

## Materiali

# Cosimo I, Vasari, Palazzo Vecchio e la censura ecclesiastica

Émilie Passignat

### 1. FIRENZE, LUGLIO 1558

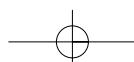
Cosimo I de' Medici è un rampollo del ramo cadetto della stirpe dei Medici. Quasi *homo novus*, nel luglio del 1558 sta cercando di consolidare ed estendere il proprio potere sull'intera Toscana, aggiungendo sempre più territori allo Stato mediceo: da poco ha soggiogato la repubblica di Siena, anche se parte delle truppe fiorentine è ancora alle prese con alcune roccaforti più resistenti. Partito dal nulla o quasi, se non dall'illustre nome paterno e dal possesso delle piccole rocche mugellesi di Trebbio e di Caffagiolo, era salito al potere nel 1537 appena diciassettenne, fortemente deciso a ottenere il titolo regale per acquisire una maggiore indipendenza politica<sup>1</sup>.

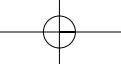
A livello europeo, il duca si è ormai da tempo schierato dalla parte dell'Impero, consolidando l'alleanza prima con Carlo V e

poi con Filippo II, ma da quel punto non è riuscito ad ottenerne il potere che si aspettava. Cosimo si rivolge allora all'altra autorità in grado di assicurarglielo – il pontefice – preparandosi alle manovre per la successione del papa francofilo Paolo IV Carafa, con il quale non ha mai trovato un accordo soddisfacente. Le sue speranze si appuntano su uno pseudo-Medici, il cardinale Giovanni Angelo Medici la cui famiglia, originaria di Marignano, non ha in realtà alcun legame di parentela con quella di Firenze. A metà luglio il cardinale, di passaggio in Toscana, è ospite del duca, probabilmente già per organizzarsi in vista del futuro conclave. L'anno seguente Giovanni Medici verrà eletto papa Pio IV, dopo un conclave nel quale l'ingerenza particolarmente astuta e insistente del duca fiorentino risulterà determinante<sup>2</sup>.

A Firenze Cosimo ha in cantiere alcuni importanti lavori

edili. Il vecchio palazzo della Signoria deve essere trasformato in una residenza degna di un duca: da tre anni egli ha affidato a Giorgio Vasari il coordinamento del cantiere, nonché l'incarico di eseguire le decorazioni degli ambienti interni. Con la propria *équipe*, Vasari ha appena concluso i dipinti del Quartiere degli Elementi e i lavori di muratura nel sottostante Quartiere di Leone X, dove il 3 luglio vengono festeggiate le nozze della figlia di Cosimo, Lucrezia, con Alfonso d'Este. In quello stesso mese di luglio Vasari è impegnatissimo nel «riquadrate» al meglio l'intero palazzo o, come dice lui stesso, per «fare diventare un morto vivo», elaborando numerosissime piante per la realizzazione di un grande modello in legno<sup>3</sup>. Egli ha anche da poco iniziato la redazione di una descrizione dei dipinti che va realizzando all'interno del palazzo, i *Ragionamenti*<sup>4</sup>.





## Materiali

### 2. ROMA, 30 DICEMBRE 1558

Sulle porte della Basilica di San Pietro e del palazzo dell’Inquisizione a Campo dei Fiori viene affisso il decreto che promulga l'*Index librorum prohibitorum* voluto da Paolo IV, una lista di più di mille condanne di autori e di libri insieme ad una serie di misure generali sulle modalità di applicazione della censura. Il controllo pontificio dell’editoria non è una novità e risale già agli anni Venti, quando la stampa aveva iniziato a diffondersi in misura esponenziale. Quello del 1558 non è neppure il primo catalogo di libri proibiti ad essere pubblicato, ma ad essere senza precedenti sono l’intolleranza e la rigidezza dei provvedimenti. Tra i volumi messi al bando ci sono i testi eretici, *in primis* i libri protestanti, poi quelli sulle arti occulte, l’astrologia, la divinazione e molti altri.

Paolo IV approfitta dell’occasione per una *riformatio* generale che mira ad eliminare ogni traccia di dissenso verso la sovranità pontificia, mettendo in atto una vera e propria epurazione culturale. Nell’*Indice* ritroviamo dunque anche i volgarizzamenti della *Bibbia*, il *Talmud*, il *Corano*; tra gli autori proibiti, Erasmo da Rotterdam e Niccolò Machiavelli; tra le grandi opere letterarie, il *Decameron* di Boccaccio. Inoltre sono destinate al rogo, oltre a tutte le opere scritte da eretici, pur se non trattano direttamente di argomenti di natura religiosa, anche tutte le opere pubblicate da editori che in precedenza hanno stampato libri eretici: in questo modo si intende proibire implicitamente l’intera produzione editoriale transalpina. Una tale restrizione non può non allarmare gli editori, i librai, ma anche gli intellettuali e gli insegnanti, che all’improvviso si ritrovano sprovvisti della

maggior parte dei testi di riferimento<sup>5</sup>.

Con il confronto di due luoghi e di due date – Firenze e Roma, luglio 1558 e 30 dicembre 1558 – abbiamo voluto sintetizzare, in una prospettiva sincronica, il panorama politico e artistico fiorentino nel più ampio contesto del clima religioso italiano, che era assai movimentato in un momento cardine della Riforma cattolica e della storia dell’Inquisizione.

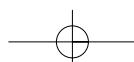
Anche se i recenti studi tendono ad attenuare l’impatto della censura in quegli anni, ricollocandola nell’ambito del progressivo affermarsi del potere dell’Inquisizione e notando quanto potesse suscitare, al contrario, l’effetto collaterale di incuriosire il lettore, non vi è dubbio che le ripercussioni dell’*Indice* paolino furono considerevoli sulla cultura italiana dell’epoca<sup>6</sup>. Obiettivo di questo lavoro è esaminare tre opere che furono realizzate, ideate o anche soltanto dirette da Vasari in Palazzo Vecchio intorno al 1559, per evidenziare e valutare in quale misura esse riflettono le conseguenze della censura ecclesiastica alla corte di Cosimo I.

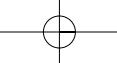
### 3. FIRENZE 1559, LA CASSAFORTE DI COSIMO

Nel 1559 Vasari è impegnato nella ristrutturazione del Quartiere del duca, dove riesce a ricavare nello spessore dei muri due piccoli ambienti destinati ad un uso privato del committente, il cosiddetto Stanzino e il Tesoretto<sup>7</sup>. Purtroppo i cambiamenti ottocenteschi di Palazzo Vecchio, realizzati per ospitarvi il parlamento italiano, hanno modificato le decorazioni delle stanze del duca: soltanto il Tesoretto ed alcuni frammenti della camera del duca possono ricordare l’antica dimora di Cosimo. Per le decorazioni della

camera Vasari sembra aver richiesto alcuni consigli iconografici sia a Vincenzo Borghini che a Cosimo Bartoli, i quali concepiscono un programma basato sull’identificazione di Cosimo con alcuni antichi uomini illustri, allo scopo di idealizzarne la personalità. I protagonisti principali della volta dovevano essere Salomone, Carlo Magno, Cesare, Scipione, Davide, Lichuro e altri<sup>8</sup>.

Nello Stanzino, invece, il cui arredo era molto più sobrio, troneggiava un importante custode di bronzo: lo *Sportello della cassaforte* realizzato da Vincenzo Danti tra il 1559 e il 1560 (fig. 1). Il giovane scultore perugino, che a Cosimo era stato consigliato con ogni probabilità dall’amico e connazionale Sforza Almeni, per il quale aveva già eseguito alcuni dei suoi capolavori, è dunque incaricato della realizzazione di «un quadro di molte figure di basso rilievo, che serra un armadio dove stanno scritture d’importanza del Duca»<sup>9</sup>. Nella zona inferiore dell’ovale di destra si intravede infatti la cavità di una serratura, che è ancor oggi testimonianza della funzione principale dello sportello. Alla fine di settembre del 1559 Vasari fa ricavare una nicchia nella parete dello stanzino per murarvi l’armadio e proprio in quello stesso autunno Danti elabora il modello dello sportello. Gli aspetti della fabbricazione di questo bronzo sono già stati ampiamente trattati da Charles Davis<sup>10</sup>, il cui contributo è fondamentale per comprendere quanto l’opera del Danti risulti indissociabile dal contesto dei lavori curati da Vasari, tanto per il programma iconografico quanto per le forme. Lo studioso introduce inoltre alcuni elementi convincenti per decifrare la complessa iconografia, in assenza di qualsiasi documento di supporto.





