

PROVVIDENZA E PROGRESSO: LA TEOLOGIA DELLA STORIA NELLE VITE VASARIANE. CON ALCUNE CONSIDERAZIONI SU PERIODIZZAZIONE E PAGINATURA NELLA TORRENTINIANA

Gerd Blum

I. LE VITE E LA TEOLOGIA DELLA STORIA NELLE CRONACHE UNIVERSALI

Nell'anno 1550 l'*impressor ducale* di Cosimo I, Laurens van den Bleeck (chiamato anche van der Beke), pubblicò, con lo pseudonimo Lorenzo Torrentino, le *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*¹. Unico autore menzionato dei due volumi è il pittore e architetto Giorgio Vasari².

Le *Vite* si aprono con la creazione del mondo e dell'uomo per opera del veterotestamentario *deus artifex* (T 9-11) e si concludono, nella prima edizione, poco dopo una descrizione del *Giudizio Universale* di Michelangelo (T 981-985) – quell'artista che stilizzato ad *artifex divinus* e "Super-padre" delle tre arti sorelle, incarna l'apice e il *telos* delle *Vite* del 1550. Il concetto storiografico delle *Vite* vasariane si fonda da un lato sulla "nuova" storiografia umanistica e sui suoi antichi modelli pagani, dall'altro sulla tradizione storiografica della teologia patristica così come sulle cronache universali *ab orbe condito*, diffuse nel medioevo e nella prima età moderna³.

I debiti delle *Vite* nei confronti della storiografia antica sono stati indagati a fondo fin da Kallab e Scoti-Bertinelli⁴. Sono stati ad esempio rilevati i modelli pagani di una concezione biologica dei processi storici. L'antico modello di crescita, fioritura, decadenza e rigenerazione costituisce una base della triade petrarchesca dell'antichità, medioevo e «rinascita» (T 125 *et passim*) come fu applicata nelle *Vite* alle arti fin da Cimabue⁵. Vasari inoltre si richiama al paradigma antico-pagano, ripreso dall'umanesimo, della "historia magistra vitae" (cfr. T 223s.)⁶ e si orienta secondo modelli rappresentativi della letteratura biografica antica⁷.

I ricorsi alla tradizionale teologia cristiana della storia nonché alla cronistica universale medievale e della prima età moderna sono altrettanto importanti ma finora poco considerati. Essi concernono in primo luogo (α) la successione nelle *Vite* di *summa* sistematica e di *cronaca* storica, in secondo luogo (β) la cornice escatologica del "grande racconto" vasariano, a partire da Adamo fino al giudizio universale, rispettivamente nel caso della Torrentiniana fino a quella che secondo Vasari è la sua insuperabile illustrazione, ossia il *Giudizio Universale* di Michelangelo nella Cappella Sistina, e in terzo luogo (γ) l'orientamento teleologico della storiografia dell'arte vasariana in generale e del «progresso della rinascita» (T 125) in particolare⁸. Da annoverare sono in quarto luogo (δ) quelle allusioni, presenti nella storiografia delle *Vite*, alle sei tradizionali età della teologia cristiana della storia così come, infine, (ε) la ripartizione della storia dell'arte sin da Cimabue – e con

questo del «progresso della rinascita» – in tre epoche⁹, le quali presentano evidenti analogie con le tre fasi biblico-patristiche della salvezza *ante legem – sub lege – sub gratia*¹⁰. Questi richiami, nell'ordine appena delineato, verranno qui brevemente illustrati.

(α) Le *Vite* del Vasari sono costituite da una parte teorica (T 23-110) e da una storica (T 111-991). Il tipo-grafo ufficiale del duca Cosimo I¹¹ esibì con i due volumi delle *Vite*¹² una sintesi di una *summa* teorica delle tre arti sorelle e una *cronaca* storico-artistica, e quindi, con pretese di canonicità, una sintesi fra teoria artistica e storia dell'arte. L'introduttiva "parte teorica" costituisce il primo trattato che affronta sistematicamente tutte e tre le arti sorelle (T 23-110). Successivamente, la "parte storica" racconta la storia dell'arte e dell'architettura *ab Adam* e a partire dalle prime grandi civiltà orientali (T 111-113) fino al presente vasariano (vita di Michelangelo, T 947-991), trattando in particolare l'arte toscana e italiana da Cimabue. Quest'ultima è strutturata in *tre* parti ovvero *tre* serie di vite alle quali viene anteposto, di volta in volta, un proemio sinottico. Nelle *Vite* di Vasari, per la prima volta, viene proposta una tale sintesi di *summa* e *cronaca* nell'ambito delle arti figurative. Per quanto riguarda il periodo che si estende dalla creazione del mondo fino al secolo XIII, il "grande racconto" di Vasari della storia dell'arte è impostato sinotticamente (nel *Proemio delle vite*), mentre a partire da Cimabue – come «Istoria delli Artefici» (T8) – esso consiste delle già menzionate serie di vite (con tre ulteriori proemi alle tre serie di biografie).

Il collegamento fra una teoria sistematica¹³ dell'arte e una storia della stessa che vada dalle origini del mondo fino ai tempi in cui visse l'autore, ovvero al giorno del giudizio, come stabilito nelle *Vite*, è delineato nella cronistica universale dell'alto medioevo e della prima età moderna. Ad esempio il *Liber exceptionum* di Riccardo di San Vittore, inizialmente attribuito a Ugo, comprende nella prima parte tre libri sistematici, dei quali il primo tratta le *artes* e a cui seguono sette libri storici *ab Adam* fino ai Franchi¹⁴. La cosiddetta *Historia tripartita* oppure *Chronica in tribus partibus distincta*¹⁵ di Sant'Antonino da Firenze (Antonino Pierozzi)¹⁶, protetto dai Medici durante la sua vita e canonizzato nel 1523 per loro stessa iniziativa, era stata concepita dal suo autore come un supplemento storico alla sua sistematica *Summa theologica* (chiamata anche *Summa moralis*)¹⁷.

(β) Inserendo la storia dell'arte del suo tempo nel contesto di una storia della salvezza *ab orbe condito* e in un progresso teleologico, Vasari non appariva, per quanto

riguarda la struttura della sua opera, in debito nei confronti della storiografia del primo umanesimo, fondata da Leonardo Bruni e Coluccio Salutati¹⁸, e neanche della conseguente storiografia "moderna" dei suoi contemporanei – come ad esempio Niccolò Machiavelli, Francesco Guicciardini o il suo mentore Paolo Giovio. I principi a cui questi ultimi ricorrevano sono la causalità immanente e la messa a fuoco di segmenti della storia globale, in particolare di quella contemporanea¹⁹. Vasari, con la sua impostazione universale della storia, ricorre invece alla tradizione della storiografia cristiana fondata da Eusebio da Cesarea e da Sant'Agostino e alle cronache universali, protrattesi fino al XVI secolo.

Le cronache universali *ab orbe condito* di un Jacopo Filippo Foresti da Bergamo²⁰, del già menzionato "santo medico" Antonino da Firenze o di Hartmann Schedel, apparvero in molteplici edizioni e parzialmente in traduzioni nelle lingue volgari fino alla seconda metà del XVI secolo. La *Chronica* di Carione ad esempio, un manuale della storia universale redatto da Melantone, era sin dal 1532 molto diffusa, non soltanto in Germania ma, negli anni quaranta anche a Firenze e nota a Pier Francesco Giambullari²¹, del quale torneremo ad occuparci vista la sua importanza per la struttura storiografica delle *Vite*. La *Chronica* di Carione – rifacendosi al cosiddetto *Vaticinium Eliae* – ripartisce la storia universale su tre livelli, rispettivamente di 2000 anni, semplificando così il tradizionale schema delle "sei età del mondo" e delle "quattro monarchie", inserito nella teologia della storia patristica e medievale nella sequenza delle tre "età della salvezza" *ante legem – sub lege – sub gratia*²². Le cronache universali *ab orbe condito* continuavano ad essere anche nella prima età moderna le più diffuse opere fondamentali di orientamento storico anche in ragione del fatto che riprendevano contenuti umanistici integrandoli però nel canonico contesto teologico della storia della salvezza²³.

Mentre il Foresti e Sant'Antonino conducono la loro storiografia *ab initio mundi* non già fino al giudizio universale, ma fino ai propri tempi, l'arco temporale che va dalla creazione al giorno del giudizio, utilizzato spesso nel medioevo ad esempio da Ugo di San Vittore²⁴, da Ottone di Frisingia²⁵, al quale si rifà comprovatamente Giambullari nonché dallo stesso Schedel, viene proposto nella sua *Cronica* anche da Giovanni Villani. Quest'ultima è stata indicata da Kallab come una delle fonti delle *Vite*. La cronaca di Firenze del Villani, pubblicata nel 1554 da Torrentino, si chiude con i primi segni della imminente fine del mondo²⁶.

(γ) Anche con l'orientamento teleologico della sua storia dell'arte (nel *Proemio delle vite*, T 111-125) e della sua storia degli artisti (all'interno delle tre serie di vite) Vasari e i suoi coautori si riallacciano a strutture e topoi della tradizionale teologia cristiana della storia, così come questi sono andati definendosi sin dalla patristica e come sono stati trasmessi ancora nelle *cronache uni-*

versali della prima età moderna. Vasari racconta la storia della «rinascita» (T 125 *et passim*) delle arti a partire da Cimabue come un procedere per gradini, laddove importanti protagonisti rimandano a personaggi della Bibbia²⁷. Così, come dovrà ancora essere illustrato più sotto, la vita di Cimabue allude a quella di Noè, quella di Giotto a quella di Abramo, la vita di Raffaello molto esplicitamente a quella di Gesù Cristo e la vita di Michelangelo, con la sua stilizzazione a "Superpadre" della triade delle tre arti sorelle, allude perfino al trino «divino Architetto del tempo & della natura» (T 111)²⁸ e al suo giudizio finale.

(δ) Vasari tuttavia non accoglie soltanto singoli motivi biblici, ma trasla nel proprio racconto della storia dell'arte italiana e toscana fin da Cimabue e Giotto – oltre alla cornice escatologica del "grande racconto" biblico, dalla Genesi fino al giudizio – anche la struttura storiografica portante della Bibbia, così come essa era stata interpretata tradizionalmente a partire dalla patristica. Le *Vite* si riallacciano alla tradizionale teologia della storia procedente secondo la successione di epoche delle sei età del mondo (Adamo – Noè – Abramo – Davide – Profeti della prigionia babilonese – Gesù) e dei tre tempi salvifici (natura, legge, grazia)²⁹: la "parte storica" del Vasari comincia, come già detto, con la creazione di Adamo (T 111). Cimabue viene inteso (T 126ss.) il fondatore della nuova arte toscana dopo il «diluvio» del medioevo («l'infinito diluvio de' mali», T 126) – rifacendosi alle tesi di Gelli e Giambullari su Noè, sia come progenitore della cultura e della lingua etrusco-toscana che come fondatore di Firenze³⁰. Successivamente compare Giotto quale progenitore di una nuova scuola, come "Abramo" di una nuova arte, la cui pastorale origine rimanda al mondo dei pastori, dei patriarchi veterotestamentari e al contempo alle antiche saghe eroiche con i loro prediletti pastorelli³¹. L'arte "naturale" di Giotto, da lui appresa scevro della conoscenza delle regole d'arte e «senza maestro» (T 147), lo colloca nell'epoca della *lex naturalis*: «merito d'esser chiamato discepolo della natura, e non d'altri» verrà detto di lui nella seconda edizione³².

(ε) La prima parte delle *Vite* (T 111-112), che tratta di Cimabue, Giotto e del Trecento, viene posta, nel complesso, in parallelo con l'epoca biblica *ante legem*. Costituisce un topos il fatto che il livello *ante legem*, inteso quale *tempus legis naturalis*, venga equiparato allo stato di natura³³.

La seconda parte delle *Vite* (T 222/3ss.) corrisponde all'epoca biblica *sub lege*. I suoi più importanti esponenti sono «Filippo, Donato, Paolo Uccello e Masaccio» (T 284). Gli artisti della seconda epoca della «rinascita» fondano e canonizzano un precetto sull'arte: Uccello, Brunelleschi e Alberti formulano le regole della prospettiva; Brunelleschi, secondo Vasari, reintroduce «gli ordini antichi buoni» (T 300)³⁴; Masaccio fondò il vero metodo, imboccò la «vera via» (T 284) della pittura;

Donatello può perfino essere definito «regola de gli altri» (T 233).

I migliori maestri del XV secolo padroneggiarono eccellentemente «Regola, Ordine, Misura, Disegno et Maniera» (T 555), e tuttavia non raggiunsero la perfezione artistica, mantenendo una «maniera secca, et cruda» (T 558) e, nonostante la conoscenza delle regole, le loro opere rimasero «aspre e difficili» (*ibid.*). Essi lavoravano perlopiù «senza errori» (*ibid.*) – e tuttavia anche senza «spirito di prontezza» (*ibid.*), privi di «grazia che eccedesse la misura» (T 556). Nel complesso le caratteristiche che Vasari assume per la sua seconda epoca della «rinascita» corrispondono alla valutazione paolino-patristica dell'età *sub lege*, ovvero di un tempo intermedio che certamente già conosce e rispetta leggi divine, intese però ancora *carnaliter* e non *spiritualiter*, poiché ancora non partecipa della grazia (*gratia*)³⁵.

Leonardo, infine, fonda la *terza maniera*. Egli raggiunge il «disegno perfetto» e la «grazia divina» (T 558). La terza epoca fu incoronata dalle opere del «graziosissimo Raffaello da Urbino» (T 559), però ancor prima da Michelangelo, il quale deteneva non soltanto il «principato» di un'arte ma di tutte e tre (T 560). In virtù del suo «giudizio» (T 560) e della sua «grazia» (T 561) le arti hanno raggiunto il loro «ultimo termine» (T 560) e la loro «sì meravigliosa perfezione» (*ibid.*), così da superare anche gli antichi. Michelangelo dispone di «una grazia più interamente graziosa» e una «più assoluta perfezione» (T 561). Per mezzo della bontà di Dio fu conferito a Michelangelo un tale «ingegno», «che ci mostrasse [...] l'infinito del fine» (T 948). Già la vita di Leonardo, che costituisce, come notato, il principio della *terza maniera*, viene introdotta sotto il segno di una «grazia più che infinita» (T 562)³⁶.

Così come le leggi mosaiche, secondo l'interpretazione cristiana, al cospetto delle rivelazioni contenute nei messaggi neotestamentari inauguranti l'epoca della *sub gratia*, sono ancora imperfette, così anche l'arte della seconda epoca di Vasari manca, nonostante l'adempimento fedele delle leggi delle tre arti sorelle, di quella «somma perfezione» (T 555) e «somma grazia» (T 557) che avrebbe raggiunto, invece, la terza epoca – l'arte a partire da Leonardo. Soltanto nella terza epoca al rispetto delle regole si affianca la «licentia» (T 556), che sola permette la perfetta grazia, superando ogni misura e ogni regola prescritta («una grazia, che eccedesse la misura», *ibid.*)³⁷.

Alla terza e ultima epoca della «rinascita» vengono attribuite nel *Proemio della terza parte delle vite* (T 555ss.) le tradizionali caratteristiche dell'epoca *sub gratia* della storia della salvezza. La sua conclusione, il *Giudizio Universale* di Michelangelo anticipa, come già notato, il fine biblico-escatologico del tempo. Quest'epoca fu plasmata da un «transcendent triumvirate», per esprimerci con le parole di Julia Reinhard Lupton³⁸: da Leonardo da Vinci, Raffaello Sanzio e Michelangelo Buonarroti, i quali rappresentarono in crescen-

te grado «non [...] la umanità sola, ma la divinità istessa» (T 562). Leonardo, secondo Vasari, nella sua *Ultima Cena* non avrebbe potuto completare il capo di Cristo. Il dipinto religioso menzionato per ultimo nella sua vita, forse non a caso, è una rappresentazione del Giovanni Battista. Raffaello, a sua volta, sarebbe nato un Venerdì Santo (T 636) e sempre un Venerdì Santo sarebbe morto (come suggerisce l'epitaffio di Pietro Bembo citato dal Vasari [T 673]). Gli ultimi tratti del suo pennello sarebbero stati rivolti al volto del Cristo trasfigurato, la cui divinità egli avrebbe rappresentato perfettamente (T 668s.). Michelangelo infine, il *princeps* delle tre arti sorelle (cfr. T 560), occupa all'interno delle *Vite* quel posto sistematico, che nella teologia trinitaria compete al «primo padre» (T 11) e che nella teoria artistica del Vasari è assegnato al disegno quale «padre» delle arti sorelle (T 19). Grazie alla sua *terribilità* Michelangelo avrebbe consegnato un giudizio sull'arte di tutti i tempi attraverso il suo affresco del giudizio universale. Il *Giudizio Universale* di Michelangelo è descritto da Vasari nelle ultime pagine delle *Vite* (T 981-985), le quali rimandano quindi al fine escatologico della Bibbia.

