

VASARI, ALESSANDRO DE' MEDICI,
LE ARTI E LA POLITICA DELLA CORTE

GUIDO REBECCHINI

Il 6 gennaio 1537 il duca Alessandro de' Medici fu assassinato da Lorenzino de' Medici. Immediatamente esaltato come tirannicida e nuovo Bruto dai sostenitori e deplorato come traditore e mostro brutale dai detrattori, Lorenzino mise temporaneamente a rischio la decennale strategia di accentramento del potere dei Medici, fortunatamente messa in salvo dal tempestivo ricorso al giovane Cosimo per garantire continuità al dominio della famiglia.¹ Ripercorrendo retrospettivamente il tragico evento nella propria autobiografia pubblicata oltre trenta anni dopo, Giorgio Vasari ricorda lo smarrimento e la delusione provati per la perdita di un mecenate benevolo e liberale: «Ora, mentre andava procacciandomi sotto la protezione del duca Alessandro onore, nome e facultà, fu il povero signore crudelmente ucciso, et a me levato ogni speranza di quello che io mi andava, mediante il suo favore, promettendo dalla fortuna. Per

¹ Su questo snodo fondamentale della storia del dominio mediceo si veda da ultimo, DALL'AGLIO 2011.

che, mancati in pochi anni Clemente, Ipolito e Alessandro, mi risolvei, consigliato da messer Ottaviano [de' Medici], a non volere più seguitare le fortuna delle corti, ma l'arte sola, se bene facile mi sarebbe stato accomodarmi col signor Cosimo de' Medici, nuovo duca».² Il sentimento di angoscia di Vasari dovette in effetti essere molto intenso, se, assai più vicino agli eventi, nell'agosto 1537, ne scriveva come di un momento di isolamento e profonda malinconia, al limite del patologico.³ Lo spaesamento di Vasari appare senz'altro plausibile e giustificato, mentre assai più sospetto appare l'accento alla committenza di Cosimo, trascurata per tristezza e che invece, se conosciamo l'aretino, mai si sarebbe lasciato sfuggire. Come mai, viene da chiedersi, se molti dei protagonisti della breve stagione di Alessandro confluirono nella corte di Cosimo, Vasari se ne allontanò e ne rimase a lungo escluso?

Cosimo in effetti, come è ben noto, per le sue prime committenze artistiche nella villa di Castello in cui era nato si rivolse a Pontormo, a Bandinelli, a Tribolo, non a Vasari.⁴ In questo contributo vorrei problematizzare la rappresentazione dell'inquadramento di Vasari all'interno della corte di Alessandro recentemente offerta da Michel Plaisance, in cui l'autore di propone «di mostrare come Vasari si inserì perfettamente nella corte di Alessandro».⁵ In effetti, mi sembra invece che le cose non furono così rapide e indolori e che, se di qualche vero successo di può parlare, questo fu ottenuto proprio sul finire del breve regno di Alessandro e solo a seguito di una laboriosa e

² VASARI 1966-1987, VI, 1987, p. 375. Si veda anche, su questo RUBIN 1995, p. 105

³ FREY 1923, pp. 89-91: 89 (1° agosto 1537 a Giovanni Pollastra): «Ecco io, smarrito costì in Arezzo, disperato da' travagli della morte del Duca Alessandro, dispiacendomi il commercio degl'uomini, la domestichezza de' parenti e le cure familiari di casa, m'ero per malinconia rinchiuso in una stanza; né facendo altro che lavorare, consumavo l'opera, il cervello e me medesimo in un tempo, senza la mente per le immaginazioni spaventose fatta malinconica».

⁴ COSTAMAGNA 1994, pp. 239-242; VAN VEEN 2006, pp. 8-9.

⁵ PLAISANCE 2013, pp. 17-42:18.

paziente strategia di avvicinamento al potere. Se, come si è anticipato, finzione, memoria, emozioni e ambizione si intrecciano inequivocabilmente nella narrazione di questo fondamentale snodo della carriera vasariana, viene il sospetto che anche la relazione dell'artista con Alessandro non fosse stata esattamente come l'esibita disperazione dell'aretino lascerebbe presumere. Quale era stata la natura dei rapporti tra Alessandro e Vasari? Quale la rete di relazioni che consentirono l'avvicinamento dell'artista al duca e quale il processo che consentì lo svilupparsi di un rapporto di committenza? Quale il ruolo di Ottaviano de' Medici, che figura costantemente in qualità di agente o mediatore per conto di Vasari? Per rispondere a queste domande è necessario incrociare quanto sappiamo degli spostamenti di Vasari e della sua produzione pittorica, con gli eventi che caratterizzano la temperie artistica e politica che contraddistinguono gli anni in cui si svilupparono i rapporti dell'artista con il primo duca di Firenze.⁶

Cerchiamo quindi di mettere in fila gli eventi per meglio coglierne i nessi. Dopo la caduta dell'ultima ed eroica repubblica fiorentina, che aveva visto Michelangelo all'opera per rinforzare le fortificazioni della città e interi borghi *extra muros* spazzati via per non offrire riparo agli assediati, il 27 aprile 1532, con il consenso di Carlo V, venne formalmente decretata la costituzione del principato.⁷ La svolta era stata lungamente preparata. Già nel giugno 1529 a Barcellona l'imperatore aveva promesso ad Alessandro la mano di Margherita d'Austria, sua figlia naturale.⁸ Forte del sostegno imperiale, mantenuto nonostante le pressioni del cardinale Ippolito, che mirava a guidare l'oligarchia fiorentina, il 17 Febbraio 1531 Alessandro era stato dichiarato

⁶ Per una biografia Alessandro si rimanda ancora a RASTRELLI 1781, e soprattutto l'ottimo capitolo «L'epoca di Alessandro de' Medici e l'elezione di Cosimo», in VON ALBERTINI 1970, pp. 179-279 (ma un nuovo studio su questo personaggio sarebbe più che mai necessario).