## Materiali

La decorazione dello *Sportello* è organizzata su due registri. Il registro inferiore è costituito da un ovale con tre figure: due prigioni laterali e, al centro, una figura che è stata variamente interpretata, probabilmente un'allegoria della Pace in atto di bruciare le armi. Il registro superiore, più articolato, comprende anch'esso un riquadro centrale, fiancheggiato ai lati da quattro ovali, due verticali e due orizzontali, e da quattro stemmi negli angoli di risulta. Negli ovali troviamo quattro figure allegoriche o divinità. In quello di destra compare una figura femminile vestita con corazza, con uno specchio e un serpente in mano, che può ricondursi a Minerva o alla Prudenza. Nell'ovale opposto notiamo un'altra figura femminile vestita, con una tracolla e un vaso ai piedi, che potrebbe leggersi come la Temperanza, secondo un'invenzione del Bartoli. I due ovali orizzontali risultano invece di difficile identificazione, ma in ogni caso il loro significato doveva fare riferimento a qualità o a virtù del duca.

Più interessante è il soggetto centrale, il quale ha posto non pochi problemi di interpretazione a causa della palese contraddizione tra la funzione dello *Sportello* – la conservazione di importanti scritture – e il tema rappresentato, un rogo di libri (fig. 2). Dapprima interpretato come l'*Imperatore Augusto che brucia i libri delle false Sibille*, si tratta in realtà dell'episodio del rogo dei libri di Numa Pompilio, come ha giustamente sostenuto Charles Davis, dimostrando quanto la vicenda di Numa Pompilio fosse allora in voga e conosciuta anche da Vasari<sup>11</sup>. La storia, narrata da molti scrittori antichi, racconta che il leggendario secondo re di Roma, grande legislatore, uomo di pace e assai devoto, da morto volle essere seppellito insieme ai pro-

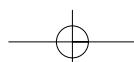


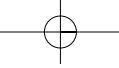
1. V. Danti, Sportello della cassaforte di Cosimo I, modello 1559, fusione 1559-1560, bronzo, Firenze, Museo Nazionale del Bargello

pri libri ai piedi del Gianicolo. Alcuni scavi effettuati successivamente in quel luogo avrebbero riportato in luce due bare, una contenente le spoglie di Numa, l'altra i libri latini e greci del re, tra i quali vari importanti testi di filosofia pitagorica. Giudicati pericolosi per la religione di Roma, il Senato decretò allora che fossero bruciati. Ed è proprio questo episodio che Danti avrebbe raffigurato sullo *Spor-*

*tello*: il momento in cui Quinto Petilio, il pretore urbano, ordina il rogo dei libri di Numa, tenendo tra le mani il decreto del Senato romano.

Ma qual è il significato di questo soggetto rispetto alla destinazione dell'opera? Facendo riferimento alla logica costitutiva del programma iconografico elaborato da Vasari e Borghini per il più tardo Studiolo di Francesco I (dove l'immagi-





## Materiali



2. V. Danti, Rogo dei libri di Numa Pompilio, particolare dello Sportello della cassaforte di Cosimo I, Firenze, Museo Nazionale del Bargello

ne raffigurata sull'anta di un armadio serviva a identificare e inventariare, ricordare e mettere in risalto ciò che vi era custodito all'interno, in base al principio di adeguamento dell'iconografia alla funzione dell'oggetto), Charles Davis propone l'esistenza di «un chiaro ed esplicito parallelismo fra i 'libri' di Numa e le 'scritture' di Cosimo», ma non prosegue oltre nella sua interpretazione<sup>12</sup>.

In realtà, il parallelo tra Numa Pompilio e Cosimo I non può limitarsi a queste sole, generiche considerazioni, ma deve spingersi oltre perché si giustifichi questa singolare scelta iconografica rispetto al contesto della commissione. Un ruolo

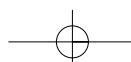
importante deve aver avuto il tema dell'ossequio nei confronti della religione, che risulta centrale per la figura di Numa. Inoltre sappiamo che Borghini e Bartoli cercavano personaggi illustri da paragonare alle virtù di Cosimo, ma anche per permettere quella logica del «senso nostro» rivelata da Vasari nei *Ragionamenti*. Per tutti questi motivi possiamo quindi sovrapporre e confrontare, in un'ottica di vera analogia, la storia di Numa con quella di Cosimo. Ecco allora il risultato di tale parallelismo: come Numa Pompilio, Cosimo è ossequioso della religione e un grande legislatore. Egli possiede dei libri che le autorità religiose hanno destinato al rogo poiché contengono idee sovversive: co-

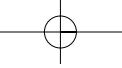
me il Senato romano era contrario alla divulgazione delle dottrine pitagoriche, così la Chiesa di Paolo IV vuole sradicare l'eresia. Dunque, se teniamo conto del contesto storico in cui viene pubblicato l'*Index librorum prohibitorum*, possiamo supporre che l'armadio venga fatto costruire da Cosimo I per custodire alcuni dei testi messi al bando: volendo tradurre con una frase il significato del rogo dei libri raffigurato sullo *Sportello*, questa sarebbe: «qui vi si trovano i libri destinati al rogo»<sup>13</sup>. Se poi andiamo ad analizzare gli inventari della biblioteca granducale ci accorgiamo della scomparsa temporanea di una serie di manoscritti ebraici<sup>14</sup>.

Ma procediamo con ordine e passiamo ad analizzare le altre due opere, la decorazione della Sala degli Elementi e i *Ragionamenti*.

### 4. 1555-1557, LA SALA DEGLI ELEMENTI

Torniamo indietro di alcuni anni. La Sala degli Elementi è il primo ambiente ad essere concluso da Vasari all'interno del Palazzo, nel 1557, ed è la sala più grande del Quartiere degli Elementi (fig. 3): la decorazione delle sei stanze che compongono l'intero quartiere sarà terminata l'anno seguente<sup>15</sup>. Il ciclo decorativo della sala è concepito secondo un ampio e complesso programma iconografico, che viene elaborato durante il 1555. L'indirizzo generale del programma iconografico è stato certamente suggerito dal committente stesso, mentre il ruolo di consigliere iconografico per l'intero Quartiere degli Elementi e per una parte del Quartiere di Leone X è affidato al diplomatico e intellettuale Cosimo Bartoli, amico di Vasari, il quale già lavorava alla corte di Cosimo a Firenze. Cinque lettere attribuite a Bartoli e indirizzate a Vasari





## Materiali

trattano proprio delle invenzioni iconografiche per i due quartieri ducali e costituiscono pertanto una preziosa testimonianza per la decifrazione dei dipinti.

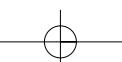
Il tema sviluppato nel Quartiere degli Elementi è incentrato sulla genealogia degli dei antichi: dalla cosmogonia fino a Ercole, passando per Saturno, Opi, Cere, Giove e Giunone. Ogni sala è dedicata a una divinità, cui di volta in volta corrisponde, nel sottostante Quartiere di Leone X decorato con un ciclo a carattere storico-dinastico, un determinato esponente della stirpe medicea. A questa struttura iconografica verticale dislocata su due piani, che Vasari definisce a «doppia orditura», si aggiunge, sia nelle «stanze di sopra» che in quelle del Quartiere sottostante, un percorso orizzontale di natura genealogica. La Sala degli Elementi risulta così la prima tappa del ciclo iconografico dell'intero appartamento al piano superiore, poiché in essa sono raffigurati i primi episodi della creazione del mondo, secondo una logica spaziale che riflette metaforicamente l'espansione della materia creata. Dal cielo, ossia l'Aria, rappresentata sul soffitto dalla scena di *Saturno che evira il padre Cielo* (fig. 4), la lettura prosegue sulla parete dell'Acqua, con la *Nascita di Venere*, per poi continuare con il Fuoco, rappresentato dalla *Fucina di Vulcano*, e arrivare infine al mondo dell'uomo, con la raffigurazione delle *Primizie della Terra offerte a Saturno*, grazie agli insegnamenti del quale l'uomo sviluppa l'agricoltura e la civiltà<sup>16</sup>.