EXCURSUS: PIER FRANCESCO GIAMBULLARI
E LA PATERNITÀ COLLETTIVA DELLE *VITE*

I *corpora* della metà del XVI secolo con ambizioni canoniche, come ad esempio l'*Index Librorum Prohibitorum* del 1559/1564, i Decreti del Concilio di Trento oppure i *Centuriones* di Magdeburgo³⁹, sono il prodotto di un collettivo di autori. Nel 1544 appare la *Cosmographia* di Sebastian Münster – un'impresa collettiva costituita da 120 contributi di autori diversi con una descrizione del mondo intero («Compendium und kurtzen begriff der gantzen welt») ⁴⁰. Nel 1550 le *Vite* del Vasari vengono pubblicate in collaborazione con competenti funzionari dell'*Accademia Fiorentina*; viene così portato alle stampe il primo manuale delle arti figurative che, come già notato, sintetizza la teoria delle tre arti sorelle e la loro storia. Nello stesso anno alcuni membri della medesima *Accademia Fiorentina*, tra cui due coautori delle *Vite* – Bartoli e Giambullari – vengono chiamati, su iniziativa di Cosimo I, a far parte di una nuova commissione. Lo scopo era quello di formulare e canonizzare le regole della lingua fiorentina, ovvero del toscano⁴¹. Un prodotto di questi sforzi è la *Difesa della lingua fiorentina*, pubblicata nel 1556 a nome di Carlo Lenzone e nella quale però, sia nelle dediche che nel testo, è evidenziata la compartecipazione all'opera di Giambullari, Bartoli e Gelli⁴².

A proposito della collaborazione di vari autori alla *Tormentiniana*, di umanisti fiorentini dalla cerchia di corte di Cosimo I e di monaci dotti come Don Miniato Pitti, Gian Maria Faetani oppure Silvano Razzi, sono state avanzate delle congetture già nel secolo XVIII⁴³. Tramite il carteggio vasariano è inoltre documentata la col-



1. Giorgio Vasari, Frontespizio delle Vite, Firenze: Torrentino, 1550

laborazione degli umanisti Paolo Giovio e Annibale Caro entrambi della cerchia romana di Alessandro Farnese. Questi sono stati coinvolti già precedentemente nella conclusione di una copia della bozza del manoscritto redatta nel convento di Faetani a Rimini nel 1547. La collaborazione di Cosimo Bartoli, Vincenzo Borghini e del Giambullari durante la stampa a Firenze, negli anni 1548-1550, è ampiamente documentata nel menzionato carteggio vasariano⁴⁴. Il Borghini scrive a Vasari il 24 gennaio 1550 verso la fine della stampa: «[...] ero stato alla stampa e ho preso tutto lo stampato. Io in quanto a me sarò a ordine; et se ci sarà dubbio lo conferirò a messer Cos. [Cosimo Bartoli] et Giamb. [Pier Francesco Giambullari], et con lor consiglio si assesterà ogni cosa»⁴⁵.

Charles Hope e Thomas Frangenberg hanno identificato il funzionario culturale medico Pier Francesco Giambullari come un determinante coautore delle *Vite*, e ciò in seguito alla pubblicazione da parte di Piero Scapecchi di un singolo foglio conservatosi del manoscritto riminese della Torrentiniana (fig. 5), il quale presen-

ta un notevole apporto di correzioni per mano del Giambullari. Scapecchi indicò quindi il Giambullari come uno dei revisori di questo manoscritto del 1547, in seguito fortemente rivisto per la stampa⁴⁶.

Pier Francesco Giambullari era un sostenitore del duca Cosimo I, nonché membro fondatore dell'Accademia Fiorentina, e insieme a Gelli e Postel uno dei principali rappresentanti della frazione degli *Aramei*, cosiddetti per le loro audaci teorie sulle origini mediorientali e noachitiche della cultura e della lingua toscana. Era un fine conoscitore di Dante. Nelle vesti di primo bibliotecario della Biblioteca Laurenziana lavorò, già negli anni '40⁴⁷, alla sua storia dell'Europa ai tempi dei carolingi e di Ottone I, pubblicata soltanto postuma nel 1566, rifacendosi ampiamente alle cronache universali del medioevo e della prima età moderna⁴⁸. Charles Hope lo ha identificato quale autore di quei passi dei proemi e di quelle poche frasi all'inizio e alla fine di alcune singole vite in cui è formulato il procedere su tre livelli della «rinascita» delle arti. Tramite un confronto con i suoi scritti autentici, Thomas Frangenberg attribuisce a Giambullari importanti parti dell'introduzione alla parte storica dell'opera (del *Proemio delle vite*), la quale, come precedentemente notato, delinea una breve storia dell'arte *ab Adam* fino al gotico e alla maniera greca⁴⁹. Sembrerebbe esser stato quindi Giambullari ad aver inserito in una cornice biblica dalla Genesi al giudizio e in una sequenza di tre epoche, fondata sulla tradizionale teologia cristiana della storia, la cospicua quantità di biografie fornite dal Vasari.

La partecipazione di Giambullari alla stampa delle *Vite* e il suo soggiorno nella tipografia di Torrentino sono documentati tramite alcune lettere⁵⁰. In particolare va qui menzionata una lettera di Giambullari a Vasari del 7 gennaio 1550 e della quale si parlerà in seguito. Nell'ambito delle argomentazioni che seguono, relative allo schema di periodizzazione della Torrentiniana e alla sua paginatura strutturante e simbolica, verranno evidenziati ulteriori parallelismi nelle pubblicazioni di Giambullari, i quali consentiranno di assumere come ulteriormente probabile il suo ruolo di ideatore o perlomeno di coautore dello schema delle epoche nelle *Vite*.

II. PERIODIZZAZIONE E PAGINATURA NELLA EDITIO PRINCEPS DELLE VITE VASARIANE

La prima edizione delle *Vite* del Vasari consta di 1033 pagine (e inoltre un foglio con una vignetta al termine) e comprende 133 vite⁵¹. La prima parte teoretica della Torrentiniana costituisce, includendo il frontespizio, la dedica a Cosimo I e la premessa all'opera completa (*Proemio della opera*), quasi un decimo dell'insieme (T 1-110). La vera e propria *Introduzione*, un trattato teorico sulle arti sorelle, comprende T 23-110 ed è, come si è detto, diviso in tre parti⁵². La parte storica (inclusi la *Conclusion* e gli indici) comprende poco più di nove

III

PROEMIO DELLE VITE.



O non dubito punto che non sia quasi di tutti gli scrittori commune, & certissima opinione; che la scultura in sieme con la pittura fussero naturalmente da i populi dello Egitto primieramente trouate; E ch'alcun' altri non siano, che attribuischino a' Caldei le prime bozze de marmi; & i primi rilieui delle statue; co

2. Giorgio Vasari, *Le Vite*, Firenze: Torrentino, 1550, p. 111, dettaglio

decimi dell'insieme (T 111-1033) ed è a sua volta suddivisa in tre parti: tre serie di vite degli artisti e architetti italiani dai tempi di Cimabue, ciascuna preceduta da un proemio (T 111ss., 222/223ss., 555ss.; vedi tavole 1 e 2 nell'appendice).

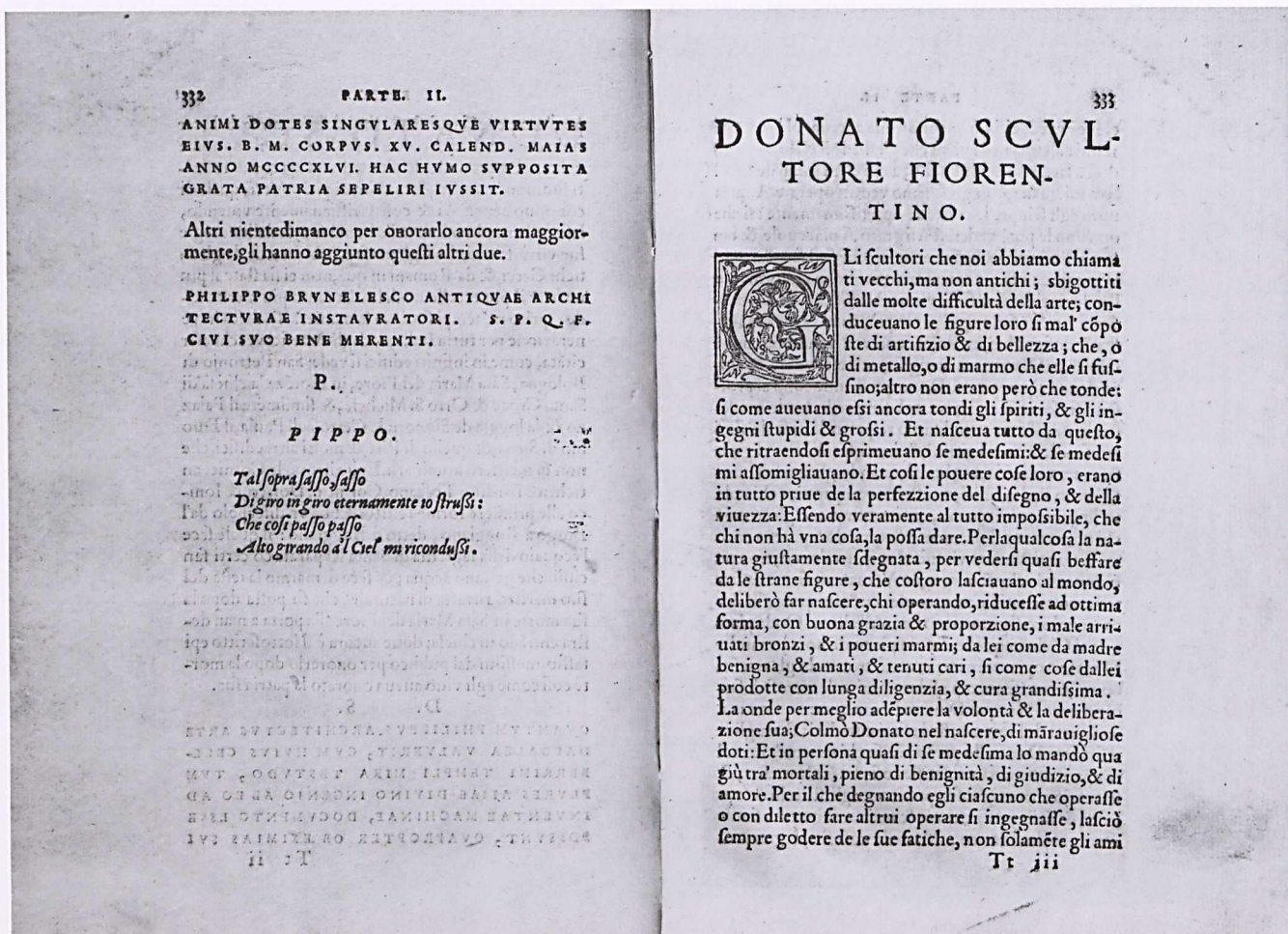
Mentre la parte teorica, introdotta da una prima premessa (*Proemio della opera*), offre un sistema dell'arte figurativa nei suoi tre generi principali, i tre ulteriori proemi alle tre serie di biografie presentano *sinossi* storiche di periodi sempre più brevi. Le tre serie di vite si dividono in tre parti, ovvero età, le ultime delle tre epoche, antichità – medioevo – «maniera moderna» (T 558), con le quali Vasari nel *Proemio delle vite* (T 111-125) ha articolato la storia dell'arte fin dalle sue origini, e con ciò la «rinascita» delle arti³³. Le tre serie di biografie artistiche si concentrano ognuna su un secolo: la prima parte delle *Vite* (T 111-222) comprende soprattutto il secolo XIV (incluso Cimabue); la seconda parte delle *Vite* (T 223ss.) il secolo XV sin da Jacopo della Quercia, riservando particolare attenzione a Donatello (T 333ss.); la terza parte delle *Vite* (T 555ss.), infine, tratta soprattutto il secolo XVI, fino al 1550 (Leonardo compreso).

Importanti parti delle *Vite* cominciano sempre su una pagina destra e quindi con una paginatura dispari. Su pagina 111 (fig. 1) comincia la prima parte delle *Vite* e

quindi il primo livello della «rinascita», su pagina 223 (222 è una pagina sinistra) comincia la seconda parte delle *Vite* e quindi la seconda età della «rinascita» delle arti. Su pagina 333 inizia la vita di Donatello il quale, benché per motivi cronologici appartenesse alla *seconda* epoca, avrebbe già raggiunto con le sue prestazioni artistiche la perfezione della *terza* età (fig. 3)³⁴. Su pagina 555 (e quindi sulla prima pagina del secondo volume) comincia la terza serie delle *Vite* (fig. 4) e quindi il terzo e ultimo livello del «progresso della rinascita» (T 125). Sulla pagina (non numerata) 999, immediatamente prima della «perfetta pagina» 1000³⁵, comincia la *Tavola di molti artefici nominati et non interamente descritti in questa opera* – l'elenco di quegli artisti ai quali non è stata concessa una propria vita.

Che non si tratti di un caso, che la paginatura impieghi uno schema ternario per le cesure epocali delle tre *Parti* delle *Vite* (T 111, 222/3, 555), così come nella numerazione delle prime pagine delle vite di Donatello (T 333), di Tullio Lombardo (T 777) e dell'indice degli artisti privi di una biografia propria (*Tavola di molti artefici nominati et non interamente descritti in questa opera*, T 999), ce lo suggeriscono i seguenti indizi:

Innanzitutto la logica combinazione dei primi due ternari, composti dalle cifre 1 e 2 con rispettivamente la



3. Giorgio Vasari, *Le Vite*, Firenze: Torrentino, 1550, pp. 332s.

prima (T 111ss.) e la seconda (T 222/3ss.) epoca della «rinascita». Che la terza epoca non possa cominciare con la pagina 333 si evince dall'ampiezza del testo del proemio e soprattutto dall'ampiezza delle biografie della seconda epoca. Che la terza parte delle *Vite* – e quindi l'ultima epoca della «rinascita» – cominci però alla pagina successiva con un ternario dispari (T 555), ci fa intravedere un'analogia fra periodizzazione e paginatura. In riferimento all'inizio della *Vita di Donato*, a pagina 333, si può parlare di una numerazione simbolica, poiché – come notato – nel *Proemio della seconda parte delle vite* viene detto espressamente che egli appartiene cronologicamente ancora alla seconda, mentre la maturità delle sue opere appartiene, invece, già alla terza epoca («io me lo voglia metter fra i terzi», T 233). In modo corrispondente alla cronologia storica, ossia all'«ordine [...] del Tempo»⁵⁶, ovvero – utilizzando figurativamente un termine tecnico della storiografia e della poetica altomedievale – all'*ordo naturalis*, la vita di Donatello viene trattata all'interno della seconda età ma, in virtù dell'*ordo artificialis* della paginatura, egli viene associato alla terza epoca⁵⁷.

Nonostante le menzionate corrispondenze fra numerazione delle pagine e successione delle epoche, un caso,

DONATO SCULTORE FIorentino.



Li scultori che noi abbiamo chiamati vecchi, ma non antichi; sbigottiti dalle molte difficoltà della arte; conducevano le figure loro sì mal còpòste di artificio & di bellezza; che, o di metallo, o di marmo che esse si fusino; altro non erano però che tonde:

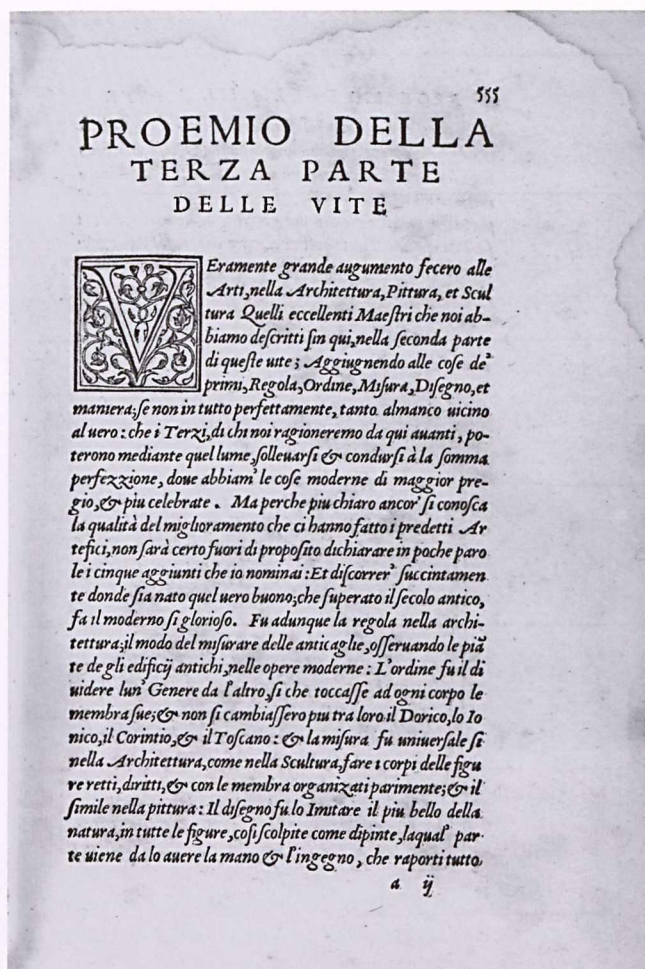
si come auevano essi ancora tondi gli spiriti, & gli ingegni stupidi & grossi. Et nasceua tutto da questo, che ritraendosi esprimeuano se medesimi: & se medesimi affomigliauano. Et così le pouere cose loro, erano in tutto priue de la perfezzione del disegno, & della viuèzza: Essendo veramente al tutto impossibile, che chi non hà vna cosa, la possa dare. Per laqualcosa la natura giustamente sdegnata, per vederli quasi beffare da le strane figure, che costoro lasciavano al mondo, deliberò far nascere, chi operando, riducesse ad ottima forma, con buona grazia & proporzione, i male arriuati bronzi, & i poueri marmi; da lei come da madre benigna, & amati, & tenuti cari, si come cose dallei prodotte con lunga diligenza, & cura grandissima.