⁷ VON ALBERTINI 1970, p. 200. Sulla demolizione dei borghi fiorentini, REBECCHINI 2011, pp. 165-170.

⁸ NAJEMY 2006, p. 454.

dalla Balia idoneo a tutte le magistrature e il 5 luglio entrò in città con il suo seguito.⁹ Il giorno successivo Alessandro venne pubblicamente dichiarato «capo» della città per espressa volontà imperiale e, pur non prendendo direttamente il controllo della città, particolarmente per la sua giovane età, la via al principato gli era implicitamente aperta.¹⁰ A quel punto furono avviati i progetti di riforma costituzionale e si susseguirono voci, *pareri* e ambasciate. Il 4 aprile 1532 la Balia nominò dodici Riformatori e il 27 aprile infine, come ricordato sopra, il principato medico venne istituito nell'ambito di un assetto costituzionale radicalmente nuovo.¹¹ Non può essere quindi una coincidenza che al principio dell'estate di quell'anno, approfittando dell'assenza di Ippolito, che era partito per una missione diplomatica presso la corte imperiale, e di una presunta malattia contratta a Roma, Vasari lasciò la città papale e la corte del cardinale Ippolito de' Medici dopo un periodo di appena sei mesi trascorso al suo seguito, iniziato al principio di gennaio 1532.¹² Forte di una raccomandazione di papa Clemente ad Alessandro de' Medici, il giovane artista trascorse dapprima un periodo di convalescenza ad Arezzo per poi approdare a Firenze, dove giunse nel novembre 1532, quando la situazione si era ormai assestata a Firenze e il giovane Alessandro aveva preso saldamente in mano il governo della città, coadiuvato dal cardinale Innocenzo Cybo.¹³ In realtà, è possibile ipotizzare che la malattia addotta come ragione per allontanarsi da Roma fosse piuttosto un pretesto. La scelta infatti era grave e densa di conseguenze, particolarmente

⁹ VON ALBERTINI 1970 pp. 188, 192.

¹⁰ VON ALBERTINI 1970, p. 192.

¹¹ VON ALBERTINI 1970, p. 199. Su questi rivolgimenti politici si veda anche NAJEMY 2006, pp. 461-468.

¹² VASARI 1927, pp. 17-18; si veda anche la lettera a Giovio del 4 settembre 1532 in FREY 1923, p. 11.

¹³ VASARI 1966- 1987, *vol.* VI, 1987, p. 372; si veda anche *vol.* V, 1984, p. 516; FREY 1923 p. 11 (Vasari a Paolo Giovio da Arezzo, 4 settembre o ottobre 1532). Sull'anticipo data dell'arrivo di Vasari a Firenze nel novembre 1532 anziché nel dicembre di quell'anno, come riportato da Frey, si veda PLAISANCE 2013, p. 19.

alla luce della profonda inimicizia che esisteva tra Ippolito e Alessandro. Appare difficile che il giovane Vasari, ancora inesperto dei delicati equilibri della vita di corte, abbia preso questa decisione da solo. Fu infatti con ogni probabilità proprio Ottaviano a ispirare questa svolta: egli aveva certamente ben compreso come, proprio nel 1532, il favore di Carlo V si fosse ormai e definitivamente spostato sul giovane Alessandro, una scelta consolidatasi nell'autunno a seguito di uno screzio occorso tra Ippolito e Carlo V al ritorno della missione del cardinale medico alla corte imperiale, screzio che si era concluso con una breve incarcerazione di Ippolito e il suo successivo soggiorno ristoratore a Venezia, ai cui frutti dobbiamo il memorabile ritratto di Tiziano della Galleria Palatina [fig. 1].¹⁴ Vasari era legato ad Ottaviano fin dai primi anni venti, quando proprio grazie a lui aveva frequentato, con Ippolito e Alessandro, le lezioni di Pierio Valeriano e ne aveva coltivato l'amicizia anche durante i mesi della permanenza a Roma nel 1532, da dove gli aveva scritto: «s'io verrò [a Firenze], non ho ad havere altra guida, né altro padre che la signoria vostra».¹⁵

La bandinelliana *Deposizione*, un po' ingenua e un po' allucinata, oggi conservata a Casa Vasari ad Arezzo [fig. 2], originariamente dipinta per Ippolito ma consegnata a Firenze ad Alessandro con l'implausibile approvazione di Ippolito, marca più di ogni altro dipinto il trapasso dal servizio del cardinale a quello del duca e il parallelo riaccostamento di Vasari alla temperie artistica fiorentina. L'opera in effetti venne consegnata, come sappiamo dai ricordi di Vasari, al maggiordomo del duca, Giambattista Seghizzi, «il quale mi diede per detto scudi dieci in tanti barilj e mi ordinò a provisione per me et per un servitore et così le

¹⁴ Su Ottaviano si veda BRACCIANTE 1984, ma anche su questo importante personaggio della cultura artistica fiorentina della prima metà del Cinquecento si attende uno studio adeguato.

