

## Il Levante nell'opera del Vasari

Se messa a confronto con la prima (1550), la seconda edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari, stampata nel 1568, è un nuovo libro: forse meno efficace dal punto di vista letterario, se ci si riferisce al puro piacere della lingua, ma ricchissimo di spunti inediti, in parte stimolati dagli eventi storici che si sono succeduti tra la prima redazione dell'opera e la seconda, in parte dovuti alla maggiore partecipazione alla stesura del testo di una ristretta cerchia di amici dell'autore ben consapevoli dell'alto potenziale politico e culturale lasciato ancora inespresso nella versione del 1550. Bastino due esempi. Per quanto concerne la reazione del Vasari e dei suoi sodali alla storia del loro tempo, si può ricordare come l'approccio dell'autore ai temi religiosi e all'eresia mutasse notevolmente tra le due edizioni – e se i motivi del cambiamento furono molteplici, non si può fare a meno di sottolineare l'impatto avuto dal Concilio di Trento, chiuso nel 1563, su questa materia.<sup>1</sup> Inoltre, per passare agli impulsi ricevuti dall'ambiente che si riuniva intorno al Vasari, se nel 1550 il potere politico di Cosimo I de' Medici era già consolidato, fu a partire dal 1555, dopo la conquista di Siena, che il Duca compì un passo decisivo nella creazione di uno Stato unitario ispirato a quelli promossi dalle grandi monarchie dell'Europa moderna.

Una nuova concezione della storia svolse un ruolo fondamentale in questo processo, una *storia* non più dominata dagli elogi dell'arte retorica cara agli scrittori del Quattrocento, ma basata sul racconto «sincero» degli eventi realmente accaduti – benché interpretati, com'è ovvio, da una prospettiva inevitabilmente di parte.<sup>2</sup> L'abate benedettino Vincenzio Borghini aveva accompagnato la mano del Vasari, insieme allo storico comense Paolo Giovio e ad altri intellettuali, già nella prima edizione, ma fu nella seconda che alcuni temi storici e artistici acquistarono un risalto senza precedenti. Tra questi, benché defilato e in tono minore rispetto ad altri interessi, ci fu anche il rapporto dell'Occidente con il mondo turco: il Vasari lo aveva già affrontato con una certa ampiezza nella *vita* della famiglia Bellini pubblicata nel 1550 e in effetti non si deve dimenticare come il *Commentario de le cose de' Turchi*, l'ottimo libro scritto dal

1 Rimando alla conferenza, ancora inedita, di Massimo Firpo tenuta l'8 novembre 2011 all'Accademia del Disegno di Firenze nell'ambito del ciclo dedicato a *I Mondi del Vasari*, a cura di Alessandro Nova e Luigi Zangheri.

2 Sul significato dell'aggettivo «sincero» che emerge, tra gli altri, negli scritti di Machiavelli, del Giovio e del Vasari, cfr. il saggio fondamentale di John Martin, «Inventing Sincerity, Refashioning Prudence: The Discovery of the Individual in Renaissance Europe», in *The American Historical Review*, 102, 1997, pp. 1309-1342, che tuttavia non cita gli scritti di Giovio e Vasari.

Giovio, fosse già stato pubblicato nel 1531;<sup>3</sup> ma ancora una volta fu la seconda edizione delle *Vite* ad approfondire in modo più articolato il tema che si svolgeva, non a caso, intorno a questi argomenti: il ritratto, il presunto divieto delle immagini nel mondo islamico, la tecnica militare (ponti e fortezze) e la minaccia politica.

La biografia dedicata ai tre Bellini è molto ricca di notizie già nell'edizione del 1550, quasi una rarità per gli artisti nati al di fuori della Toscana e appartenenti alle prime due epoche in cui è suddivisa la struttura vasariana della storia dell'arte. Allo storico aretino interessavano in modo particolare lo *status* sociale raggiunto dalla famiglia e gli onori tributati dai potenti della terra, come Maometto II il Conquistatore che regnò sull'impero ottomano dal 1451 al 1481. Vasari scrive:

avendo egli [Giovanni Bellini] finita una pittura non molto grande, nella quale erano alcuni ritratti di naturale che pareano vivi, ella fu portata in Turchia da uno ambasciatore a Maumetto allotta Gran Turco. E se ben tal cosa era proibita loro per la legge maumettana, ella fu pure di tanto stupore nel presentarla, che non essendo usato il signore vederne, gli parve grandissimo magistero. Onde non solo prese la pittura, ma chiese loro il maestro che l'aveva fatta. Perché a Vinegia tornato, esposè al Senato qualmente al signore dovessero mandare Giovan Bellino. Ma essi, come quegli che molto l'amavano, essendo egli già in età che male poteva sopportare disagii, si risolvono di mandarvi Gentile suo fratello, il quale avrebbe fatto il medesimo che Giovanni. [...] Laonde messosi Gentile in ordine, e montato in su le galee con onoratissima provvisione, pervenne in Gostantinopoli a salvamento. E presentato dal balio della Signoria a Maumetto, fu veduto volentieri e come cosa nuova molto accarezzato. [...] Né vi dimorò molto Gentile che egli ritrasse di naturale Maometto [fig. 1], che pareva vivissimo; al quale, come cosa inusitata, pareva questo più tosto miracolo che arte. Et in ultimo, doppo lo aver veduto molte esperienze di quell'arte, lo domandò se gli dava il cuore di dipigner se medesimo, e Gentile rispose che per satisfarli si ritrerebbe, e facilissimamente. Né passò molti giorni che ritrattosi a una spera che somigliava forte, lo presentò al signore. Il quale, vedendo quel che Gentile faceva della pittura, ne rimase più ammirato e stupefatto che prima; per la qual cosa da se stesso non poteva immaginarsi che e' non avesse qualche spirito divino addosso. E se non fussi stato che per legge tale esercizio era proibito, et andavane la morte a chi adorava statue, non avrebbe mai licenziato Gentile, anzi lo avrebbe onorato grandemente e tenuto a farli fare opere appresso di sé.<sup>4</sup>