La onde per meglio adèpiere la volontà & la deliberazione sua; Colmo Donato nel nascere, di mārā uigilose doti: Et in persona quasi di se medesima lo mandò qua giù tra' mortali, pieno di benignità, di giudicio, & di amore. Per il che degnando egli ciascuno che operasse o con diletto fare altrui operare si ingegnasse, lasciò sempre godere de le sue fatiche, non solamète gli ami

Tt jii

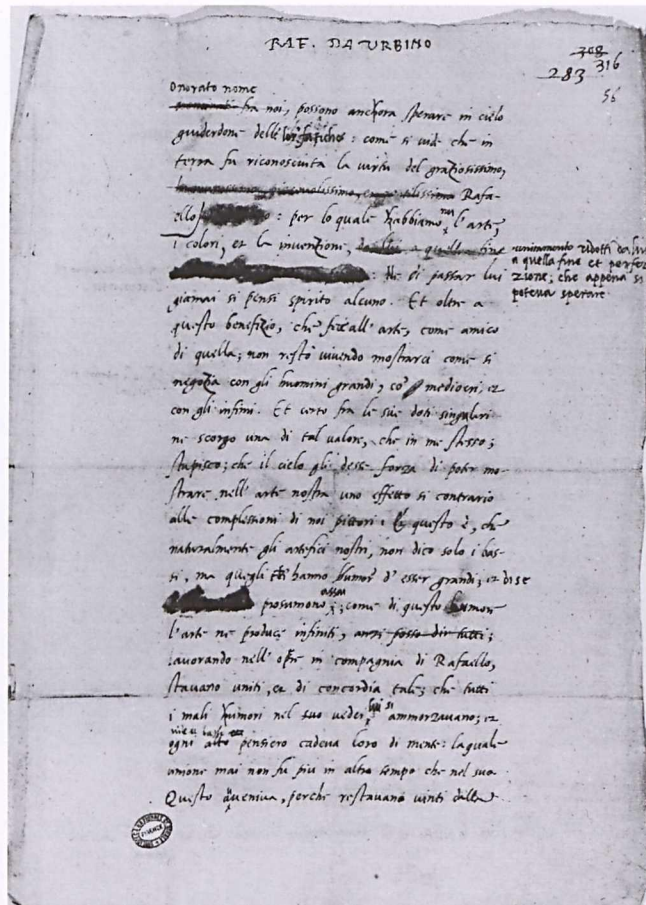
una casuale coincidenza di periodizzazione e paginatura nella *editio princeps* delle *Vite* vasariane non è da escludersi completamente. Finora non esistono ricerche nel campo delle scienze librarie sul tema di una strutturante e simbolica paginatura di testi stampati nella prima età moderna, raggiunta mediante l'impiego di particolari numeri di pagina o dei fogli⁵⁸. Tuttavia si trovano, ad un primo esame dei fondi della Houghton Library of the Harvard College Library (Cambridge, MA), della Beinecke Library (Yale University, New Haven), del Getty Research Institute in Los Angeles, della Württembergische Landesbibliothek Stuttgart e delle biblioteche universitarie di Berna e Heidelberg, sporadici esempi di numerazioni strutturanti – tanto fra i libri del Torrentino che in due libri provenienti dalla cerchia di Giambullari⁵⁹.

Partiamo dalla paginatura della Torrentiniana. Sarebbe stato possibile, dal punto di vista tipografico, un abbinamento intenzionale tra numeri di pagina e parti del testo, in un'opera talmente estesa? Un'esatta stima e divisione del volume complessivo del testo con l'intenzione di una paginatura triadica (con i numeri di pagina 111, 222/3, 333, 555, 777, 999 messi in evidenza), già

4. Giorgio Vasari, *Le Vite*, Firenze: Torrentino, 1550, p. 555

prima della stampatura, probabilmente sarebbe stata un'impresa poco praticabile⁶⁰, nonostante gli alti standard riguardanti il computo di quantità di testo che erano già stati raggiunti alla metà del '500. Per quanto riguarda i procedimenti tecnici tipografici intorno al 1550, bisogna comunque considerare che era uso stampare più parti di un libro paginato o fogliato simultaneamente. Questo è riscontrabile fin dai tempi degli incunaboli⁶¹. Da allora era una prassi diffusa calcolare quantità di testo riferendosi ai numeri di pagina o dei fogli.

Alcuni numeri di pagina alternativi i quali si trovano sul foglio conservato del manoscritto riminese delle *Vite* vasariane in alto a destra, nonché una lista di vite d'artista corredata di numeri di pagina per mano del Vasari potrebbero rimandare a questo tipo di calcolo di numeri di pagina (figg. 5 e 6)⁶². Riguardo agli inizi della stampa la ricerca ha scoperto che durante la stampatura simultanea di varie parti di un libro, alcune pagine venivano compresse o estese nella composizione quando si incontravano difficoltà nella congiunzione precisa tra le pagine nuove e quelle già numerate⁶³. Cambiamenti di parole del testo durante la stampatura sono

5. Giorgio Vasari, *Vita di Raffaello*, foglio sciolto di copista anonimo corretto da Pier Francesco Giambullari, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Nuove Acquisizioni 1396 (vedi T 636 e T 671s.)

documentati, ad esempio, da Erasmo da Rotterdam durante la stampa di alcuni dei suoi scritti pubblicati da Froben a Basilea. Questo vale anche per la dedica a Cosimo I (T 3-7) delle *Vite* vasariane, nella quale poco prima della conclusione della stampatura furono inserite due righe facenti riferimento a Papa Giulio III, che era stato appena eletto l'8 febbraio del 1550 (T 5)⁶⁴. Giambullari era presente nell'officina di Torrentino durante la stampatura. Si offrì al Vasari di scrivere una parte del *Proemio della opera* (oppure del *Proemio [della prima parte] delle vite* [?]) che egli non aveva ancora spedito a Torrentino. Questo risulta da una lettera di Giambullari al Vasari datata 7 gennaio 1550⁶⁵. Colpisce, per quanto riguarda l'aspetto grafico della Torrentiniana, che la parte teorica sia stata composta in modo compatto e stretto, posizionando ad esempio i titoli di un capitolo sul bordo inferiore di una pagina, al termine del capitolo precedente – cosa che comunque, agli albori dell'arte tipografica, era piuttosto consueta. Il testo della parte teorica appare tipograficamente molto compresso, ma verso la fine dell'*Introduzione* un po' meno per il fatto che *spatia* appena più larghi vengono utilizzati con maggiore frequenza. D'altro canto il

1436	Taddeo Bartoli scultore vicor C 92	1529	Paolo Cappo - bresciano C 301
1437	Scimile dambriano vicor C 153	1530	Antonio da Mantova scultore C 352
1438	Lorenzo di Berni scultore vicor C 122	1531	Giambullari vicor C 309
1439		1532	Roberto da Felino vicor C 322
1440	Tommaso di Agostino vicor C 142	1533	Andrea del Sarto vicor C 327
1441	Alafina vicor C 102	1534	Niccolò da San Giovanni vicor C 351
1442	Paolo Spinelli vicor C 177	1534	Baccio di Simone vicor C 242
1443	Nasajo vicor C 102	1535	Pellegrino da Modena vicor C 306
1444		1536	Paolo di Giovanni vicor C 302
1445		1536	Christoforo di Giovanni vicor C 326
1446	Pippo Brunelleschi scultore C 110	1537	Girolamo vicor C 248
1447	Alfio vicor C 142	1538	Il Palomo vicor C 322
1448	Lorenzo di Bicci vicor C 170	1539	Gianni di Antonio vicor C 302
1449	Antonio di Lorenzo vicor C 178	1539	Gianni di Antonio vicor C 229
1450		1540	Andrea di Jacopo vicor C 350
1451		1540	Antonio di Jacopo vicor C 342
1452	Antonio di Jacopo vicor C 132	1541	Antonio di Jacopo vicor C 350
1453		1541	Antonio di Jacopo vicor C 320
1454		1542	Antonio di Jacopo vicor C 320
1455	Fra Giovanni di Jacopo vicor C 142	1542	Antonio di Jacopo vicor C 309
1456		1543	Antonio di Jacopo vicor C 324
1457	Giuliano di Jacopo vicor C 142	1544	Antonio di Jacopo vicor C 324
1458		1545	Antonio di Jacopo vicor C 324
		1546	Antonio di Jacopo vicor C 320

6. Giorgio Vasari, Tabella cronologica delle Vite, collezione privata

layout di alcune pagine, ad esempio della pagina 332, è ampio e lasco (fig. 4). È possibile che la pagina 332 fungesse da tappabuchi, di modo che la pagina 333 potesse essere utilizzata per l'inizio della vita di Donatello? Sorprende anche il fatto che l'importante vita di Michelangelo, in via del tutto eccezionale, non cominci su una propria pagina ma alla metà di pagina 947: si trattava forse di una misura di compressione per rendere possibile il gioco con i numeri di pagina 999 e 1033? Riassumendo: sarebbe pensabile, in alternativa a una progettazione *a priori* della paginatura secondo lo schema 111, 222/3, 333 ecc., che soltanto durante la stampa della parte teorica e nuovamente durante la stampa della prima e della seconda parte delle serie di vite, si profilasse la possibilità di strutturare e articolare il testo da stampare tramite uno schema di paginatura basata su ternari – ricorrendo eventualmente a piccole aggiunte o a tagli.

Alla tesi di un casuale legame tra paginatura e periodizzazione s'opponesse il fatto che altri due libri di Torrentino presentano schemi di paginatura strutturanti, benché non simbolici. Nella sua più splendida edizione, accuratamente stampata, i tre (a volte anche due) volumi in folio del famosissimo manoscritto delle cosiddette *Pandette Fiorentine* del 1553, il primo libro delle *Pandette* (Digesti) comincia – di seguito ad alcuni lunghi ed introduttivi “paratesti” su 55 fogli non numerati⁶⁶ – soltanto sul foglio 56, con la paginatura 167. Il secondo libro comincia su pagina 33, il terzo su pagina 66, il cinquantesimo su pagina 1600. L'ultima pagina numerata

sulla quale si trova il finale del testo delle *Pandette Fiorentine* porta il numero 1666. Dopo l'ultima pagina numerata 1666 segue ancora tutta una serie di fogli non numerati⁶⁸.

In un volumetto, stampato da Torrentino in modo meticoloso alla fine del 1550, pochi mesi dopo le *Vite*, e che contiene due lezioni del giovane Lucio Oradini su Petrarca⁶⁹, le cesure nella suddivisione del testo sono state evidenziate dai numeri di pagina 11, 44 e 66. A questa particolare serie di numeri vi si giunge tramite alcune inesattezze nella sequenza delle pagine (ad esempio nell'esemplare della Houghton Library la pagina 6 è seguita da pagina 11; vedi fig. 7) e tramite l'aggiunta di una pagina vuota precedente la pagina 44 – particolare del tutto inusuale negli altri libri di Torrentino. Benché nel caso delle *Due Lezioni* di Oradini il gioco con la paginatura non sembri avere alcun significato simbolico, sembra comunque evidente un'affinità strutturale con la *editio princeps* delle *Vite*, concluse soltanto pochi mesi prima (alla fine di marzo del 1550)⁷⁰.

Da un controllo su circa 150 delle circa 260 edizioni di Torrentino⁷¹ e degli scritti di Giambullari apparsi precedentemente presso altri editori risultarono, nella paginatura, alcune altre particolarità. Nel trattato di Guillaume Postel dedicato al duca Cosimo I sulle origini etrusche della Toscana, *De Etruriae regionis*⁷², pubblicato nel 1551 da Torrentino, alle pagine 222ss. si trova una lettera indirizzata a Giambullari e intitolata *De summa veritatis Basi in triplice ratione posita ad Giambullarium*. Il libro di Giambullari sulla struttura e le

uestigia di tanti honoratissimi Progenitori suoi, è proceduta già tanto auanti, quanto ha ueduto più uolte il Mondo. Io so ancora, che la dignità, & eccellenza delle lettere è in quella stima appresso tutti i cuori generosi, Et in così fatta riputazione, che niuno quantunque grande si sdegnà, anzi gradisce molto d'essere ancora per cotali uie honorato. Et di uero non sarebbero l'egregie opere, & fortissimi fatti uostri poco meno, che morti al nascere, se le penne degli Scrittori nolte facessero sempiternie. Pigli dunque V. S. con lieto animo questo dono (qualunque egli sia) et seguui di favorire le cose sue medesime, donde le puo uenire non meno eterna gloria, che gloriosa eternità. A. V. Illustrissima S. humilmente mi raccomando.

Humile, & diuoto seruo uostro.
Lorenzo Torrentino Impressor Ducale.

LETTURA DI LUCIO ORADINI

DA PERVIGIA, SOPRA

IL SONETTO QUANTA

inuidia ti porto auara terra, let

ta da lui publicamente nella

Accademia Fiorentina

la Prima Domeni

ca di Giugno.

M. D. L.



O so bene, e conosco, Magnifico e degnissimo uice consolo, dottissimi, e giudiziosissimi Accademici, e uoi tutti nobilissimi, e cortesissimi Ascoltatori, che, se io, così alla grauezza del peso, come alle debolissime forze mie, hauesi riguardo hauro; Mai cotal carico sopra le spalle posto non misarei: Chente è di douere in quel luogo leggere, doue i più dotti ingegni, e i più perfetti giudizij conuengono, di tutta Fiorenza, ne sopra quella cattedra salito, nella quale tutti huo

7. Lucio Oradini, Due Lezioni, Firenze: Torrentino, 1550, pp. 10s.

proporzioni dell'*Inferno* di Dante, del 1544, riporta a sua volta su pagina 111 una tavola ancora da esaminare che contiene la serie di numeri 11, 22, 33, 44 ecc. (fig. 9). Nella prima edizione latina della vita del papa medico Leone X, la quale apparve nel 1548 presso Torrentino, il primo libro comincia su pagina 1, il secondo su pagina 33 e il terzo su pagina 66⁷³. Le *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano, apparse presso Torrentino nel 1556 in una prima edizione parziale molto rara, presenta un simile schema di paginatura: su pagina 1 comincia il primo libro (a differenza delle *Vite* vasariane le dediche iniziali non sono paginate), su pagina 22 il secondo e su pagina 33 la dedica del terzo libro⁷⁴.

EXCURSUS SULLA SIMBOLOGIA DELLA SERIE DI NUMERI 11, 22, 33

Ai ternari 111, 222, 333 e così via, non furono associati normalmente, nella tradizione medioevale e della

prima età moderna, specifici significati simbolici⁷⁵. Se si considerano i ternari come un'estensione a tre cifre di una serie a due (11, 22, 33 ecc.) risultano tuttavia possibili delle relazioni simboliche. In compendi contemporanei sulla simbologia dei numeri, l'11 è inteso come imperfetto (la peccaminosa trasgressione del dieci e allo stesso tempo il mancato raggiungimento del dodici, anch'esso considerato *ad malam partem*)⁷⁶.

Si fa qui regolarmente riferimento agli 11 tappeti nell'atrio dell'Arca dell'Alleanza menzionata nell'*Esodo* (26, 7-12). Il numero 22, a sua volta, a causa delle 22 sillabe dell'alfabeto ebraico, era considerato il numero della legge. Il numero 33 fu notoriamente considerato perfetto, in quanto corrispondente all'età di Cristo⁷⁷.

Giambullari, come conoscitore dei «sapiantissimi Cabalisti»⁷⁸ e dei «Dottori ebrei»⁷⁹ dovette essere in una certa confidenza con l'interpretazione cabalistica delle 22 sillabe ebraiche. Essendo destinatario di una lettera già menzionata di Guillaume Postel, ne conosceva probabilmente anche la traduzione e il commento del *Sefer*

Yetzirah, apparso a Parigi nel 1552⁸⁰. Una pagina di questa edizione mostra uno schema consistente di 22×11 caratteri ebraici stampato in forma di un compatto blocco di testo (fig. 8)⁸¹.