¹⁵ BRACCIANTE 1984 p. 66. Per una sintesi dei rapporti tra Vasari e Ippolito si vedano i miei contributi REBECCHINI 2010, pp. 232-235 e specialmente REBECCHINI 2013, pp. 13-27.

stanze per che jo lavorassi».¹⁶ Una lettera inviata da Vasari a Ippolito a Roma nel dicembre 1532 descrive con dovizia di particolari il dipinto confermando come esso fosse stato originariamente concepito e realizzato per Ippolito e solo in un secondo momento destinato ad Alessandro.¹⁷ Tale cambio di destinatario è presentato da Vasari, in perfetto stile cortigiano, come uno scambio di favori, da inquadrarsi quindi all'interno della complessa logica del dono a corte, tale per cui l'omaggio del dipinto ad Alessandro da parte di Vasari avrebbe senz'altro fatto piacere a quest'ultimo in quanto impegnava il duca a un reciproco atto di cortesia.¹⁸ Vasari, da parte sua, mirava evidentemente alla committenza ducale e poteva presagire che maggiore fosse il vantaggio di compiacere Alessandro, che lo svantaggio di deludere le aspettative di Ippolito.¹⁹ Sembra difficile che Vasari possa aver concepito questa abile mossa autonomamente e non piuttosto nel quadro di una rete di relazioni che sostenesse la scelta. L'artefice di queste manovre, in effetti, è presumibilmente da identificare proprio in Ottaviano de' Medici, che presumibilmente, come si è anticipato, aveva facilitato il trasferimento di Vasari a Firenze e il cui ruolo centrale nella gestione della politica artistica medicea in questi anni appare centrale, sebbene sia ancora da chiarire in tutte le sue complesse sfaccettature. Vasari, che aveva trovato alloggio nel convento servita della Santissima Annunziata, è d'altra parte esplicito nell'esprimere la propria gratitudine nei confronti di Ottaviano in quel frangente: «fui dal detto duca [Alessandro] ricevuto con buona cera, e poco appresso dato in custodia al magnifico messer Ottaviano de' Medici, il quale mi prese di maniera in protezione, che sempre, mentre visse, mi tenne in luogo di figliuolo: la buona memoria del quale io riverirò sempre e ricorderò, come d'un mio amore-

¹⁶ VASARI 1927, pp. 18-19.

¹⁷ FREY 1923, pp. 15-16.

¹⁸ Sul dono di opere d'arte nel Cinquecento si veda NAGEL 2003, pp. 319-360; BUTTERS 2007, pp. 243-354.

¹⁹ Sulla *Deposizione*: VASARI 1981, p. 74; NOCENTINI 2011, scheda 1, pp. 62-63.

volissimo padre».²⁰

In realtà, nei mesi successivi al suo approdo a Firenze Vasari non sembra riuscisse ad entrare immediatamente nell'orbita della corte ducale, che peraltro trovò non pochi ostacoli ad imporsi nel panorama politico fiorentino denso di tensione e complotti.²¹ Vasari, seppur ricevuto da Alessandro «con buona cera», proveniva pur sempre dall'ambiente estremamente ostile del cardinale Ippolito e non è concepibile, nel clima del momento, che fosse del tutto indenne da sospetti. Solo un anno prima, nell'aprile del 1531, Ippolito aveva tentato una sortita a Firenze sperando di prendere le redini dello stato, ma era stato prontamente impedito nei suoi intenti dagli inviati papali Schönberg, Cybo e Valori e l'evento aveva lasciato un seguito di sospetti e profondi rancori.²² Stando alle ricordanze vasariane, la prima committenza medicea in effetti non giunse a Vasari dal duca, ma da sua sorella Caterina de' Medici, che aveva invece intrattenuto ottime relazioni con Ippolito e che nel dicembre del 1532 gli commissionò il proprio ritratto e quello del duca.²³ A questi dipinti, che appaiono oggi perduti, non fece seguito uno stabile rapporto di committenza da parte della famiglia Medici, ma Vasari continuò ad accettare commissioni minori da parte di cittadini fiorentini apparentemente lontani dalla cerchia più ristretta della corte di Alessandro, tra cui la decorazione di una lettiera, un tabernacolo a Ripoli, l'apparato di un paio di commedie -una realizzata insieme a Bronzino per «la compagnia de negromantj» (20 marzo 1533)-, per cui ottenne modeste ricompense comprese tra i tre e i dodici scudi.²⁴ Nell'agosto 1533, in coincidenza con la partenza di Caterina per Marsiglia, dove avrebbe incontrato il suo regale sposo, Henri d'Orleans, Vasari replicò il ri-

²⁰ VASARI 1966- 1987, vol. VI, 1987, p. 372, e V, 1984, p. 286 per l'alloggio all'Annunziata.

²¹ Sul tormentato periodo, si veda SIMONCELLI 2006.

²² REBECCHINI 2010, p. 69.

²³ VASARI 1927, p. 19 (9 dicembre 1532). Sulle ottime relazioni di Caterina con Ippolito, si veda REBECCHINI 2010, p. 72.