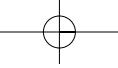
L'episodio centrale di Saturno – il Crono dei Romani – che castra il proprio padre, i cui genitali, cadendo sulla Terra e nell'Oceano, danno origine a una moltitudine di nuove creature, è tramandato dalla *Teogonia* di Esiodo e dai *Saturnalia* di Macrobio e rappresenta un momento cruciale della cosmogonia.

Nel dipinto di Vasari vediamo, tutt'intorno a Saturno e al Cielo, una decina di figure allegoriche, che sarebbero ancor oggi di difficile identificazione senza l'aiuto degli scritti di Bartoli e dello stesso Vasari. In una lettera, Bartoli spiega dettagliatamente ciò che occorrerebbe raffigurare insieme alla scena principale, rispondendo in tal modo all'invito del pittore di integrare la propria invenzione<sup>17</sup>: abituato a trattare soggetti di natura mitologica, l'artista aveva infatti elaborato autonomamente una composizione nella quale Saturno e il padre erano attorniati dal consiglio degli dei: nel Musée des Arts décoratifs di Parigi se ne conserva il disegno (fig. 5), in cui possiamo riconoscere Giove, Minerva, Mercurio, Apollo e Giunone con i loro tradizionali attributi<sup>18</sup>. L'invenzione vasariana, tuttavia,

non soddisfa il rigore filologico dell'intellettuale Bartoli, il quale si permette di far notare in maniera diplomatica il flagrante anacronismo della soluzione proposta dal pittore: «Hora, perché io non trovo né secondo i latini, né secondo i greci, né secondo gli ebrei che a questo castramento del Cielo ne connessino tutti gli dei, atteso che ancora non erano, io lascerei stare di fare quel concilio degli dei, et in quello cambio vi metterei quelle cose che realmente concorsono et alla creazione dell'universo, et alla castrazione del Cielo, le quali secondo me furon le potenze, o vogliamo dire gli attributi che i teologi danno a Dio»<sup>19</sup>. L'invenzione che scaturisce da tale suggerimento risulta probabilmente più adeguata al significato del tema, nonché al messaggio trasmesso da tutta la

3. Sala degli Elementi con G. Vasari, Nascita di Venere, Firenze, Palazzo Vecchio





## Materiali

sala, ma «quelle cose», ovvero «le potenze» di Dio, che vanno a sostituire gli dei dell'Olimpo, non vengono attinte da fonti apprezzate dalla Chiesa.

Leggiamo infatti quello che Bartoli spiega e consiglia al pittore più avanti: «Le quali potenze o attributi i teologi dipingevano o intendevano in diversi modi, et a ciascuno di loro attribuivano particolarmente più nomi e più cose, che, per essere molto oscure, io lascerei in dietro, e per esser più inteso le dipingerei in questa maniera poeticamente». Quando, più tardi, Vasari descriverà il dipinto nei suoi *Ragionamenti* recupererà molti dei passaggi presenti nella lettera di Bartoli, cercando però di sfumare il problema maggiore posto dall'iconografia: l'«oscureità» o, per meglio dire, il misticismo latente. Così, egli scriverà che questi attributi «hanno nomi, e più nomi ha una cosa sola, e chi l'ha descritta in un modo, e chi l'ha dipinta in un altro, e chi più e chi meno oscuro; ma io ho cerco farle per essere inteso più facile, riservando la dottrina loro»<sup>20</sup>; anziché l'espressione di Bartoli «molto oscuro», Vasari preferirà usare «chi più e chi meno oscuro», marginalizzando la precisazione in un inciso che fa perdere molto del suo reale significato all'aggettivo «oscuro», che nell'intenzione dell'iconografo sottintendeva un senso occulto.

Ma torniamo all'invenzione. Per accompagnare la *Castrazione del Cielo*, Bartoli suggerisce dunque il tema delle dieci potenze divine – note come le dieci Sefiròth –, uno dei concetti fondamentali della cabala<sup>21</sup>. Sedotto dall'idea di questo complesso concetto cabalistico, Bartoli si trova però di fronte ad una difficoltà di non poco conto quando si tratta di tradurlo in pittura, poiché le Sefiròth, tradizionalmente aniconiche, erano raffigurate per lo più tutte insieme sot-

to forma di un diagramma, il cosiddetto «albero della vita». Ed è appunto all'albero della vita, ovvero alla gerarchia delle Sefiròth e a tutti i loro collegamenti, portatori di complicati significati spirituali, che Bartoli deve riferirsi quando suggerisce a Vasari di lasciar perdere le «cose molto oscure». Egli sembra del resto non curare neppure l'aspetto della disposizione, lasciando al pittore il compito di organizzare liberamente la sua composizione.

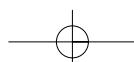
Ben altre suggestioni ispirano la sua personale interpretazione ed egli preferisce concepire un'iconografia *ex novo*, «poeticamente» basata sul linguaggio pittorico simbolico per eccellenza, l'allegoria. Con lo scopo di costruire un'immagine gradevole all'occhio, Bartoli rinnova il repertorio figurativo preesistente per creare le allegorie desiderate, in un vero e proprio esercizio di invenzione, tipico dell'età della Maniera. Nella lettera egli elenca e descrive le invenzioni delle dieci «potenze divine»: la Corona, la Sapienza, la Prudentia, la Clemenza o Bontà, la Grazia o Severità, l'Ornamento, il Trionfo, la Confessione di dolore, il Fondamento e il Regno.

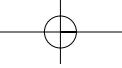
Il riferimento alla cabala non poteva sfuggire a Jean Rouchette, che per primo ha associato l'elenco delle dieci potenze divine alle Sefiròth. Restava però da determinare con precisione quale potesse essere la fonte testuale di Bartoli ed è stato Eugenio Garin a puntualizzare il contesto culturale degli Accademici attorno a Vasari, a sottolineare il contenuto di alcune lezioni del Giambullari, nonché a proporre un diretto collegamento dell'artista con Guillaume Postel, traduttore dei principali testi della Cabala e presente a Firenze in quegli anni<sup>22</sup>.

Più di recente tuttavia è stato messo in evidenza quanto le spiegazioni di Bartoli attingesse-

ro al *De Arte Cabalistica* di Johannes Reuchlin, pubblicato a Haguenau nel 1517<sup>23</sup>: secondo l'inventario del 1553, Cosimo ne possedeva nella propria biblioteca privata un esemplare dell'edizione del 1530<sup>24</sup>. Reuchlin, umanista di Pforzheim stimato dallo stesso Erasmo, aveva soggiornato più volte in Italia per procurarsi, tra l'altro, alcuni testi ebraici, e conosceva bene la Firenze di Lorenzo il Magnifico, dove aveva frequentato Pico della Mirandola; aveva dedicato il *De Arte Cabalistica* al papa Leone X, ma questo non aveva impedito che, nell'*Indice* del 1559, il suo nome figurasse tra quelli de gli autori messi al bando<sup>25</sup>.

