

BALDI/SIEKIERA 2010

B. BALDI, *Descrizione del Palazzo ducale d'Urbino*, a cura di A. Siekiera, Alessandria 2010.

BECCHI 2012

A. BECCHI, *Il corpo dell'«invenzione»: Vitruvio interprete di Archimede*, in *Teoria e prassi nell'esegesi vitruviana tra XV e XIX secolo*, a cura di E. Granuzzo e C. Occhipinti, «Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica», 2, 2012, pp. 39-50.

CAMILLO AGRIPPA 1583

Trattato di Camillo Agrippa milanese di trasportar la guglia in su la piazza di San Pietro, Roma 1583.

CARRARA 2013

E. CARRARA, *Vasari, Giorgio*, in *Il pensiero storico-politico*, a cura di G. Galasso, D. Fisichella, A. Melloni, G. Pasquino, A. Prosperi, V, Roma 2013, pp. 193-99.

CONFORTI 1993

C. CONFORTI, *Giorgio Vasari architetto*, Milano 1993.

CONFORTI 2014

C. CONFORTI, *Vasari: le parole delle pietre*, in *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, Atti delle giornate di studio (Firenze, 20 novembre 2010/Roma, 5 dicembre 2011), a cura di A. Masi e C. Barbato, Roma 2014, pp. 13-18.

GAMBUTI 1976

A. GAMBUTI, *Teoria e critica dell'architettura nella storiografia vasariana*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze 2-8 settembre 1974), Firenze 1976, pp. 735-58.

INDICE DELLE FREQUENZE 1994

Indice delle frequenze delle Vite, a cura di P. Barocchi, S. Maffei, G. Nencioni, U. Parrini e E. Picchi, I-II, Pisa 1994.

MATTIODA-POZZI 2006

E. MATTIODA, M. POZZI, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze 2006.

NENCI 1998

E. NENCI, *Introduzione*, in BALDI/NENCI 1998, pp. 13-52.

POMMIER 2007

É. POMMIER, *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, Torino 2007.

QUATREMERE DE QUINCY 1842-1844

A.C. QUATREMERE DE QUINCY, *Dizionario storico di architettura contenente le notizie storiche, descrittive, archeologiche, biografiche, teoriche, didattiche e pratiche di quest'arte [...], prima traduzione italiana di Antonio Mainardi, riveduta, ordinata ed ampliata, per cura del direttore e dei collaboratori della Biblioteca dell'ingegnere civile ed di altri distinti ingegneri ed architetti*, I-II, Mantova 1842-1844.

VASARI 1550

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1550

(http://www.bnf.fr/fr/collections_et_services/bibliotheques_numeriques_gallica.html)

VASARI 1568

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori scritti da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste et ampliate, con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, et de' morti, dall'anno 1550 insino al 1567*, Firenze 1568 (<http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10860437.html>)

VASARI/BELLOSI-ROSSI 1986

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Presentazione di G. Previtali, I-II, Torino 1986.

VASARI, GLI UFFIZI E IL DUCA 2011

Vasari, gli Uffizi e il Duca, Catalogo della mostra (Firenze, 14 giugno-30 ottobre 2011), a cura di C. Conforti, F. Funis, F. de Luca, Firenze 2011.

ABSTRACT

A Giorgio Vasari si deve non soltanto la fondazione della letteratura critica d'arte, ma anche la creazione e il consolidamento di una terminologia settoriale (*maniera* in primis), che nella sua opera caratterizza le individualità di artisti, nonché i tratti salienti di scuole e epoche della storia dell'arte. Nel saggio si intende mettere in evidenza come, nel passaggio dalla Torrentiniana alla Giuntina, il più accentuato interesse dell'autore delle *Vite* verso la critica d'arte contemporanea si accompagni all'uso più intenso di termini specifici del suo lessico critico, quali *capriccio* e *capriccioso*, adoperati in sfumature semantiche diverse. Sempre attraverso il confronto del lessico delle due edizioni delle *Vite*, si può osservare che l'esperienza di Vasari architetto incide notevolmente sulla sua scrittura, e nella Giuntina diventano più particolareggiate le descrizioni sia dei monumenti architettonici sia dei modi di lavorare degli architetti.

Giorgio Vasari we owe not only to create specialized literature on art critic, but also come up with and affirmation of special terminology (like *maniera*), through which it was possible, in his tractate, to characterize the artistic personalities and styles of schools and eras of art history. In this article we are going to show that, since the first release (la *Torrentiniana* edition, 1550) to another (*Giuntina* edition, 1568), a work by Vasari, his constantly increasing interest, visible in the *Lives of artists*, in creativity and evaluation of works by artists of his era, went hand in hand with increasingly intensive use by the writer specialized vocabulary, such as words *capriccio* and *capriccioso* used by him in a wide range of meanings. And by comparing the vocabulary of two editions of *Lives of artists*, one can observe that the experience of the architect Vasari (acquired after 1550) reflected deeply in his writings as a historian and art critic. And so in *Giuntina* edition thus become richer and more detailed descriptions and works of architecture and ways of creative work of architects.

I LIMITI DELL'*EKPHRASIS*: QUANDO I TESTI ORIGINANO IMMAGINI

L'ekphrasis e la sua definizione

I retori antichi definiscono l'*ekphrasis* un «discorso descrittivo che pone l'oggetto davanti agli occhi con vivida chiarezza»¹, tra i suoi oggetti compaiono «persone, cose situazioni, luoghi, tempi e molte altre cose»². Come ha sottolineato di recente Ruth Webb³, la definizione data nelle antiche scuole di retorica è molto diversa da quella utilizzata dalla critica moderna, che considera essenzialmente l'*ekphrasis* in stretta relazione con le arti visive, e la definisce in modo assai restrittivo come una descrizione poetica di opere d'arte, un testo o un frammento testuale che cerca di tradurre sculture e pitture in parole. Anche se le teorie retoriche dell'*ekphrasis* intendono dunque il termine in modo assai più ampio, difficilmente si può minimizzare l'importanza della descrizione di opere d'arte, una tradizione amplissima e di lunga durata che inserisce *ekphraseis* di capolavori veri o fittizi in testi di retorica o di storia, in opere epiche o poetiche, nel romanzo e nei trattati filosofici⁴. Il termine *enargeia*, 'vividezza', la capacità di far apparire davanti gli occhi del lettore le scene descritte, è il termine che caratterizza l'*ekphrasis* classica, facendola diventare elemento indispensabile del racconto di storia e rendendo il lettore un testimone oculare delle vicende narrate, ma anche interprete privilegiato dei richiami visivi presenti in vario modo nei brani di prosa e nella poesia⁵. La fiducia nella capacità della parola di poter farsi figura si lega alle antiche teorie della fantasia, che attribuivano ad ogni lettore la capacità di poter creare immagini mentali, di poter cioè trasformare con il concorso personale della propria immaginazione concetti in figure. Su queste basi si creava la fiducia che piano iconico e piano linguistico potessero fungere da strumenti convergenti nella comunicazione visiva⁶. Esprimendo in nuce quello che sarà strutturato poi in modo più complesso nella teoria dell'*Einfühlung*, il pensiero sottinteso ai testi degli scrittori di opere d'arte più noti, come Filostrato o Luciano, mostrava che ogni persona del pubblico era in qualche modo un artista nel momento in cui riusciva a ricreare nella sua mente le forme e figure descritte a parole, rigenerando ogni volta l'atto creativo del pittore e dando vita al godimento estetico⁷. Questa concezione che attribuisce una importanza così grande alle immagini mentali, è strettamente legata all'enorme fortuna dell'*ekphrasis* e alla sua straordinaria longevità ben oltre l'epoca antica. Non potremmo capire molta della produzione letteraria cinquecentesca se non facessimo riferimento alla fiducia e alla prassi della creazione intellettuale di composizioni figurative e al potere evocativo delle parole⁸. Se molto si è osservato sul circuito virtuoso che fa produrre testi descrittivi dall'osservazione opere d'arte⁹, ritengo che molto fruttuosa sia anche la prospettiva che analizza il processo opposto e considera le immagini originate da testi come punto di osservazione dell'orizzonte estetico e visuale delle epoche che le hanno prodotte. Particolarmente interessante è utilizzare questo punto di vista, per esempio, nel campo della fortuna dell'antico, che da sempre ha privilegiato la lettura di testi come fonte primaria per il recupero della classicità. In questo saggio cercheremo dunque di porci alcuni

¹ Theon, *Prog.* II, (II,118 Spengel).

² Herm., *Prog.* 10 (II,16 Spengel).

³ WEBB 2009.

⁴ Per una definizione e una riflessione generale sul problema cfr. ELSNER 2002.

⁵ Cfr. ZANKER 1981; ZANKER 2003; PLETT 2012.

⁶ MANIERI 1998; SHEPPARD 2014.

⁷ MAFFEI 1991; THEIN 2002.

⁸ BORG 2004.

⁹ Cfr., ad esempio, la raccolta di scritti contenuti in *EKFRASI* 2004.

interrogativi su quali sono le caratteristiche e i limiti dell'*ekphrasis* e su quali sono le straordinarie potenzialità documentarie che essa può offrire.

Immagini derivate da testi, divergenze ed errori

Tra le osservazioni più interessanti dedicate al rapporto tra testi e immagini vanno ricordate le teorie di Erwin Panofsky sul «principio di disgiunzione tra temi e motivi classici», accennato prima nel celebre saggio *Classical Mythology in Medieval Art*, pubblicato da Panofsky e Saxl nel 1933 sulle pagine del *Metropolitan Museum Studies*, e poi riprese e ampliate in *Studies in Iconology* del 1939¹⁰. Secondo questa teoria a partire dal XI secolo il modo con cui gli artisti medievali attivavano un rapporto di continuità con il mondo classico può essere rintracciato in due modalità opposte e mai convergenti, originate dalle immagini oppure dai testi: la prima si ispira e copia schemi iconografici e aspetti formali delle opere classiche, la seconda trae origine invece dalla lettura dei testi. Gli artisti che guardano statue e rilievi antichi traggono spunto e copiano dalle forme classiche i «motivi» della classicità senza preoccuparsi del loro significato ma investendoli di nuovi contenuti, in genere cristiani. Panofsky propone l'esempio dell'artista che intorno al 1230 ha scolpito un'allegoria della redenzione, ancora visibile a Venezia sulla facciata principale della chiesa di San Marco e posta in *pendant* con un rilievo romano del III secolo raffigurante Ercole. Lo scultore duecentesco si è ispirato palesemente al rilievo antico con una delle fatiche di Ercole, dando un nuovo significato allo schema iconografico e modificandone sostanzialmente il significato¹¹. La presenza di opere influenzate formalmente dallo stile classico, in virtù della risemantizzazione che viene operata sui loro contenuti, è attestata soprattutto nella sfera ecclesiastica, nella decorazione di chiese e di oggetti liturgici, e non nelle rappresentazioni di soggetti mitologici e classici, presenti nei palazzi privati o inseriti in splendide miniature nei manoscritti dedicati a temi profani. La seconda tradizione opera, secondo Panofsky, in senso opposto: gli artisti che si dedicavano a illustrare storie e miti dei testi classici, conoscevano perfettamente le storie narrate nella poesia e nel mito antico ma per le loro creazioni non si affidavano a modelli formali antichi. Se osserviamo infatti come le fonti letterarie antiche sono state tradotte nelle immagini medievali, assistiamo ad un'attualizzazione che trasforma, per esempio, Didone ed Enea in una coppia di amanti medievali che giocano a scacchi, Piramo e Tisbe in due giovani vestiti con abiti ispirati alla moda del tempo e inseriti in architetture gotiche¹². Solo nel tardo Quattrocento, secondo Panofsky, queste due strade parallele convergeranno restituendo a contenuti classici forme classiche e dando vita al nuovo linguaggio artistico rinascimentale.