²⁴ VASARI 1927, pp. 19-20.

tratto di Caterina per Ottaviano, mentre al principio di gennaio diede inizio, ancora per Ottaviano, al «ritratto di esso duca armato a sedere in un quadro dipinto a olio con molti ornamenti atorno il quale fu cominciato questo di promesse mi scudi 24 dacordo e io lo contentavo». ²⁵ Questa testimonianza conferma inequivocabilmente come il ritratto oggi agli Uffizi fosse commissionato da Ottaviano, mentre contrasta con la versione dei fatti riportata nella più tarda descrizione vasariana delle proprie opere, in cui scrisse come quell'anno avesse eseguito il ritratto di Alessandro de' Medici e ne avesse fatto dono al duca, il quale a sua volta lo aveva ceduto ad Ottaviano. ²⁶ Quest'ultima versione dei fatti appare già consolidata in una lettera di pochi anni successiva, indirizzata nel dicembre 1534 ad Antonio Turini ad Arezzo, in cui Vasari scrive di «avere satisfatto al presente il duca Alessandro d'un suo ritratto». ²⁷ La frase è tuttavia ambigua e non lascia intendere con precisione se il ritratto fosse in effetti stato voluto da Alessandro o solamente ne avesse ritratto con successo le fattezze, come la ricordanza citata sopra lascia presagire. Pur ammettendo un margine di incertezza sullo svolgersi degli eventi, quando si rifletta sulla natura di questo scambio, si deve evidenziare come, ancora una volta, il dipinto, sia che fosse destinato a Ottaviano (come mi sembra più probabile, nel quadro del suo progetto di sostegno ed esaltazione della dinastia medicea), sia che invece fosse inteso fin dall'inizio come un omaggio al duca, acquisti senso all'interno della logica del dono, in un rinnovato tentativo di entrare nei favori del duca e guadagnare prestigio sociale e magari qualche commissione di maggiore portata. In ogni caso il dipinto dovette servire come strumento per forgiare relazioni miranti a determinare le condizioni di un mecenatismo più consolidato. In effetti, appare logico immaginare che il dipinto, pur concepito come omaggio al duca, fosse pensato fin dal principio per Ottaviano, che aveva in-

²⁵ VASARI 1927, pp. 20-21.

²⁶ VASARI 1966-1987, vol. VI, 1987, p. 373.

²⁷ FREY 1923, p. 30.

trapreso un più esteso programma di celebrazione dinastica attraverso una serie di ritratti di membri della famiglia Medici tra cui, dello stesso Vasari, le effigi di Lorenzo il Magnifico e, come già ricordato, della sorella di Alessandro, Caterina, futura regina di Francia.²⁸ Questi tre dipinti celebrativi, insieme al ritratto retrospettivo di Cosimo il Vecchio eseguito da Pontormo nel 1518-1519, anch'esso in possesso di Ottaviano, erano utili a rafforzare le pretese dinastiche di Alessandro, presumibilmente bastardo di Lorenzo duca d'Urbino o forse figlio illegittimo di Clemente VII, ribadendone la continuità con il ramo principale e più glorioso della famiglia.²⁹ Il ritratto di Alessandro mostra il giovane duca in armatura, il profilo perduto verso un veduta di Firenze [fig. 3]. Non si potrebbe immaginare una iconografia più adatta ad adulare il duca, tanto più che egli appare modellato sull'esempio di una delle opere più celebri di Michelangelo, cioè di uno dei duchi della cappella medicea di San Lorenzo. Curiosamente però, a meno che nell'identificazione delle figure non abbiano ragione Richard Trexler e Mary Elisabeth Lewis, Vasari, che non vide le statue messe in opera ma a terra nella cappella mentre Michelangelo era temporaneamente a Roma, confuse i duchi e scelse come modello per il ritratto di Alessandro la statua raffigurante Giuliano de' Medici, cioè il padre dell'odiatissimo Ippolito e non quella del meditativo Lorenzo, padre putativo di Alessandro, il cui richiamo avrebbe costituito un assai più appropriato riferimento familiare.³⁰

Alla luce delle nostre conoscenze e se queste considerazioni sono valide, il ritratto di Alessandro sarà quindi da considerare, esattamente come la *Deposizione*, più che come prova di rapporto in essere, come auspicio di un più stretto coinvolgimento del pittore nella sfera ducale. Esso costituisce cioè una tessera

²⁸ Uffizi, inv. 1578, per cui si vedano KLIEMANN 1994, pp. 427-442.

²⁹ Si veda la scheda di GEREMICCA 2014, pp. 130-131.

³⁰ Sulla diversa identificazione delle due statue dei duchi si veda TREXLER-LEWIS 1981, pp. 93-177. Sul ritratto, i suoi modelli figurativi e l'interpretazione iconografica, si veda CAMPBELL 1985, pp. 339-361; RUBIN 1995, p. 100; NOCENTINI 2011, pp. 64-65.