Se nel 1555 un'iconografia che scaturiva dalle riflessioni filosofiche, religiose e astrologiche dell'Accademia fiorentina, aperte verso l'Oriente e il misticismo ebraico, poteva figurare spavalldamente nelle stanze d'apparato del palazzo ducale, tre anni più tardi l'incontro tra cultura ebraica e cultura cristiana fu brutalmente interrotto dalle nuove misure di persecuzione istituite dalla Chiesa. Alcune pitture dovettero allora generare non poco disagio alla corte fiorentina, soprattutto in un momento in cui Cosimo cercava di stringere un'intesa con Roma. Ne scaturirono ben presto un certo disinteresse nei confronti di tali pitture e addirittura una certa presa di distanza dalle scelte iconografiche nel Quartiere degli Elementi<sup>26</sup>: rivelatrici, sotto questo aspetto, sono le osservazioni di Francesco Bocchi, il quale nella sua guida di Firenze non poteva omettere di descrivere le decorazioni del secondo piano del palazzo ducale. Si ricordi che nel frattempo si era anche concluso il Concilio di Trento, con le ben note conseguenze per l'uso delle immagini: le nuove direttive, riassunte da Paleotti<sup>27</sup>, consistevano nel met-





## Materiali



4. G. Vasari, Saturno mutila il Cielo, 1555-1557, Firenze, Palazzo Vecchio

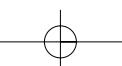
tere al bando dei ed eroi pagani da tutti gli spazi pubblici. Di conseguenza, nelle *Bellezze della città di Firenze*, Bocchi si sente probabilmente costretto a introdurre un commento di ordine moralizzante nella descrizione del Quartiere degli Elementi. Egli scrive infatti: «sono adunque nelle stanze di sopra dipinte da lui molte Storie degli Dei de' Gentili: nelle quali, come che tutte siano fondate in vanità, tutta via mirando con l'occhio della mente per entro a' loro affari, si trovano sentimenti morali, pen-

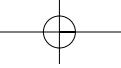
sieri virtuosi, e stimoli di gloria; onde chi ben considera non piccolo giovamento è usato di cavare. Ora, perché rispondono alle azioni in certo modo, che nelle stanze da basso si veggono de gli uomini della città, come in un Dialogo, che sopra questo è stampato, si puote vedere, non si dee questa materia di pittura avvilire, ma, come conviene, e come chiede la ragione apprezzare»<sup>28</sup>. Bocchi si riferisce esplicitamente ai *Ragionamenti* di Vasari, che erano usciti tre anni prima e che egli aveva sicura-

mente letto. Il concetto della «doppia orditura», messo in evidenza proprio nei *Ragionamenti*, diventa allora per lui la condizione *sine qua non* per accettare la Favola e per rendere tutto sommato più serio e più convenevole l'intero ciclo decorativo.

Tutto ciò ci invita allora a considerare in maniera più attenta il testo dei *Ragionamenti*, attraverso il quale si chiarisce ancor meglio il contesto di censura e di controllo della stampa e delle immagini che caratterizza questo periodo.

5. G. Vasari, Studio per un concilio degli Dei con il Cielo e Saturno, Parigi, Musée des Arts décoratifs





## Materiali

### 5. 1588, I RAGIONAMENTI

Nel 1588 il cavaliere Giorgio Vasari, nipote dell'omonimo artista, rende pubblico un manoscritto ricevuto in lascito dallo zio, intitolato *Ragionamento di Giorgio Vasari, Pittore aretino, fatto in Firenze, sopra le invenzioni delle storie dipinte ne le stanze nuove nel Palazzo ducale*<sup>29</sup>. Dal 1574 sono morti sia l'autore del testo, sia il duca Cosimo, committente del ciclo decorativo che vi è descritto. Da quasi vent'anni la Toscana è divenuta il Granducato tanto bramato da Cosimo e lasciato poi al figlio primogenito Francesco. L'anno che precede la pubblicazione dei *Ragionamenti*, e precisamente il 19 ottobre 1587, nella villa di Poggio a Caiano muore Francesco I per una febbre terzana che il giorno successivo colpisce e conduce a morte anche la granduchessa Bianca Cappello. Prende così le redini del Granducato il secondogenito di Cosimo, il cardinale Ferdinando, che rinuncia alla porpora.

Durante il suo regno, Francesco I non si era molto interessato a Palazzo Vecchio, dove si era fatto allestire solo un piccolo ambiente privato – il famoso Studio – preferendo occuparsi di altre dimore, come la villa suburbana di Pratolino. La politica culturale scelta dal fratello Ferdinando I è invece molto più vicina a quella del padre: appena salito al potere, egli riavvia i lavori di ristrutturazione in Palazzo Vecchio, affidando il cantiere a Buontalenti, e prosegue l'ampliamento dell'edificio verso via dei Leoni, secondo i progetti già elaborati da Ammannati e da Vasari.

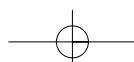
In quel momento, Giorgio Vasari il giovane, che era l'erede «naturale» dell'artista, aveva ventisei anni e nutriva una grande ammirazione per il celebre zio, che continuò a coltivare per

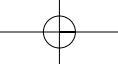
tutta la vita<sup>30</sup>: la pubblicazione del manoscritto era non solo un modo per rendergli omaggio, ma anche per accreditare se stesso tra gli intellettuali della Firenze di Ferdinando I. Consapevole di trovarsi in un momento propizio per divulgare un testo inedito del pittore e architetto favorito di Cosimo, il giovane pubblica dunque i *Ragionamenti* con una dedica al granduca.

Finora gli studiosi non hanno mai veramente approfondito il contesto dell'uscita dei *Ragionamenti*, né la questione della mancata pubblicazione del testo durante gli ultimi anni di vita del suo autore, eludendo il problema in modo semplicistico con la spiegazione della mancanza di tempo, peraltro non del tutto illegittima dati i pressanti e molteplici impegni di Vasari<sup>31</sup>. Tuttavia la pubblicazione della descrizione del palazzo ducale dipendeva certamente, oltre che dalla volontà e dalla disponibilità del suo autore, anche dall'autorità ducale e per questo non si deve sottovalutare il ruolo del personaggio che nel testo costituisce l'interlocutore dell'artista. Protagonisti del lungo dialogo dei *Ragionamenti* sono infatti «Giorgio», ovvero Giorgio Vasari, e il «Principe», ossia Francesco de' Medici «allora principe di Firenze», come si specifica nel titolo dell'edizione del 1588. Nella finzione letteraria dei *Ragionamenti* – come del resto all'epoca della stesura del testo – Francesco ha tra i diciassette e i ventidue anni e si prepara al futuro ruolo di signore di Firenze. Ma la situazione cambia radicalmente nel 1564, quando Cosimo gli affida la reggenza del ducato. Da quel momento in poi l'immagine che il testo trasmette di un sovrano giovane e dal carattere mite e ingenuo, a volte ancora infantile e inconsapevole – sotto certi aspetti quella di un allievo con il suo precettore – non corrisponde dunque più alla

realità storica, cosicché durante tutto il regno di Francesco I il progetto di pubblicazione passa in secondo piano, fino ad essere accantonato. Nel 1588, però, deceduti ormai entrambi i protagonisti, il testo acquista valore di testimonianza storica e, alla funzione propagandistica che svolgeva trent'anni prima, aggiunge quella di celebrazione delle gesta di Cosimo I<sup>32</sup>. Di conseguenza viene a collocarsi perfettamente nel clima di commemorazione del padre promossa da Ferdinando I che, appena salito al trono nel 1587, commissiona a Giambologna il *Monumento equestre di Cosimo I* da collocare sulla piazza ducale, suscitando l'invidia e l'emulazione di tutte le corti europee<sup>33</sup>. Si sarebbe allora tentati di credere che Ferdinando non sia del tutto estraneo all'iniziativa della pubblicazione dei *Ragionamenti*, la cui storia sembra riflettere in modo evidente la differenza dell'appoggio politico-culturale di Cosimo, Francesco e Ferdinando e dimostrare la diversità di clima che regnava alla corte di Francesco I, dove Vasari non esercitava più l'influenza che aveva avuto al tempo di Cosimo.

Eppure, pur determinante, questo aspetto non sembra ancora sufficiente a spiegare compiutamente le ragioni dell'accantonamento del testo su Palazzo Vecchio. Rileggiamo allora il brano dell'autobiografia in cui Vasari, parlando delle decorazioni, liquida sbrigativamente quei lavori con queste poche parole: «Perché, oltre che altrove n'ho ragionato, se ne dirà pienamente nel Dialogo che tosto daremo in luce, come s'è detto, che il tutto qui raccontare sarebbe stato troppo lungo»<sup>34</sup>. Nel 1568, dunque, Vasari sembra non aver perso la speranza di vedersi pubblicare i *Ragionamenti*. Ma allora, non sarà il caso di chiederci se anche il clima religioso e la censura ecclesiasti-





### Materiali

ca non abbiano interferito in questa vicenda?