Le considerazioni di Panofsky sono di grande interesse, ma il suo obiettivo di rintracciare le forme della continuità medievale nei confronti dell'arte classica non si è soffermato su un aspetto importante del fenomeno che ci rivela il valore e le modalità con cui si operava il rapporto tra parole e immagini. La rappresentazione dell'eroe classico per eccellenza, Enea, come un signore medievale e Didone come la sua dama, pone in evidenza che per il lettore del tempo essenziale era identificare la storia d'amore nella sua perenne attualità umana. In qualche modo la trasformazione delle immagini degli eroi del mito in personaggi attualizzati dagli abiti moderni è una riprova del valore universale della poesia classica e della sua capacità di parlare al cuore dei lettori. L'osservazione dell'immagine transita e si alimenta dalla memoria letteraria, che esige l'attualizzazione perché l'immedesimazione dei sentimenti fosse completa. L'Antichità è «insieme troppo remota e troppo energicamente

¹⁰ PANOFSKY-SAXL 1933; PANOFSKY 1975, pp. 20 sgg.

¹¹ PANOFSKY 1975, p. 22.

¹² PANOFSKY 1975, p. 23, figg. 7 e 8.

presente per venire concepita come fenomeno storico»¹³ e, possiamo aggiungere, l'inserimento delle storie classiche in un orizzonte storico non è un dato necessario, visto che l'antichità non è ancora un mondo a cui guardare in modo univoco come un modello ideale né estetico, né culturale. Il discorso figurativo passa principalmente attraverso le parole e non va dimenticato che spesso l'elemento essenziale per il riconoscimento delle immagini, e dunque della possibilità da parte dei lettori di attivare la propria memoria letteraria, era rappresentato dal nome posto accanto al personaggio che permetteva il suo riconoscimento. Le parole sono dunque essenziali a che l'immagine produca il suo effetto comunicativo¹⁴. Dare espressione alla narrazione dei classici significava per l'artista medievale far emergere dal proprio immaginario mentale le forme standard che costituivano il *medium* espressivo tra lui e il suo pubblico.

Le immagini originate da testi riflettono più direttamente il mondo della narrazione e della parola e si legano a vario livello all'interpretazione e alla comprensione delle parole, come mostra il caso esemplare di miniature che riproducono errori di lettura, di interpretazione, di traduzione dei testi. Potremo citare, attingendo all'ampio repertorio di queste 'immagini dell'errore', il caso dei lapidari francesi dove il segno della bilancia è raffigurato con una figura che tiene o un libro o una lepre: il latino *libra* è tradotto in spagnolo *liebra* che in francese diventa *livre* o *lièvre*, sostituendo alla bilancia uno dei due diversi attributi¹⁵. Lo stesso avviene per Andromeda, trasformata in alcuni lapidari addirittura in dromedario¹⁶, mentre Saturno, grazie alla modifica dell'aggettivo *glaucus* in *galeatus*, ottiene l'attributo dell'elmo¹⁷ e nei manoscritti latini di *Picatrix* ha sotto i suoi piedi una lucertola oppure un grappolo a seconda delle diverse versioni dei testi¹⁸. Ancora più impressionanti sono le raffigurazioni di Giove e Mercurio che recano in mano un fallo al posto dello scettro o del caduceo. Lo strano attributo è visibile in un tardo manoscritto persiano del 'Aja ʿAb al-makhlūqat, *Le meraviglie del creato*, del cosmografo Zakariya al-Qazwini¹⁹. Le immagini, prodotte da un illustratore orientale del tardo Quattrocento che non conosceva il mito classico, presentano il fallo per una lettura sbagliata del testo. L'oggetto tenuto in mano dai due dèi era indicato da un termine arabo che significava 'scettro', 'verga' e 'fallo' (Fig. 1). La figura di Mercurio con gli occhi a mandorla, un gonnellino formato da ali e il fallo, mostra non solo in termini visivi le difficoltà di una traduzione tra codici linguistici e culturali diversi, ma rivela anche alcuni elementi dell'immaginario del disegnatore. L'orizzonte mentale del miniatore orientale alle prese con immagini del mito greco-romano era più incline a pensare agli dèi antichi come divinità protettrici della fecondità che come sovrani con simboli regali. Molto probabilmente era più semplice per un orientale ipotizzare la presenza di un fallo che quella di un bastone, forse perché l'artista era all'oscuro dell'uso classico di usare scettri o aste come segni di potere.

Raffinata e legata ad un lavoro filologico è invece la stranissima immagine di Fortuna con un cavallo in testa che troviamo nei *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano. L'immagine nasce da un errore interpretativo di un filologo che, alle prese con la descrizione di Pausania della celebre statua di Bupalò raffigurante la Fortuna degli Smirnei, aveva pensato di sostituire il vocabolo greco *πόλος* (*polos*, copricapo), termine raro e per lui incomprensibile, con *πῶλος*

¹³ FRUGONI 1994, p. 846.

¹⁴ BUTOR 1987.

¹⁵ DE MÉLY 1893, p. 13.

¹⁶ Per altri esempi di immagini nate da errate lezioni dei testi cfr. LEONARDI/LECOUTEUX-MONFORT 2002, pp. 36 sgg.

¹⁷ PANOFKY-SAXL 1933, p. 242, nota 20.

¹⁸ Il manoscritto è conservato a Vienna, Nationalbibliothek, ms. N.F. 155 cfr. SAXL 1985, figg. 83, 84; SEZNEC 1981, fig. 69.

¹⁹ Cfr. CAIOZZO 2003, pp. 287-290; RÜHRDANZ 2006, pp. 269-284.

(polos, puledro)²⁰, *lectio* che dava vita ad un'immagine assai lontana dall'aspetto della statua antica, ma certamente più impressionante e consona al gusto simbolico cinquecentesco.

Immagini a chilometro zero: quando l'autore è disegnatore

Un discorso a parte, che meriterebbe riflessioni più ampie di quelle che qui possiamo concederci, è rappresentato dalle immagini create dagli stessi autori di un testo, come mostra lo straordinario caso di Boccaccio che, grazie alla sua sensibilità figurativa, si dedica personalmente alla confezione di manoscritti illustrati di sapiente eleganza. I codici autografi di Boccaccio lo caratterizzano infatti come un copista-editore di grande raffinatezza, che ambisce a creare un assetto grafico e visuale ben preciso alle sue opere. Egli organizza e struttura secondo la sua cultura, il suo gusto e la sua predilezione estetica gli equilibri tra testo e specchiature delle pagine, tra parole e immagini. Nei quasi trenta autografi oggi conservati, Boccaccio dimostra non solo di essere un profondo conoscitore dei modelli librari disponibili, ma anche un instancabile sperimentatore di forme grafiche diversificate, che egli modula a seconda dell'opera che sta elaborando²¹. Particolarmente interessante è in questi codici la presenza di apparati illustrativi appositamente pensati per i singoli testi e diversamente strutturati a seconda dei contenuti e della natura delle opere. Come è noto, da tempo le ricerche di Vittore Branca hanno contribuito a definire questo «narrar Boccacciano per immagini» che concepisce i testi in termini visivi e oltre alla capacità espressiva e all'*enargheia* della descrizione utilizza anche i mezzi grafici come supporti e integrazioni alla lettura²². Nel codice Hamilton 90, la copia autografa del *Decameron* che Boccaccio realizzò intorno al 1370 poco prima di morire²³, lo scrittore delinea alcuni personaggi ai margini dello specchio della pagina con funzione di richiamo per il lettore. Con pochi tratti riconosciamo i caratteri salienti della personalità dei protagonisti di alcune novelle, non senza interessanti incursioni nel mondo della moda e del costume: Landolfo Rufolo, la cortigiana Iancofiore, la figura caricaturale di Gianni Lotteringhi sono delineati con efficace espressione delle caratteristiche distintive del loro carattere²⁴. In un altro famoso codice, oggi conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi²⁵ l'organizzazione dello spazio del testo è più complessa e studiata: diciotto disegni a penna e a bistro illustrano le singole giornate. L'intento narrativo è reso molto evidente dalla scansione e dalla scelta delle scene, ognuna delle quali rappresenta una delle novelle di ciascuna giornata, nonché elementi dell'ambientazione presenti nella cornice narrativa dell'opera. La complessa varietà con cui le immagini dialogano con il testo mostra che il loro inserimento è avvenuto grazie ad un piano accurato, progettato durante la fase della scrittura, quando nello specchio delle pagine sono stati lasciati appositi spazi per le immagini inserite successivamente²⁶. Anche se recentemente l'attribuzione a Boccaccio è stata messa in dubbio, è opinione unanime che allo scrittore vada ricondotto il progetto d'insieme e la puntualissima progettazione editoriale fondata sul dialogo tra parole e immagini. Le

²⁰ MAFFEI 2005, p. 37.

²¹ BOCCACCIO LETTERATO 2015; CURSI 2007; CURSI-FIORILLA 2013; MALAGNINI 2006; MALAGNINI 2015; RICCI BATTAGLIA 2010; MAFFEI 2014a.

²² BRANCA 1999.

²³ Il manoscritto è oggi consultabile presso la Staatsbibliothek di Berlino, Ms Hamilton 90 (B), cfr. la scheda di Maria Cristina Castelli in BOCCACCIO VISUALIZZATO 1999, II, pp. 62-66.

²⁴ VOLPE 2011.

²⁵ Il Ms. It. 482, conservato alla Bibliothèque Nationale de France a Parigi, è un *in folio* della seconda metà del sec. XIV; cfr. la scheda di Maria Cristina Castelli, in BOCCACCIO VISUALIZZATO 1999, II, pp. 66-72.