nell'ambito di una lunga e delicata strategia di avvicinamento alla corte che Vasari perseguì con la mediazione di Ottaviano de' Medici, il quale aveva indubbiamente ben chiari gli obiettivi del pittore e gli spazi di manovra percorribili per raggiungerli. D'altra parte, sul finire dello stesso anno 1534 Alessandro si rivolse a Pontormo, che lo aveva già ritratto tra il 1524 e il 1527, affinché eseguisse un ritratto privato per lui: il dipinto eseguito per l'amante del duca, la marchesa di Massa Taddea Malaspina, e poi recuperato dai Medici all'inizio degli anni settanta del Cinquecento.³¹ Stando alla sopra menzionata lettera a Turini in cui Vasari citava il ritratto di Alessandro, nel dicembre 1534 la strategia di avvicinamento del principe intrapresa oltre due anni prima cominciò a dare i suoi frutti iniziali. La missiva prosegue infatti con una dichiarazione in qualche modo sorprendente, cioè che Alessandro, compiaciuto del proprio ritratto, avrebbe chiesto a Ippolito licenza di trattenerlo a Firenze - «Mi ha chiesto al cardinale per suo», riferiva Vasari - per dipingere ad affresco scene della vita di Giulio Cesare nella sala terrena ricavata dalla chiusura della loggia d'angolo del Palazzo Medici, all'esterno della quale Michelangelo intorno al 1517 aveva collocato la sua celebre 'finestra inginocchiata' e in cui Giovanni da Udine aveva realizzato sul finire degli anni dieci o nei primi anni venti una perduta decorazione a stucco.³² A quella data, dunque, la collocazione di Vasari nel quadro del mecenatismo mediceo era ancora tutt'altro che chiara: egli risiedeva già da due anni a Firenze e tramite Ottaviano era entrato in contatto con la corte del duca, ma dipendeva ancora formalmente dal cardinale Ippolito a Roma, tanto che Alessandro si sentì in dovere di chiedere all'odiato cugino cardinale il permesso di impiegare Vasari nel palazzo di famiglia. Questo dettaglio rivela come la transizione

³¹ COSTAMAGNA 1994, pp. 222-225; RUBINSTEIN 1996, pp. 19-25: 22; STREHLKE, 1985, pp. 3-15; STREHLKE 2004, pp. 112-115; SIMONS 2008, pp. 650-668.

³² FREY 1923, p. 47, per la citazione vasariana. Si vedano anche BRACCIANTE 1984, pp. 70-71 e, su Giovanni da Udine a Firenze, DACOS-FURLAN, 1987, pp. 154-155.

da un mecenate all'altro, da Roma a Firenze, fosse assai più lunga e delicata di quanto Vasari non abbia voluto retrospettivamente far trasparire nella più tarda descrizione della propria vita. La commissione degli affreschi, d'altra parte, non fu una spontanea richiesta del duca ma, come rivelano le ricordanze del pittore, fu ancora una volta propiziata da Ottaviano.³³

Non conosciamo i dettagli degli scambi seguiti tra Alessandro e Ippolito nell'inverno 1534-1535, ma un accordo, tacito o meno che fosse, in qualche modo dovette avere séguito in quanto Vasari fu chiamato a dipingere quattro grandi storie con figure a grandezza naturale raffiguranti fatti notevoli della vita di Giulio Cesare: «onde io vi dipinsi quattro storie de' fatti di Cesare: quando, nuotando, ha in mano i suoi Commentari e in bocca la spada; quando fa abbruciare gli scritti di Pompeo per non vedere l'opere de' suoi nemici; quando, dalla fortuna in mare travagliato, si dà a conoscere a un nocchiere; e finalmente il suo trionfo; ma questo non fu finito del tutto. Nel qual tempo, ancor che io non avessi se non poco più di diciotto anni mi dava il duca sei scudi il mese di provisione, il piatto a me ed un servitore e le stanze da abitare, con molte altre commodità».³⁴ In una lettera del marzo 1536 a Pietro Aretino l'iconografia viene descritta in maggior dettaglio.³⁵ Vasari vi scrisse infatti di aver inviato il cartone di una delle scene in dono al concittadino a Venezia, facendo sfoggio della ricchezza delle proprie invenzioni, dei notturni e degli effetti luminosi del fuoco, delle tempeste di mare e dell'«infinito numero delle spoglie» nella scena del trionfo di Cesare, la quale al momento in cui scriveva, per aver «intermeso il tempo per fare altre cose per Sua Eccellenza, ancora

³³ VASARI 1927, p. 23, «Ricordo come adi 10 di dicembre 1534 lo illustrissimo et eccellentissimo signor duca Alessandro primo duca di Fiorenza per ordine del magnifico messer Ottaviano de' Medici suo depositario mi allogano a dipigniere nel palazzo dela illustrissima casa de Medici una camera a terreno dovera fatto per mano di maestro Giovanni da Udine una volta di stuchi e pitture ...»

³⁴ VASARI 1966-1987, vol. VI, 1987, p. 373.

³⁵ FREY 1923, pp. 46-47 (11-18 marzo 1536 a Pietro Aretino a Venezia).

non è messa in opera». ³⁶

Nella medesima lettera ad Aretino Vasari scrisse che il duca Alessandro era tanto ispirato dalle gesta di Cesare, che «non ci va molti anni che questo palazzo sarà pieno di tutte le storie de' fatti che egli fece mai». ³⁷ La scelta del personaggio, che aveva aperto la strada al principato di Augusto, illustra in modo esplicito la volontà di completare la transizione dalla repubblica al principato ed era quindi perfettamente appropriata a rappresentare le ambizioni di Alessandro. Cesare vi appariva in trionfo e alla guida di una nave in pericolo, una trasparente metafora della guida del travagliato Stato fiorentino, ma anche preoccupato della conservazione della memoria letteraria delle proprie gesta e sempre pronto alla battaglia, e infine quale inflessibile censore delle memorie del nemico. Cesare dunque è rappresentato come attivo costruttore della propria memoria, oltre che come generale vittorioso, e il suo trionfo è quindi tanto militare quanto esplicitamente legato a una strategia di gestione della parola scritta, conservata a prezzo di mettere a repentaglio la propria vita o cancellata in modo esemplare, sia in segno di clemenza sia per cancellare la memoria del nemico. La scelta di Cesare quale protagonista di questa impresa decorativa riposa su una tradizione consolidata all'interno della committenza medicea, rappresentata dal *Tributo a Cesare* dipinto da Andrea del Sarto intorno al 1520 a Poggio a Caiano, anch'esso eseguito con la mediazione di Ottaviano, e sembra quasi ironicamente illustrare i precetti impartiti da Claudio Tolomei a Ippolito de' Medici qualche anno prima, nel dicembre 1529, quando aveva invitato per iscritto il giovane cardinale, che ambiva a prendere la guida dello stato fiorentino, a seguire l'esempio di Cesare. ³⁸ Questa insistenza sul ruolo esemplare di Cesare getta d'altra parte anche luce sulla pertinenza della successiva identificazione di Lorenzi-

³⁶ FREY 1923, p. 47.