3 Cfr. Thomas Callander Price Zimmermann, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton 1995, p. 121. L'autore ritiene che il volume fosse stato stampato entro il 1532, ma si può essere più precisi: la dedica all'imperatore Carlo V risale al 22 gennaio 1531 e un'edizione del *Commentario* uscì a Venezia nel 1531. Altri contributi al tema pubblicati prima della Torrentiniana sono: Andrea Cambini, *Della origine de Turchi et Imperio delli Ottomanii*, Firenze 1529 e Benedetto Ramberti, *Libri tre delle cose de Turchi*, Venezia 1539. Inoltre, tra le due edizioni delle *Vite* apparve il popolarissimo libro di Francesco Sansovino, *Dell'istoria universale dell'origine et imperio de Turchi*, Venezia 1560. Sul fenomeno cfr. Nancy Bisaha, *Creating East and West: Renaissance Humanists and the Ottoman Turks*, Philadelphia/PA 2004.

4 Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, ed. Luciano Bellosi & Aldo Rossi, con una presentazione di Giovanni Previtali, Torino 1986, pp. 435-436. Gentile partì per Istanbul il 3 settembre 1479 e tornò a Venezia nel novembre del 1480. Sul soggiorno di Gentile Bellini in Oriente cfr. Jürg Meyer zur Ca-

Fig. 1: Gentile Bellini, *Ritratto del sultano Maometto II il Conquistatore*, olio su tela, 1480. Londra, Victoria & Albert Museum (in deposito dalla National Gallery)



Pertanto lo convocò a corte per congedarlo e gli domandò quale ricompensa desiderasse per le opere da lui eseguite durante il suo soggiorno. Secondo il Vasari, Gentile avrebbe rifiutato ogni dono, preferendo ottenere una lettera di referenze per il Senato Veneto in cui fosse lodato il lavoro svolto. Il sultano dettò dunque «una lettera di favore molto calda», lo coprse di doni, lo nominò cavaliere con molti privilegi e gli pose al collo «una catena lavorata alla turchesca, di peso di scudi 250 d'oro, la quale ancora si trova appresso a gli eredi suoi in Venezia, e di più gli concesse immunità per tutti luoghi del suo imperio».<sup>5</sup> Il racconto si chiude poi con il ritorno trionfale del pittore a Venezia dove viene accolto dal fratello, dal Senato e da quasi tutta la città che si rallegrava del grande onore concessogli dal sultano. Avendo infine mostrata la lettera dell'imperatore ottomano, gli sarebbe stato riconosciuto un vitalizio di 200 scudi l'anno.

Capellen, «Gentile Bellini im Orient», in *Europa und die Kunst des Islam 15. bis 18. Jahrhundert*, Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (Wien, 4.-10. September 1983), vol. 5, ed. Oleg Grabar & Elisabeth Liskar, Vienna/Colonia/Graz 1985, pp. 137-145; Jürg Meyer zur Capellen, *Gentile Bellini*, Stoccarda 1985, in part. pp. 87-102; Id., «Gentile Bellini als Bildnismaler am Hofe Mehmeds II.», in *Sultan Mehmet II. Eroberer Konstantinopels – Patron der Künste*, ed. Neslihan Asutay-Effenberger & Ulrich Rehm, Colonia/Weimar/Vienna 2009, pp. 139-160.

5 Ibid., p. 436.

Nonostante la descrizione dell'apparente stupore di Maometto II di fronte alla bravura di Gentile – un atteggiamento che potrebbe far pensare a una implicita, presunta superiorità della pittura occidentale in forza del suo forte, presunto naturalismo –, il testo del Vasari è caratterizzato da un'immagine molto positiva del sultano, senza dubbio plasmata dai colloqui avuti presso la corte farnesiana con il Giovio, il maggiore esperto di politica turca allora attivo in Europa benché egli non si fosse mai recato di persona in Oriente:<sup>6</sup> il ritratto letterario del sovrano ottomano creato dal Vasari s'ispirava alle qualità allora associate al discendente che sedeva sul trono in quegli anni, Solimano il Legislatore – meglio noto in Occidente come Solimano il Magnifico – grandemente ammirato e lodato dalla penna dello storico comense, che a volte veniva persino accusato di essersi troppo infatuato della personalità dell'imperatore turco, contrassegnata da una straordinaria liberalità e magnanimità.

Inoltre, il racconto del Vasari è di particolare interesse perché è dettato da alcuni *topoi* della sua estetica: l'importanza della vivacità e della veridicità dei ritratti, il mistero arcano legato alla capacità, anzi al miracolo di saper riprodurre la propria immagine avvalendosi di uno specchio e il presunto divieto di una tale attività imposto ai musulmani. Un costume che però non impedì a un artista della cerchia di Sinân Bey di eseguire un elegante ritratto privato del suo monarca (fig. 2) intento a odorare un fiore profumato.<sup>7</sup> Il prevalente ma non integrale aniconismo della cultura islamica non impediva la realizzazione di ritratti sublimi dei sovrani turchi,<sup>8</sup> ma le parole del Vasari confermano un'opinione diffusa in Occidente e alcuni pregiudizi. Il ritratto dipinto dall'artista turco non ha nulla da invidiare a quello di Gentile Bellini, anzi si potrebbero trovare buoni argomenti per sostenere il contrario – il che, tuttavia, risulterebbe altrettanto fuorviante –, ma la finzione narrativa costruita dal Vasari si è rivelata così forte da perpetuarsi sino ai nostri giorni, sino a connotare di sé un passo del celebre romanzo di Orhan Pamuk, *Il mio nome è rosso*.<sup>9</sup> Uno scrittore turco a cavaliere tra Novecento e XXI secolo ripercorre la storia del suo paese anche attraverso gli occhi del Vasari, che Pamuk deve aver sfogliato grazie ai suoi studi di storia dell'arte; potenza di un metadiscorso che alimenta malintesi ma crea anche rapporti e affinità elettive. Con il suo racconto, per quanto in parte inventato e fantasioso, il Vasari è infatti riuscito a costruire un dialogo con una cultura a lui estranea e se questo scambio era basato in parte su alcuni pregiudizi, non si può negare che l'opinione positiva del