Il 33 venne inteso quale numero della Trinità e dei menzionati anni di Cristo. Al numero 33 si allude anche con la quantità complessiva delle pagine, 1033, e con il numero delle singole vite (133) della prima edizione. È casuale l'affinità nella composizione dei numeri con la *Divina Commedia* di Dante, con i suoi 1+33+33+33 canti e con i suoi endecasillabi? Le uniche misure che offre Dante, relativamente ai gironi dell'Inferno, sono undici e 22⁸². Ora, scoprire una relazione tra le quantità dell'Inferno dantesco e lo schema di paginatura delle *Vite* del Vasari sembra assurdo e tuttavia va considerato quanto segue: Giambullari, tanto alla fine del suo libro sulla costruzione dell'inferno dantesco, quanto in una *Lezione* incentrata sul *Luogo, l'altezza e la divisione del Purgatorio*, sottolinea che la costruzione e la ripartizione dell'abisso infernale corrispondono *mutatis mutandis* all'impianto e alla suddivisione della «montagna» del *Purgatorio*, sulla cui cima si trova il paradiso terrestre⁸³. Scorgere un'analogia tra il «monte» del *Purgatorio* nella concezione del Giambullari e i tre livelli *gradus ad parnassum* della storia della «rinascita» nelle *Vite* appare per lo meno possibile.

Degne di nota sono le concordanze con una colonna basata sulla progressione numerica 11, 22, 33ss., nella già menzionata tabella a pagina 111 del libro di Giambullari del 1544, sulla forma e le misure dell'abisso infernale descritto da Dante (fig. 9)⁸⁴. I numeri 11, 22 e 33 giocano un ruolo anche nella speculazione numerologica di Giambullari, relativamente ai primi sovrani della Toscana, durante il suo presunto primo periodo «aramaico»⁸⁵ e – come verrà ancora mostrato – all'interno della sua descrizione delle nozze del duca Cosimo I con Eleonora di Toledo.

A causa delle speculazioni numerologiche documentate da Giambullari in diversi scritti è ovvio che la messa in evidenza delle cesure temporali delle *Vite*, attraverso il numero di pagina ternario (T 111, 222, 333, 555ss.), così come il discusso gioco con i numeri di pagina 999/1000 e 1033 (=1000+33), potrebbero essere ricondotti all'umanista di corte di Cosimo I⁸⁶.

IL NUMERO 11 COME NUMERO FORTUNATO DI LEONE X E COSIMO I

Il numero 111 gioca nella successione seriale dei ternari un ruolo rilevante (111+111=222; 222+111=333 e così via). Questo numero potrebbe eventualmente essere spiegato come un'allusione a papa Paolo III il quale, a metà degli anni quaranta, era stato preso in considerazione in quanto beneficiario della dedica del libro. (Il carattere per «1» è nei caratteri della paginatura della Torrentiniana identico con «I» così che il numero di pagina «111» appare come «III».) Ciò è però del tutto im-

probabile, poiché già all'inizio della stampatura della *editio princeps* Cosimo I era il destinatario prestabilito della dedica e il libro appariva presso il suo tipografo ufficiale. Al contrario, è dimostrato che Vasari, intorno alla fine della stampatura delle *Vite*, nel febbraio e marzo del 1550, soggiornasse a Roma allo scopo di conquistarsi il favore del papa Giulio III, il quale era stato eletto l'8 febbraio 1550 e poi incoronato il 22 febbraio 1550. Il suo nome fu quindi inserito ancora nella dedica a Cosimo (T 5). Pochi esemplari riportano sul retro del frontespizio alla terza parte delle *Vite* (ovvero del secondo volume) una dedica a Giulio III⁸⁷. Tuttavia, al momento dell'elezione del papa, le *Vite* erano già in gran parte stampate⁸⁸.

I numeri 11, imparentati col 111, possedevano un significato specificamente dinastico per i sovrani medicei Leone X e Cosimo I – e questo in opposizione alla tradizionale interpretazione del numero 11 *ad malam partem*, come numero del peccato e della mancanza, esplicitamente in un significato *ad bonam partem*: il numero dinastico della fortuna e della nascita. Leone X aveva favorito il giovane Cosimo e giocò un ruolo significativo nelle rappresentazioni figurative dinastiche del *Palazzo Vecchio*, così come esse, su commissione di Cosimo I, furono da Vasari concepite dal 1558. È riferito, che questo papa aspirasse a collegare tutti gli eventi più importanti della sua vita con il numero di data 11:

La sua data di nascita (11 dicembre 1475), la cattura nella battaglia di Ravenna (11 aprile 1512) e l'elezione pontificia (11 marzo 1513) offrivano i fondamenti per una speculazione del genere [sc. per una speculazione numerologica sul numero undici]; espandendo i limiti interpretativi, anche altri avvenimenti si potevano correlare al numero 11, ad esempio l'elezione a cardinale (9 marzo 1492), la fuga da Firenze (10 novembre 1494), la fuga dalla prigionia francese (4-13 giugno 1512) così come il ritorno a Firenze (14 settembre 1512). In quelle occasioni, in cui Leone era libero di scegliersi la data, egli poteva confermare senza problemi questa serialità, ad esempio in occasione della processione al Laterano l'11 aprile 1513 o dell'incontro con Francesco I a Bologna (11 dicembre 1515) [...]⁸⁹.

Otto eventi della vita di Leone X collegati col numero 11 sono stati tutti rappresentati con commentario poetico su uno degli archi di trionfo, eretti in occasione della solenne processione in Laterano del papa neo eletto. Ciò risulta dalla descrizione di questo cosiddetto *Possesso*, pubblicata da Giovanni Giacomo Penni a Roma nell'anno 1513⁹⁰. Otto ottagonni mostravano i «*Schicksalstage* (le giornate cruciali) di Leone, dalla sua nascita fino alla presa di possesso della basilica papale»⁹¹. Penni tramanda i seguenti distici apportati sull'arco di trionfo:

Vndecima eduxit Leonem lux candida in orbem+
Et patribus sacris addidit **Vndecima**+

II. Numeri.

אל בת גש דר הק וצ זפ חע טס ינ במ
 אב גת דש הר וק זצ חפ טע יס כנ למ
 אנדדת הש ור זק חצ טפ יע כס לנ במ
 אבנהת וש זר חק טצ יפ כע לס מנ
 אה בר ות זש חר טק יצ כפ לע מס גנ
 או בת גר זת חש טר יק כצ לפ מע נס
 אז כו גה חת טש יר כק לצ מפנע רס
 אה בז גו דה טת יש כר לק מצ נפ סע
 אט כח גז דו ית כש לר מק נצ ספ חע
 אי בט גח דז הו בת לש מר נק סצ עפ
 אכ כי בט דההז לתמש נר סק עצ זפ
 אל בכני דט הח וז מת נש סר עק פע
 אמ כל גכ די הט וח נת סש ער פק זצ
 אנ במ גל דכ הי וש זח סת עש פר צק
 אס כנ גמ דל הכ וי זש עת פש צר חק
 אע כס גנ דמ הל וכ זי חט פת צש קר
 אפ כע גס דנ המ ול זכ חי טת קש רע
 אע כפ גע רס חנ ומ זל חכ טי קת שר
 אק כג גפ דע חס ונ זמ חל שר רת יש
 אר בק נצ דפהע וס זנ חמ טל יכ שת
 אש בר נק דצ חפ וע זס חנ טמ יל כת
 את בש גר דק חצ ופ זע חס טג ימ כל

22. Numeri.

E

III

Bólge:	Diámetri.	Giri.	Traverse.
	Mig.	Quár.	Mig. Quár.
La d'écima	3	2	11 0
La n'ona	7	0	22 0
La ott'ava	10	2	33 0
La sét'tima	14	0	44 0
La sé'sta	17	2	55 0
La quinta	21	0	66 0
La quárta	24	2	77 0
La té'rza	28	0	88 0
La sec'onda	31	2	99 0
La Prima	35	0	110 0

Et t'ánto b'ásti avér' d'etto da le Bólge: Dale qu'áli og gim'ni spediti, ce ne and'ámo a trat'áre de' l' Rózzo. Ricord'ándo però av'ánti a chi légge, che se i Pónti & le alt'ézze da có'sta a có'sta di qu'éstá v'álle, par'ésino tr'óppo érti & precipit'ósi: Il nó'stro Po'eta (c'óme io díssi nel principio) consid'era qu'éstó Cérchio con l'áltro che lo séguita, non c'óme físico, ma c'óme Matemático solam'ente: & però non av'énto me sc'átere di mat'eria sens'ibile, proc'ede sólo c'ó la int'elligibile, á'd'ándo, o facc'éndosi port'áre da lo ing'egno, d'óve i p'ásti n'ó á'no lu'ógo. Et non dim'eno fá il dis'egno sí verisímile, che ciascu'no

9. Pier Francesco Giambullari, Lista delle misure delle malebolge dell'Inferno di Dante, in De' l Sito, Forma, & Misure, dello Inferno di Dante, Firenze 1544, p. 111

Vndecima existi patri[a]e confinibus exul+
 Hostibus et s[a]euis captus in **Vndecima**+
Vndecima exoluit nexus & Gallica uincla+
 Nativas sedes reddidit **Vndecima**+
Vndecima e tantis Pastorem Curia solum+
 Te legit & regnum firmat in **Vndecima**+
Vndecimum Vates numerum celebrate quotannis+
 Carminibus cultis lux sonet **Vndecima**+⁹².

John Shearman parla a proposito di questo panegirico di un «process which might be called undecimalization»⁹³. Come Leone X anche Cosimo I dal canto suo riprende l'alta considerazione dell'11 quale numero dinastico-astrologico della fortuna e della nascita, come ha mostrato Janet Cox-Rearick. Così, viste le incertezze sulla sua data di nascita⁹⁴, che gli avrebbero consentito di stabilirla – conformandosi a un'opinione canonica della simbologia numerale – al 12 giugno 1519, Cosimo decise di fissare all'11 giugno la data del suo anniversario e di indire per quella ricorrenza una festa pubblica⁹⁵. A questo proposito è degno di rilievo che il primo scritto pubblicato dal Giambullari, la sua descrizione delle nozze di Cosimo con Eleonora di Toledo, riprenda e sviluppi la dinastica speculazione numerologica, già adottata per Leone X, anche in riferimento al giovane duca. Giambullari interpreta, secondo una simbologia numerologica, l'11 giugno 1539, data di partenza di Eleonora da Napoli per il suo sposalizio fiorentino. L'11 giugno, in quanto data di nascita del duca, sarebbe un giorno fortunato per Firenze, cosa confermata anche dal fatto che la vittoria di Campaldino sarebbe stata conseguita un 11 di giugno (dell'anno 1289). Il 22 giugno poi la sposa avrebbe raggiunto il porto toscano di Livorno⁹⁶. È evidente qui come Giambullari si riallacci alla speculazione numerologica dinastico-astrologica intorno a Leone X, che gli doveva esser nota attraverso lo scritto, fra gli altri, del Penni.

La corrispondenza descritta sopra tra la periodizzazione tripartita della Torrentiniana e la numerazione di pagina secondo lo schema 111, 222, 333 ecc. potrebbe dunque indicare un secondo significato dinastico. D'altra parte ad esempio, le pagine 11, 22, 33, non sono poste in evidenza neppure nella *editio princeps* delle *Vite*. Secondo le regole della stocastica potrebbe trattarsi, nello schema di paginatura descritto, anche di una serie casuale di ternari – tuttavia è completamente improbabile⁹⁷.

III. CONCLUSIONE

Nell'organizzazione e nella disposizione del vasto materiale sulla storia dell'arte toscano-italiana raccolto da Vasari, secondo quanto riferisce, in dieci anni (T 992), gli autori delle *Vite* e il presunto architetto della loro struttura generale, Pier Francesco Giambullari, si riferirono in prima linea non a modelli pagano-antichi, ma – come è stato esposto in dettaglio – alla Bibbia e alla sua

cornice escatologica tra Genesi e Apocalisse, alla teologia della storia patristica, e ai tradizionali schemi epocali teologici dei tre tempi della salvezza e delle sei età del mondo. Esemplari sembrano esser stati anche gli schemi tripartiti delle cronache universali della prima età moderna come la *Historia tripartita* di Sant'Antonino da Firenze o la *Chronica* di Carione.

La periodizzazione storico-teologica della storia dell'arte di Vasari viene illustrata nella *editio princeps* di Torrentino mediante uno schema di paginatura che presenta affinità con i giochi numerologici danteschi e dinastici negli scritti di Pier Francesco Giambullari. Questo schema di paginatura non viene più mantenuto nella seconda edizione del 1568. Sempre nella seconda edizione, l'opera di Michelangelo e il suo *Giudizio Universale* vengono, com'è noto, relativizzati nel loro significato di *telos* della storia dell'arte⁹⁸. Tuttavia le *Vite* del Vasari rimasero anche nella seconda edizione un "grande racconto" della storia dell'arte *ab orbe condito*, secondo il modello della teologia della storia cristiana. La suddivisione, fino ad oggi ancora attuale, della rinascita delle arti in tre stadi – un, per così dire, "Proto-Rinascimento" (XIV secolo) un primo Rinascimento (XV secolo) e un pieno Rinascimento (prima metà del XVI secolo) – viene mantenuta nella edizione Giuntina come anche il suo sottotesto storico salvifico con le sue allusioni allo schema storiografico *ante legem – sub legem – sub gratia*, notato e occasionalmente menzionato del resto da Schlosser⁹⁹.

Le *Vite* del Vasari assumono non soltanto, come Barolsky ritiene, singoli motivi biblici, ma è proprio la struttura della storiografia delle *Vite* che poggia su uno schema biblico della periodizzazione della storia salvifica con la sua sintesi di provvidenza e progresso, diffusa ed elaborata nella teologia patristica della storia biblica e nelle cronache universali. Questo noto schema faceva apparire la storia dell'arte vasariana come un riflesso e un' analogia della storia della salvezza, e offriva al contempo un chiaro principio strutturale in base a cui correlare il vasto materiale. Che le *Vite*, pubblicate sotto il nome di Vasari, e in particolare la vita di Michelangelo, fossero recepite nel XVIII e nel XIX secolo come testo fondamentale di una religione dell'arte¹⁰⁰, di una "Kunstreligion", la quale pone l'*artifex divinus* – come "genio" – al posto del *deus artifex*, andava molto probabilmente al di là dell'orizzonte di Vasari e di Giambullari¹⁰¹. La rappresentazione della storia dell'arte nelle *Vite* vasariane secondo il modello della storiografia biblica offriva tuttavia i migliori presupposti per la moderna rivalutazione della storia dell'arte come una progressiva storia della redenzione secolare e mondana. In tal senso le *Vite* di Vasari sono espressione di e contemporaneamente impulso a una «secolarizzazione del mondo» e dell'arte la quale, secondo Karl Löwith, a partire da Gioacchino da Fiore, «era favorita dal fatto che il pensiero escatologico veniva riferito alle penultime cose»¹⁰².

TABELLA 1

STRUTTURA DELLA TORRENTINIANA (1550),
PROSPETTO SEMPLIFICATO
(*indicano pagine senza paginatura)

3-110 PARTE SISTEMATICA

- 23 *Della (sic!) architettura*
- 52 *Della scultura*
- 71 *Della pittura*

111.*1033 PARTE STORICA (133 biografie)

111 Inizio della *Prima parte delle vite*

222/223 Inizio della *Seconda parte delle vite*

333 Inizio della *Vita di Donato*

555 Inizio della *Terza parte delle vite*

777 Inizio della vita di Tullio Lombardo

***999** Inizio della *Tavola di molti artefici nominati et non interamente descritti in questa opera*

***1033** Ultima pagina col colophon e imprimatur

***1034** (vuota) + ***1035** Vignetta + ***1036** (vuota)

TABELLA 2

STRUTTURA DELLA TORRENTINIANA (1550),
PROSPETTO DETTAGLIATO
(*indicano pagine senza paginatura)

PRIMO VOLUME

*1 Frontespizio

3 Dedicà a Cosimo I

7-22 Sinopsi I: *Proemio della opera*

23-110 PARTE SISTEMATICA (= *Introduzione*)^o

- 23 *Della (sic!) architettura*
- 52 *Della scultura*
- 71 *Della pittura*

111-1033 PARTE STORICA (133 vite [biografie] + conclusione + indici)

111 Sinopsi II: *Proemio delle vite*

126ss. PRIMA SERIE DELLE VITE: da Cimabue a Lorenzo di Bicci

222/223 Sinopsi III: *Proemio della seconda parte delle vite*

235ss. SECONDA SERIE DELLE VITE: da Iacopo della Quercia a Pietro Perugino (-552)

333 Inizio della *Vita di Donato*

SECONDO VOLUME

553 Frontespizio del secondo volume

555 Sinopsi IV: *Proemio della terza parte delle vite*

562ss. TERZA SERIE DELLE VITE: da Leonardo da Vinci a Michelangelo Buonarroti (-991)

777 Inizio della vita di Tullio Lombardo

992ss. CONCLUSIONE E INDICI; COLOPHON; VIGNETTA

992 Conclusione (-*994)

***995** *Tavola de' capitoli della introduzione*

(*Architettura – Scultura – Pittura*)

***996** *Tavola delle vite degli artefici descritte in questa opera*

***999** *Tavola di molti artefici nominati et non interamente descritti in questa opera*

***1003** *Tavola de luoghi dove sono le opere, descritte* (-1032)

***1033** Colophon e imprimatur

***1034** (vuota)

***1035** Vignetta

***1036** (vuota)

^o Così viene indicata la parte teorica sul frontespizio e su T *999.