Un documento prezioso per rispondere a questa domanda è il manoscritto del dialogo che servì per l'edizione del 1588, e specialmente le correzioni apportate direttamente sul testo<sup>35</sup>. L'ultimo foglio contiene l'approvazione di quattro ecclesiastici, secondo la prassi inquisitoriale<sup>36</sup>: un primo censore, Bernardo Medici, canonico di Santa Maria del Fiore, esamina il contenuto del testo, dando la propria approvazione il 12 dicembre 1587, appena due mesi dopo la morte di Francesco I. La revisione è eseguita per conto di Antonio Benivieni, vicario di Firenze, investito dell'incarico di giudice di fede per il Sant'Uffizio, il quale conferma l'autorizzazione alla stampa con la formula *imprimatur* datata 11 gennaio 1587 (1588). Il manoscritto è letto in seguito da Fra Alessandro Fiorentino, reggente in Santa Croce, per conto dell'inquisitore generale. L'ultima sottoscrizione, eseguita in data 9 febbraio dello stesso anno, è quella dello stesso inquisitore Dionisio Sammattei, che da quasi un decennio opera a Firenze e in tutto il Granducato<sup>37</sup>.

In due mesi il testo supera dunque lo sbarramento dell'Inquisizione e ottiene l'autorizzazione alla stampa, non senza alcune modifiche. Leggiamo per esempio quanto riporta Bernardo Medici nel suo giudizio di approvazione: «Havendo io Bernardo Medici per ordine del molto reverendo gran vicerio di Firenze rivisto il medesimo libro di Messer Giorgio Vasari nel quale va dichiarando le pitture da lui fatte nel palazzo di sua Altezza, non hò trovato cosa che contro alla religione nostra faccia, et tutto quello che delle favole et bugiardi Dei degli antichi scrive egli stesso fà il suo protesto ragionarne come poeta et come di cosa favolosa. Fò in

fede che così è la verità hò fatto la presente sotto scrittione questo dì 12 di dicembre 1587»<sup>38</sup>.

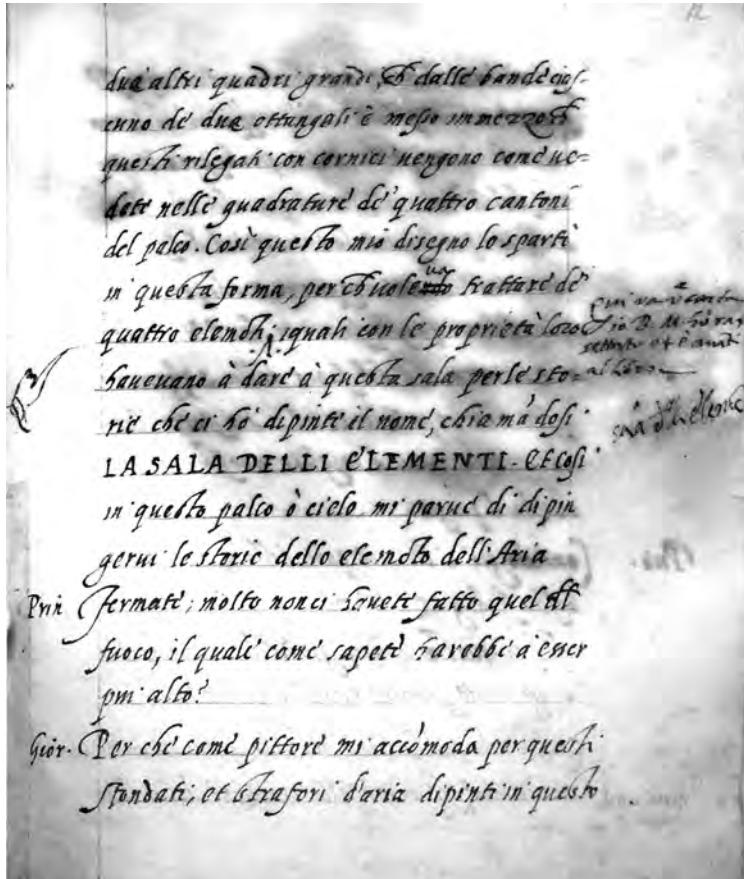
Significativo, a questo proposito, è il riferimento al passo in cui l'artista precisa che per lui le raffigurazioni delle divinità pagane non sono altro che favole poetiche. Abbiamo già detto che Vasari aveva preso le distanze dall'interpretazione cabalistica della *Castrazione del Cielo*, ma non aveva mai mostrato alcun timore nel trattare le storie degli antichi dei. È dunque evidente che Bernardo Medici non si riferisce al pensiero di Vasari, bensì ad un'aggiunta fatta da lui stesso nella descrizione della Sala degli Elementi, indispensabile perché il testo ottenessse l'*imprimatur*. Indicata da un segno sul margine sinistro del foglio, nel punto esatto in cui l'artista spiega la scelta del soggetto dei quattro elementi, vi è infatti una postilla aggiunta dal censore (fig. 6): «qui va una carta che io Bernardo Medici ho rassettato e più è avanti al libro»<sup>39</sup>. Anche se questo foglio non è conservato, è possibile ricostruire l'aggiunta confrontando il passo del manoscritto con il testo pubblicato (le frasi non presenti nel manoscritto sono in corsivo): «Così questo mio disegno lo spartii in questa forma, perché voleva trattare de quattro elementi. In quella maniera però, che è lecito, al pennello trattare le cose della filosofia, favoleggianto, atteso che la Poesia, e la Pittura usano, come sorelle i medesimi termini, e se in questa sala, ed in altre, vò dichiarando queste mie inventioni, sotto nome di favolosi Dei, siami lecito in questo imitar gl'antichi, i quali sotto questi nomi nascondevano allegoricamente i concetti della filosofia. Or, volendo, come ho detto, qui trattare degli elementi i quali con le proprietà loro avevano a dare a questa Sala, per le storie che ci ho dipinte il nome, chiamandosi LA SALA DELLI ELEMENTI, così in questo palco, o

Cielo, mi parve di dipignervi le storie dello elemento dell'Aria»<sup>40</sup>.

Con questa aggiunta il censor re aggira il pericolo rappresentato dalla raffigurazione degli dei pagani, precisando che si tratta di immagini da leggere in chiave filosofica e poetica, non religiosa<sup>41</sup>, e ricorrendo ad un astuto riferimento al tema delle arti sorelle. Analogamente, quando poco dopo il personaggio Giorgio giunge alla spiegazione della cosmogonia, è la volta di Fra Alessandro Fiorentino di aggiungere in margine al testo la parentesi «se ben noi favellando di creatione, tutto attribuiamo a Dio», che compare tale e quale nell'edizione a stampa<sup>42</sup>. Anche in questo caso la precisazione non fa che ribadire l'idea, già espressa nell'aggiunta di Bernardo Medici, allontanando il più possibile l'esegesi pittorica dai discorsi di ordine religioso per ricondurla nel mondo del mito. I censori non esitano inoltre a intervenire ogni qual volta Vasari accenna all'origine delle storie che ha dipinto: ad esempio, Bernardo Medici aggiunge il soggetto «questi antichi poeti»<sup>43</sup> prima della frase di Vasari «dicono che avanti alla creatione del mondo»; quando l'artista parla del tema cabalistico delle «dieci potenze, o gli attributi che i Teologhi danno a Iddio, che realmente concorsero alla creazione dell'universo»<sup>44</sup>, i censori cancellano ben tre volte le parole «Teologhi» e «Iddio» (fig. 7), sostituendole con le più neutre espressioni «alcuni» e «la prima intelligenza» oppure – in un altro passaggio – con «alcuni filosofi» e «questo Dio».