6 Federico Chabod, «Paolo Giovio», in *Periodico della Società Storica Comense*, 38, 1954, pp. 7-30, in part. pp. 19-22, ristampato in Federico Chabod, *Scritti sul Rinascimento*, Torino 1967, pp. 241-267.

7 Per una discussione recente sui due ritratti di Maometto II cfr. le schede di Trinita Kennedy, in *Venise et l'Orient 828-1797*, Cat. di mostra (Parigi, Institut du monde arabe, 2006-2007; New York, Metropolitan Museum of Art, 2007), ed. Stefano Carboni, Parigi 2006, p. 296 e p. 303. Sul ritratto del sultano cfr. anche Eleanor Sims con Boris I. Marshak & Ernst J. Grube, *Peerless Images. Persian Painting and its Sources*, New Haven/Londra 2002, pp. 58-60.

8 Cfr. David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989, in part. cap. IV, *The Myth of Aniconism*, pp. 54-81.

9 Orhan Pamuk, *Il mio nome è rosso* [edizione originale: Istanbul 1998], Torino 2001, pp. 27-29.





Fig. 2: Bottega di corte ottomana (cerchia di Sinān Bey), *Maometto II odora una rosa*, dipinto ad acquerello su carta, 1460-1480 ca. Istanbul, Biblioteca del Topkapı Sarayı Müzesi, Album H. 2153, fol. 10r

mecenatismo ottomano andasse nella direzione giusta, nella direzione di un reciproco rispetto, di un dialogo tra le culture. Certamente, non dobbiamo sottovalutare la dialettica dell'alterità: gli elogi dello storico aretino si basavano su criteri formati da un canone occidentale di bellezza e il Vasari privilegiava di gran lunga i prodotti della sua terra a quelli di qualsiasi altra regione. Eppure, al di là dei luoghi comuni e dei punti di vista di parte, l'ammirazione del Vasari per il mecenatismo ottomano suona genuina.

In effetti i contatti tra i due mondi si erano fatti ancora più stretti nel corso del XVI secolo, in concomitanza con l'espansione turca nei Balcani e nel Mediterraneo. Paolo Giovio fu tra i primi a capire i pericoli, ma anche le opportunità offerte da quel fenomeno, benché il suo giudizio sull'avanzata dei Turchi verso l'Europa sfociasse inevitabilmente nell'ostilità e nella preoccupazione. Che questi rapporti fossero molto reali anche nel campo dell'architettura è confermato da un altro passo dell'opera vasariana, benché lo scrittore aretino lo aggiungesse solamente nella seconda edizione della biografia di Michelangelo, avendolo ripreso dalla vita che il fedele Ascanio Condivi aveva dedicato al grande maestro toscano proprio per correggere gli errori del testo vasariano del 1550. Il discepolo del Buonarroti aveva scritto nel 1553:

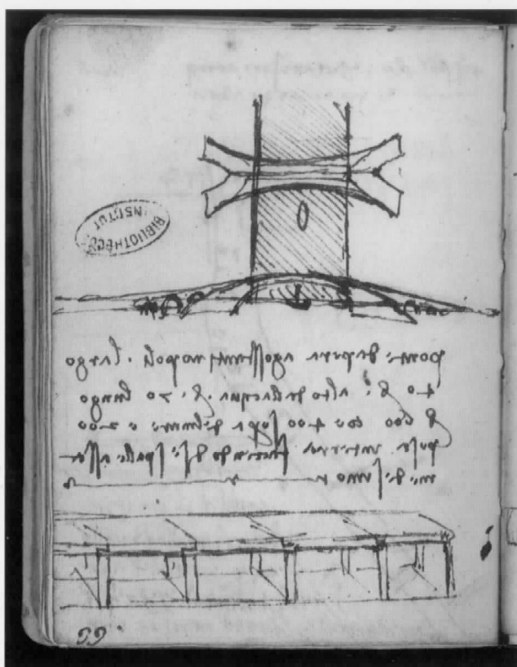
Michelagnolo allora, vedendosi condotto a questo [cioè a dover assecondare la volontà di Pier Soderini, gonfaloniere a vita della Repubblica Fiorentina, che lo voleva far ritornare a Roma dopo la fuga dell'artista da quella città per i ripetuti sgarbi ricevuti dal pontefice riguardo al progetto della sua tomba in San Pietro], temendo l'ira del papa [Giulio II], pensò d'andarsene in Levante, massimamente essendo stato dal Turco ricercato con grandissime promesse per mezzo di certi frati di San Francesco, per volersene servire in far un ponte da Costantinopoli a Pera e in altri affari. Ma ciò sentendo il gonfaloniere mandò per lui e lo distolse da tal pensiero, dicendo che più tosto eleggerebbe di morire andando al Papa, che vivere andando al Turco.<sup>10</sup>