²⁶ Alcune incongruenze nella scelta dei dettagli hanno portato di recente Lucia Ricci Battaglia a mettere in dubbio l'attribuzione allo stesso Boccaccio dei disegni proposta nel 1994 da Maria Grazia Ciardi Dupré e finora non discussa in sede critica (cfr. RICCI BATTAGLIA 2004; CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 1999).

illustrazioni hanno uno statuto privilegiato non solo nei codici del *Decameron*, ma anche in altri testi di Boccaccio, come mostrano gli esemplari manoscritti del *Teseida*, dell'*Amorosa Visione*, del *De casibus virorum illustrium* e del *De mulieribus claris*, o della *Genealogia deorum gentilium*²⁷. Quest'ultima opera offre un esempio particolarmente interessante perché, mentre gli altri manoscritti, pur nella varietà degli schemi compositivi e dei contenuti, contengono tutti vignette narrative, la *Genealogia* possiede dei raffinatissimi disegni che riproducono unicamente alberi genealogici, fin dal loro capostipite, il codice unanimemente considerato autografo, conservato alla Biblioteca Laurenziana di Firenze²⁸. Il manoscritto fiorentino, scritto e disegnato da Boccaccio intorno al settimo decennio del Trecento, presenta 13 schemi ad albero realizzati a penna ed acquerello, inseriti all'inizio dei primi tredici libri dell'opera, mentre i libri XIV e XV ne sono privi. I disegni, di grande raffinatezza, rappresentano le stirpi degli dèi e i loro legami genealogici attraverso la metafora dell'albero rovesciato, con la radice in alto e i rami in basso, che dispiegano rametti e foglie in volute e percorsi compositamente molto armonici. La scelta di utilizzare schemi e non scene narrative mette in rilievo come Boccaccio volesse mettere in luce la particolare natura del testo, nel quale la struttura genealogica aveva un ruolo fondamentale. Attingendo dalle fonti antiche, l'opera infatti ambisce a costruire una grande summa mitologica raccogliendo tutte le informazioni disponibili sugli dèi ed eroi classici e ponendoli in una architettura rigorosa.

Ci si accorge dunque che il modo con cui Boccaccio illustra o progetta di illustrare i suoi testi è di grande aiuto alla stessa interpretazione delle opere: se il *Decameron*, testimoniato dal codice Hamilton ha per Boccaccio una indubbia vocazione narrativa, la *Genealogia* vede il suo pregio maggiore nella sistematizzazione dell'enorme letteratura mitologica precedente e nella creazione di una struttura ordinata del materiale mitografico. La scelta di enfatizzare il metodo genealogico anche a livello figurativo è particolarmente significativa perché gli schemi ad albero erano principalmente utilizzati al tempo in due diverse tipologie di testi, quelli religiosi (*Genealogiae Christi*) e quelli giuridici (*Arbores consanguinitatis*). Non è un caso che da questi ambiti provenissero, secondo lo scrittore, i principali detrattori della poesia e del mito. Boccaccio, dunque, come difensore della tradizione poetico-mitologica, cercò di usare non solo la parola, ma anche strumenti visivi e paratestuali per legittimare una lettura in chiave alta e nobile della poesia e della cultura classica²⁹.

Quadri di parole, quadri di figure

Se fin qui gli esempi che abbiamo affrontato del rapporto tra testi e immagini non implicavano un rapporto diretto con opere d'arte, uno statuto particolare invece hanno i testi che descrivono capolavori antichi. Le *ekphrasis* più famose non attivarono soltanto riflessioni teoriche, come quelle di Leon Battista Alberti nel terzo libro del *De Pictura*³⁰, o rifacimenti letterari come la rilettura delle *Imagines* di Luciano da parte di Trissino³¹, ma si tradussero anche in dipinti veri e propri. Prima di parlare di questo fenomeno che vede Mantegna, Raffaello, Tiziano ed altri artisti confrontarsi con i quadri di Apelle, Aezione, Zeusi, ci si potrebbe chiedere quali riflessioni potessero suscitare le *ekphrasis* di Luciano o di Filostrato o di altri

²⁷ A lungo è stato discusso se la forma esatta del titolo fosse *Genealogia* o *Genealogie*; abbiamo optato per la prima forma, per la quale propendono autori come Hecker, Romano, Ricci, Billanovich e Petrucci.

²⁸ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, pluteo 52. 9, autografo, datato settimo decennio del XIV sec. Cfr. la scheda di Maria Cristina Castelli, con riproduzioni a colori dei 13 alberi, in *BOCCACCIO VISUALIZZATO* 1999, II, pp. 57-62.

²⁹ Sul tema cfr. MAFFEI 2014a.

³⁰ MASSING 1990, pp. 77-90.

³¹ Si tratta dei *Ritratti* di Gian Giorgio Trissino editi a Roma nel 1524 e dedicati a Isabella d'Este, cfr. HIRDT 1981.

scrittori antichi ad un grado zero, cioè in un lettore senza particolari velleità artistiche ma interessato e sollecitato dalle descrizioni. La risposta a questa domanda ci è fornita dal manoscritto LXIX, 30 conservato alla Biblioteca Laurenziana di Firenze, che contiene il testo delle *Eikones* di Filostrato e si data al XV sec. (Fig. 2)³². Qui un lettore particolarmente coinvolto dalle descrizioni ha cercato di raffigurare con grande fedeltà alcuni dei quadri illustrati da Filostrato. Mentre egli leggeva il testo cercava di verificare la disposizione e la composizione delle immagini e ha sentito l'esigenza di tracciare direttamente sul margine del foglio la sua versione delle pitture descritte dal retore greco. Sul margine superiore della carta 242v oggi si intravede soltanto una traccia delle figure di Efesto e Scamandro³³. In basso è rappresentata invece una scena che ha per protagonista Komos, il dio delle feste, descritto in *Eikones*, I 2. Il disegnatore si è impegnato ad illustrare esattamente la posa descritta da Filostrato: il dio dorme appoggiato ad un'asta con la testa ripiegata sul petto e le gambe mollemente piegate, mentre la fiaccola sembra sfuggirgli dalla mano abbandonata al sonno. Lo sforzo di dare una rappresentazione figurativa alle parole greche è emozionante e il disegnatore sembra verificare con attenzione le indicazioni sulla postura e i gesti dei personaggi date dalla fonte. Nel disegno non mancano i fraintendimenti e le attualizzazioni: oltre alle vesti non connotate classicamente, la parola greca *stephanos* è resa con una corona piuttosto che con la ghirlanda di rose che Filostrato pone sulla testa del dio. A sinistra della scena compare un palazzo molto articolato con cupole e torri dal sapore orientale: è così che il disegnatore immaginava il *thalamos*, la stanza con il letto di nozze, di fronte a cui è descritto da Filostrato il dio dormiente, vicino al gruppo di giovani reduci dai festeggiamenti.³⁴ Nella pagina seguente particolarmente interessante è anche il tentativo di rappresentare nella figura in alto a destra il gesto dei giovani festanti, descritti nel testo mentre con le mani concave cercano di riprodurre il suono dei cembali.

Sul margine del foglio 243r si vede l'illustrazione della terza *Eikon* del primo libro, *Fabulae* (I, 3), ispirata alle favole di Esopo, con la raffigurazione fedele di molti animali inseriti nella descrizione (un leone, un cavallo, una volpe, una tartaruga) e l'aggiunta di altri animali (tra gli altri, un serpente, un coniglio, diversi uccelli). Filostrato descrive l'immagine come un tributo ad Esopo, qui raffigurato in alto, mentre tiene lo sguardo fisso a terra, come suggerito dal testo. Sotto lo scrittore è visibile un uomo con corta tunica che solleva verso di lui un oggetto rotondo che raffigura probabilmente una ghirlanda di olivo. La figura non è presente nella descrizione di Filostrato ma è utilizzata dal disegnatore come espediente simbolico per raffigurare il gesto dell'incoronazione dello scrittore da parte delle Favole che si legge nel testo greco³⁵. In alto è visibile la raffigurazione di una tenda, che interpreta erroneamente la parola *σκηνή*, usata invece nella descrizione in modo metaforico, ad indicare il palcoscenico letterario in cui prende vita il mondo creato dallo scrittore³⁶. Il disegnatore non ha pensato di raffigurare un teatro ma una tenda, davanti a cui però pone correttamente tutti i personaggi del dipinto, seguendo le indicazioni compositive del testo.

Particolarmente significativo è inoltre il disegno in basso nella stessa pagina che raffigura la quarta *Imago* del libro primo, *Meneceo*. All'interno di un'architettura merlata che fedelmente

³² Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, pluteo LXIX, 30, cc. 242v-243r. Il manoscritto, che contiene oltre al testo di Filostrato anche le *Historiae* di Tucide, è datato al XV secolo in GUERRIERI 1979, p. 159.

³³ Si tratta del quadro descritto da Filostrato, in *Eikones*, I, 1. La lettura dell'immagine è resa difficile dal taglio del margine superiore avvenuto per la rifilatura del volume, probabilmente la figura seduta nell'acqua è Scamandro e la figura in piedi Efesto.

³⁴ La piccola figura disegnata tra i primi due giovani del corteo rappresenta probabilmente il primo tentativo non riuscito di schizzare la figura di Komos, su questa interpretazione cfr. WEBB 1992, p. 166.

³⁵ Philostr., *Eikones*, I, 3: «Le favole, apprezzate grazie ad Esopo, si accalcano davanti alle porte del saggio e lo fregiano di bende e lo inghirlandano con una corona d'olivo».

³⁶ Philostr., *Eikones*, I, 3: «Mettendo insieme uomini e animali, dispone intorno ad Esopo un coro composto da attori della sua scena: corifea del coro è dipinta la volpe».

tenta di rappresentare le mura di Tebe con le sette porte, è raffigurato il giovane Meneceo, figlio di Creonte, aitante e muscoloso «sprizzante di palestra» che sta generosamente sacrificandosi, secondo le disposizioni dell'oracolo, per liberare la città dall'assedio di Eteocle e degli altri sei eroi. Tutto è fedele alle parole di Filostrato: la spada nel petto, il fiotto di sangue che fuoriesce copioso dal corpo dell'eroe, i personaggi che assistono alla scena. Interessante è il modo con cui il disegnatore ha cercato di rendere concretamente le osservazioni di Filostrato sull'«artificio del pittore»³⁷ in grado di dare una rappresentazione illusionistica della profondità dello spazio, con i soldati in file successive di cui sono visibili dal primo piano progressivamente solo i busti, le teste, gli elmi, le lance. Il disegno non ha nulla di classico nei suoi tratti formali, ma lo sforzo di riprodurre in immagini i dettagli iconografici della descrizione dimostra un'attenzione per le parole del testo concentrata sui gesti e sulle posture dei personaggi. Sono questi gli elementi che il lettore comune faceva propri nell'immaginare il quadro, nel tracciare una versione figurativa del testo che avesse valenze mnemoniche e che permettesse di attivare l'*enargeia* del testo.