¹ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri: descritte in lingua Toscana [...] Con una sua utile & necessaria introduzione a le arti loro*, Firenze: Lorenzo Torrentino, 1550, in seguito citato come *T*. Le pagine 1-992 di questa edizione sono numerate (*T* 1-992); il testo della *Conclusionione* finisce con *T* 994. Seguitando a contare le pagine non numerate (contrassegnate qui di seguito con un asterisco *) le quali comprendono le ultime due pagine della *Conclusionione* e i dettagliati indici nonché i colophon e l'imprimatur (**T* 1033), viene fuori un totale di 1033 pagine più la vignetta finale (**T* 1035). Questi numeri di pagina sono stati indicati nelle edizioni Corrado, 1927, e Rossi & Bellosi, 1986, e sono perciò facilmente tangibili, ma anche nell'edizione sinottica della Torrentiniana e della Giuntina (1568) di Barocchi & Bettarini (G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini & P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987. I numeri di pagina della Torrentiniana e della Giuntina purtroppo non sono stati nuovamente adottati nella versione online di quest'ultima edizione). – Ho confrontato i numeri di pagina indicati nel presente studio con le seguenti copie della Torrentiniana: Roma, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana; Stoccarda, Württembergische Staatsbibliothek; Los Angeles, Getty Research Library; New Haven/CT, Yale University, Beinecke Library, e Cambridge/MA, Houghton Library of the Harvard College Library (le biblioteche menzionate per ultime dispongono ognuna di due copie). Ho inoltre consultato la copia su microfilm della biblioteca universitaria di Francoforte sul Meno (consultabile online tramite il catalogo) nonché l'edizione su microfiche delle due copie della biblioteca di Leopoldo Cicognara, oggi conservate nella Biblioteca Apostolica Vaticana (consultabili nella edizione microfiche a cura di P. Fehl & E. Wilson, *Biblioteca Cicognara/The Cicognara Library*, Urbana/Ill. 1989). Ingeborg Bähr mi ha gentilmente fatto notare che i numeri di pagina indicati nel testo corrispondono anche con la copia del Kunsthistorisches Institut di Firenze. – Per Lorenzo Torrentino cfr. nota 11. Che «Lorenzo Torrentino» sia una forma italianizzata del nome olandese Laurent (Lenaerts) van der Beke o che invece si tratti di uno pseudonimo nel senso più stretto della parola, resta ancora da verificare. «Beek» ovvero «beke» significa «torrente», diminutivo «torrentello»; «torrentino» dovrebbe rappresentare un'altra forma di questo diminutivo. Il termine italiano «torrente» ha comunque un etimo latino ovvero «torrens» = 1. «lo scorrere rapido e impetuoso dell'acqua del fiume» ma anche 2. «surriscaldato, caldo» (da «torrere» = «seccare, disseccare, bruciare» e soprattutto: «incendiare»). Un rapido sguardo al frontespizio all'edizione del 1550 delle *Vite* è piuttosto interessante: lì si trovano dei vasi fiammeggianti che incoronano l'architrave su entrambi i lati e anche nel centro sopra lo stemma medico. Devo generose indicazioni filologiche e una lettura critica del testo a Ethel Mense. – Vedi per il frontespizio: M. Warnke, «Die erste Seite aus den "Viten" Giorgio Vasaris. Der politische Gehalt seiner Renaissancevorstellung», in: *Kritische Berichte*, V, 1977, pp. 5-28.

² Per quanto riguarda i contributi della ricerca, relativamente a una eventuale molteplice paternità delle *Vite* nonché sulle nuove conoscenze e supposizioni riguardanti una possibile consistente partecipazione di Pier Francesco Giambullari e di altri umanisti, in particolare quelli ambientati presso la corte di Cosimo I a Firenze, cfr. R. Williams, *Vincenzo Borghini and Vasari's "Lives"* (Ph.D. diss., Princeton University 1988), Ann Arbor 1989; T. Frangenberg, «Bartoli, Giambullari and the Preface to Vasari's *Lives*», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXV, 2002, pp. 244-258; C. Hope, «Le "Vite" vasariane: un esempio di autore multiplo», in: *L'autore multiplo*, a cura di A. Santoni, Pisa 2005, pp. 59-74; S. Ginzburg, «Filologia e storia dell'arte. Il ruolo di Vincenzo Borghini nella genesi della Torrentiniana», in: *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Atti delle giornate di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore 2004), a cura di S. Ginzburg & E. Carrara, Pisa 2007, pp. 147-203. Per i contributi della ricerca riguardanti la paternità dell'opera cfr. inoltre: M. Burio-

ni, *Die Renaissance der Architekten. Profession und Souveränität des Baukünstlers in Giorgio Vasaris Viten*, Berlin 2008, pp. 35-40 (con annessa bibliografia). Ringrazio Matteo Burioni e Caroline Gabbert per la generosità con la quale mi hanno offerto l'opportunità di visionare le bozze dei loro libri apparsi recentemente e per le preziose indicazioni fornitemi relativamente al testo delle *Vite*. Vedi G. Vasari, *Das Leben des Michelangelo*, a cura di C. Gabbert, Berlin 2009. – Per semplificare, in seguito si parlerà, in modo tradizionale, delle *Vite* di Giorgio Vasari.

³ A.-D. von den Brincken, *Studien zur lateinischen Weltchronistik bis in das Zeitalter Ottos von Freising* (Diss. Münster, 1955-1956), Düsseldorf 1957, p. 38: «Wie dem Mittelalter alles von Gott Geschaffene wohlgeordnet erscheint, so hat auch die Geschichte einen durch den Willen des Schöpfers vorgeschriebenen Lauf, der linear und begrenzt gedacht wird». («Così come al medioevo tutta la creazione di Dio è apparsa ben ordinata, anche la storia ha un suo percorso prescritto dalla volontà del creatore, percorso immaginato in modo lineare e limitato»). «[Die Geschichte] nimmt ihren Anfang mit der Schöpfung, bei manchen Geschichtsdenkern [...] erst mit Adam und dem Fall. Sie findet ihr Ende mit dem Jüngsten Gericht. Diesen Zeitraum zu behandeln, ist Aufgabe der Weltchronisten. Für den mittelalterlichen Historiker ist Weltgeschichte Heilsgeschichte. [...] Der Grundzug der Geschichtsschreibung ist ein optimistischer. Die Weltgeschichte mündet, unaufhaltsam in der Vollendung des Heilsgeschehens, in das Gottesreich ein. [...] Die Grundlage für das Geschichtsbild gibt die Bibel [...]». («[La storia] comincia con la genesi, per alcuni pensatori storici [...] soltanto con Adamo e il peccato originale e termina invece con il giudizio universale. Il compito del cronista universale è quello di trattare questo arco temporale. Per lo storico medievale la storia universale corrisponde alla storia della salvezza. [...] Il tratto fondamentale della storiografia è ottimista. La storia universale è inarrestabile nella conclusione del progetto salvifico divino e sfocia nel regno di Dio»). Queste affermazioni riguardanti le cronache universali medievali valgono anche per le *Vite* del Vasari. – Cfr. anche K.H. Krüger, *Die Universalchroniken*, Turnhout 1976; A. Klempt, *Die Säkularisierung der universalhistorischen Auffassung. Zum Wandel des Geschichtsdenkens im 16. und 17. Jahrhundert* (Diss. Göttingen, 1955), Göttingen/Berlin/Frankfurt a.M. 1960; V. Gebhard, *Die "Nuova Cronica" des Giovanni Villani (Bib. Apost. Vat., ms. Chigi L.VIII.296). Verbildlichung von Geschichte im spätmittelalterlichen Florenz* (Diss. München, 2007; consultabile anche online: <http://edoc.ub.uni-muenchen.de/7085/>), pp. 17-22. Per la cronistica della prima età moderna in Italia recentemente: *Chronicling History. Chroniclers and Historians in Medieval and Renaissance Italy*, a cura di S. Dale, Philadelphia/PA 2007. – Per il ricorso, da parte del Vasari, alla letteratura biografica e agiografica medievale cfr. C. Goldstein, *Visual Fact over Verbal Fiction. A Study of the Carracci and the Criticism, Theory, and Practice of Art in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge 1988, pp. 18-20, e Id., «Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque», in: *Art Bulletin*, LXXIII, 1991, pp. 641-652, in particolare p. 646.

⁴ U. Scoti-Bertinelli, *Giorgio Vasari scrittore*, Pisa 1905; W. Kal-lab, *Vasaristudien*, a cura di J. von Schlosser, Wien 1908. Per i concetti storiografici del Vasari e per le loro fonti cfr. Z. Ważbiński, «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, Firenze 1976, pp. 1-25; Williams, 1988 (vedi n. 2), in particolare pp. 11-41 (per la storiografia umanistica) e pp. 42-51 (per la storiografia al tempo di Cosimo I); P.L. Rubin, *Giorgio Vasari - Art and History*, New Haven/London 1995, pp. 148-186; V. von Rosen, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs* (Diss. Berlin, 1998), Emsdetten/Berlin 2001, pp. 32-47; W. Brassat, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun*, Berlin 2003, pp. 93-166; M. Ruffini, *Art without Author. The Death of Michelangelo and Vasari's "Lives"* (Ph.D. diss., University of California, Berke-

ley 2004), Ann Arbor 2004. Poco considerato dalla ricerca vasariana, ma fondamentale per il contesto storiografico delle *Vite*: E. Cochrane, *Historians and Historiography in the Italian Renaissance* [Chicago/London 1981], ristampa, Chicago et al. 1985, in particolare pp. 400-405. – Ernst H. Gombrich ha riconosciuto nel *Brutus* di Cicerone una fonte pagana della tripartizione delle serie di vite in tre stadi di ascendente perfezione relativi agli artisti della *rinascita* e delle loro opere; tripartizione che verrà analizzata di seguito in modo più dettagliato, cfr. E.H. Gombrich, «Vasari's "Lives" and Cicero's "Brutus"», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIII, 1960, pp. 309-311.

⁵ Cfr. G.B. Ladner, «Vegetation Symbolism and the Concept of Renaissance», in: *De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, a cura di M. Meiss, 2 voll., New York 1961, qui vol. I, pp. 303-322; Id., «Pflanzenymbolik und der Renaissance-Begriff», in: *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, a cura di A. Buck, Darmstadt 1969, pp. 336-394; H. Münkler, *Machiavelli. Die Begründung des politischen Denkens der Neuzeit aus der Krise der Republik Florenz*, Frankfurt a.M. 2007 (1982), cap. I. IV (Zyklus und Mischverfassung im politischen Denken der Antike, pp. 106-128), per il concetto del Polibio di un circolo legale delle costituzioni: pp. 121-127. – Per il significato dello schema storiografico, ugualmente pagano, delle «età dell'uomo» in Vasari e per la sua ricezione dell'opera storica di Lucio Enneo Floro: E. Panofsky, «Das erste Blatt aus dem "Libro" Giorgio Vasaris. Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance», in: Id., *Sinn und Bedeutung in der Bildenden Kunst*, Köln 1978, pp. 192-274, qui in particolare pp. 229-233 (questo importante saggio fu pubblicato per la prima volta in *Städte-Jahrbuch*, VI, 1930, pp. 25-72). – Per l'antefatto del concetto vasariano di un «medioevo»: N. Rubinstein, «Il Medio Evo nella storiografia italiana del Rinascimento», in: *Lettere italiane*, XXIV, 1972, pp. 431-447.

⁶ Cfr. per quest'ultimo in particolare T 125. A questo proposito: R. Landfester, *Historia magistra vitae. Untersuchungen zur humanistischen Geschichtstheorie des 14. bis 16. Jahrhunderts* (Diss. Freiburg i. Br., 1969-1970), Genève 1972, e R. Koselleck, «Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte», in: Id., *Vergangene Zukunft*, Frankfurt a.M. 1979, pp. 38-66.

⁷ Per gli elementi fittizi della letteratura biografica antica cfr. M. Rosenthal Lefkowitz, *The Lives of the Greek Poets*, Baltimore/MD 1981. Per la letteratura biografica dell'antichità cfr. il recente contributo di D. Pausch, *Biographie und Bildungskultur. Personendarstellungen bei Plinius dem Jüngeren, Gellius und Sueton* (Diss. Gießen, 2003), Berlin 2004. Per il ricorso del Vasari alla letteratura biografica antica: E. Kris & O. Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a.M. 1980 (1934); C.M. Soussloff, *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, Minneapolis 1997, nonché P. Michelsen, «Der Künstler als Held und Charakter – über die biographische Darstellungsweise in den "Vite" des Giorgio Vasari», in: *Archiv für Kulturgeschichte*, LXXXIV, 2001, pp. 293-312. In questo contesto, purtroppo, non è possibile occuparci dei paralleli alla disposizione delle singole vite dei santi all'interno di un generale schema storico salvifico nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze. Cfr. per la storiografica struttura generale della *Legenda aurea*: F. Thürlemann, «Die *Legenda aurea* des Jacobus a Voragine und einer ihrer Leser, der Maler Rogier van der Weyden», in: *Vergessene Texte*, a cura di A. Assmann & M.C. Frank, Konstanz 2004, pp. 63-80.

⁸ Cfr. a questo proposito T 225s. – I concetti di «grande racconto» e «grande narrazione» risalgono a Jean-François Lyotard: vedi J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Milano 1981, p. 38 et passim (Edizione originale francese: *La condition postmoderne*, Paris 1979).

⁹ Per la tradizionale suddivisione in sei epoche della storia cristiana della salvezza sin da Paolo e per la patristica cfr. R. Schmidt, «Aetates mundi. Die Weltalter als Gliederungsprinzip der Geschichte», in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, LXVII, 1955/56, pp. 288-317. Per la storia delle opere storiografiche tripartite cfr.

la sintesi di J.H.J. van der Pot, *De periodisering der geschiedenis. Een overzicht der theorieën*, 's-Gravenhage 1951. Per la teologia paolina-patristica delle tre età salvifiche e per il loro ulteriore sviluppo nella storiografia medievale cfr. il contributo introduttivo di E. Breisach, *Historiography. Ancient, Medieval, and Modern*, Chicago/London 1983, pp. 84-88 et passim. Cfr. a questo proposito anche C. Bellot, *Zu Theorie und Tradition der Allegorese im Mittelalter* (Diss. Köln, 1996), 2 voll., Köln 1996, qui vol. II, pp. 555-598. – Una sequenza genealogica in tre serie di protagonisti storici è presentata già nel Vangelo di Matteo (Mt. I, 1-17) e viene ripresa nelle liste generazionali del *Liber Concordie Novi ac Veteris Testamenti* di Gioacchino da Fiore le quali erano note al Giambullari, essendo egli bibliotecario della Laurenziana. Cfr. in particolare i diagrammi dell'*Ordo generationum* da un manoscritto della Biblioteca Medicea Laurenziana, Cod. Laurent., Plut. 8, dext. 10, fols. 16r, 16v, 21v, 22r, 24v (*Liber Concordie II*). Per questo e altri simili diagrammi cfr. G.L. Potestà, «Geschichte als Ordnung in der Diagrammatik Joachims von Fiore», in: *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*, a cura di A. Patschovsky, Ostfildern 2003, pp. 115-145.

¹⁰ Quest'ultimo è già accennato in J. von Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924, p. 282. Non è l'unico impulso offerto da Schlosser e ignorato dalla ricerca posteriore. Soltanto Brassat, 2003 (vedi n. 4), p. 101 menziona brevemente la dottrina tipologica delle tre età sviluppata ulteriormente da Gioacchino da Fiore come modello per la costruzione della storia nelle *Vite*.

¹¹ Contributo su Lorenzo Torrentino, ancora oggi indispensabile, con un catalogo descrittivo delle sue stampe: D. Moreni, *Annali della tipografia di Lorenzo Torrentino impresore ducale* [Firenze 1819], ristampa, Firenze 1989. Sul problema della genesi dello pseudonimo e delle due versioni del cognome (*van den Bleeck* vs. *van der Beke*) cfr. F. Slits, *Laurentius Torrentinus. Drukker van Cosimo, hertog van Florence: 1500-1563*, (Bijdragen tot de geschiedenis van Gemert, 19), Gemert 1995, pp. 4-7; cfr. anche A. Ricci, «Lorenzo Torrentino and the cultural programme of Cosimo I de' Medici», in: *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, a cura di K. Eisenbichler, Aldershot et al. 2001, pp. 103-119; G. Bertoli, «Contributo alla biografia di Lorenzo Torrentino stampatore ducale a Firenze (1547-1563)», in: *Studi in onore di Arnaldo d'Addario*, a cura di L. Borgia et al., 4 voll., Lecce 1995, qui vol. II, pp. 657-664. Per la storia della stampa della Torrentiniana è ora indispensabile: C.M. Simonetti, *La Vita delle "Vite" vasariane. Profilo storico di due edizioni*, Firenze 2005, pp. 51-89. – Ringrazio Piero Scapecchi per avermi gentilmente messo a disposizione un suo manoscritto in corso di pubblicazione («Chi scrisse le "Vite" del Vasari: Riflessioni sulla "Editio Princeps" del 1550»). – Per gli stampatori governativi nel sec. XVI: R. Hirsch, *Printing, Selling, and Reading, 1450-1550*, Wiesbaden 1967, pp. 52s.