Il Vasari riprese la notizia nell'edizione del 1568, aggiungendo qualche variante: sdegnato dal comportamento di Giulio II, Michelangelo avrebbe venduto tutte le sue masserizie agli Ebrei, segnalando così l'intenzione di non voler più far ritorno nella città eterna. Giunto a Firenze, si sarebbe poi impegnato per tre mesi intorno al cartone della *Battaglia di Cascina* allogatagli da Pier Soderini per la sala grande di Palazzo Vecchio, ma avendo ricevuto la Signoria fiorentina ben tre brevi pontifici con l'ordine di rispedire l'artista a Roma, Michelangelo,

veduto questa furia del Papa, dubitando di lui, ebbe, secondo che si dice, voglia di andarsene in Gostantinopoli a servire il Turco (per mezzo di certi frati di san Francesco), che desiderava averlo per fare un ponte che passassi da Gostantinopoli a

10 Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, ed. Giovanni Nencioni con saggi di Michael Hirst e Caroline Elam, Firenze 1998, pp. 27-28. In questa edizione sono pubblicate anche le postille aggiunte da Tiberio Calcagni (1532-1565) a un esemplare che era appartenuto a Ugo Procacci e una di esse riguarda il progetto del ponte da Costantinopoli a Pera: «Fu vero, e ne haveva già fatto uno modello, mi disse». Per questa citazione cfr. l'appendice all'*Introduction* di Michael Hirst, p. XXII, n. 13, postilla P.

Fig. 3: Leonardo da Vinci, *Progetto di un ponte tra Galata e Pera*, disegno a penna e inchiostro bruno, 1502-1503 ca. Parigi, Institut de France, Ms. L, fol. 66r, pagina capovolta



Pera. Pure, persuaso da Pier Soderini allo andare a trovare il Papa, ancorché non volessi, come persona pubblica, per assicurarlo, con titolo d'imbasciadore della città, finalmente lo raccomandò al cardinale Soderini suo fratello che lo introducessi al Papa, [e] lo inviò a Bologna, dove era già di Roma venuto Sua Santità.<sup>11</sup>

Poiché i fatti narrati dal Condivi e dal Vasari risalgono, nella loro cronologia interna, al 1506, il «Turco» in questione non era altri che il sultano Bāyazīd II che regnò dal 1481, dopo essere succeduto a Maometto il Conquistatore, sino al 1512. Benché le circostanze dell'invito fossero state leggermente manipolate dallo stesso Michelangelo, come vedremo fra breve, la notizia è del tutto attendibile e serve a contestualizzare un episodio curioso della vita di Leonardo da Vinci, che circa quattro anni innanzi, nel 1502-1503, era veramente entrato in contatto con il sovrano turco per realizzare un ponte nell'area del Corno d'Oro. Il manoscritto L, attualmente presso la Bibliothèque de l'Institut de France, contiene infatti un foglio (fig. 3) dove lo schizzo in pianta e alzato di un ponte molto ardito, a una sola campata, è accompagnato dalle seguenti parole: «Ponte da Pera a Gostantinopoli. Largo 40 braccia, alto dall'acqua braccia 70, lungo braccia 600, cioè 400 sopra del mare e 200 posa in terra, facendo di

11 Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. Rosanna Bettarini & Paola Barocchi, Testo, vol. 6, Firenze 1987, p. 30.

sé spalle a se medesimo». <sup>12</sup> Per molto tempo lo schizzo leonardiano era stato interpretato come una delle tante fantasie cullate dall'artista, sinché nel 1952 non venne rintracciata negli archivi del Serraglio a Istanbul una sua lettera indirizzata a Bâyezîd II in cui il multitalento fiorentino offriva i suoi servizi al sultano per realizzare questo ponte insieme alla costruzione di mulini e altri congegni meccanici, un'offerta simile a quella già fatta a Ludovico il Moro prima di recarsi a Milano circa vent'anni prima. <sup>13</sup> Era il tempo in cui Leonardo era alla ricerca di un nuovo «padrone», in seguito alla cattura dello Sforza da parte dei Francesi. Dopo essersi recato a Mantova per un breve soggiorno presso Isabella d'Este e a Venezia, era rientrato a Firenze insieme al matematico FrancESCO Osservante Luca Pacioli da Borgo San Sepolcro, suo grandissimo amico con cui condivise molte esperienze nei primi anni del XVI secolo, ed è questo dettaglio, fra gli altri, a rendere plausibile il racconto del Condivi ripreso dal Vasari. Infatti i Francescani Osservanti svolgevano un ruolo di primo piano in Terra Santa come custodi del Santo Sepolcro e, nel mondo musulmano in generale, anche ad Istanbul. Il ruolo di mediazione loro assegnato nella vita del Buonarroti scritta dal Condivi risulta pertanto credibile e ci fa ritenere che il Pacioli stesso o qualche altro membro del suo ordine avesse già sollecitato Leonardo un paio d'anni prima a farsi avanti con l'imperatore ottomano, probabilmente dopo essere venuti a conoscenza del suo desiderio di costruire un ponte sul Corno d'Oro che avrebbe dovuto raggiungere una luce, secondo i calcoli del Vinci, di ben 240 m.