Bastano queste correzioni al manoscritto dei *Ragionamenti* – che dimostrano la differenza, in alcuni passaggi nodali, del testo stampato da quello pensato e redatto da Vasari – per misurare quanto in quel preciso momento storico l'Inquisizione intervenis-

## Materiali



6. Ragionamento di Giorgio Vasari, foglio 12r del manoscritto, Firenze, Biblioteca degli Uffizi

se in modo pesante nel campo dell'editoria. Tuttavia nel 1588 era meno difficile sfuggire alle maglie della censura che non nel 1559 (quando fu pubblicato l'*Indice Paolino*), poiché ormai era ben noto il modo per emendare un testo: nel caso dei *Ragionamenti* fu sufficiente sottolineare il riferimento dei soggetti raffigurati al mondo del mito e della Favola, equiparando la pittura alla filosofia e alla poesia, per dissimulare o almeno rendere più discreta la scelta di un tema «pericoloso» come le dieci potenze divine dei cabalisti. E in questo contesto ben si spiega il commento di Francesco Bocchi, che altro non è se non un'ulteriore, inconsapevole legittimazione delle aggiunte dei

censori, in particolar modo di quella di Bernardo Medici. Ben diversa era invece la situazione dopo la pubblicazione dell'*Indice* di Paolo IV, appena moderato dal successivo *Indice Tridentino*, nel 1564. In quegli anni la descrizione del palazzo ducale, anziché strumento di propaganda, sarebbe stata un testo quasi compromettente per il duca, soprattutto nella parte dedicata alla Sala degli Elementi: ma i riferimenti latenti al mondo della cabala di quel programma iconografico erano difficili da decifrare senza lo strumento esegetico testuale. Ecco perché dovette sembrare più opportuno rinviare a tempi migliori la pubblicazione dei *Ragionamenti*.

Ma per tirare le fila delle riflessioni fatte fin qui occorre tornare all'inizio di quell'anno 1559, al momento in cui scoppiò la vera e propria burrasca provocata dall'*Indice* di Paolo IV.

6. 1559-1569, COSIMO I E L'INDEX LIBRORUM PROHIBITORUM

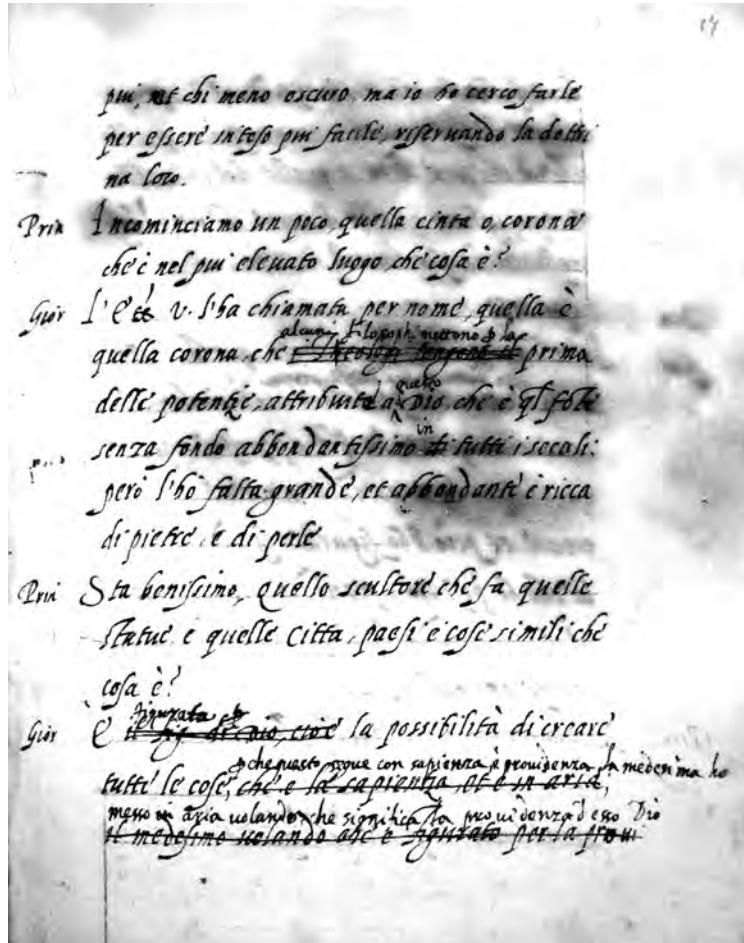
La notizia della pubblicazione dell'*Indice* giunge a Firenze il 13 gennaio 1559 con una lettera dell'ambasciatore Buongianni Gianfigliazzi: i danni economici che ne riceve lo Stato fiorentino ammontano, secondo le stime, a centomila ducati, ai quali si aggiungono quelli dei librai e dei singoli cittadini. Cosimo I non si arrende subito e dà inizio ad una lunga trattativa con il grande inquisitore Ghisleri, futuro papa Pio V<sup>45</sup>, che si protrae fino a marzo, fino alla scadenza fissata per la restituzione dei libri proibiti al Santo Uffizio. Neanche l'*Instructio circa indicem*, inviata dal Ghisleri per moderare alcune misure dell'*Indice*, soddisfa Cosimo I, che però alla fine deve cedere di fronte all'intransigenza del papato e il 18 marzo 1559 ordina che i libri proibiti siano bruciati pubblicamente in piazza San Giovanni e in piazza Santa Croce. In realtà i roghi devono servire «più per dimostrazione che per effetto», secondo le parole dello stesso Cosimo: sono insomma una risposta che «alla scaltrezza univa a tempo e luogo la simulazione», come osserva Antonio Panella<sup>46</sup>, giacché il duca fa bruciare solo i libri eretici, lasciando in circolazione tutti quelli che non trattavano temi religiosi. La morte di Paolo IV, avvenuta il 18 luglio dello stesso anno, rallenterà l'applicazione dell'*Indice* e l'elezione al soglio pontificio di Giovanni Angelo Medici (Pio IV, chiamato il papa «Medichino») solleverà non poco il Granduca. Il nuovo papa

## Materiali

avvia una revisione dell'*Indice*, che si conclude il 14 luglio 1561 con la pubblicazione della *Moderatio*, che pur non modificando di molto la lista dei libri al bando, definisce i principi per l'emendazione dei testi. Malgrado il ridimensionamento di questi provvedimenti, però, l'*Indice* rimane un potente mezzo di repressione della cultura, che ne è fortemente condizionata.

In quegli anni difficili Cosimo I dimostrò di essere un abile diplomatico e di sapersi muovere con estrema disinvolta su fronti contrapposti. Da una parte cercò di porre un freno all'invasione della Santa Sede negli affari del Granducato, opponendosi non solo all'*Indice*, ma anche alla persecuzione degli ebrei residenti in Toscana (anche in questo caso alla fine egli dovette capitolare e istituì nel 1571 il Ghetto di Firenze); dall'altra seppe rinsaldare la propria immagine di principe di provata fede cattolica, ossequioso nei confronti della Santa Sede e pronto a combattere i nemici della Chiesa. Fu grazie a questa sua grande capacità diplomatica che nel 1569 riuscì ad ottenere la corona granducale proprio da papa Pio V Ghislieri, eletto contro ogni aspettativa.

Anche senza voler vedere nel rogo dei libri raffigurato sullo *Sportello* di Danti una sorta di promemoria destinato ad indicare il contenuto proibito dell'armadio – una selezione di volumi al bando e di scritture compromettenti, messi al riparo dal duca in un momento di grande tensione – la scelta iconografica è sicuramente da ricollegare agli episodi che colpiscono la Firenze di Cosimo I durante l'anno 1559, e in particolare al tema di grande attualità della censura imposta dall'*Indice*<sup>47</sup>. L'iconografia potrebbe dunque caricarsi di un doppio significato, secondo quei complessi giochi semantici tanto graditi alle produzioni

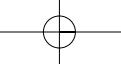


7. Ragionamento di Giorgio Vasari, foglio 14r del manoscritto, Firenze, Biblioteca degli Uffizi

dell'età della Maniera, riflettendo il duplice ruolo avuto dal duca in quella vicenda: Cosimo risulterebbe identificato da una parte con Numa Pompilio, protettore di una tradizione culturale che rischia di soccombere alla censura, dall'altra con Quinto Petilio, che esegue con deferenza gli ordini di Roma tenendo in mano l'*Indice* al posto del decreto del Senato.