³⁷ FREY 1923, p. 47.

³⁸ Per gli affreschi a Poggio a Caiano, SHEARMAN 1965, vol. I, pp. 78-79. Sul significato attribuito a Giulio Cesare da Tolomei nell'ambito dell'educazione politica di Ippolito de' Medici, si veda REBECCHINI 2010, pp. 82-84.

no come nuovo Bruto, e arricchisce pertanto il contenuto di un'opera densa di significato politico come il Bruto michelangelo del Bargello.

Come la scelta di studiare Cesare era stata suggerita a Ippolito a fini educativi da un finissimo intellettuale quale Tolomei, anche Alessandro fu certamente ispirato da un letterato a commissionare la rappresentazione di alcune rare scene delle gesta di Cesare nel palazzo di famiglia.³⁹ Non sarà quindi troppo azzardato pensare che fosse proprio Ottaviano de' Medici - che aveva consigliato Vasari per l'impresa, che aveva avuto l'incarico di «governatore» del giovane principe negli anni Venti e che allora ricopriva l'importante incarico di depositario - a determinare la scelta dei soggetti e il compimento dell'impresa decorativa. Si può anzi ipotizzare che Ottaviano si celasse dietro l'accorta politica artistica di Alessandro nel suo complesso, anche in considerazione del fatto che il principe, in quei frangenti, aveva appena vent'anni o poco più. La scelta di far affrescare una sala del palazzo di famiglia con le storie di Cesare, la parallela commissione a Pontorno, con la collaborazione di Bronzino, Jacone e Pierfrancesco Foschi, degli affreschi con putti e figure allegoriche nella villa medicea di Careggi, l'erezione del minaccioso *Ercole e Caco* in Piazza della Signoria nel maggio 1534 e, sullo sfondo, la costruzione della Fortezza, lasciano infatti intravedere il dispiegamento di una politica artistica articolata su più livelli, che prevedeva decorazioni di carattere più strettamente politico e legato all'iconografia medicea nell'arena pubblica, più didattico e intellettualmente impegnato nel palazzo cittadino, e immagini allegoriche ma di natura più dilettevole nella villa suburbana.⁴⁰ Nel complesso, attraverso opere pittoriche, scultoree e architettoniche, Ottaviano dovette presiedere, come già intuito da Anna Maria Bracciante, alla costruzione della immagine di un principe forte, saggio e colto, grazie alla cui autorità superare

³⁹ BRACCIANTE 1984, pp. 70-71.

⁴⁰ COSTAMAGNA 1994, pp. 230-233; VOSSILLA 2014, pp. 157-167 e, del medesimo autore, VOSSILLA 1999, pp. 9-47. Sulla Fortezza, HALE 1968, pp. 501-532 e GIANNESCHI e SODINI 1979, pp. 5-36.

gli anni dei tragici conflitti interni seguiti alla caduta dell'ultima repubblica nel 1530.

Quando Vasari intraprese la realizzazione degli affreschi con le gesta di Cesare nel 1535, la frattura tra il duca Alessandro e il retroterra romano di Vasari, cioè la corte di Ippolito, era ormai giunta a conclusione, resa irrimediabile dal tentativo, scoperto nel giugno 1535, da parte di Ippolito di ordire un complotto mirante ad assassinare lo stesso Alessandro.⁴¹ Questo salto di qualità nei già pessimi rapporti tra i due Medici svincolava Vasari dal proprio rapporto di dipendenza con Ippolito. Reagendo un poco scompostamente allo smascheramento, il cardinale medico abbandonò Roma e, dopo molti tentennamenti, si avviò alla volta dell'imperatore per cercare di ottenere una riconciliazione a fare valere le proprie ragioni per tornare alla guida dello stato fiorentino. Ma era ormai troppo tardi per immaginare di frenare l'ascesa di Alessandro e quello fu in effetti l'ultimo viaggio di Ippolito il quale, al principio d'agosto del 1535, ad Itri, fu avvelenato per ordine di Alessandro con il complice contributo di Paolo III, che mirava a dotare i suoi nipoti delle ricche rendite del cardinale medico.⁴² Con eccezionale tempismo, nel luglio 1535, Vasari inizia ad apparire tra gli stipendiati dalla corte, un fatto che segna, quasi tre anni dopo l'approdo del giovane pittore a Firenze, il suo effettivo ingresso nella corte ducale.⁴³ Il ruolo di Vasari a corte non deve tuttavia intendersi come un rapporto esclusivo con il duca, tanto che subito dopo Vasari dipinse per Filippo Salviati un ritratto di piccole proporzioni di Antonio Bracci, seguito a breve distanza di tempo da una nuova versione di dimensioni maggiori e, per l'amico Miniato Pitti, una tela con il *Passaggio del Mar Rosso*.⁴⁴

⁴¹ REBECCHINI 2010, pp. 126-127.