Nel manoscritto L, che ricorda l'attività dell'artista al servizio di Cesare Borgia in Romagna, ricorrono numerosi riferimenti a fortificazioni e macchine da guerra ed è probabilmente in questa capacità che Leonardo voleva offrirsi all'imperatore ottomano. Fallito quel tentativo, il progetto del ponte deve essere rimasto nell'aria fiorentina se solo due o tre anni più tardi Michelangelo sembrava disposto a subentrargli. Senonché, il presunto invito del sultano si rivela in realtà come il semplice tentativo da parte di un concittadino di attirarlo al servizio dell'imperatore ottomano in un'epoca molto più tarda. In una lettera di Tommaso di Tolfo scritta il primo aprile 1519 da Adrianopoli (oggi Edirne) – dove Murad I (1359-1389) aveva spostato la capitale del suo impero nel 1365 – e indirizzata a Michelangelo, si allude a un'antica familiarità coltivata a Firenze circa quindici anni prima, vale a dire intorno al 1504. L'autore del-

12 Leonardo da Vinci, *Il manoscritto L*, ed. Augusto Marinoni, facsimile, Firenze 1987, p. 59, fol. 66r.

13 Franz Babinger & Ludwig Heinrich Heydenreich, «Vier Bauvorschläge Leonardo da Vinci's an Sultan Bajezid II. (1502-3)», in *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, I. Philologisch-historische Klasse, 1952, pp. 1-20. Il contributo del solo Heydenreich è ristampato in Ludwig H. Heydenreich, *Leonardo-Studien*, Monaco 1988, pp. 53-60. Sul progetto cfr. anche Carlo Pedretti, *Leonardo Architetto*, Milano 1981, p. 170; Luigi Firpo, «Leonardo as Urban Planner», in *Leonardo da Vinci Engineer and Architect*, Cat. di mostra (Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1987), ed. Paolo Galluzzi, Montreal 1987, pp. 287-301, qui pp. 288-289; Carlo Pedretti, «Leonardo in Sweden», in *Achademia Leonardi Vinci*, 4, 1993, pp. 201-202, 210; Carlo Vecce, *Leonardo*, Roma 1998, pp. 225-227 (seconda ed. rivista e aggiornata, Roma 2006, pp. 225-227); *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, ed. Edoardo Villata, Milano 1999, pp. 158-159.

la missiva aggiunge che se la memoria non lo ingannava, in quei giorni Michelangelo aveva espresso il desiderio di vedere la Turchia. A quel tempo lo aveva sconsigliato vivamente dall'intraprendere un tale viaggio poiché il sultano di allora [Bâyazîd II] »non si dillectava di fighura di nesuna sorta, anzi più presto l'aveva in odio«. <sup>14</sup> Ma ora lo informava che il nuovo monarca era di gusti del tutto opposti. Nel 1519 si trattava di Selim I (1512-1520), evidentemente attratto anche da una cultura secolare, come si ricava da un passo della lettera: »E addi passati gli è chapitato alle mani una fighura di una femina innuda che istava a diacere, apogiata la testa in su il braccio; di modo, sechondo intendo, molto li sodisfé [...] benché dicta fighura, secondo me, è chosa dozinalle«. <sup>15</sup> Il mercante era convinto che Michelangelo avrebbe saputo fare molto meglio e che sarebbe stato accolto con grande entusiasmo. Se poi avesse avuto bisogno di denaro per il viaggio, avrebbe potuto rivolgersi a Firenze al banco dei Gondi. Ma se per caso non fosse stato interessato alla cosa, lo pregava almeno di consigliargli »qualche uno altro pintore che sia de' meglio che ogidì si trovi in Christianità di pitura, e faciate ogni opera di farlo venire chom più presteza a voi sarà possibile«. <sup>16</sup>

In questa lettera non si fa cenno alcuno a un invito da parte del sultano, bensì al desiderio di Michelangelo di recarsi in Turchia intorno al 1504 – il che non coinciderebbe ma non sarebbe nemmeno troppo lontano dalla cronologia proposta da Condivi e Vasari, il 1506, per il suo interessamento al ponte sul Bosforo – e a un'esortazione di un mercante fiorentino a fare altrettanto, cioè entrare al servizio dell'imperatore turco, circa quindici anni dopo. Al contrario, se si procede nella lettura della biografia scritta dal Condivi, ci si accorge come l'autore debba avere avuto tra le mani proprio questa lettera, certamente messaggi a disposizione da Michelangelo stesso, quando si accinse a tesserne la grandezza riconosciuta da tutti i potenti della terra. Il discepolo del Buonarroti scrive:

Ma che segno maggiore e più chiaro può mai essere della eccellenza di questo uomo, che la contenzione ch'han fatta i principi del mondo per averlo? che, oltre alli quattro pontefici Giulio, Lione, Clemente e Paolo, fin al Gran Turco, padre [in realtà era il nonno] di questo che oggi tiene lo imperio, come di sopra ho detto, li mandò certi religiosi di San Francesco con sue lettere a pregarlo che dovesse andare a star seco, ordinando per lettere di cambio non solamente che in Firenze dal banco de' Gondi gli fusse sborsata quella quantità di danari ch'egli volessi per il suo viatico, ma ancora che, passato a Cossa, terra vicina a Ragusia, fusse quindi accompagnato fin a Costantinopoli da un de' suoi grandi onoratissimamente. <sup>17</sup>

Non si può escludere che Michelangelo avesse nel suo archivio altre lettere oggi perdute e che fra queste ci fosse stata anche quella fattagli pervenire dall'imperatore per mano dei Francescani, ma il riferimento al banco dei Gondi, alle città dalmate e al »grande« luogotenente che lo avrebbe dovuto accompagnare nell'ultima parte del viag-

14 Cfr. *Il Carteggio di Michelangelo*, ed. postuma di Giovanni Poggi, ed. Paola Barocchi & Renzo Ristori, vol. 2, Firenze 1967, p. 176.