Questi disegni, che sono stati sottovalutati a torto per i loro «modesti intenti didascalici»³⁸ sono così interessanti non soltanto per il fatto, così toccante per chi studia l'*ekphrasis*, che un antico lettore abbia cercato di comprendere il testo traducendo in figure le parole dello scrittore greco, nel momento stesso della lettura. Un altro motivo di interesse è dovuto all'eccezionalità di questa pratica all'interno della recezione medioevale e umanistica delle *Imagines*. Come ha dimostrato Ruth Helen Webb, la fortuna delle *Eikones* fino al XV secolo è soprattutto legata agli aspetti linguistici e stilistici dell'opera³⁹. Il testo, contrariamente a quello che potremmo pensare oggi, era infatti utilizzato nelle scuole bizantine come un repertorio di vocaboli attici⁴⁰. L'interesse per gli aspetti ecfraistici del testo che questo singolare postillatore mostra nel suo tentativo di ricostruzione delle *Imagines* segna dunque una particolarità di fruizione. L'origine del disegno dal testo, determina una linea di traduzione dalle parole alle immagini non formale ma del tutto concettuale, e costruita per giustapposizione di dettagli, di singole immagini, di singoli gesti. Si tratta di un vero e proprio vocabolario figurato che si concretizza in uno schizzo. L'integrazione del contesto non descritto, necessaria a livello figurativo per rendere in immagini il quadro descritto, costituisce il contributo del disegnatore e mostra il suo orizzonte estetico e il suo immaginario formale. È proprio il fatto che la lettura produca disegni, indubitabili segni di un coinvolgimento iconografico e positivi riscontri dell'*enargeia* del testo, l'aspetto più rilevante di questo commento figurato, che apre la recezione dell'*ekphrasis* agli interessi figurativi del Cinquecento.

La 'pittura di ricostruzione': i testi come mediatori tra opere d'arte

I meccanismi di recezione e ricostruzione che ha saputo attivare il lettore del manoscritto fiorentino di Filostrato sono assai comuni a quelli del più ampio pubblico di testi antiquari del Rinascimento. Le *ekphraseis* più famose non attivarono soltanto letture e riappropriazioni in un circuito filologico e letterario, ma furono prese a modello da artisti famosi per le loro composizioni. Il fenomeno, che comunemente viene chiamato 'pittura di

³⁷ Philostr., *Eikones*, I, 4: «Piacevole è l'artificio del pittore, che, collocando sulle mura degli uomini armati, alcuni li fa vedere interi, altri coperti fino alle gambe, di altri si vede solo il petto, di altri solo la testa, poi gli elmi, infine le aste. Ragazzo mio, questa è la prospettiva: bisogna ingannare con opportuni piani pittorici gli occhi che percorrono il quadro».

³⁸ GUERRIERI 1979, p. 159.

³⁹ Le uniche illustrazioni bizantine delle *Eikones* ritracciate dalla Webb sono due schizzi sommari contenuti in un manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana (Ms. gr. 97) e da un diagramma del manoscritto Vat. Pal. gr. 143 della stessa biblioteca. Cfr. WEBB 1992, p. 141.

⁴⁰ WEBB 1992, p. 144.

ricostruzione', accomuna alcune pitture e disegni rinascimentali nati nell'intento di far rivivere grandi capolavori classici perduti e noti soltanto grazie alle parole degli scrittori antichi. Originati da dipinti famosi, le *ekphrasis* di opere d'arte, quando sono di nuovo trasformate in immagini, partecipano ad un'operazione culturale certamente più complessa rispetto agli esempi che abbiamo finora trattato. Mentre nelle immagini genericamente ispirate da testi spetta al disegnatore scegliere le scene da illustrare e i personaggi da mettere in rilievo, le sequenze da privilegiare, nella 'pittura di ricostruzione' assistiamo alla messa in opera di descrizioni di opere d'arte precise, compositivamente e iconograficamente molto ben delineate. Si tratta di casi che, pur nella peculiarità delle singole esperienze formali e artistiche, rimandano ad un quadro comune di emulazione dell'antico con cui gli artisti ambiscono a competere. Più che dal confronto con i reperti archeologici veri gli artisti che si affidano alla 'pittura di ricostruzione' preferiscono attingere direttamente ai testi per ricostruire i dipinti di quei pittori antichi eretti da Plinio e dalle altre fonti classiche a simbolo di perfezione⁴¹. Il pittore rinascimentale ha il compito, da un lato, di rendere riconoscibile la derivazione antica della sua opera, dall'altro, di restituirne una versione formalmente all'altezza del capolavoro antico che l'ha ispirata. La versione di Mantegna o di Botticelli della *Calunnia di Apelle*, così come i disegni di Raffaello e della sua cerchia delle *Nozze di Alessandro e Rossane* di Aezione riproducono un antico visto dalla prospettiva cinquecentesca, che finisce nella recezione del pubblico del tempo per confondersi con il modello classico stesso⁴². I prototipi di perfezione formale classici erano però estranei al colore: la creazione di un canone di modelli antichi di massima perfezione formale era possibile nel Cinquecento solo attingendo dalla statuaria, le pitture sopravvissute all'antichità erano pochissime, in pessimo stato di conservazione e senza rapporto diretto con i capolavori dei famosissimi pittori celebrati dalle fonti. Anche se gli entusiasmi per la scoperta delle pitture della *Domus aurea* neroniana a Roma produssero la moda delle grottesche e un'attenzione viva per le composizioni parietali, la scarsità di reperti pittorici antichi costituiva un problema insormontabile per la creazione di un canone pittorico. I pittori rinascimentali, dunque, impegnati nell'emulazione dell'antico, colmarono la lacuna riproponendo nelle loro immagini un'idea di bellezza e armonia classica esemplata quasi esclusivamente sui modelli della copistica statuaria di età imperiale e sui rilievi sopravvissuti⁴³. L'interpretazione della bellezza antica che i più apprezzati pittori rinascimentali tentarono di far rivivere nei loro dipinti riuscì ad incarnare l'ideale pittorico classico, anche se l'uso dei colori e delle composizioni non aveva alcun rapporto con i reperti pittorici veri della pittura antica. A questa *imagerie* ibrida e all'antica ci si rivolse in moltissime occasioni per dar vita al vocabolario delle forme classiche rinascimentali. Nelle pitture di ricostruzione dunque le *ekphrasis* offrirono i contenuti specifici di tipo iconografico e tematico perché questa ibridazione avesse esiti ancora più convincenti. I capolavori dei grandi pittori del passato rinati grazie al pennello dei più famosi artisti del Cinquecento avevano una duplice *auctoritas* ottenuta sul doppio versante di una celebrata armonia antica e di una rinata perfezione moderna. Il tema è così complesso da meritare riflessioni accurate solo dopo un lavoro analitico sui singoli

⁴¹ Cfr. quanto afferma Antonio Giuliano (GIULIANO 2001 p. 105): «Nel Rinascimento sarcofagi o gemme con centauri e piccoli potevano essere conosciuti, ma il testo di Luciano o quello di Filostrato furono sempre presenti, prediletti e spesso si preferì risalire direttamente a essi piuttosto che rifarsi a documenti archeologici».

⁴² Le versioni dal greco al latino o al volgare delle fonti provocano, per esempio, alcuni cambiamenti di genere alle personificazioni che implicano mutamenti nella loro raffigurazione. Come mostra il caso esemplare rappresentato dalle diverse immagini di *Phthonos* nell'*ekphrasis* della *Calunnia di Apelle* di Luciano di Samosata, tradotto ora come il personaggio maschile di *Livor*, ora come il personaggio femminile di *Invidia*. Massing mostra come gli artisti che illustrano *Livor* si attendano all'ortodossia della traduzione, mentre quelli che rappresentano *Invidia* la raffigurino in modo completamente diverso da Luciano, ma secondo l'iconografia tradizionale di *Invidia* attestata nelle arti, cambiando all'allegoria sia sesso che attributi. Sul tema cfr. MASSING 1990 p. 65-66.

⁴³ Il tema del canone misto di modelli antichi ebbe una sua formulazione teorica in Giovan Pietro Bellori, cfr. MAFFEI 2014b.

casi che ancora manca nel panorama degli studi sulla fortuna dell'antico, anche se le osservazioni di Lucia Faedo e Luca Giuliani hanno aperto la strada a nuove prospettive di ricerca⁴⁴.

Ma oltre alle 'pitture di ricostruzione' più famose, un numero notevolissimo di prodotti artistici – dipinti, placchette, gioielli, medaglie – ispirati a modelli classici, producono un'*imagerie* all'antica che contribuisce a costruire il gusto del vasto pubblico rinascimentale. Si tratta di oggetti che incarnano la classicità più dei prodotti classici stessi e si sostituiscono agli originali veri e propri come messaggeri dell'estetica del bello. Alcuni di questi prodotti rinascimentali incarnano così bene l'idea di classico da essere inseriti nei repertori di antichità come esempi dei migliori prodotti artistici della classicità. Tra i moltissimi esempi che potremo proporre di questa categoria di 'falsi', particolarmente interessante è il caso di una medaglia di Giovanni da Cavino raffigurante Antinoo, che propone nel recto il busto dell'amato di Adriano e nel verso Mercurio che con la destra trattiene Pegaso mentre con la sinistra impugna il caduceo⁴⁵. L'oggetto viene presentato come un «medaglione greco d'Antinoo» e viene inserito tra le medaglie antiche nel *Discorso della religione antica de' Romani* di Guillaume du Choul⁴⁶, e soprattutto nel *Discorso sopra le medaglie de gli antichi* di Sebastiano Erizzo⁴⁷. Proprio per la sua presunta antichità l'immagine diventa poi parte integrante del vocabolario allegorico della pittura europea: dal manuale di Erizzo infatti attinse Cesare Ripa, che nell'*Iconologia* usò il rovescio della medaglia come immagine della «Fama chiara», trasformando la creazione di Cavino in un simbolo di grande diffusione e successo⁴⁸ (Fig. 3). Mentre per il recto il medagliata si era ispirato ad un esemplare antico, la moneta di età adrianea fatta coniare a Corinto da Hostilios Markellos, sacerdote del culto di Antinoo, per il rovescio, il modello ispiratore era stata certamente una composizione di Andrea Mantegna. Il verso infatti riproduce con esattezza un tondo che compare su un pilastro dello sfondo della pala di San Zeno, dove il pittore aveva raffigurato Mercurio in composizione chiasmica mentre trattiene un cavallo scalpitante⁴⁹. Ciò che Ripa ritiene antico, attingendo dal repertorio di Erizzo, è dunque il frutto di una stratificazione che partendo dall'idea di Mantegna, transita in un oggetto prezioso ideato da Cavino, così bello e armonico da essere identificato e sovrapposto ad un'opera classica. Le parole dell'*Iconologia* danno dunque nuovo impulso alla diffusione del tema, in nuovi oggetti che si pregiano di un'iconografia considerata antica. Il tema degli oggetti 'all'antica' propone problematiche complesse non solo legate alla percezione della classicità ma anche alla questione della funzione del 'falso'⁵⁰. Il panorama si complica quando questa tipologia di oggetti è non solo descritta a parole ma riprodotta, attraverso la tecnica dell'incisione, in illustrazioni librarie e in repertori di immagini a stampa. La differenza materica e stilistica dell'oggetto all'antica viene omologata dal mezzo espressivo e dalla mano del disegnatore ai reperti antichi, i quali a loro volta sono 'riletti' formalmente in chiave attualizzante, contribuendo ulteriormente a complicare il quadro della recezione antiquaria e la percezione degli stili antichi.