¹² Il secondo volume contiene la terza parte delle *Vite* (T 555ss.), la *Conclusion*e e gli indici.

¹³ Vasari nella Giuntina parla ripetutamente delle tre parti della *Introduzione* come «Teoriche». Cfr. Vasari, ed. Barocchi & Betarini, 1966-1987 (vedi n. 1), vol. IV, p. 521 et passim.

¹⁴ Per quest'opera, in passato attribuita a Ugo di San Vittore, cfr. von den Brincken, 1957 (vedi n. 3), pp. 197s., la quale ancora sostiene la paternità di Ugo. Cfr. però l'edizione critica del testo di Jean Chatillon: R. de Saint-Victor, *Liber Exceptionum. Texte critique avec introduction, notes et tables*, Paris 1958 (per la questione dell'attribuzione in particolare il capitolo 5 dell'introduzione, pp. 71-77).

¹⁵ Cfr. J.B. Walker, *The "Chronicles" of Saint Antoninus. A Study in Historiography* (Ph.D. diss., Washington D.C., The Catholic University of America 1933), Washington D.C. 1933, pp.19-36 (*Manuscripts and Editions of the Chronicles*). – La prima edizione della *Chronica* fu pubblicata nel 1484 da Anton Koberger a Norimberga. Entro il 1587 uscirono almeno nove riedizioni (cfr. *ibid.*, pp. 28-33).

¹⁶ Per la sua vita e le sue opere cfr. *ibid.*, pp. 3-18, e P.F. Howard, *Beyond the Written Word. Preaching and Theology in the Florence of Archbishop Antoninus, 1427-1459*, Firenze 1995. Sant'Antonino (sin dal 1439 priore di S. Marco a Firenze e di S. Domenico a Fiesole, dal 1446 al 1459 arcivescovo di Firenze) era in stretti rapporti con Cosimo il Vecchio, cfr. Walker, 1933 (vedi n. 15), *ibid.*, pp. 11-14. Per il complicato processo della sua canonizzazione cfr. L. Polizzotto, «The Making of a Saint: the Canonization of St. Antonino, 1516-1523», in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, XXII, 1992, pp. 353-381, ed. Id., *The Elect Nation: The Savonarolian Movement in Florence, 1494-1545*, Oxford 1994, pp. 323-325, e più recentemente N. Ben-Aryeh Debby, «Giambologna's Salvati Reliefs of St. Antoninus of Florence: Sainly Images and Political Manipulation», in: *Renaissance Studies*, XXII, 2008, no. 2, pp. 197-220, e S.J. Cornelison, «Tales of Two Bishop Saints: Zenobius and Antoninus in Renaissance Art and History», in: *The Sixteenth Century Journal*, XXXVIII, 2007, no. 3, pp. 627-656. In una lettera del settembre 1545 Cosimo I si rifà a Sant'Antonino (Cosimo I de' Medici, *Lettere*, a cura di G. Spini, con pref. di A. Panella, Firenze 1940, pp. 94s.).

¹⁷ Walker, 1933 (vedi n. 15), p. 37, nota 67, ritiene arbitraria la tripartizione della cosiddetta *Historia tripartita* di Sant'Antonino, ma egli stesso cita (p. 17) un passo dalla *Summa* di Sant'Antonino (IV, tit. XXI, cap. 1, §10) nel quale quest'ultimo menziona esplicitamente la tripartizione. Nella letteratura più datata, la cronaca di Antonino viene tradizionalmente indicata come *Chronica tribus partibus distincta*, *Historia tripartita*, *Historia in tomis tribus* o simili. Le prime edizioni della cronaca di Antonino consistono sempre di tre volumi. Cfr. ad esempio nel periodo della stesura delle *Vite* le edizioni di Lionè 1543 e Basilea 1549 (ognuna in tre volumi come *Prima Pars*, *Secunda Pars*, *Tertia Pars*). Ho consultato queste ultime edizioni nella biblioteca universitaria di Heidelberg. – Già nell'*explicit* dell'*editio princeps* (Norimberga: Anton Koberger 1484) si parla di «opus excellentissimum trium partium historialium seu Cronice domini Antonini archiepiscopi florentini» (Cfr. *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, a cura della Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke, pubblicati finora 11 voll., qui vol. II, Leipzig 1926, no. 2072, coll. 365-367, la citazione in colonna 366).

¹⁸ Per lo sviluppo di questo concetto nel Quattrocento fiorentino cfr. L. Green, *Chronicle into History. An Essay on the Interpretation of History in Florentine Fourteenth-Century Chronicles*, Cambridge 1972. Per i motivi escatologici nella storiografia fiorentina di quel periodo cfr. D. Weinstein, «The Myth of Florence», in: *Florentine Studies: Politics and Society in Renaissance Florence*, a cura di N. Rubinstein, London 1968, pp. 15-44; J.M. Blythe, «“Civic Humanism” and Medieval Political Thought», in: *Renaissance Civic Humanism*, a cura di J. Hankins, Cambridge 2000, pp. 30-74.

¹⁹ Cfr. l'indispensabile contributo alla storiografia rinascimentale di Cochrane, 1985 (vedi n. 4) e U. Muhlack, «Die humanistische Historiographie: Umfang, Bedeutung und Probleme» [pubbl. per la prima volta nel 2001], in: Id., *Staatensystem und Geschichtsschreibung. Ausgewählte Aufsätze*, Berlin 2006, pp. 124-141. A differenza della storiografia umanista, secondo la definizione di Muhlack, Vasari non estrapola la sua storia dell'arte «aus der bisherigen Unterordnung unter die Theologie» («dalla precedente subordinazione alla teologia», p. 128). E la storia di Vasari non è limitata alla «immanente Kausalität» («causalità immanente», p. 128). – A differenza di Vasari, Guicciardini rifiutò la concezione umanistica della «historia magistra vita», la quale ha un ruolo importante nelle *Vite* del Vasari (cfr. T 223s.), negando quindi la necessità di riferire al proprio presente gli esemplari avvenimenti storici; cfr. V. Reinhardt, *Francesco Guicciardini (1483-1540). Die Entdeckung des Widerspruchs*, Bern/Göttingen 2004, pp. 141-146. – Per il radicale rifiuto machiavelliano nei confronti di una *providentia dei* attiva nella storia cfr. Münkler, 2007 (vedi n. 5), p. 101s. – La storiografia artistica vasariana ricorre per alcuni aspetti a Paolo Giovio. Cfr. Williams, 1988 (vedi

n. 2), p. 28; G. Vasari, *Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*, a cura di M. Burioni & S. Feser, Berlin 2004, pp. 11, 17s. (S. Feser) e p. 129, nota 117 (M. Burioni & S. Feser).

²⁰ Molto istruttivo è, a questo proposito, il contributo di A. Krümmel, *Das “Supplementum Chronicarum” des Augustinermönches Jacobus Philippus Foresti von Bergamo* (Diss. Osnabrück, 1991), Herzberg 1992.

²¹ Per la ricezione della storiografia protestante da Benedetto Varchi: M. Lupo Gentile, *Sulle fonti della Storia fiorentina di Benedetto Varchi*, Sarzana 1906, pp. 54-56. Per la ricezione di Carione nella Firenze degli anni '40: M. Firpo, *Gli affreschi di Pontorno a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino 1997, pp. 202 e 256. Per i ricorsi del Giambullari alla *Chronica Carionis*: F. Vitali, *Pier Francesco Giambullari e la prima storia d'Europa dell'età moderna. Radici politico-religiose di un'idea* (tesi di dottorato, Università La Sapienza, Roma 2005; consultabile anche online), Roma 2005, pp. 126s. e 199.

²² Cfr. per la suddivisione agostiniana delle sei età il testo introduttivo di K. Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtssphilosophie*, Stuttgart/Weimar 2004, pp. 173-187 (traduzione italiana: K. Löwith, *Significato e fine della storia: i presupposti teologici della filosofia della storia*, a cura di P. Rossi, Milano 1991); per lo sviluppo dei modelli storici tripartiti sin dall'alto medioevo (soprattutto sin da Gioacchino da Fiore e Ruperto di Deutz) cfr. Breisach, 1983 (vedi n. 9) e van der Pot, 1951 (vedi n. 9). Nel secondo quarto del sec. XVI i modelli storici tripartiti assumono maggiore importanza. Rimandiamo alla *Chronica* protestante pubblicata sotto il nome di Carione; stampata inizialmente in tedesco nel 1532 e sin dal 1537 più volte in latino, la quale apparve sotto il nome di Carione, benché già la prima edizione fu redatta in modo decisivo da Melantone. Nell'introduzione della *Chronica*, scritta da Melantone, viene menzionato, come fonte del suo modello storico tripartito, un testo della tradizione ebraica, il cosiddetto *Vaticinium Eliae* secondo la cui testimonianza la storia universale si dividerebbe in tre epoche di 2000 anni ciascuna. Per Carione cfr. B. Bauer, «Die “Chronica Carionis” von 1532. Melanchtons und Peucers Bearbeitung und ihre Wirkungsgeschichte», in: *Himmelzeichen und Erdenwege. Johannes Carion (1499-1537) und Sebastian Hornmold (1500-1531) in ihrer Zeit*, Ubstadt-Weiher 1999, pp. 203-146 e in particolare p. 241, nota 35. – Nel 1537 Hermann Bonnus pubblicò la sua traduzione latina della *Chronica* a Schwäbisch-Hall. Nella versione latina la *Chronica* venne stampata anche a Venezia nel 1543 e nel 1548 (cfr. E.C. Scherer, *Geschichte und Kirchengeschichte an den deutschen Universitäten* [Freiburg i. Br. 1927], ristampa, Hildesheim/New York 1975, pp. 470-472). Fino ad oggi sono note più di 170 versioni dell'opera della prima età moderna in varie lingue (cfr. F.U. Priezt, «Carion, Johannes», in: *Killy-Literaturlexikon*, vol. II, Berlin 2008, p. 360s., qui p. 361). Il secondo rifacimento di Melantone apparve nel 1558. In una lettera del gennaio 1532, indirizzata ad Antonio Corvino, e che tematizza la sua redazione del testo di Carione, Melantone scrive che la struttura del libro era opera sua («mei quidam loci»), mentre il materiale («ipsa operis sylvae») sarebbe stato fornito da Carione (cfr. Bauer, *ibid.*, p. 205; cfr. anche qui sotto nota 29). – La persistente attualità degli schemi delle «sei età» e delle «quattro monarchie» intorno alla metà del XVI secolo è documentata ad esempio da: A. Ferentilli, *Discorso universale nel quale, discorrendo per le sei età, et le quattro monarchie, si raccontano tutte l'histoire [...] cominciando dal principio el mondo, sino all'anno MDLXIX*, Venezia 1570 (seconda edizione ivi, 1573).

²³ Cfr. già G. Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Altertums oder das erste Jahrhundert des Humanismus*, 2 voll., Berlin 1880-1881, qui vol. I, p. 382s., e Cochrane, 1985 (vedi n. 4); C.L. Whitaker, *The Florentine Picture Chronicle - a Reappraisal*, Ph.D. diss., London, Courtauld Institute of Art 1986, pp. 90-96.

²⁴ Cfr. J. Ehlers, *Hugo von St. Viktor. Studien zum Geschichtsdanken und zur Geschichtsschreibung des 12. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1973, in particolare cap. 7 (*Die Folge der Zeiten*), pp. 136-155. Secondo Ugo di San Vittore la storiografia non dovrebbe offrire *exempla*, bensì dimostrare la connessione provvidenziale tra il proprio tempo e il passato (*ibid.*, pp. 165-167). Le *Vite* perseguono entrambi questi scopi.

²⁵ O. di Frisingia [Otto episcopus Frisingensis], *Chronica sive Historia de duabus civitatibus*, 8, 5-7 (O. von Freising, *Chronica sive Historia de duabus civitatibus/Chronik oder die Geschichte der zwei Staaten*, a cura di A. Hofmeister & W. Lammers, Berlin 1960, pp. 594-596). Cfr. H.-W. Goetz, *Das Geschichtsbild Ottos von Freising. Ein Beitrag zur historischen Vorstellungswelt und zur Geschichte des 12. Jahrhunderts*, Köln/Wien 1984, in particolare pp. 264-275. Per i ricorsi del Giambullari a Ottone di Frisinga cfr. l'introduzione dell'editore in P.F. Giambullari, *Storia d'Europa*, introd. e commento di G. Marangoni, Milano 1910, p. XXXV, nonché Vitali, 2005 (vedi n. 21), p. 104.

²⁶ G. Villani, *Cronica XII*; cfr. Id., *La seconda parte della cronica universale de suoi tempi*, Firenze: Torrentino 1554 (editio princeps dei libri 11 e 12), pp. 352s.: «Di grandi tremuoti, che furono in Friuli e in Baviera». – Cfr. per il finale escatologico della cronica del Villani: E. Kessler, *Petrarca und die Geschichte. Geschichtsschreibung, Rhetorik, Philosophie im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, München 1978, pp. 92-95. Per l'attesa del tempo escatologico nel tardo medioevo e nel rinascimento romano cfr. M. Reeves, *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages: a Study in Joachimism*, Notre Dame/London 1993, e Id., *Prophetic Rome in the High Renaissance Period: Essays*, Oxford 1992. – Sempre da Torrentino apparve nel 1554: M. Villani, *La prima parte della Cronica universale*, Firenze 1554. Vedi recentemente Gebhard, 2007 (vedi n. 3).

²⁷ Per quanto riguarda i sottotesti teologici e i singoli accoppiamenti tipologici delle *Vite*, Paul Barolsky ha fornito importanti indicazioni, omettendo però di evidenziare la *struttura generale*, concepita sulla base della storia della salvezza, della storiografia vasariana: P. Barolsky, «The Theology of Vasari», in: *Source*, XIX, 3, 2000, pp. 1-6; Id., *Giottos Vater, Vasaris Familiengeschichten*, Berlin 1996, p. 16, 26 *et passim* ed Id., *Michelangelo's Nose – A Myth and its Maker*, University Park/PA 1997. Inoltre: F.H. Liers, *The Vite of Michelangelo as Epideictic Narratives* (Ph.D. diss., University of California, Los Angeles 2004), Ann Arbor 2004. Per un esempio di corrispondenza tipologico-iconografica non biblica nelle *Vite* cfr. Rubin, 1995 (vedi n. 4), pp. 149s. – Per la tipologia nell'arte e nella teoria artistica del Cinquecento cfr. il recente riassunto della letteratura scientifica al riguardo in A. Linke, *Das Bildprogramm der "Galerie des Cerfs" im Herzogspalast von Nancy und die Typologie des frühen 16. Jahrhunderts* (tesi di laurea [Magisterarbeit], Institut für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg 2007). L'autore, che ringrazio per avermi generosamente messo a disposizione la sua tesi di laurea, sta attualmente preparando una tesi di dottorato incentrata sulle strutture tipologiche nell'arte della prima età moderna. – Ringrazio Felix Thürlemann e i suoi collaboratori a Costanza, in particolare Steffen Bogen e David Ganz per le loro validissime segnalazioni.

²⁸ D'altro canto anche sulla figura del Cristo di Raffaello è stato detto: «[...] mostri la essenza della Deità di tutte le tre persone, unicamente ristrette nella perfezione della arte di Raffaello [...]». (T 669). Cfr. a questo proposito Barolsky, 2000 (vedi n. 27), p. 4 e Brassat, 2003 (vedi n. 3), p. 121s.; per la *Trasfigurazione* di Raffaello cfr. il recente contributo di A. Nova, «La "Trasfigurazione" di Raffaello tra teoria dell'arte e filosofia», in: *Atti e studi (Accademia Raffaello)*, N.S. 2007, I, pp. 75-92.

²⁹ Per quanto riguarda l'attualità della concezione delle tre età della salvezza, ai tempi della stesura della *Torrentiniana*, abbiamo già accennato a Carione (cfr. sopra nota 22). Rimandiamo inoltre al modello teologico di una "storia tripartita" del bibliotecario di Paolo III, A. Steucho, *De perenni philosophia* [Lyon 1540], ristampa, London/New York 1972. Cosimo Bartoli,

amico di Giambullari e molto probabilmente coautore delle *Vite* fa ripetutamente riferimento a questo libro. Per la partecipazione di Bartoli alle *Vite* cfr. Hope, 2005 (vedi n. 2) e Frangenberg, 2002 (vedi n. 2), nonché J. Bryce, *Cosimo Bartoli (1503-1573). The Career of a Florentine Polymath*, Genève 1983, pp. 260s. e *ad indicem*. Per la teologia della storia di Steucho cfr. W. Schmidt-Biggemann, *Apokalypse und Philologie. Wissensgeschichte und Weltentwürfe der frühen Neuzeit*, a cura di A. Hallacker & B. Bayer, Göttingen 2007, pp. 247-260, nonché C.B. Schmitt, «Perennial Philosophy: from Agostino Steucho to Leibniz», in: *Journal of the History of Ideas*, XXVII, 1966, pp. 505-532. Intorno alla metà del Cinquecento furono inoltre ampiamente recepite le opere storiografiche di Ugo di San Vittore e di Gioacchino da Fiore con le loro speculazioni sulla suddivisione della storia in tre livelli. Le opere più importanti di Gioacchino furono stampate sin dal 1519 a Venezia. Per la loro ricezione cfr. E. Cochrane, *Italy 1530-1630*, ed. postuma a cura di J. Kirshner, New York/London 1988, p. 109. Cochrane si riferisce alle menzionate edizioni veneziane delle opere di Gioacchino quando scrive: «Soon everyone was once again acquainted with Gioacchino's version of the traditional medieval scheme of historical periodization – one which added a third "Age of the Holy Spirit", now enriched with humanist notions of a literary rebirth, between the "Age of the Son" and the Last Judgement». – Un'altra fonte finora poco considerata della tripartizione delle serie di vite in Vasari è la storia della letteratura di Lilio Gregorio Giraldi. Cfr. L.G. Gyraldus, *Historia poetarum Graecorum et Latinorum*, Basel 1545; cfr. Cochrane, 1985 (vedi n. 4), p. 396. Giraldi manteneva stretti rapporti con i papi medicei; egli è l'autore del primo libro pubblicato da Torrentino. Per questa edizione del *Liber adversus ingratos* del 1547 cfr. Moreni, 1819 (vedi n. 11), pp. 1-3 (cat. no. 1).