15 Ibid., p. 176.

16 Ibid., p. 177.

17 Condivi, *Vita* (nota 10), p. 54.

gio sono particolari che si ritrovano precisi identici nella lettera di Tommaso di Tolfo.<sup>18</sup> In altri termini: il Condivi deve essersi servito della lettera (1519) del mercante fiorentino residente ad Adrianopoli per creare, forse sviato dai ricordi confusi di Michelangelo, la *fiction* di un invito alla corte del Gran Turco. Che il progetto di «un ponte sul Bosforo» o, con maggior precisione, nella zona del Corno d'Oro non fosse una chimera, bensì un desiderio dei sovrani ottomani, mi sembra quasi un dato di fatto. Che questi piani fossero conosciuti alla comunità francescana di Levante e che questa informazione avesse raggiunto la Firenze del primo Cinquecento attraverso i loro canali pare altrettanto assodato. Poco probabile mi sembra invece la teoria di un invito diretto agli artisti italiani da parte dell'imperatore, benché non si possa escludere del tutto un tale scenario. Leonardo sembra essersi offerto di propria spontanea volontà e alcuni indizi sembrano confermare che Michelangelo avrebbe voluto imitare il suo concorrente.<sup>19</sup> Ciò che è invece indiscutibile e fondamentale per il nostro argomento, è il prestigio goduto dai sultani turchi in Occidente, come ci è testimoniato dalle fonti che abbiamo appena citato: sovrani ricchi, magnanimi, collezionisti di opere d'arte, interessati alle novità tecnologiche in molti campi, dai ponti alle fortezze.

Le due edizioni delle *Vite* furono scritte all'epoca in cui regnava Solimano il Legislatore (1520-66), un *leader* carismatico molto rispettato anche dai suoi stessi nemici, di cui il Vasari riesce persino a fornire un piccolo ritratto privato, schizzato con poche parole. Descrivendo i sontuosi cicli di Caprarola affrescati da Taddeo Zuccaro, morto anch'egli nel 1566, e dalla sua scuola, lo storico aretino si sofferma infatti sui ritratti dipinti nella camera della Solitudine: fra questi vi è quello dell'imperatore Carlo V, che si era ritirato dalla vita politica poco prima di morire nel monastero di Yuste in Estremadura, e dirimpetto vi si può ammirare «il ritratto del gran Turco ultimo, che molto si diletto della solitudine, con queste parole: ANIMVM A NEGOCIO AD OCIVM REVOCAVIT».<sup>20</sup> Anche in periodi politicamente turbolenti non venne dunque a mancare l'apprezzamento per la figura del magnifico sultano, ma in quegli anni, che sarebbero sfociati nel trionfo temporaneo di Lepanto contro la flotta di Selim II (1566-1574), si notano anche le profonde crepe di un rapporto che si andava deteriorando e facendo sempre più teso. Certo, la difesa contro la minaccia ottomana non era una novità e già nell'anno 1500, per fare un solo esempio, Leonardo da Vinci si era recato in Friuli su incarico del Senato Veneto per allestire un progetto di difesa

18 *Il Carteggio*, ed. Poggi (nota 14), pp. 176-177: «all'avuta di questa, chom più presteza a voi possibile vi metiate in chamino, per la via di Raugia, che è più chomoda. Et io mi hobrigo [...] mandarvi uno comandamento di questo Signore, che e' lochotenente che istà a Chocia [...] che vi achompagnarà per infino qua.» [...] »E perché porria achadere lo avere di bisogno [...] per le isese di chamino, di qualche duchato, ho schripto di chostà a' mia maggiori Ghondi vi servino di tutto quello vi faccia di bisogno».

19 Cfr. ora Dietrich Seybold, *Leonardo da Vinci im Orient. Geschichte eines europäischen Mythos*, Colonia/Weimar/Vienna 2011, in part. cap. III, *Dritte Etappe: Leonardo, Michelangelo und die Brücke über das Goldene Horn*, pp. 122-161.

20 Vasari, *Le Vite* (nota 11), Testo, vol. 5, Firenze 1984, p. 586.



fluviale contro gli attacchi portati dai Turchi.<sup>21</sup> Ma fu nel corso del XVI secolo che la loro superiorità tecnologica in campo militare costrinse gli Europei a migliorare l'arte della fortificazione, i cui riflessi si colgono anche nelle *Vite* del Vasari. Nella biografia dedicata a Michele Sanmicheli, aggiunta nell'edizione del 1568, leggiamo come l'architetto veronese si fosse distinto per la sua abilità nel costruire e restaurare fortezze in tutti i possedimenti della Serenissima, tra cui il biografo ricorda pure quella di «Napoli di Romania» assediata dal Turco.<sup>22</sup>

Anche il programma iconografico degli archi trionfali eretti a Firenze nel 1565, sotto la regia dello stesso Vasari, per celebrare le nozze tra Francesco I e Giovanna d'Austria era una spia dell'acuirsi delle tensioni politiche, che si rispecchiavano nella lingua degli opuscoli a stampa usciti in occasione dell'evento. Ad esempio, nella *Descrizione dell'apparato fatto in Firenze per le nozze dell'Illustrissimo ed Eccellentissimo Don Francesco de' Medici Principe di Firenze e di Siena e della Serenissima Regina Giovanna d'Austria* si legge che i quattro archi del canto a' Tornaquinci, congiunto al Palazzo Strozzi, erano decorati con le statue degli imperatori asburgici e che tra queste vi era quella

del religiosissimo Ferdinando, della sposa padre; sotto i cui piedi in un gran quadro si vedeva dipinta la valorosa resistenza per sua opera fatta, l'anno ventinove [1529], nella difesa di Vienna contro al terribile impeto turchesco, denotata con il soprascritto motto, dicente: *Ferdinandus primus imperator, / ingentibus copiis Turcarum cum rege ipsorum pulsus, / Viennam nobilem urbem fortissime foelicissimeque defendit.*<sup>23</sup>

Sempre allo stesso canto si poteva ammirare, in un fregio dipinto, Filippo II di Spagna seduto di fronte a una personificazione di Malta, una grande donna in armi con una croce bianca sul petto, isola da lui liberata »dall'assedio turchesco« con l'appoggio di Don Garzia di Toledo che vi era anch'esso effigiato.<sup>24</sup> In quel ripetersi dell'aggettivo »turchesco«, che riemerge nella descrizione di un'opera realizzata nella stessa occasione per la Porta al Prato, dove un artista aveva rappresentato, tra gli altri comandanti, Pippo Spano »terror della turchesca barbarie«,<sup>25</sup> si coglie una connotazione dispregiativa accompagnata dal timore per l'assedio e per il »terribile impeto« delle forze armate ottomane.