⁴⁴ FAEDO 2001, GIULIANI 1998, sulla ricezione delle *ekphrasis* di Luciano, dei Filostrati e di Callistrato nel Rinascimento cfr. MAREK 1985, MAGNIEN 1996, CRESCENZO 1999.

⁴⁵ CALOGERO 2014, pp. 123-147.

⁴⁶ DU CHOUL 1559, p. 177.

⁴⁷ ERIZZO 1571, p. 418.

⁴⁸ MAFFEI 2009, pp. 209-212, 503, 538.

⁴⁹ BODON 2010, pp. 53-71.

⁵⁰ FERRETTI 1981.

Un antico congelato

La percezione dell'antichità in un insieme standardizzato di forme è infatti uno dei nuclei fondamentali della recezione dell'antico: mentre un discorso a parte è costituito dalle grandi collezioni archeologiche che si venivano man mano formando a Roma a Firenze e negli altri centri italiani, l'*imagerie* che si sviluppa intorno ai testi è legata a un panorama che per lo più non tiene conto dell'autopsia e dell'osservazione diretta dei reperti. Se è vero, come affermava Panofsky, che l'arte rinascimentale si preoccupa di unire i «temi» a «motivi» classici, l'idea che trionfa è quella di un antico standardizzato, un'idea di bellezza che non si confronta davvero con gli originali e non tiene conto dei differenti stili e periodi dell'arte greca e romana. Tra le diverse soluzioni formali dell'antichità gli artisti rinascimentali scelgono uno stile e un periodo, quello che corrisponde all'età aurea del latino e dei grandi classici della letteratura e si estende alla prima età imperiale fino all'età adrianea. Se si considera la vasta 'letteratura delle immagini' presente nel Cinquecento, si ha la conferma che in questi testi il tema della costruzione ideale della bellezza classica sia ancora delegato al solo rapporto con le fonti. Esempio è il caso di uno dei più importanti trattati dedicati al mondo classico, le *Imagini de i dei de gli antichi* di Vincenzo Cartari, un *corpus* mitografico che proponeva come sua caratteristica peculiare la particolare attenzione per gli aspetti figurativi⁵¹. Pur proponendo un *excursus* completo sulle fonti antiche da cui trarre iconografie classiche, le illustrazioni del testo, inserite a partire dall'edizione del 1571, mostrano dei rinascimentali che non hanno alcun rapporto né stilistico, né formale con le statue classiche visibili nelle collezioni del tempo. Cartari infatti aveva posto scarsissima attenzione all'apparato illustrativo, come dimostra il fatto che la *princeps* marcoliniana del 1556 era priva di incisioni. Pur ampliandosi nel succedersi delle edizioni, e pur subendo numerose trasformazioni, le illustrazioni non giungono mai ad attivare un rapporto strutturale significativo con la parte scritta. Nel testo invece molto evidente appare la tradizione ekphrastica e la centralità della parola e della descrizione come generatrice di immagini mentali, enfatizzata dal ricorso costante alla poesia antica e ai testi classici, che vengono riproposti in traduzioni volgari piacevoli e comprensibili. Anche se Cartari non trascurava di segnalare i capolavori antichi citati dalle fonti e mostra interessanti aperture all'esotico, soprattutto al mondo egiziano, egli mostra scarsa attenzione al dato oggettivo e collezionistico. Le incisioni che accompagnano il testo rivelano questa concezione e mostrano gli dei antichi così come li aveva immaginati l'illustratore cinquecentesco nello sforzo costante di riproporre alla lettera i contenuti del testo, senza alcun rapporto con i reperti classici reali. Le uniche fonti che possiamo riconoscere in queste immagini provengono dal mondo del libro e sono illustrazioni di altri testi, come le *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis* di Pietro Apiano, gli *Emblemata* di Alciato, la *Theologia Mythologica* di Georg Pictor⁵², i testi di Sebastiano Erizzo, Du Choul sulle monete antiche. Il risultato è una serie di figure spesso bizzarre e mostruose, prive di unità e coerenza formale, che incarnano un ideale vagamente manieristico. Se dunque Cartari cita le personificazioni presenti sull'Arca di Cipselo, considerate le prime immagini allegoriche di tutta l'antichità, Bolognino Zaltieri le immagina con posture e proporzioni vagamente classiche, ispirate all'estetica cinquecentesca, certo assai lontane da come doveva apparire un'opera della metà del VI sec. a.C.: la Notte che tiene in mano i due figli la Morte e il Sonno, assomiglia ad un angelo manierista (Fig. 4) e se la confrontiamo, per esempio, con la ricostruzione proposta agli inizi del Novecento da Wilhelm von Massow (Fig. 5) possiamo notare le diverse prospettive culturali che agiscono nelle due diverse ricostruzioni⁵³.

⁵¹ CARTARI 1556, sull'opera cfr. VINCENZO CARTARI 2013.

⁵² Cfr. VOLPI 1992a, pp. 50-51.

⁵³ MASSOW 1916; sul tema cfr. MAFFEI 2009, pp. 395-401.

Lontananze di spazio, lontananze di tempo

I limiti dell'apparato illustrativo del manuale di Cartari divennero subito evidenti quando, sconfinando nel sec. XVII, altre istanze, antiquarie e collezionistiche, cominciarono a farsi strada tra i lettori. Quando Lorenzo Pignoria agli inizi del Seicento, decise di curare una nuova edizione delle *Imagini*, le sue critiche si focalizzarono particolarmente sulle illustrazioni. La sostituzione del vecchio apparato illustrativo con nuove incisioni, ispirate a reperti autentici provenienti dalle collezioni del tempo, fu considerata dall'erudito il miglioramento più importante della sua edizione. La centralità conferita da Cartari al potere descrittivo della parola si trasforma in Pignoria in un metodo radicalmente diverso che si fonda sul costante rapporto tra testo e illustrazione⁵⁴. La cultura di Pignoria, mediata e nutrita dall'esperienza simbolo del *Museo Cartaceo* di Cassiano dal Pozzo, attribuisce infatti al disegno un'importanza documentaria e conoscitiva importantissima, e in questo senso le critiche mosse dall'erudito padovano all'apparato illustrativo delle edizioni precedenti rivelano una sensibilità affinata sulle prospettive metodologiche di un élite intellettuale d'avanguardia⁵⁵. Anche qui non mancano oggetti all'antica riproposti come classici, come la famosa cornalina con baccante 'all'antica' donata poco dopo il 1602 a Francesco IV re di Francia da Monsignor Rascas de Bagarris e ora conservata al Cabinet des Medailles della Bibliothèque Nationale di Parigi⁵⁶, ma Pignoria sovrappone all'attenzione letteraria ed efrastica di Cartari i suoi interessi collezionistici, originando un ibrido di grande fascino.

L'importanza fondamentale delle fonti visive si coglie con chiarezza ancora maggiore se si analizza la *Seconda parte delle Imagini degli dei indiani*, il trattatello sulle divinità messicane e asiatiche che viene aggiunto come appendice al testo. Per costruire il suo commento Pignoria infatti si affida ad un intreccio tra fonti scritte e visive. Con metodo induttivo egli tenta di costruire un percorso che si basi sulle caratteristiche individuali e peculiari dei singoli reperti studiati. Vediamo qui applicata la prospettiva del collezionista: come avveniva nei gabinetti di curiosità, i singoli oggetti devono essere guardati e studiati nelle loro specificità; spetta al lettore, partendo dalle singole individualità, il compito di costruire un quadro generale, di produrre una sintesi. L'attenzione per gli oggetti e la predilezione per una loro osservazione diretta spiega come mai Pignoria segnali sempre, quando è possibile, il contesto collezionistico di provenienza dei manufatti citati. In questa prospettiva le illustrazioni assumono un ruolo centrale. L'appendice pare costruita a partire dalle incisioni, come un atlante di stampe: sono esse a scandire i nuclei di attenzione dell'opera. Il testo si interrela con le immagini con modalità diverse, ma sempre stabilendo un legame complementare con le incisioni. Il carteggio di Pignoria con i suoi eruditissimi amici conferma questi dati mostrandoci un metodo di lavoro che si basa sullo scambio di materiali grafici, disegni, calchi di gemme, schizzi oltre ad un frenetico lavoro di raccolta di informazioni. Tra i corrispondenti figurano antiquari come Peiresc, Gualdo, Pasqualini⁵⁷, ma anche scienziati come Galilei⁵⁸, che forniscono all'erudito indicazioni e disegni di oggetti classici ed esotici. Nulla di più diverso dall'attenzione letteraria delle *Imagini* di Cartari, che condividevano con altri testi fondamentali del tempo, come l'*Iconologia* di Cesare Ripa, una fiducia particolare nel potere evocativo della parola⁵⁹, ma scarsa attenzione per gli oggetti reali.

Le immagini forniscono così fondamentali integrazioni per la conoscenza dell'aspetto degli «dèi indiani», ma anche Pignoria, nonostante il suo interesse antiquario e la sua sensibilità

⁵⁴ Cfr. VOLPI 1992a, MAFFEI 2013.

⁵⁵ CARTARI/PIGNORIA 1615, *Prefazione al lettore*, pp. [8- 9].

⁵⁶ CARTARI/PIGNORIA 1615, p. 560; JAFFE 1993, pp. 106-107.

⁵⁷ Cfr. VOLPI 1992b.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 103.