Tornando ai *Ragionamenti*, poiché sotto certi aspetti il Quartiere degli Elementi era ormai divenuto pericoloso per un principe cattolico, allo scopo di non rischiare un conflitto diplomatico con Roma si preferì rinviare la pubblicazione di un

testo in cui erano esaltate scelte iconografiche che potevano essere compromettenti. E del resto negli anni Sessanta i *Ragionamenti* non avrebbero probabilmente neppure ottenuto l'*imprimatur*, se non al prezzo della soppressione di una parte significativa, senza la quale avrebbero perso gran parte del loro interesse: basti pensare, anche se il caso è completamente diverso, a quanto Vincenzo Borghini fu mortificato per l'edizione del *Decamerone* del 1573. I *Ragionamenti* furono dunque sacrificati per proteggere il ciclo decorativo della Sala degli Elementi e soprattutto per non danneggiare la posizione del duca, e rimasero



## Materiali

nell'ombra per lunghi anni, in attesa di tempi migliori.

Lo *Sportello della cassaforte* di Cosimo, la Sala degli Elementi e i *Ragionamenti* sono dunque una prova palese di quanto anche il palazzo ducale di Firenze abbia risentito del clima della Controriforma, che segnò una rottura profonda con l'epoca della cultura umanista, aperta verso tutti gli orizzonti, che si era respirata fino ai primi anni del regno di Cosimo. Non sono

certo solo questi i segni lasciati dalla censura ecclesiastica nella produzione artistica dell'epoca: assai più clamorosa è la vicenda degli affreschi di Pontormo in San Lorenzo, che furono bocciati perché ispirati a un testo messo al bando<sup>48</sup>. Ma allora, alla luce di quanto abbiamo visto, non è forse lecito supporre che nel 1568, quando Vasari prese le distanze dalle scelte iconografiche del ciclo pontormesco, condannandolo senz'appello nelle

*Vite giuntine*, fu in qualche modo condizionato dalla minaccia della censura ecclesiastica che incombeva anche su di lui e dal clima di repressione culturale di quegli anni?

Émilie Passignat  
Firenze

### NOTE

1. Su Cosimo I de' Medici, sono a tutt'oggi fondamentali i contributi degli atti del convegno organizzato ormai più di trent'anni fa in occasione del quarto centenario della morte del granduca: *La nascita della Toscana*, atti del convegno (Siena, 1974), Firenze, 1980. Si vedano inoltre F. Diaz, *Il Granducato di Toscana. I Medici*, Torino, 1973 e R. Cantagalli, *Cosimo I de' Medici granduca di Toscana*, Milano, 1985.

2. Sulla situazione del ducato fiorentino, le alleanze politiche di Cosimo I e gli esiti della presa di Siena del 2 agosto 1554, si veda R. Cantagalli, *La guerra di Siena (1552-1559)*, Siena, 1962. Per quanto riguarda le relazioni di Cosimo I con papa Pio IV, si veda A. D'Addario, *Aspetti della Controriforma a Firenze*, Roma, 1972, pp. 107-175; F. Rurale, *Pio IV*, in *Enciclopedia dei Papi*, Roma, III, pp. 142-160, in part. p. 146; C. Amelli, *Giovanni Angelo Medici papa Pio IV*, Melegnano, 1995.

3. Per una cronologia documentata e commentata dei lavori di ristrutturazione e di decorazione in Palazzo Vecchio, si veda E. Allegri, A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze, 1980. Si veda inoltre U. Muccini, *Le Stanze del Principe in Palazzo Vecchio*, Firenze, 1991.

4. Il progetto dei *Ragionamenti* – il Dialogo, secondo le parole dello stesso Vasari nelle *Vite* – deve risalire ai primi anni di lavoro delle Stanze Nuove. Ciò si può dedurre da una lettera inviata da Vasari al duca il 4 gennaio 1559, nella quale egli lo informa di avere concluso la trascrizione della prima giornata dedicata, si ricordi, alle Pitture del secondo piano (K. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Monaco, 1923-1940, I, p. 471). Nel 1567, anche se non doveva ancora essere concluso

per la stampa, il testo doveva trovarsi in un discreto stato di avanzamento secondo quanto asserisce Vasari (G. Vasari, *Opere*, a cura di G. Milanesi, Firenze, 1906, VII, p. 700). Tuttavia, il testo fu pubblicato vent'anni dopo le *Vite*, dall'omonimo nipote Cavalier Giorgio Vasari il Giovane per i torchi di Filippo Giunti.

5. Sulla censura ecclesiastica e l'*Indice*, si veda in particolare A. Rotondò, *La censura ecclesiastica e la cultura, in Storia d'Italia*, Einaudi, Torino, 1973, vol. V, t. II, pp. 1397-1492; A. Aubert, *Paolo IV: politica, Inquisizione e storiografia*, Firenze, 1999; V. Frajese, *Nascita dell'Indice: la censura ecclesiastica dal Rinascimento alla Controriforma*, 2006; M. Infelise, *I libri proibiti: da Gutenberg all'Encyclopédie*, Bari, 2008 e infine l'indispensabile L.M. de Bujanda, *Index des livres interdits, VIII: Index de Rome, 1557, 1559, 1564: les premiers index romains et l'index du Concile de Trente*, Sherbrooke, 1990.

6. Si vedano soprattutto *Le pouvoir et la plume: incitation, contrôle et répression dans l'Italie du 16e siècle*, atti del convegno (Aix-en-Provence/Marseille, 1981), Parigi, 1982; A. Prosperi, *La Chiesa e la circolazione della cultura nell'Italia della Controriforma. Effetti imprevisti della censura, in La censura libraria nell'Europa del secolo XVI*, atti del convegno (Cividale del Friuli, 1995), Udine, 1997, pp. 147-161.

7. Cfr. Allegri, Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici*, cit., pp. 187-194.

8. Cfr. Frey, *Der literarische Nachlass*, cit., I, pp. 524-529.

9. Vasari, *Opere*, cit., VII, p. 631.

10. C. Davis, *Working for Vasari: Vincenzo Danti in Palazzo Vecchio*, in *Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti del convegno (Arezzo, 1981), Firenze, 1985, pp. 205-271; Id., *Bassorilievi in bronzo e*

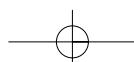
*in marmo di Vincenzo Danti*, in *I Grandi bronzi del Battistero. L'arte di Vincenzo Danti, discepolo di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, 2006), Firenze, 2008, pp. 87-147, in part. pp. 91-114 e pp. 126-129.

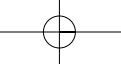
11. Cfr. Davis, *Bassorilievi in bronzo e in marmo*, cit., p. 93. La prima identificazione è dovuta a D. Summers, *The Sculpture of Vincenzo Danti. A Study in the Influence of Michelangelo and the Ideals of the Maniera*, tesi di dottorato (Yale University, 1969), Ann Arbor, 1970, I, pp. 88-103. Vasari si riferisce alla storia di Numa nella sua descrizione del terrazzo di Saturno (Vasari, *Opere*, cit., VIII, pp. 40-41).

12. Per quanto riguarda la struttura mnemonica dello Studiolo di Francesco I, si rinvia al contributo di L. Bolzoni, *L'invenzione dello Stanzino di Francesco I*, in *Le arti del principato mediceo*, Firenze, 1980, pp. 255-299 e al recente contributo di V. Conticelli, «Guardaroba di cose rare et preziose»: lo studiolo di Francesco I de' Medici; arte, storia e significati, Lugano, 2007.

13. Tuttavia, con questo riferimento all'*Indice*, non si deve considerare esaurita la lettura completa dell'iconografia dello *Sportello*. Ci preme sottolineare quanto il secondo registro possa anch'esso riferirsi e rinviare a una precisa tipologia di documenti. Notiamo a proposito come nella camera del duca, Borghini si adeguì alla forma della volta a botte in due parti proponendo di contrapporre la figura pacifica di Salomone dormiente a tre figure illustranti l'arte della guerra. Anche questo dualismo guerra/pace potrebbe forse risultare un'utile chiave di lettura per lo *Sportello*.

14. Questi testi sono menzionati nell'inventario del Guardaroba del duca nel 1553, sono assenti in quello del 1588 per ricomparire nell'inventario del





## Materiali

1610. Cfr. L. Perini, *Contributo alla ricostruzione della biblioteca privata dei Granduchi di Toscana nel XVI secolo, in Studi di storia medievale e moderna per Ernesto Sestan*, Firenze, 1980, II, pp. 571-677.