Gli apparati fiorentini rendevano evidente a tutti la minaccia politica costituita dalla potenza dell'impero turco, eppure non si può dimenticare come proprio nell'edizione del 1568 si materializzi un interesse quasi etnografico per il Levante. Una delle maggiori novità delle *Historiae sui temporis* del Giovio, che abbracciano gli anni dal

21 Leonardo dopo Milano. *La Madonna dei fusi* (1501), Cat. di mostra (Vinci, Castello dei Conti Guidi, 1982), ed. Alessandro Vezzosi, Firenze 1982, p. 24: la minuta della relazione redatta da Leonardo si trova nel Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana a Milano, fol. 234r-c.

22 Vasari, *Le Vite* (nota 11), Testo, vol. 5, Firenze 1984, p. 363.

23 *Le Opere di Giorgio Vasari*, edizione con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, vol. 8, Firenze 1906, p. 542.

24 Ibid., pp. 543-544.

25 Ibid., p. 522.

1494 al 1547, era stata quella di aver ampliato gli orizzonti della storia includendo gli eventi della Persia, dell'Egitto e della Turchia in quanto rivelanti per comprendere i fatti europei.<sup>26</sup> Il quadro delle relazioni internazionali si allargava ed era rispecchiato nella struttura iconografica del Museo Gioviano eretto sulle rive del lago di Como, le cui prime notizie risalgono all'autunno del 1537 o alla primavera del 1538 e il cui completamento si aggira, nelle parti essenziali, intorno al 1543.<sup>27</sup> L'ambizioso progetto del Giovio è stato studiato molto bene in numerose pubblicazioni.<sup>28</sup> Qui basti ricordare che il suo Museo accoglieva anche i ritratti degli imperatori ottomani nonché di altri uomini illustri del mondo arabo e orientale e che questi dipinti servirono da modello alla collezione di ritratti raccolta da Cosimo I de' Medici agli Uffizi ai tempi in cui Giorgio Vasari coordinava quell'impresa poderosa.<sup>29</sup> È pertanto adeguato e legittimo chiudere queste note sul rapporto dello storico aretino con il Levante riprendendo il discorso sul ritratto precedentemente interrotto: questo argomento ci riporta nell'ambito della pittura dell'Italia settentrionale e di quella veneziana da cui eravamo partiti.

26 Chabod, «Paolo Giovio» (nota 6), pp. 19-20.

27 Matteo Gianoncelli, *L'antico Museo di Paolo Giovio in Borgovico*, Como 1977, pp. 5-6 e 9.

28 Cfr., ad esempio, Paul Ortwin Rave, «Das Museo Giovio zu Como», in *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae zu Ehren von Leo Bruhns, Franz Graf Wolff Metternich, Ludwig Schudt*, Monaco 1961 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertzianam, 16), pp. 275-284; Pier Luigi De Vecchi, «Il Museo Gioviano e le «Verae Imagines» degli uomini illustri», in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Cat. di mostra (Milano, Palazzo Reale, 1977), Milano 1977, pp. 87-96; Linda Klinger & Julian Raby, «Barbarossa and Sinan: A Portrait of Two Ottoman Corsairs from the Collection of Paolo Giovio», in *Arte veneziana e arte islamica*, Atti del primo simposio internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica, ed. Ernst J. Grube con la collaborazione di Stefano Carboni & Giovanni Curatola, Venezia 1989, pp. 47-59; Linda Susan Klinger, *The Portrait Collection of Paolo Giovio* (Ph.D. Princeton University 1991), Ann Arbor 1991; Roberto Bartalini, «Paolo Giovio, Francesco Salviati, il Museo degli uomini illustri», in *Prospettiva*, 91/92, 1998, pp. 186-196; Barbara Agosti, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze 2008.

29 Tra i ritratti del Museo allestito da Cosimo I vi era anche quello di «Cait beo Magno Soldano del Cairo», vale a dire l'Egiziano Qâ'it-Baj, la cui ambasciata presso Lorenzo il Magnifico fu celebrata dal Vasari anche nei suoi *Ragionamenti*, pubblicati postumi dal nipote nel 1588: cfr. Giorgio Vasari, *Ragionamenti sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel palazzo di lor Altezze Serenissime*, in *Le Opere di Giorgio Vasari*, ed. Milanese (nota 23), p. 114. Descrivendo lo scomparto centrale della volta della Sala dedicata a Lorenzo il Magnifico in Palazzo Vecchio, Vasari scrisse: «La gente indiana, che dice Vostra Eccellenza, vengono a far segno, con tanti ricchi doni che alla virtù e grandezza di Lorenzo portava Caiebo, Soldano del Cairo, il quale fu allora grandissimo nelle imprese di guerra, che gli mandò (come vedete) a presentare fino in Fiorenza que' vasi, gioie, pappagalli, scimmie, cammelli, e, fra gli altri doni, una giraffa, animale indiano non più visto di persona, e di grandezza, e di varietà di pelle, che in Italia simil cosa non venne mai; e tanto più era da tenerne conto, quanto né i Portoghesi, né gli Spagnuoli nell'India, e nel nuovo mondo, non hanno mai trovato tale animale». Su questo tema, con importanti informazioni bibliografiche, cfr. anche Julian-Matthias Kliemann, *Politische und humanistische Ideen der Medici in der Villa Poggio a Caiano. Untersuchungen zu den Fresken der Sala grande*, Heidelberg 1976.