⁵⁹ Cfr. la mia introduzione in RIPA/MAFFEI 2012, pp. XIX sgg.

collezionistica, cade vittima in parte degli stessi errori imputati alle edizioni precedenti di Cartari. Mentre infatti le immagini e i testi relativi agli dèi messicani, che derivano direttamente o indirettamente dal manoscritto illustrato di Pedro de los Rios e da altre fonti visive, mostrano una notevole fedeltà stilistica nella resa figurativa e un documentato inquadramento della storia mitica e dei riti nel commento testuale, molto diverso è l'apparato illustrativo dedicato agli dèi orientali. Per la prima parte di questa sezione Pignoria non ha fonti visive a disposizione ed è costretto a comporre una trattazione che deriva interamente da fonti scritte non illustrate. Si verifica dunque uno strano paradosso: anche se l'apparato illustrativo è stato completamente rifatto con nuovi criteri, alcune illustrazioni hanno le stesse caratteristiche che Pignoria aveva criticamente rilevato nelle edizioni precedenti. Le cinque incisioni che accompagnano la trattazione degli dèi orientali sono formalmente e stilisticamente assai poco aderenti all'aspetto reale degli idoli rappresentati, pur essendo assai accurate nei dettagli iconografici⁶⁰. La prima illustrazione che colpisce la nostra attenzione è quella che Filippo Ferroverde dedica a Ganesha (Fig. 6). Qui vediamo due immagini del dio: la prima, di grandi dimensioni, ha tre teste di elefante, tre braccia e tre gambe, la seconda mostra il corpo di un bambino con testa di elefante. L'origine di questa stranissima immagine è chiara se si legge il testo di Pignoria e si rintracciano le fonti a cui egli attinge. Infatti l'illustrazione, seguendo il testo, fonde erroneamente due brani che fanno riferimento in realtà a due opere diverse. La prima fonte è una lettera da Goa del gesuita «padre Gasparo», l'olandese Jasper Berse (1515-1553), che fu uno dei discepoli più stretti di Francesco Saverio⁶¹. Il gesuita fa qui riferimento al «Pagodo d'Alifanti», la statua di Shiva Maheshamurti nel tempio di Elephanta (o Gharapuri) presso Mumbai⁶², che colpisce il religioso per le sue dimensioni gigantesche e per il fatto di avere «tre teste, tre gambe et tre mani et un corpo». In realtà il testo non fa riferimento a Ganesha e non dà alcuna indicazione sulla presenza di una testa di elefante perché i tre volti del Dio avevano sembianze umane. Il nome Aliphanti trae però in inganno Pignoria che collega le parole di Padre Gasparo con quelle di Luigi Frois, missionario portoghese attivo prima a Goa, poi in Malacca ed infine in Giappone. Pignoria fa riferimento in particolare ad una lettera di Frois da Goa datata 13 dicembre 1560⁶³ nella quale il religioso portoghese descrive la figura del dio Ganesha e ne racconta la nascita con un riadattamento in chiave cristiana di una storia raccontata in uno dei Purana⁶⁴, tra i più importanti testi sancriti dell'induismo. I nomi dei protagonisti della storia indiana, Shiva e Pârvaî, vengono infatti sostituiti da quelli dei primi abitanti biblici della terra, Adamo ed Eva. Sotto questi nomi universali vengono narrate da Frois (e quindi da Pignoria) le vicende del mito induista relativo alla nascita di Ganesha dal sudore di sua madre Pârvaî e la storia del successivo intervento di Shiva, che prima taglia la testa al fanciullo e poi gli ridà vita attaccandogli il capo del primo animale incontrato, un elefante⁶⁵. L'illustrazione di Ferroverde dunque in accordo con il brano di Pignoria fraintende il termine «Alephanti» usato dalla fonte, che allude all'isola indiana dove si trova il tempio di Shiva Maheshamurti e non indica particolari iconografici della statua di culto. Egli dunque dà la testa di elefante ad una statua che in realtà aveva tre volti umani. La figura più piccola mostra invece Ganesha appena generato, così come risulta dal racconto mitico presentato nel volume.

La relazione che l'immagine innesta con il testo scritto, mostra che Ferroverde ha lavorato solo attingendo dalla descrizione di Pignoria, senza avere davanti modelli figurativi. L'assoluta

⁶⁰ Cfr. VOLPI 1992a, pp. 60 sgg.

⁶¹ NUOVI AVISI 1553, cc. [4v]- [7r], il brano citato è alla c. [6v]; cfr. MAFFEI 2013.

⁶² MITTEL 1977, pp. 27-28.

⁶³ Cfr. NUOVI AVISI 1562, c. 226: «Copia d'una del fratello Luigi Frois alli fratelli delli collegii di Lisbona, Coibra et Evora a gli altri della compagnia di Giesù in Europa della conversione di molti Cristiani nell'Isola di Goa», per la storia di Ganesha cfr. cc. 242r-243r.

⁶⁴ Shiva Purana, 2, 4, cap. 17.

⁶⁵ NUOVI AVISI 1562, cc. 242r-243r.

lontananza stilistica dall'arte indiana rivela che l'immagine è una ricostruzione nata dalle parole, grazie alle quali il disegnatore ha immaginato il dio orientale, proiettandovi la sua idea di statua ideale, con forme e proporzioni che appaiono con grande evidenza greco-romane, e in ogni caso occidentali.

Nonostante dunque le cospicue differenze e il diverso metodo che separa il mondo di Cartari da quello di Pignoria e nonostante le polemiche all'apparato illustrativo che l'erudito seicentesco aveva mosso al suo predecessore, l'immagine si mostra assai vicina alle incisioni che Cartari aveva affiancato alle sue descrizioni letterarie. La lontananza cronologica che distanziava Cartari e i suoi illustratori dai classici è diventata ora lontananza geografica e concettuale.

Particolarmente interessante risulta anche l'altra immagine realizzata da Ferroverde che illustra la figura di Canon (Fig. 7). Anche in questo caso evidente è l'effetto bizzarro e straniante del dio, a metà tra un Apollo greco e una versione maschile e aberrante di Diana Efesia. Il testo di Pignoria non ci aiuta a comprendere la genesi dell'immagine, perché l'erudito padovano dà in questo caso indicazioni generiche⁶⁶:

Scrive il sopradetto Padre, del 1565, che vicino a la Città di Meaco in certo Tempio si vedevano mille imagini di Canone figliolo d' Amida (era Amida Dio forastiero non del Paese, introdottovi da Xaca Chinese solenne ciurmator). Erano queste imagini ben fatte, di faccia gentile, con una molteplicità di braccia e mani, et con certe altre mostruosità, come fi vede nella figura sottoscritta.

Molto interessanti sono invece le informazioni che possiamo trarre dalla lettura della lettera di Ludovico Frois, che Pignoria ha usato come fonte privilegiata del brano. Infatti la descrizione del padre gesuita contiene dettagli iconografici assenti nel testo di Pignoria, che però sono puntualmente rappresentati nelle incisioni di Ferroverde. Il missionario infatti descrive un tempio a Meaco dedicato a Amida e Canon, rivelando molti particolari ripresi e interpretati dal disegnatore dell'incisione⁶⁷:

Intorno a Meaco in ampie campagne sono molti tempi consagrati agli idoli ...In questi con certo ordine sono poste le immagini di Canon, uno de' figliuoli d'Amida, che in tutto sono ben millecinquecento per banda, tutte della medesima forma, di bello aspetto, fatte maestrevolmente et hanno trenta braccia et altrettante mani delle quali due solamente sono proporzionate alla grandezza del rimanente del corpo, e gli altri sono piccoli; due ancora cuoprono i lombi. Ciascuna statua tiene due dardi et hanno il petto ornato di sette volti d'huomini, e sopra 'l capo una corona con un diadema pieno di raggi. E non solamente tutte le immagini di quel tempio, ma ancora i campanelli che abbiamo detto e l'istesse catene sono molto gentilmente coperte di gran copia d'oro finissimo da capo a piè, sì che gli occhi de' riguardanti a pena possono soffrire tanto splendore, il luogo è molto celebrato e molti vengono là per divotione di lontani paesi.

La prima cosa da notare è la precisione di Ferroverde nell'utilizzare le informazioni della fonte. Una precisione per prima cosa numerica: nell'illustrazione sette sono infatti i volti raffigurati sul petto di Canon, due le braccia proporzionate al corpo, due i dardi che impugna la figura. Anche le piccole braccia che spuntano dal tronco sono esattamente trenta come indica Frois: il disegno ne mostra sette in doppia sequenza per lato più due singole in alto.

Tuttavia, pur seguendo con precisione assoluta il testo, il risultato figurativo prodotto dal disegnatore è assolutamente inadeguato rispetto alla statua reale. Non avendo nessuna conoscenza della forma dell'idolo e in assenza di modelli figurativi l'illustratore ha infatti utilizzato come riferimento formale, quello a lui più consueto e diffuso nell'arte occidentale. Il

⁶⁶ CARTARI/PIGNORIA 1615, *Seconda parte delle Immagini degli dei indiani*, p. XXIX; cfr. MAFFEI 2013.

⁶⁷ Lettera di Lodovico Frois da Meaco, 6 marzo 1565, in MAFFEI 1589, cc. 385v-386r.

«bell'aspetto del dio» si traduce nell'incisione di Ferroverde in una statua che ricorda quelle di una statua classica, con la straniante aggiunta degli attributi mostruosi delle teste e braccia replicate, presenti sul busto con un assetto compositivo che ricorda all'illustratore l'unico esempio che aveva a disposizione, il modello, citato anche da Raffaello, della statua di Natura o di Diana Efesia.

Pur attingendo da fonti scritte da testimoni di prima mano e pur essendo fedeli alle loro parole, queste immagini restituiscono un'idea bizzarra e inadeguata dell'aspetto delle divinità indiane. Opposto è quanto accade con la serie dei quattordici idoletti realizzati su disegni ottenuti da Girolamo Aleandro. Le immagini sono assai più fedeli allo stile degli originali anche se il testo di Pignoria non precisa né nomi delle statue né loro interpretazioni. L'assenza di modelli artistici reali ha innestato lo stesso meccanismo creativo di assimilazione ai prototipi conosciuti e il risultato è un ibrido che riduce il diverso all'orizzonte del noto.

Non è solo la forza della cultura europea che tende a sovrapporre i propri modelli culturali su ciò che è lontano ed esotico⁶⁸, si tratta di un meccanismo più generale che nasce dal rapporto tra piano iconico e piano linguistico. Se confrontiamo Ganesha o Canon di Ferroverde con Mercurio e Zeus dell'illustratore orientale di Al Qawzini (fig. 1), notiamo la presenza degli stessi procedimenti mentali, che tendono a sovrapporre l'ignoto con il conosciuto, dando forma a ciò che è lontano dall'orizzonte culturale del disegnatore attraverso la sua assimilazione con le forme più vicine concettualmente ed esteticamente al suo immaginario. Non potremmo trovare nessun esempio più chiaro dei limiti dell'*ekphrasis*: se i testi funzionano da uniche fonti ispiratrici le integrazioni proposte saranno via via più aberranti quanto più lontane culturalmente, geograficamente, cronologicamente dagli originali. La parola e il suo potere di fascinazione descrittiva funziona solo all'interno di un sistema in cui lettori e scrittori condividono pienamente lo stesso orizzonte culturale degli oggetti che descrivono. Testo e immagini hanno una complessità di funzioni che rende la loro interazione così ricca di significato, aprendo la strada ad una sociologia dell'*ekphrasis* che potrebbe dare interessanti contributi alla ricerca.