15. Cfr. Allegri, Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici*, cit., pp. 59-109.

16. Cfr. E. Passinat, *Vasari e i Ragionamenti in Palazzo Vecchio*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 90-91, 2007, pp. 115-128.

17. Cfr. Frey, *Der literarische Nachlass*, cit., I, pp. 410-412.

18. Si veda per il commento in chiave iconografica e in rapporto alla lettera di Bartoli C. Davis, *The Pitfalls of Iconology or how it was that Saturn Gelt his father*, in «Study of Iconography», IV, 1978, pp. 79-94.

19. Frey, *Der literarische Nachlass*, cit., I, pp. 410-412.

20. G. Vasari, *Ragionamenti*, Firenze, 1588, p. 20.

21. Sulla diffusione delle teorie cabalistiche nella metà del Cinquecento e sul concetto delle Sefiròth, si vedano F. Secret, *Les Kabbalistes Chrétiens de la Renaissance*, Parigi, 1985; G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Torino, 1993.

22. Cfr. J. Rouchette, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, Parigi, 1959; E. Garin, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Bari, 1975, in part. pp. 43-47.

23. M. Gabriele, *Cabala cristiana e miti pagani nella Sala degli Elementi a Palazzo Vecchio*, in *L'art de la Renaissance entre science et magie*, atti del convegno (Parigi, 2002) a cura di P. Morel, Parigi, 2006, pp. 325-340.

24. Cfr. Perini, *Contributo alla ricostruzione della biblioteca privata*, cit., p. 620.

25. Su Johannes Reuchlin (1455-1522), si veda Secret, *Les Kabbalistes Chrétiens*, cit. p. 44 e sgg.; J. Reuchlin, *L'arte cabalistica: De arte cabalistica*, a cura di G. Busi e S. Campanini, Firenze, 1995. Su Reuchlin negli *Indici*, cfr. de Bujanda, *Index des livres interdits*, cit., VIII, p. 562.

26. Cfr. Passinat, *Vasari e i Ragionamenti*, cit., pp. 116-117.

27. G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (Bologna, 1584) in P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e contro-riforma*, Bari, 1960-1962, II, p. 293. Si veda inoltre J. Seznec, *La survivance des Dieux antiques*, Parigi, 1980, pp. 229-245.

28. F. Bocchi, *Bellezze della città di Firenze*, Firenze, 1591, pp. 39-40.

29. Sul manoscritto, il titolo in lettere capitali è completato in minuscolo da

«con lo III<sup>mo</sup> Don Francesco de' Medici Primo genito/ del Duca Cosimo Duca di Fiorenza», Biblioteca degli Uffizi, ms. 12, f° 1r.

30. Cfr. L. Olivato, *Giorgio Vasari e Giorgio Vasari il Giovane: appunti e testimonianze*, in *Vasari storiografo e artista*, atti del convegno (Arezzo, Firenze, 1974), Firenze, 1976, pp. 321-331.

31. È anche vero che è lo stesso Vasari a indurci a tali conclusioni asserendo nella sua autobiografia (Vasari, *Opere*, cit., VII, p. 259): «questo dialogo, come arà più tempo il Vasari, si manderà fuori».

32. Sulla funzione propagandistica del testo, si veda P. Tinagli, *Claiming a Place in History: Giorgio Vasari's Ragionamenti and the Primacy of the Medici*, in *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, Aldershot, 2001, pp. 63-76.

33. I soggetti dei bassorilievi del basamento ribadiscono la tematica della decorazione della Sala dei Cinquecento. Rispetto ai dipinti del palazzo ducale e a completamento del ciclo, ritroviamo la scena dell'incoronazione. Cfr. C. Avery, *Giambologna, the Complete Sculpture*, Londra, 1987, pp. 157-164; D. Gasparotto, *Cavalli e cavalieri. Il monumento equestre da Giambologna a Foggini*, in *Giambologna: gli dei, gli eroi*, catalogo della mostra (Firenze, 2006), Firenze, 2006, pp. 89-105.

34. Vasari, *Opere*, cit., VII, p. 700; cfr. nota 31.

35. Poco studiato, è però un documento di assoluta importanza per comprendere la storia del testo. Purtroppo il manoscritto non è completo: non troviamo né la terza giornata, dedicata al Salone dei Cinquecento, né i discorsi relativi alle sale di Clemente VII, di Giovanni delle Bande Nere e di Cosimo I, ovvero i tre ultimi *Ragionamenti* della Giornata seconda. Le edizioni dei *Ragionamenti* hanno di solito ripreso il testo dell'*editio princeps*. Gaetano Milanesi, invece, restituì il testo vasariano del manoscritto ma senza specificare quali fossero gli interventi dei correttori eseguiti direttamente sul testo.

36. Sulla prassi inquisitoriale nel campo editoriale e l'obbligo delle autorizzazioni, si veda M. Plaisance, *Littérature et censure à Florence à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle: le retour du censuré*, in *Le pouvoir et la plume*, cit., pp. 233-252.

37. *Ragionamento di Giorgio Vasari, Pittore aretino, fatto in Firenze sopra le invenzioni delle storie dipinte ne le stanze nuove del Palazzo ducale*, Biblioteca degli Uffizi, Firenze, ms. [1558] f° 223v-224r. Si hanno poche notizie su Bernardo di Niccolò de' Medici, attivo a Firenze dal 1546, deceduto nel 1592 (S. Salvini, *Catalogo cronologico dei canonici della chiesa*

*metropolitana di Firenze*, Firenze, 1782). Invece Antonio Benivieni (1533-1598), destinato fin da giovane allo stato ecclesiastico e nominato vicario della diocesi di Firenze proprio nel 1588, era membro dell'Accademia Fiorentina e si interessava allo studio della letteratura volgare. Il Benivieni fece parte della commissione incaricata dell'emendazione del *Decameron*, composta da Vincenzo Borghini, Battistino Antinori e Agnolo Guicciardini (N. De Blasi, in *Dizionario Biografico degli Italiani, ad vocem*).

38. *Ragionamento di Giorgio Vasari*, cit., ms. f° 223v-224r.

39. Ivi, f° 12r.

40. Vasari, *Ragionamenti*, cit., pp. 7-8.

41. Sulle modalità di selezione dei testi consentiti alla lettura e sull'atteggiamento dell'Inquisizione di fronte alle storie favolose e magiche, si veda Prospieri, *La Chiesa e la circolazione della cultura*, cit., p. 160.

42. *Ragionamento di Giorgio Vasari*, cit., ms. f° 12v; Vasari, *Ragionamenti*, cit., p. 8.

43. *Ibid.*

44. Ivi, f° 13v.

45. Cfr. A. Panella, *L'introduzione a Firenze dell'Indice di Paolo IV*, in «Rivista storica degli archivi toscani», 1, 1929, pp. 11-25.

46. Gli intenti di Cosimo sono espresi nella lettera del Concino ad Alessandro Strozzi dell'11 marzo 1559 (A.S.F. Mediceo, 210, c.33): «Il Duca mio Signore questa mattina mi ha dato le lettere di V. S. del passato et VIII<sup>II</sup> del presente et m'ha commesso ch'io gli risponda in particolare come la mente di S. E. è che li libri heretici che trattano di religione et fede si spenghino conforme all'ordine di Sua Santità, ma dell' altri che non trattano di ciò, ancor che siano prohibiti et notati nell'Indice, vorrebbe S. E. che si facesse più dimostrazione che effetti, cioè che, in compagnia di quelli heretici di sopra narrati, vi si aggiungesse qualcun altro di questi ultimi presi da' librari et se ne facesse un falò per ostentatione, et questo per mostrare di satisfare in un tempo all'ordine di Roma et conservare ancora i poveri librari, che altrimenti sarebbe la rovina loro». Cfr. Panella, *L'introduzione a Firenze dell'Indice*, cit., p. 19.

47. Sul tema dei roghi di libri, si veda l'interessante contributo di U. Rozzo, *Il rogo dei libri: appunti per una iconologia*, in «Libri e documenti», 12, 1986, pp. 7-32.

48. Cfr. A. Pinelli, *La Bella Maniera*, Torino, 1993, pp. 5-32; M. Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo: eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, 1997.