In due vite aggiunte nell'edizione del 1568 si ritrovano tracce del fascino ambiguo esercitato dai rapporti con la potenza turca. In quella dedicata a Fra Giocondo, Liberale e altri artisti veronesi, il Vasari traccia una vivace biografia di Francesco Bonsignori (ca. 1460-1519),<sup>30</sup> protagonista di un aneddoto molto divertente e di sapore pliniano, in cui viene tematizzata ancora una volta la capacità della pittura d'imitare la natura e, pertanto, d'ingannare l'occhio dell'osservatore, sino a includere il regno animale per dimostrarne l'universalità:

Avendo il Gran Turco per un suo uomo mandato a presentare al marchese [di Mantova] un bellissimo cane, un arco et un turcasso, il marchese fece ritrarre nel detto palazzo d'i Gonzaga il cane, il turco che l'aveva condotto, e l'altre cose; e ciò fatto, volendo vedere se il cane dipinto veramente somigliava, fece condurre uno de' suoi cani di corte, nimicissimo al cane turco, là dove era il dipinto sopra un basamento finto di pietra. Quivi dunque giunto il vivo, tosto che vide il dipinto, non altrimenti che se vivo stato fusse e quello stesso che odiava a morte, si lanciò con tanto impeto, sforzando chi lo teneva, per addentarlo, che percosso il capo nel muro tutto se lo ruppe.<sup>31</sup>

Si tratta di uno di quegli aneddoti in forma di novella inseriti dal Vasari per alleggerire la lettura, ma è un passo che rivela i rapporti diplomatici esistenti tra il marchese di Mantova, che all'epoca dei fatti narrati era Francesco II Gonzaga, marito di Isabella d'Este, e l'imperatore ottomano del tempo, vale a dire Bāyazīd II oppure Selim I.

La nostra breve storia può solo terminare con la figura carismatica di Solimano il Legislatore, il cui ritratto è menzionato nella vita di Tiziano, insieme a quelli di Carlo V, di Francesco I di Francia, di Guidobaldo della Rovere, del cardinale di Lorena e di alcuni papi, da Sisto IV a Paolo III: tutti opera del pittore veneziano e tutti conservati nella Guardaroba del duca di Urbino.<sup>32</sup> Qualche pagina più in là, sempre nella biografia di Tiziano, l'autore ritorna sul tema dei ritratti dipinti dal maestro, troppo numerosi per essere ricordati *in toto*, ma di cui non può passare sotto silenzio una tela con l'effigie di Pietro Bembo in abito cardinalizio, il Fracastoro e «la Rossa moglie del Gran Turco, d'età d'anni sedici, e Cameria di costei figliuola, con abiti et acconciature bellissime».<sup>33</sup> Il quadro si chiude con questa immagine molto fresca della sposa bambina di Solimano il Magnifico, già madre, immortalata dalla curiosità del Vasari per i dettagli etnografici, per gli abiti e le acconciature estrose; una curiosità che aveva ereditato dal Giovio, il cui metodo consisteva nel mescolare la storia con la geografia e l'etnografia. Era un'attitudine che avrebbe portato a un mutamento dei criteri di giudizio tradizionali, come ebbe a scrivere Federico Chabod.<sup>34</sup> Persino il grande comandante della flotta turca, il temibile corsaro Barbarossa, poteva essere lodato per la sua «valorosa virtù», mentre il sultano Bāyazīd II era ammirato per la sua grande dottrina

30 Per queste date cfr. Mauro Lucco, s.v. Francesco Bonsignori, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, ed. Mauro Lucco, vol. 2, Milano 1990, p. 739.

31 Vasari, *Le Vite* (nota 11), Testo, vol. 4, Firenze 1976, p. 581.

32 Vasari, *Le Vite* (nota 11), Testo, vol. 6, p. 162.

33 Ibid., p. 168.

34 Chabod, «Paolo Giovio» (nota 6), p. 22.

filosofica e l'imperatore Solimano per la sua parola eloquente, »non di barbaro, ma di ottimo Re«. <sup>35</sup> Alcuni passi delle *Vite* del Vasari vanno letti pertanto in questo contesto: benché esigui al cospetto della monumentalità dell'opera, sono utili per verificare gli umori del pubblico medio-alto, al quale si rivolgevano, verso un fenomeno che doveva apparire lontano e al contempo fin troppo vicino, affascinante ma temibile, in una parola, ambivalente. Che negli scritti di Paolo Giovio e Giorgio Vasari la figura del »Gran Turco«, da Maometto II a Solimano il Legislatore, esca carica di magnanimità, grandezza e persino umana simpatia, non fa che rendere ancora più doloroso il distacco che si venne a creare tra i due mondi nei secoli seguenti. Benché i legami con l'impero ottomano non cessassero di colpo e continuassero, in verità, a essere a volte fecondi, le tensioni fra i due campi si acuirono nel corso del tempo sino a sfociare in un nuovo assedio alle mura di Vienna nel 1683. Questa crisi chiuse per molto tempo la finestra su un dialogo che nel corso del Quattrocento e del Cinquecento era apparso, in alcuni momenti, possibile se non auspicabile, una finestra che si era aperta anche grazie agli scambi artistici tra le due culture.

---

35 Ibid., p. 22.