⁶⁸ MASON 2001.



Fig. 1. Mercurio, in Zakariya al-Qazwini, ' Aja'ib al- makhluqat, *Le meraviglie del creato*, Vienna, Nationalbibliothek, ms. N. F. 155



Fig. 2. *Glosse figurate a Filostrato*, in Filostrato, *Eikones*, Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. LXIX, 30

144

ICONOLOGIA
FAMA CHIARA.



Fig. 3. *Fama Chiara*, in C. Ripa, *Iconologia*, Roma 1603



Fig. 4. Bolognino Zaltieri, *La Notte*, in V. Cartari, *Imagini de i dei de gli antichi*, Venezia 1571

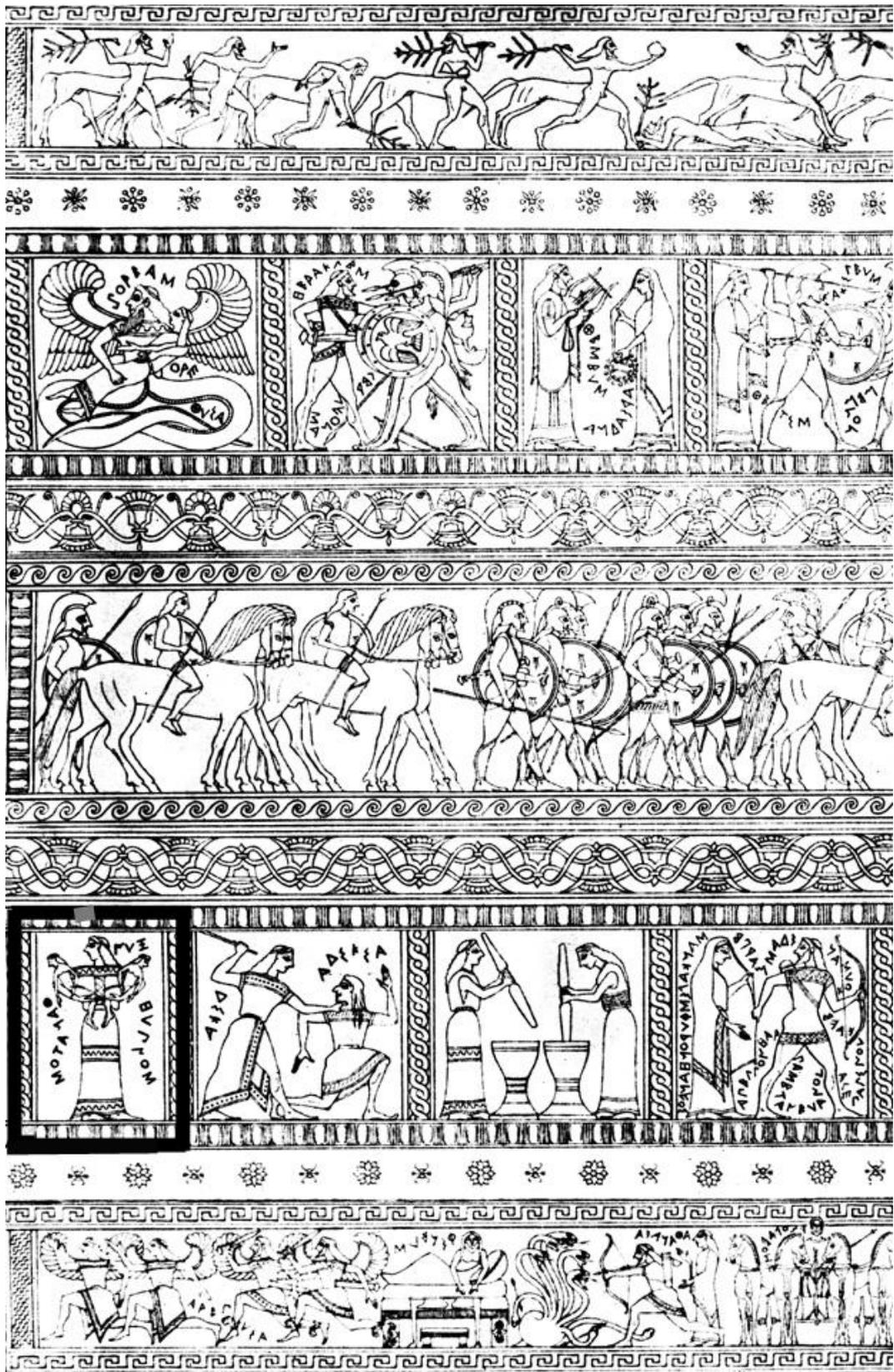


Fig. 5. *La Notte*, ricostruzione di Wilhelm von Massow dei rilievi dell'arca di Cipselo, particolare



Fig. 6. Filippo Ferroverde, *Ganesha*, in V. Cartari, *Imagini de gli de de gli antichi*, a cura di L. Pignoria, Padova 1615

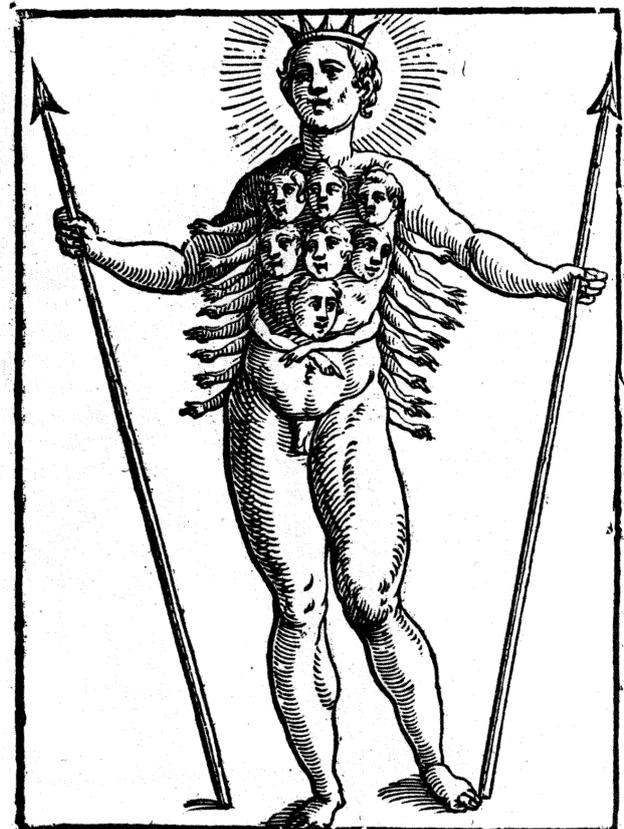


Fig. 7. Filippo Ferroverde, *Canon*, in V. Cartari, *Imagini de gli de de gli antichi*, a cura di L. Pignoria, Padova 1615

BIBLIOGRAFIA

BOCCACCIO LETTERATO 2015

Boccaccio letterato, Atti del Convegno Internazionale (Firenze-Certaldo, 10-12 ottobre 2013), a cura di M. Marchiaro e S. Zamponi, Firenze 2015.

BOCCACCIO VISUALIZZATO 1999

Boccaccio Visualizzato: narrare per parole e immagini fra Medioevo e Rinascimento, a cura di V. Branca, I-III, Torino 1999.

BODON 2010

G. BODON, *Andrea Mantegna e l'antico, 2. Iconografie classiche nelle opere padovane di Mantegna. Riflessioni sul caso della pala di San Zeno*, in *Andrea Mantegna. Impronta del genio*, Atti del convegno (2006), a cura di R. Signorini, V. Rebonato e S. Tammaccaro, Firenze 2010, pp. 53-71.

BORG 2004

B. BORG, *Bilder zum Hören - Bilder zum Sehen. Lukians Ekphrasis und die Rekonstruktion antiker Kunstwerke*, «Millennium» 1, 2004, pp. 25-57.

BRANCA 1999

V. BRANCA, *Il narrar boccacciano per immagini dal tardo gotico al primo Rinascimento*, in *BOCCACCIO VISUALIZZATO* 1999, Vol. I, pp. 3-37.

BUTOR 1987

M. BUTOR, *Le parole nella pittura*, Venezia 1987.

CAIOZZO 2003

A. CAIOZZO, *Images du ciel d'Orient au Moyen Âge*, Parigi 2003, pp. 287-290.

CALOGERO 2014

M. CALOGERO, *Marco Mantova Benavides e le medaglie: tracce di una collezione e appunti dal Gymnasium (1568) su Giovanni da Cavino*, in *Le arti a dialogo. Medaglie e medaglisti tra Quattro e Settecento*, a cura di L. Simonato, Pisa 2014, pp. 123-147.

CARTARI 1556

V. CARTARI, *Le Imagini con la spositione de i dei de gli antichi*, Venezia 1556.

CARTARI/PIGNORIA 1615

V. CARTARI, *Le Vere e Nove Imagini De gli Dei de gli Antichi di Vincenzo Cartari Reggiano; Ridotte da capo a piedi in questa novissima impressione alle loro reali, et non più per l'adietro osservate somiglianze; Cavate da' Marmi, Bronzi, Medaglie, Gioie, et altre memorie antiche; con esquisito studio, et particolare diligenza da Lorenzo Pignoria Padovano, Aggiuntevi le Annotattoni del medesimo sopra tutta l'opera, et un Discorso intorno le Deità dell'Indie Orientali, et Occidentali, con le loro Figure tratte da gl'originali, che si conservano nelle Gallerie de' Pincipi, et ne' Musei delle persone private. Con le Allegorie sopra le Imagini di Cesare Malfatti Padovano, migliorate, et accresciute novamente [...]*, Padova 1615.

CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 1999

M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *L'iconografia nei codici miniati boccacciani dell'Italia centrale e meridionale*, in *BOCCACCIO VISUALIZZATO* 1999, II, pp. 3-52.

CRESCENZO 1999

R. CRESCENZO, *Peintures d'instruction: la postérité littéraire des Images de Philostrate en France de Blaise de Vignère à l'époque classique*, Ginevra 1999.

CURSI 2007

M. CURSI, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma 2007.

CURSI-FIORILLA 2013

M. CURSI, M. FIORILLA, "Giovanni Boccaccio", in *Autografi dei letterati italiani. Le origini e il Trecento*, t. I, a cura di G. Brunetti, M. Fiorilla, M. Petoletti, Roma 2013, pp. 43-103.

DE MÉLY 1893

F. DE MÉLY, *Du rôle des pierres gravées au Moyen Age*, Lille 1893.

DU CHOUL 1559

G. DU CHOUL, *Discorso della religione antica de' Romani, composto in francese dal S. Guglielmo Choul gentiluomo lionese et bagly delle montagne del Delfinato, insieme con vn altro simile discorso della Castramentatione et bagni antichi de Romani*, tradotti in toscano da M. Gabriel Simeoni fiorentino, Lione 1559.