³⁰ All'inizio della *Storia d'Europa* di Giambullari del 1566 la migrazione dei popoli viene indicata come «diluvj delle barbare nazioni», cfr. Giambullari, 1910 (vedi n. 25), p. 4. Cfr. anche C. Bartoli, *Ragionamenti Accademici sopra alcuni luoghi difficili di Dante*, Venezia 1567, fol. 28v: I mali del diluvio rappresentano l'arte del medioevo. – Per le tesi di Giovan Battista Gelli e di Giambullari sulle origini noachitiche della Toscana: P. Simoncelli, *La lingua di Adamo: Guillaume Postel tra accademici e fuoriusciti fiorentini*, Firenze 1984, pp. 34-52 *et passim*.

³¹ Kris & Kurz, 1980 (vedi n. 7); Soussloff, 1997 (vedi n. 7); Liers, 2004 (vedi n. 27).

³² Vasari, ed. Barocchi & Bettarini, 1966-1987 (vedi n. 1), vol. II, p. 101.

³³ Per le denominazioni delle ere, *tempus legis naturalis*, *tempus legis scriptae* e *tempus gratiae*, da Ugo di San Vittore cfr. Ehlers, 1973 (vedi n. 24), p. 137 e pp. 148-153. Tre sequenze di generazioni che dividono la storia dell'umanità in terzi si trovano nel testo *De arca Noe mystica* (PL 176, coll. 681-704, qui coll. 688-692) di Ugo. Per la ricezione di Ugo di San Vittore nella Roma rinascimentale cfr. H.W. Pfeiffer, *Die Sixtinische Kapelle neu entdeckt*, Stuttgart 2007, pp. 69ss. e *ad indicem*. – San Bonaventura differenzia nelle *Quaestiones disputatae* tra *ecclesia prima*, *ecclesia media* e *ecclesia finalis*; cfr. J. Ratzinger, *Die Geschichtstheologie des heiligen Bonaventura* (tesi di abilitazione, München 1955), München 1959, p. 85, nota 18 (edizione italiana: Id., *San Bonaventura. La teologia della storia*, Padova 2008).

³⁴ Cfr. inoltre T 331 dove il Vasari menziona ancora una volta, esplicitamente, il presunto canone degli ordini di Brunelleschi: «Egli ritrovò le cornici antiche, e l'ordine toscano, corintio, dorico et ionico alle primiere forme restituiti». – Per il problema del ruolo attribuito a Brunelleschi durante il Cinquecento come riscopritore degli ordini cfr. C. Thoenes, «"Spezie" e "ordine" di colonne nell'architettura del Brunelleschi», in: *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Convegno internazionale di studi (Firenze 1977), 2 voll., Firenze 1980, qui vol. II, pp. 459-469.

³⁵ Cfr. Augustinus, *De civitate dei*, XVIII, 45 und XX, 29 (A. Augustinus, *Vom Gottesstaat*, trad. dal latino da W. Thimme, introd.

e comment. da C. Andresen, München 2007, p. 493 e pp. 664-666); V.H. Drecoll, *Die Entstehung der Gnadenlehre Augustins* (tesi di abilitazione, Münster 1997), Tübingen 1999, in particolare pp. 159-164.

³⁶ In questo caso il Vasari intende l'espressione *maniera moderna* nel senso più stretto, ossia come l'arte della terza maniera («terza maniera, che noi vogliamo chiamare la moderna», T 558). Altrove viene denominata *maniera moderna* l'arte dai tempi di Cimabue in generale.

³⁷ Sembra che esistano anche qui delle concordanze con la teologia della storia di Gioacchino da Fiore: secondo Grundmann sono «perfectio», «contemplatio», «libertas» e «spiritus» i quattro concetti centrali della visione di Gioacchino del suo terzo, ultimo periodo della *intelligentia spiritualis* prima del giudizio universale; cfr. H. Grundmann, *Studien über Joachim von Floris*, Leipzig/Berlin 1927, p. 120. Il pensiero di Gioacchino è, secondo Grundmann costantemente dominato dall'idea di «perfezionabilità» («von der Perfektibilitätsidee durchgängig beherrscht», cfr. *ibid.*, p. 121). – Per la *libertas* cfr. Gioacchino, *Expositio in Apocalypsim*, Intr. 5, 5b: «Tertia status erit circa finem saeculi, jam non sub velamine littere, sed in plena spiritus libertate [...]» (cfr. Grundmann, *ibid.*, pp. 135-142, qui p. 139).

³⁸ J. Reinhard Lupton, *Afterlives of the Saints. Hagiography, Typology, and Renaissance Literature*, Stanford/CA 1996, pp. 158-161. Per la stilizzazione di Michelangelo, trattata qui di seguito, il quale viene rappresentato come «per così dire, un Dio trinitario degli artisti» («gewissermaßen als der dreifaltige Gott der Künstler») cfr. il commento di Burioni & Feser in: Vasari, *Kunsttheorie*, 2004 (vedi n. 19), pp. 118s., nota 58, la citazione a p. 119.

³⁹ Prima edizione come *Ecclesiastica Historia* [...], Basel 1564-1574. Cfr. *Catalogus und Centurien: interdisziplinäre Studien zu Matthias Flacius und den Magdeburger Centurien*, a cura di A. Mentzel-Reuters, Tübingen 2006.

⁴⁰ S. Münster, *Cosmographia: Beschreibung aller Lender [...]*, Basel 1545 (1544), *Proemio*. Münster fa parte di quegli autori contemporanei ai quali si è ampiamente rifatto il Giambullari. Cfr. Vitali, 2005 (vedi n. 21), pp. 32-62 e pp. 82-98. – Per la *Cosmographia* di Münster e le sue edizioni cfr. K.H. Burmeister, *Sebastian Münster. Eine Bibliographie*, Wiesbaden 1964, pp. 62-91; G. Strauss, «A Sixteenth-Century Encyclopedia: Sebastian Münster's Cosmography and its Editions», in: *From Renaissance to Counter-Reformation*, a cura di C.H. Carter, London 1966, pp. 145-166; R.W. Karrow, Jr., *Mapmakers of the Sixteenth Century and Their Maps*, Chicago 1993, pp. 410-434; M. McLean, *The "Cosmographia" of Sebastian Münster. Describing the World in the Reformation*, Aldershot 2007.

⁴¹ M. Plaisance, «L'Académie Florentine de 1541 à 1583», in: *Italian Academies of the Sixteenth Century*, a cura di D.S. Chambers & F. Quiviger, London 1995, pp. 127-135, qui p. 129.

⁴² C. Lenzoni, *In difesa della lingua fiorentina et di Dante. Con le regole da far bella et numerosa la prosa*, Firenze: Torrentino 1556, con una dedica dell'editore Cosimo Bartoli a Cosimo I (pp. 3s.) e una dedica di Pier Francesco Giambullari – in quel momento già morto come anche Lenzoni – a Michelangelo (pp. 5s.). Nel testo di Lenzoni il Bartoli, Gelli e in particolare Giambullari appaiono come interlocutori. Ampie parti del libro sono contrassegnate come contributi di Giambullari, così una lettera di Giambullari ai lettori, pp. 75-86, la quale contiene argomentazioni sulle proporzioni.

⁴³ È poco noto il fatto che già Nicola Francesco Haym (*Biblioteca italiana, o sia Notizia de' libri rari nella lingua italiana* [...], Venezia 1728 [prima edizione Londra 1726], vol. II, p. 548) e Giovanni Bottari (per quest'ultimo cfr. il contributo di Thomas Frangenberg in questo volume) abbiano evidenziato che alla redazione finale delle *Vite* hanno collaborato più autori. Per Haym cfr. Moreni, 1819 (vedi n. 11), p. 129.

⁴⁴ Questi passi tratti dalle lettere sono stati raccolti e commentati in modo istruttivo da Simonetti, 2005 (vedi n. 11), pp. 51-89.

⁴⁵ Citato da Simonetti, *ibid.*, p. 74. Cfr. anche la trascrizione di questa lettera: *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris [Il carteggio di*

Giorgio Vasari], a cura di K. Frey, 2 voll., München/Arezzo 1923-1941, qui vol. I, lettera no. 124, pp. 255s., la citazione su p. 255.

⁴⁶ Hope, 2005 (vedi n. 2) e Frangenberg, 2002 (vedi n. 2). P. Scapecchi, «Una carta dell'esemplare riminese delle "Vite" del Vasari con correzioni di Giambullari. Nuove indicazioni e proposte per la torrentiniana», in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XLII, 1998 (1999), pp. 101-114.

⁴⁷ Marangoni, *Prefazione*, in: Giambullari, 1910 (vedi n. 25), pp. XXVII e XXXIII.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. XXXV-LVII.

⁴⁹ Hope, 2005 (vedi n. 2) e Frangenberg, 2002 (vedi n. 2).

⁵⁰ Simonetti, 2005 (vedi n. 11), pp. 51-89.

⁵¹ Questo numero risulta dal conteggio dei titoli indicanti singole vite. Anche l'indice dell'edizione della *Torrentiniana* di Luciano Bellosi e Aldo Rossi: *Giorgio Vasari: Le Vite [...]. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di L. Bellosi & A. Rossi, Torino 1991 (1986), 2 voll., qui vol. II, pp. 1031-1037 (*Indice generale*), elenca 133 singole vite. La *Tavola delle Vite degli artefici descritte in questa opera* (T *996-998) della *Torrentiniana* elenca 141 artisti. Ciò risulta dal fatto che in alcune delle «vite» vengono trattati più artisti.

⁵² Il discorso delle «tre arti sorelle» è una metafora platonica. Cfr. W. Hübner, *Die Begriffe "Astrologie" und "Astronomie" in der Antike. Wortgeschichte und Wissenschaftssystematik, mit einer Hypothese zum Terminus "Quadrivium"*, Stuttgart 1989, pp. 49-51 et passim.

⁵³ Per il termine vasariano della «rinascita» (T 234 et passim) e la sua storia cfr. R. Le Mollé, *Giorgio Vasari – Im Dienst der Medici*, Stuttgart 1998 (trad. in ted. dall'ed. orig. francese 1995), p. 509, nota 4; P. Helas, «Renaissance», in: *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, a cura di U. Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003, pp. 303-306; B. Wyss, «Kunstgeschichte», *ibid.*, pp. 195-199; E. Garin, «Giorgio Vasari e il tema della "Rinascita"», in: *Il Vasari, storiografo e artista*, Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte, Firenze 1976, pp. 259-266. Cfr. anche *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, a cura di A. Buck, Darmstadt 1969. Un recente contributo introduttivo di alto livello e con una breve discussione di importanti studi precedenti: B. Mahlmann-Bauer, «Renaissance», in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, 3 voll., Berlin/New York 2003, qui vol. III, pp. 262-266.

⁵⁴ Ad esempio T 233 (*Proemio della seconda parte delle vite*). Cfr. anche T 335 (*Vita di Donato*).

⁵⁵ Per il numero mille come numero della perfezione cfr. ad es. Agostino, *De civitate dei*, XX, 7. Per la simbolicità dei numeri nel rinascimento cfr. P. Bungo (Pietro Bongo), *Numerorum Mysteriorum* [Bergamo 1599], ristampa, a cura di e con un'introduzione di U. Ernst, Hildesheim/Zürich/New York 1983 (questa è l'ultima edizione per mano dell'autore stesso; la prima edizione era apparsa con il titolo *De mystica quaternarii numeri significatione*, Bergamo 1583); H. Lauretus, *Silva allegoriarum totius sacrae scripturae*, Barcelona 1570 (ristampa fotomeccanica della decima ed., Köln 1681, con una introduzione di F. Ohly, München 1971), pp. 1069-1096 (*Appendix de numeris*); H.C. Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia*, Köln 1533, Liber II. Cfr. H.C. Agrippa von Nettesheim, *Die magischen Werke und weitere Renaissance-traktate*, a cura di e con un'introduzione di M. Frenschkowski, Wiesbaden 2008, pp. 185-228; H. Meyer & R. Suntrup, *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, München 1987; R. Suntrup, «Zahl, Zahlenspekulation, Zahlensymbolik, III. Kirchengeschichtlich», in: *Theologische Realenzyklopädie*, a cura di G. Müller, voll. XXXVI, Berlin/New York 2004, pp. 465-472 (con bibliografia attuale).

⁵⁶ Cfr. il *Proemio della prima parte delle vite*: «mi sforzerò di osservare il più che si possa, l'ordine delle maniere loro [degli artisti da Cimabue] più che del Tempo [...]». (T 125).

⁵⁷ Per il discorso su *ordo naturalis* e *ordo artificialis* nella storiografia dell'alto medioevo e in particolare in Ugo di San Vittore: M. Schulz, *Die Lehre von der historischen Methode bei den Geschichtsschreibern des Mittelalters. VI.-XIII. Jahrhundert* (Diss.

Berlin, 1909), Berlin/Leipzig 1909, pp. 104-108 e pp. 129-137. Cfr. per i presupposti antichi e del primo medioevo: P.E. Prill, «Rhetoric and Poetics in the Early Middle Ages», in: *Retorica*, V, 1987, 2, pp. 129-147.

⁵⁸ Per le loro gentili informazioni ringrazio il Prof. Dr. Peter Amelung (Stuttgart), Gabriele Butz (Basel), Prof. Dr. Albert Derolez (Oostakker), Dr. Martin Germann (Zurigo), Dr. Bertram Haller (Universitäts- und Landesbibliothek Münster i. W.), Dr. Hope Mayo (Houghton Library of the Harvard College Library, Cambridge/MA), e Dr. Paul Mulholland (Guelph, Ontario).

⁵⁹ Per le generose informazioni e le utili conversazioni sui libri del Torrentino nel contesto dell'arte della stampa nel Cinquecento devo la mia gratitudine alle collaboratrici e ai collaboratori delle biblioteche menzionate.

⁶⁰ Cfr. a questo proposito la lettera di Vincenzo Borghini la quale riporta che tutti i coinvolti, tranne lui stesso, rimasero sorpresi dall'ampiezza dell'opera; cfr. Simonetti, 2005 (vedi n. 11), p. 74.

⁶¹ Cfr. L. Hellinga-Querido, *Methode en praktijk bij het zetten van boeken in de vijftiende eeuw* (Proefschrift Universiteit van Amsterdam), Amsterdam 1974; S. Corsten, «Das Setzen beim Druck in Formen», in: *Gutenberg-Jahrbuch*, 1984, pp. 128-132; A. Wilson, *The Making of the Nuremberg Chronicle*, Amsterdam 1976, in particolare pp. 31-45; *Johannes Gutenbergs zweiundvierzigste Bibel. Faksimile-Ausgabe nach dem Exemplar der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin*, a cura di W. Schmidt & F.A. Schmidt-Künsemüller, 2 voll., München 1979, qui vol. II (Kommentarband, mit Beiträgen von Severin Corsten et al.), pp. 35-67, in particolare pp. 36-40 e 50-52; M. Giesecke, *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, Frankfurt a.M. 2006 (1991), pp. 92-95. Un contributo recente, ma purtroppo poco fruttuoso: J.A. Jacobson, *How should poetry look? The printer's measure and poet's line* (Ph.D. diss., University of Minnesota 2008), Ann Arbor 2008. Cfr. anche E. Lewisohn Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe*, 2 voll., Cambridge 1979, qui vol. I, pp. 45-162 (una «new edition» ridotta e rivista apparve a Cambridge 2005, qui pp. 46-101) e D. McKitterick, *Print, Manuscript, and the Search for Order, 1450-1830*, Cambridge 2003.