⁴² Per lo svolgimento dei fatti, le carte processuali relative all'omicidio, e l'interpretazione dei fatti alla luce della politica contemporanea, si veda ancora REBECCHINI 2010, pp. 131-154.

⁴³ Archivio di Stato di Firenze, Carte Stroziane, I, 13,3, fol. 12v, citato da RUBIN 1995, p. 100, n. 34.

⁴⁴ VASARI 1927, pp. 25-26.

La mancanza di commissioni ducali, a parte le grandi bandiere della fortezza,⁴⁵ consacrata il 5 dicembre 1535 con una grandiosa cerimonia descritta in dettaglio da Vasari in una lettera ad Aretino,⁴⁶ si può spiegare con le profonde tensioni che segnarono il dominio di Alessandro quell'anno, durante il quale i fuoriusciti, apparentemente con il sostegno di Paolo III, si radunarono a Roma per ordire complotti ai danni del duca e, specialmente, allestire un'ambasciata all'imperatore offrendogli enormi quantità di denaro in cambio della restituzione della 'libertà' di Firenze. Tali tensioni si protrassero fino al principio del 1536, quando Alessandro giunse, il 3 gennaio, al cospetto di Carlo V a Napoli e dove, pur dovendosi confrontare con una nutrita schiera di agguerriti fuoriusciti fiorentini, ottenne in via definitiva la mano di Margherita d'Austria, figlia naturale dell'imperatore, con la quale fu finalmente unito in matrimonio il 28 febbraio 1536.⁴⁷ Intanto, in assenza di Alessandro, mentre Pontormo era attivo per Alessandro prima a Poggio a Caiano e poi a Careggi,⁴⁸ il 3 gennaio Vasari accettò due commissioni per una pala d'altare per San Domenico in Arezzo, una commissione facilitata da una lettera di raccomandazione del 25 ottobre 1535 scritta dallo stesso Alessandro al commissario d'Arezzo Giovanni dell'Antella, e per la chiesa della Compagnia di San Rocco, ugualmente ad Arezzo.⁴⁹

⁴⁵ VASARI 1927, p. 26.

⁴⁶ FREY 1923, pp. 40-46.

⁴⁷ REBECCHINI 1998, pp. 517-528.

⁴⁸ COSTAMAGNA 1994, pp. 230-233.

⁴⁹ Le due pale raffiguranti la *Deposizione* di San Domenico ad Arezzo, ora nella Santissima Annunziata, e *La Madonna con Bambino e santi*, oggi nei depositi del Museo statale di arte medioevale e moderna di Arezzo, sono ricordate in VASARI 1927, pp. 23-24 (3 gennaio 1535 *more florentino* [1536] e senza data) e, solo per la pala di San Rocco, in FREY, 1923, pp. 63 (26 maggio 1536 a Francesco Rucellai a Pisa (?) da Firenze) e 86-87 (6 luglio 1536 a Niccolò Serguidi a Firenze, da Arezzo). Schede delle opere si possono leggere in VASARI 1981, pp. 329-331 (catalogo nn. 10 e 11). Su queste opere si veda anche LEPRI – PALESATI 2003, pp. 20-21. Per la lettera di Alessandro, CARLUCCI 1995, pp. 86-92: 90.

Dopo il rientro del duca a Firenze, la nuova situazione politica, rasserenatasi a seguito della conferma del supporto imperiale al governo di Alessandro, contribuì ad allentare le tensioni interne e nella primavera del 1536 troviamo l'artista di nuovo all'opera per Alessandro tra gli artefici incaricati di realizzare gli apparati effimeri per l'ingresso trionfale di Carlo V a Firenze.⁵⁰ L'imperatore si trattenne solo cinque giorni alla fine di aprile, seguito da Margherita, che fece il proprio trionfale ingresso nella città del marito il 31 maggio 1536,⁵¹ portando a compimento gli accordi presi fin dal 1529 a Barcellona tra Clemente VII e Carlo V. Questo matrimonio rappresentava il trionfo della politica medicea fiorentina e segnò un passo decisivo nel ridimensionamento delle speranze dei fuoriusciti, ormai isolati e privi dell'appoggio e dei fondi del cardinale Ippolito.

Come mai, dunque, Vasari, proprio quando il suo ruolo sembrava essersi assestato, dopo la morte di Alessandro non seguì le orme di tanti altri servitori del duca, ma lasciò addirittura Firenze per ritirarsi, con il conforto di pochi amici, ad Arezzo e poi a Camaldoli? La ragione di questa inaspettata rinuncia è presumibilmente da attribuirsi alla conferma, senz'altro promossa da Ottaviano, di Pontormo quale pittore ufficiale del ducato da parte del giovanissimo Cosimo I.⁵² Per quanto fosse stato un protettore assiduo e premuroso di Vasari, Ottaviano de' Medici, che mantenne il suo ruolo cruciale nel mondo delle arti a Firenze sotto il nuovo duca, non poteva non percepire l'abissale distanza qualitativa delle opere dei due - si pensi, per un termine di paragone, per la verità poco generoso, all'orrida pala di San Rocco ad Arezzo - né mancare di riconoscere la maggiore esperienza di Pontormo rispetto a Vasari.

Qualcosa accadde, a mio avviso: uno sgarbo, o semplicemente il

⁵⁰ VASARI 1927, pp. 26-27 (29 marzo 1536). Sull'evento, si veda CAZZATO 1985, pp. 179-203.

⁵¹ MITCHELL 1986, pp. 169-172.