ECFRASI 2004

Ecfraasi: modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento, a cura di G. Venturi, M. Farnetti, Roma 2004.

ELSNER 2002

J. ELSNER, *Introduction. The Genre of Ekphrasis*, in *THE VERBAL AND THE VISUAL* 2002, pp. 1-18.

ERIZZO 1571

S. ERIZZO, *Discorso sopra le medaglie degli antichi. Con la dichiarazione delle monete consolari e delle medaglie de gli Imperadori romani, istoria di quei tempi. Terza edizione*, Venezia 1571.

FAEDO 2001

L. FAEDO, *Ricostruire l'arte greca, rappresentare il mito*, in *I Greci, Storia Cultura Arte Società III, I Greci oltre la Grecia*, Torino 2001, pp. 1117-1153.

FERRETTI 1981

M. FERRETTI, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino 1981, X, pp. 113-95.

FRUGONI 1994

C. FRUGONI, *S.V. Ercole*, in *Enciclopedia dell'Arte medievale*, V, Roma 1994, pp. 845-847.

GIULIANI 1998

L. GIULIANI, *Bilder nach Homer: vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei*, Friburgo 1998.

GIULIANO 2001

A. GIULIANO, *La famiglia dei centauri, ricerca su un tema iconografico*, in Id., *Scritti minori*, Roma 2001, pp. 103-112.

GUERRIERI 1979

F. GUERRIERI, *Disegni dei manoscritti laurenziani sec. X- XVII*, Firenze 1979.

HIRDT 1981

W. HIRDT, *Gian Giorgio Trissinos Porträt der Isabella d'Este. Ein Beitrag su Lukian-Rezeption in Italien*, Heidelberg 1981.

JAFFÉ 1993

D. JAFFÉ, *Aspect of Gem Collecting in the Early Seventeenth Century, Nicolas-Claude Peiresc and Lelio Pasqualini*, «The Burlington Magazine», CXXXV, 1993, pp. 103-120.

LEONARDI/LECOUTEUX–MONFORT 2002

C. LEONARDI, *Les pierres talismaniques. «Speculum lapidum», Livre 3*, traduzione e comment a cura di C. LECOUTEUX e A. MONFORT, Parigi 2002.

MAFFEI 1589

Le Historie delle Indie Orientali del R.P. Giovan Pietro Maffei della compagnia di Giesù, tradotte dal Latino in lingua toscana da Francesco Serdonati fiorentino, con una scelta di lettere scritte delle Indie, fra le quali ve ne sono molte non più stampate, tradotte dal medesimo, Venezia 1589.

MAFFEI 1991

S. MAFFEI, *La sophia del pittore e del poeta nel proemio delle Imagines di Filostrato Maggiore*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», S. III, XXI, 21, 1991, pp. 591-621.

MAFFEI 2005

S. MAFFEI, «*Fortuna semper movetur*». *Iconografie e varianti della statua della Fortuna Smirnea descritta da Pausania*, in *Italia linguistica, discorsi di scritto e di parlato. Nuovi studi di linguistica italiana per Giovanni Nencioni*, Siena 2005, pp. 27-40.

MAFFEI 2009

S. MAFFEI, *Le radici antiche dei simboli. Studi sull'Iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'antico*, Napoli 2009.

MAFFEI 2013

S. MAFFEI, *Cartari e gli dèi del nuovo Mondo il trattatello sulle "Imagini de gli dei indiani" di Lorenzo Pignoria*, in *VINCENZO CARTARI 2013*, pp. 61-120.

MAFFEI 2014a

S. MAFFEI, «*Sub fabularum velamine*»: *Boccaccio mitografo*, «Atti dell'Ateneo Scienze, lettere ed Arti di Bergamo», LXXVI-VII, 2013-2014, pp. 461-480.

MAFFEI 2014b

S. MAFFEI, *Il lessico del classico: arte antica e nuovi modelli in Bellori*, in *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen: Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris»Viten«und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, a cura di von E. Oy-Marra, H. Keazor e M. von Bernstorff, Wiesbaden 2014, pp.139-172.

MAGNIEN 1996

A. MAGNIEN, *Callistrate et le discours sur la sculpture a l'âge moderne*, in *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art occidental de l'Antiquité à nos jours*, a cura di Ph. Hoff e P. Rinuy, Parigi 1996, pp. 21-41.

MALAGNINI 2006

F. MALAGNINI, *Il libro d'autore dal progetto alla realizzazione: il "Teseida delle nozze d'Emilia" (con un'appendice sugli autografi di Boccaccio)*, «Studi sul Boccaccio» XXXIX. 2006, pp. 3-102.

MALAGNINI 2015

F. MALAGNINI, *Tra i gialli dell'autografo del Decameron: "Fiammetta e dioneo" (cc. 3r e 4r)*, in *BOCCACCIO LETTERATO* 2015, pp. 255-295.

MANIERI 1998

A. MANIERI, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*, Pisa-Roma 1998.

MAREK 1985

M. MAREK, *Ekphrasis und Herrscherallegorie: antike Bildbeschreibungen im Werk Tizians und Leonardos*, Worms 1985.

MASON 2001

P. MASON, *The Lives of Images*, Londra 2001.

MASSING 1990

J.M. MASSING, *Du texte a l'image: La Calomnie d'Apelle et son iconographie*, Strasbourg 1990.

MASSOW 1916

H. von MASSOW, *Die Kypselaslade*, «Mitteilungen des Archäologischen Instituts Athenische Abteilung», XLI, 1916, pp. 1-117.

MITTER 1977

P. MITTER, *Much Maligned Monsters: A History of European Reaction to Indian Art*, Clarendon Press, Oxford 1977.

NUOVI AVISI 1553

Nuovi avisi delle Indie di Portugallo ricevuti questo anno del 1553, dove si tratta della co[n]versione di molte persone principali et tra li altri d'un re signore de 11000. isole, con una discriptione delli costumi de i giapponesi nostri antipodi et come loro ricevono la nostra santa fede, Roma [1553].

PANOFSKY 1975

E. PANOFSKY, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975 (edizione originale in inglese New York 1939).

PANOFSKY-SAXL 1933

E. PANOFSKY, F. SAXL, *Classical Mythology in Mediaeval Art*, «Metropolitan Museum Studies», IV, 2, 1933, pp. 228-80.

PLETT 2012

H.F. PLETT, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*, Leiden-Boston 2012.

RICCI BATTAGLIA 2010

L. RICCI BATTAGLIA, *Edizioni d'autore, copie di lavoro, interventi di autoesegesi: testimonianze trecentesche*, in *"Di mano propria". Gli autografi dei letterati italiani*, a cura di G. Baldassarri, M. Motolese, E. Russo, P. Procaccioli, Roma 2010, pp. 123-157.

RIPA/MAFFEI 2012

C. RIPA, *Iconologia*, a cura di S. MAFFEI, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino 2012.

RÜHRDANZ 2006

K. RÜHRDANZ, *Der Text über die Dämonen und seine Illustrationen in 'Aja'ib al-Makhlūqat-Handschriften vom 14-17. Jahrhundert*, in *Studies in Oriental Art in Honour of Professor Tadeusz Majda*, a cura di A. Parzymies, Varsavia 2006, pp. 269-284.

SAXL 1985

F. SAXL, *La fede negli astri*, Milano 1985.

SEZNEC 1981

J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino 1981.

SHEPPARD 2014

A. SHEPPARD, *The Poetics of Phantasia. Imagination in Ancient Aesthetics*, New York 2014.

THEIN 2002

K. THEIN, *Gods and Painters: Philostratus the Elder, Stoic Phantasia and the Strategy of Describing*, in *THE VERBAL AND THE VISUAL* 2002, pp. 136-145.

THE VERBAL AND THE VISUAL 2002

The Verbal and the Visual: Cultures of Ekphrasis in Antiquity, a cura di J. Elsner, «Ramus» 31 (1-2), 2002.

VINCENZO CARTARI 2013

Vincenzo Cartari e le direzioni del Mito nel Cinquecento, a cura di S. Maffei, Roma 2013.

VOLPE 2011

A. VOLPE, *Boccaccio illustratore e illustrato*, in *Il mito al tempo dei mercanti. Sulla "Genealogia degli dei pagani" di Boccaccio*, a cura di S. Nobili, Bologna 2011, pp. 287-300.

VOLPI 1992a

C. VOLPI, *Le vecchie e nuove illustrazioni delle Immagini degli Dei degli Antichi di Vincenzo Cartari (1571-1615)*, «Storia dell'Arte», 74, 1992, pp. 48-80.

VOLPI 1992b

C. VOLPI, *Lorenzo Pignoria e i suoi corrispondenti*, «Nouvelles de la République des Lettres», II, 1992, pp.71-123.

WEBB 1992

R.H. WEBB, *The Transmission of the Eikones of Philostratos and the Development of Ekphrasis from late Antiquity to the Renaissance*, Thesis for de Degree of Doctor in philosophy, University of London, Warburg Institut, may 1992.

WEBB 2009

R.H. WEBB, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham-Burlington 2009.

ZANKER 1981

G. ZANKER, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, «Rheinisches Museum für Philologie», 124, 1981, pp. 297-311.

ZANKER 2003

G. ZANKER, *New Light on the Literary Category of 'Ekphrastic Epigram' in Antiquity*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 143, 2003, pp. 59-62.

ABSTRACT

Il saggio affronta il tema dell'*ekphrasis*, la descrizione di opere d'arte, in particolare soffermandosi sulle immagini originate direttamente dai testi. Il lavoro indaga alcuni aspetti del problema, proponendo una casistica esemplare: le illustrazioni di opere in traduzione e dei loro errori, il caso di scrittori che, come Boccaccio, disegnano le loro opere, le glosse figurate ai testi, il tema della 'pittura di ricostruzione' (la Calunnia di Apelle) e delle opere "all'antica", la raffigurazione immaginata del diverso e dell'esotico (Lorenzo Pignoria e il trattatello degli dei indiani). L'analisi dei diversi aspetti del problema cerca di mettere in luce quali sono i limiti strutturali dell'*ekphrasis* e le sue potenzialità documentarie e storico critiche.

The essay deals with *ekphrasis*, the description of works of art, analyzing the pictures originated directly from texts. It explores some aspects of the problem, proposing interesting examples: illustrations of works in translation and their errors; writers (e. g. Boccaccio) who draw their works, glosses in texts and manuscripts, painting which create lost masterpieces of ancient greek painters (e. g. Botticelli's Calumny of Apelles), images "in the Antique style", representations of exotic art (e. g. Lorenzo Pignoria and his treatise about the Indians deities) etc. The analysis shows the structural limits of *ekphrasis* and its importance as instrument for studying aesthetic of reception.