⁶² Il foglio pubblicato da Scapecchi, 1998 (vedi n. 46) del manoscritto riminese mostra, in cima a destra, quattro diversi numeri di pagina con cancellazioni [fig. 5]. A Julian Kliemann dobbiamo la pubblicazione della menzionata lista, conservata in modo frammentario, elencante date di morte relative ad artisti delle *Vite* dalla mano di Vasari, la quale probabilmente si riferisce al manoscritto riminese del 1547 [fig. 6]. I numeri di pagina riportati qui non corrispondono a quelli della Torrentiniana. Vedi J. Kliemann, «Giorgio Vasari: Kunstgeschichtliche Perspektiven», in: *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, a cura di P. Ganz et al., Wiesbaden 1991, pp. 29-74, in particolare pp. 65-74.

⁶³ Studi elementari: Hellinga-Querido, 1974 (vedi n. 61); Wilson, 1976 (vedi n. 61), in particolare pp. 31-45; Corsten, in: Schmidt & Schmidt-Künsemüller, 1979, (vedi n. 61), vol. II, pp. 35-67, in particolare pp. 36-40 e 50-52; L. Hellinga, *Caxton in Focus. The Beginning of Printing in England*, London 1982, in particolare pp. 44-47; Corsten, 1984 (vedi n. 61), pp. 128-132; C. Reske, *Die Produktion der Schedelschen Weltchronik in Nürnberg*, Wiesbaden 2000. Cfr. inoltre: C. Hinman, *The Printing and Proof-Reading of the First Folio of Shakespeare*, Oxford 1963; P.M.W. Blayney, *The Texts of King Lear and their Origins*, vol. I: *Nicholas Okes and the First Quarto*, Cambridge 1982.

⁶⁴ Per Erasmo cfr. H. Holeczek, «Die Entstehung des Novum Instrumentum des Erasmus von Rotterdam von 1516 [Einleitung]», in: *Erasmus von Rotterdam, Novum instrumentum. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Basel 1516*, Stuttgart/Bad Cannstatt 1986, pp. V-XLI, in particolare pp. XVI-XVIII. – Per posteriori cambiamenti della dedica della Torrentiniana: Simonetti, 2005 (vedi n. 11), p. 86.

⁶⁵ Vasari, ed. Frey, 1923-1941 (vedi n. 45), vol. I, lettera no. 122,

p. 247, datata «1550.7.I. (st.c.)». Cfr. Simonetti, 2005 (vedi n. 11), pp. 71-73, qui p. 72.

⁶⁶ Così Moreni, 1819 (vedi n. 11), p. 131.

⁶⁷ Molte edizioni di Torrentino, così anche le *Vite* contano invece già il titolo come pagina 1 e cominciano la paginatura con la cifra “3” su fol. 2r con l'inizio della dedica.

⁶⁸ *Digestorum seu pandectarum libri quinquaginta ex Florentinis pandectis repraesentati*, 3 (anche 2) voll., Firenze: Torrentino 1553. (Ho consultato i tre volumi della Harvard Law School).

⁶⁹ L. Oradini, *Due Lezioni di M. Lucio Oradini, lette pubblicamente nell'accademia fiorentina*, Firenze: Torrentino 1550 (collocazione: Houghton *IC5.Or115.550d; annesso: P.F. Giambullari, *Lettoni*, Firenze: Torrentino 1551). Le prime undici pagine di questo esemplare hanno la paginatura “1”, “2”, “3”, “8”, “9”, “10”, “3”, “4”, “5”, “6”, “11”. La dedica a Cosimo I porta la data «VI. giorno de Giugno» (p. “9” [5]). – L'esemplare della Beinecke Library (collocazione: Hc69 17) ha la corretta sequenza pp. 10-11.

⁷⁰ Sulla pagina 11 (la quale nell'esemplare della Houghton Library segue alla pagina 6) comincia la prima «Lettura». L'iniziale «Io» che si trova anche su pagina 111 dell'*editio princeps* delle *Vite* vasariane mostra una figura di Sisifo. Come nel caso di T 111 esiste anche qui una concordanza tra un'espressione contenuta nel testo («gravezza del peso») e la pietra tonda della figura di Sisifo rappresentata nell'iniziale [fig. 7]. Anche su p. 111 delle *Vite* un'altra espressione del genere («io non dubito punto») viene utilizzata in analogia alla pietra tonda dell'iniziale con l'immagine di Sisifo [fig. 2]. Così come la pagina 222 costituisce la pagina finale della *seconda parte* di Vasari, anche da Oradini la fine della *parte prima* della prima lezione appare su p. 22. Con p. 23 comincia la *parte seconda* (nel caso delle *Vite* su pagina 223). Su p. 32 (invece non su p. 33) comincia la *parte terza* della prima lezione di Oradini. La seconda lezione di Oradini comincia nuovamente con una dedica a Cosimo I su p. 44. La fine della prima lezione viene raggiunta già su p. 42. La pagina non numerata 43 è una pagina destra, ma rimane comunque vuota, in modo da poter cominciare la seconda lezione su p. 44 (una pagina sinistra). Su p. 66 infine comincia la *parte seconda* della seconda lezione. – Sul riguardo dell'esemplare della Houghton Library si trovano due commenti di precedenti proprietari del volume, anonimi: «elaborate and pedantic criticism upon two sonnets of Petrarca» e «Characteristic specimens of empty verbosity and grandeloquent extravagant flattery and compliment. Utterly worthless in every sense unless to depict the servile spirit of the age in which such a combination of platitude and fulsomness [?] could be endured. 1851».

⁷¹ Ricci, 2001 (vedi n. 11), p. 103.

⁷² G. Postel, *De Etruriae regionis*, Firenze: Torrentino 1551 (esemplari consultati: Beineke 1999 414; Houghton AH 8907.7*; Getty 2730-228).

⁷³ *Pavli Iovii [...] de uita Leonis decimi pont. max. libri iiii*, Firenze: Torrentino 1548 (Houghton f IC5 G4395 548!). Questa numerazione delle pagine non viene mantenuta nelle posteriori edizioni del testo latino e italiano di Torrentino.

⁷⁴ A Basilea, dove sono stati portati i cliché da Firenze, nello stesso anno venne stampata, poco più tardi, la *editio princeps* completa. Ho esaminato la paginatura della *editio princeps* fiorentina delle *Hieroglyphica* nelle copie conservate presso la Biblioteca Universitaria di Heidelberg, nella Beinecke Library e nella Houghton Library.

⁷⁵ Un'eccezione, relativa al numero 111, viene offerta da Agrippa von Nettesheim, 1533 (vedi n. 55), p. CXLVIII: secondo questo testo il numero 111 rappresenta la *intelligentia solis* e rimanda alla figura di Nachiel.

⁷⁶ D.-R. Moser, «“Der Nar halt die Gebot Gottes nit.” Zur Bedeutung der Elf als Narrenzahl und zur Funktion der Zahlenallegorese im Fastnachtsbrauch», in: *Narren, Schellen und Marotten. Elf Beiträge zur Narrendee*, a cura di W. Metzger et al., Remscheid 1984, pp. 135-160.

⁷⁷ Per il tradizionale significato dei numeri 11, 22, 33 cfr. Meyer

& Suntrup, 1987 (vedi n. 55) *ad indicem*, e Agrippa, 1533 (vedi n. 55), Lib. II; Bungus, 1599 (vedi n. 55); Lauretus, 1681 (vedi n. 55). Per i giochi numerici con la metrica in una stampa della prima età moderna cfr. B. Tiemann, «Typographie und Zahlenkomposition im Narrenschiff von 1494», in: *Philobiblon*, XXII, 1978, pp. 95-133. Ringrazio Kurt W. Forster e Andreas Tönnemann per le loro gentili segnalazioni riguardanti il problema della composizione numerica. Cfr. A. Tönnemann, «Zum zahlenkompositorischen Verhältnis von Pascolis "Ultimo Viaggio" und Homers "Odyssee"», in: *arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, XIV, 1979, 1, pp. 40s.

⁷⁸ P.F. Giambullari, *Lezione prima di M. Pierfrancesco Giambullari*, in: *Lettoni d'Accademici Fiorentini sopra Dante*, a cura di N. N. [Anton Francesco Doni], Firenze 1547, pp. 53-68, qui p. 60; Id., *Lezioni di M. Pierfrancesco Giambullari, lette nella Accademia fiorentina*, Firenze: Torrentino 1551, p. 118. – Per il particolare sostegno offerto dai Medici agli studi cabballistici cfr. M. Idel, *La Cabballà in Italia (1280-1510)*, a cura di F. Lelli, Firenze 2007, pp. 291s.

⁷⁹ C. Lenzone, 1556 (vedi n. 42), p. 76 (la citazione è contenuta in una lettera ai lettori, inserita nel manoscritto di Lenzone apparso postumo ed è contrassegnata nel testo come contributo di Giambullari).

⁸⁰ *Abrahami Patriarchiae liber Jezirah* [...], trad. da e a cura di G. Postel, Paris 1552. Cfr. l'edizione anastatica di quest'opera: *Sefer Jezirah*, trad. e comment. da G. Postel, a cura di W.P. Klein, Stuttgart/Bad Cannstatt 1994.

⁸¹ Postel, 1552 (vedi n. 80), esemplare consultato: Houghton FC5.P8458.552a, senza numerazione di pagine; cfr. anche il reprint in Klein, 1994 (vedi n. 80), p. 121.

⁸² *Inf.* XXIX, 9 e XXX, 82-87. Per questi dati e i loro posteriori commenti cfr. H. Engel, *Dantes Inferno: Zur Geschichte der Höllenvermessung und des Höllentrichermotivs*, Berlin/München 2006, pp. 30-33 et passim.

⁸³ P.F. Giambullari, *De'l sito, forma, et misure, dello Inferno di Dante*, Firenze: Neri Dortelata 1544, p. 151. Per questo libro di Giambullari e il suo misterioso editore "Neri Dortelata" cfr. D.E. Rhodes, *La Stampa a Firenze, 1471-1550. Omaggio a Roberto Ridolfi*, catalogo della mostra, Firenze 1984, p. 51. Cfr. anche Giambullari, 1547 (vedi n. 78), p. 95, e Id., 1551 (vedi n. 78), pp. 25-29 e 39. – Giambullari parla della «montagna» ovvero del «monte» del *Purgatorio*.

⁸⁴ Giambullari, 1544 (vedi n. 83), p. 111. Ho controllato questo numero di pagina nelle copie della biblioteca universitaria di Berna, della Württembergische Landesbibliothek di Stoccarda, della Houghton Library e della Beinecke Library. Cfr. su questa tabella del Giambullari: Engel, 2006 (vedi n. 82), pp. 135-144 e p. 226. – Non posso, in questa sede, entrare in dettaglio sui numeri 11 e 33 nella descrizione, nella Giuntina, del modello michelangiolesco per la cupola di San Pietro.

⁸⁵ Cfr. P.F. Giambullari, *Origine della lingua fiorentina, altrimenti Il Gello*, Firenze: Doni 1546, p. 29 (la seconda edizione apparve a Firenze: Torrentino 1549): il progenitore dei toscani, Noè/Giano, arrivò in Toscana nell'anno 1785 dalla creazione del mondo e vi rimase per 33 anni. («Puossi ben' dire, così alla grossa aggiustando fede a Beroso, che ne l'anno 1765 de la creatione, e 109 da'l diluvio Noè venne in questi paesi, con Comero [...] et ci stette 33 anni [...]. Et che nell'anno XXIV di questa sua stanza, cominciò Nembrot a regnare in Assiria, disegnar Babilonia, e fondare la torre»). Citato da Vitali, 2005 [vedi n. 21], p. 46.) – Secondo Giambullari, 1546 (vedi n. 86) gli *endecasillabi* impiegati da Dante erano già utilizzati dagli ebrei veterotestamentari.

⁸⁶ A questo riguardo segnalò nuovamente le conoscenze acquisite da Frangenberg, 2002 (vedi n. 2) e Hope, 2005 (vedi n. 2) relativamente alla tripartizione delle *Vite* vasariane avvenuta solo più tardi e dovuta a Giambullari.

⁸⁷ Simonetti, 2005 (vedi n. 11), p. 87s.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 87.

⁸⁹ C. Meier & N. Staubach, «David Orans. Ein unbekanntes

Goldmail des Medici-Papstes Leo X.», in: *Iconologia sacra. Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Alteuropas. Festschrift für Karl Hauck zum 75. Geburtstag*, a cura di H. Keller, Berlin 1994, pp. 569-625, qui pp. 619s. – Il significato del numero 11 per l'autorappresentazione di Leone X viene testimoniata anche da Paride de Grassi (cfr. F. Cancellieri, *Storia de' solenni possessi de' sommi pontefici: detti anticamente processi o processioni, dopo la loro coronazione dalla Basilica Vaticana alla Lateranense [=Storia de' solenni possessi de' sommi pontefici da Leone III a Pio VII]*, Roma 1802, qui p. 61, e Meier & Staubach, *ibid.*, p. 600, nota 135).

⁹⁰ G.G. Penni (de Pennis), *Cronica delle magnifiche et honorate pompe fatte in Roma per la creatione & incoronazione di papa Leone X. pont. opt. max.*, Roma 1513. Sono riuscito a consultare questa edizione molto rara, conservata in Italia secondo il *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo (EDIT16; consultabile online)* soltanto nella Biblioteca Vaticana e nella Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana a Roma, in quest'ultima biblioteca. Il volume non ha paginatura.

⁹¹ *Ibid.*, fascicolo E II, tratta dettagliatamente i "giorni cruciali" di papa Leone X collegati tutti all'undicesimo giorno di un mese. Cfr. La parafrasi in Meier & Staubach, 1994 (vedi n. 89), p. 620 e la seguente nota.

⁹² Penni, 1513 (vedi n. 90), fascicolo E II, ultima pagina prima di fascicolo F. (Parole evidenziate in grassetto da G.B.) J. Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X, and the Two Cosimos*, Princeton/NJ 1984, p. 51, cita la copia del testo di Penni che secondo Ludwig Pastor (*Geschichte der Päpste*, Freiburg i. Br. 1906, vol. IV, p. 24) è la più affidabile: W. Roscoe, *Vita e pontificato di Leone X. Tradotta e corredata di annotazioni [...] di [...] Luigi Bossi*, Milano 1816-1817, 11 voll., qui vol. V., p. 228-229. Cfr. anche Cancellieri, 1802 (vedi n. 89), pp. 67-84, qui p. 81. Le edizioni di Cancellieri e di Roscoe non riproducono i versi in modo corretto. I versi qui riportati seguono il testo originale del Penni.

⁹³ J. Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972, p. 18.

⁹⁴ Cfr. *Appendice 1* in Cox-Rearick, 1984 (vedi n. 92), pp. 295-299.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 297.

⁹⁶ P.F. Giambullari, *Apparato et feste nelle noze dello illustrissimo signor Duca di Firenze, & della Duchessa sua consorte*, Firenze: Benedetto Giunta 1539, p. 3. Cfr. *A Renaissance Entertainment. Festivities for the Marriage of Cosimo I, Duke of Florence, in 1539. An Edition of the Music, Poetry, Comedy, and Descriptive Account, with Commentary*, a cura di A. Collier Minor & B. Mitchell, Columbia/Missouri 1968.

⁹⁷ Un esempio di una costellazione numerica casuale nel lotto: «Nel gennaio del 1988 la sequenza dei sei numeri vincenti nel lotto fu 24,25,26 e 30,31,32, si trattava quindi di due triplette (probabilità 1:13,9 milioni). Ci furono 222 vincitori (nuovamente una tripletta)». – «Im Januar 1988 lautete [...] die Reihenfolge der "sechs Richtigen" im Zahlenlotto 24,25,26/ 30,31,32 – also zwei Zahlendringlinge (Chance 1 : 13,9 Millionen). [...] Es gab [...] 222 Gewinner (wieder ein Zahlendringling)». B. Großfeld, *Zeichen und Zahlen im Recht. Zahlen in Rechtsgeschichte und Rechtsvergleichung*, Tübingen ²1995, p. 32. Come fonte di queste informazioni Großfeld rimanda all'articolo «Zahlenmagie», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, no. 22, 27 gennaio 1988, p. 27.

⁹⁸ P. Barocchi, «L'antibiografia del secondo Vasari», in: *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 1-15. Cfr. a questo proposito recentemente Ruffini, 2004 (vedi n. 4).

⁹⁹ Schlosser, 1924 (vedi n. 10), p. 282 e Brassat, 2003 (vedi n. 4), p. 101.

¹⁰⁰ Per referenze bibliografiche dettagliate cfr. G. Blum, «Michelangelo als neuer Mose. Zur Rezeptionsgeschichte von Michelangelos "Moses"; Vasari, Nietzsche, Freud, Thomas Mann», in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, LIII,

2008, 1, pp. 73-106. Cfr. anche Soussloff, 1997 (vedi n. 7) e C. Grewe, «Portrait of the Artist as an Arabesque: Romantic Form and Social Practice in Wilhelm von Schadow's "The Modern Vasari"», in: *Intellectual History Review*, XVII, 2007, 2, pp. 99-134.

¹⁰¹ Cfr. dall'altra parte: S. Campbell, «Fare una cosa morta parer viva – Michelangelo, Rosso, and the (Un)Divinity of Art», in: *The Art Bulletin*, LXXXIV, 2002, pp. 596-620 e Blum, 2008 (vedi n. 100).

¹⁰² Löwith, 2004 (vedi n. 22), p. 172.