⁵² PILLIOD 2001, p. 31: «Pontormo was evidently the only official painter in Florence during Alessandro de' Medici's rule and the early years of Cosimo's, although others aspired to this status».

segnale che la carriera di Vasari non poteva che essere messa in secondo piano rispetto all'originalità e qualità delle opere di Pontormo, che subito ritrasse la madre del nuovo duca, Maria Salviati (Baltimore, Walters Art Gallery) e venne messo all'opera nella villa di Castello in cui Cosimo era nato e vissuto per dipingere una loggia con «figure mitologiche, allegorie zodiacali e medaglioni storici». ⁵³ Alessandro, giunse addirittura a confiscare da Bartolomeo Bettini, un avversario politico e simpatizzante repubblicano su cui vorremmo sapere di più, la *Venere e Cupido* oggi alle Gallerie dell'Accademia che Michelangelo aveva disegnato in un cartone poi realizzato in pittura da Pontormo. ⁵⁴ Vasari capì e lasciò il campo. Da qui il risentimento mai sopito che trasparire nella più tarda vita del Pontormo, l'enfatizzare le sue stranezze e il suo carattere eccentrico e incompatibile con il suo ruolo a corte. ⁵⁵ La *Vita di Pontormo* va quindi intesa come una vendetta postuma e obliqua per quello smacco che avrebbe tenuto Vasari lontano da Firenze ancora per molti e lunghi anni, fino al suo trionfale ritorno sul finire del 1553.

⁵³ COSTAMAGNA 1994, pp. 239-242; PILLIOD 2001, p. 17.

⁵⁴ COSTAMAGNA 1994, pp. 217-221.

⁵⁵ PINELLI 1993, pp. 5-32 (Capitolo 1: «Vasari e Pontormo»).

Bibliografia

- BRACCIANTE 1984 = A. BRACCIANTE, Anna Maria Bracciante, *Ottaviano de' Medici e gli artisti*, Firenze, 1984.
- BUTTERS 2007 = S. B. BUTTERS, *The Uses and Abuses of Gifts in the World of Ferdinando de' Medici (1549-1609)*, in «I Tatti Studies: Essays in the Renaissance», XI, Firenze, 2007, pp. 243-354.
- CAMPBELL 1985 = M. CAMPBELL, *Il ritratto del duca Alessandro de' Medici di Giorgio Vasari: contesto e significato*, in «Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica», Atti del convegno, Firenze, 1985, pp. 339-361.
- CARLUCCI 1995 = R. A. CARLUCCI, *Giorgio Vasari and Duke Alessandro de' Medici: A New Document for the Arezzo Deposition*, in «Paragone», XLVI, 4, Firenze, 1995, pp. 86-92: 90.
- CAZZATO 1985 = V. CAZZATO, *Vasari e Carlo V: l'ingresso trionfale a Firenze nel 1536*, in «Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica», Atti del convegno, a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, 1985, pp. 179-203.
- COSTAMAGNA 1994 = P. COSTAMAGNA, *Pontormo*, Milano, 1994.
- DACOS – FURLAN 1987 = N. DACOS – C. FURLAN, *Giovanni da Udine 1487-1561*, Udine, 1987.
- DALL'AGLIO 2011 = S. DALL'AGLIO, *L'assassinio del duca. Esilio e morte di Lorenzino de' Medici*, Firenze, 2011.
- FREY 1923 = C. FREY, *Il carteggio di Giorgio Vasari (1532-1563)*, München, 1923.
- GEREMICCA 2014 = A. GEREMICCA, *Peintures de Pontormo et Rosso Fiorentino*, in «Pontormo e Rosso Fiorentino, divergenti vie della maniera», catalogo della mostra, a cura di Carlo Falciani e Antonio Natali, Firenze, 2014, pp. 130-131.
- GIANNESCHI – SODINI 1979 = M. GIANNESCHI - C. SODINI, *Urbanistica e politica durante il principato di Alessandro de' Medici, 1532-1537*, in «Storia della città», X, Milano, 1979, pp. 5-36.
- HALE 1968 = J. R. HALE, *The End of Florentine Liberty: The Fortezza da Basso*, in «Florentine Studies: Politics and society in renaissance Florence», edited by Nicolai Rubinstein, London, 1968, pp. 501-532.
- KLIEMANN 1981 = J. KLIEMANN, *Le Xilografie delle 'Vite' del Vasari*, in «Giorgio Vasari: Principi, Letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Lo Storiografo dell'arte nella Toscana dei Medici», catalogo della mostra (Arezzo, 26- 29 Settembre 1981) Firenze, 1981, pp. 77-78.

- LEPRI, PALESATI 2003 = N. LEPRI, A. PALESATI, *Fuori dalla corte. Documenti per la biografia vasariana*, Arezzo, 2003.
- MITCHELL 1986 = B. MITCHELL, *The Majesty of the State: Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600)*, Firenze, 1986.
- NAGEL 2003 = A. NAGEL, *Art as Gift: Liberal Art and Religious Reform in the Renaissance*, in «Negotiating the Gift: Pre-Modern Figurations of Exchange», edited by G. Algazi, V. Groebner and B. Jussen, Göttingen, 2003, pp. 319-360.
- NAYEMI 2006 = J.M. NAYEMI, *A History of Florence 1200-1575*, Oxford, 2006.
- NOCENTINI 2011 = S. NOCENTINI, *Giorgio Vasari. Cristo portato al sepolcro*, in «Giorgio Vasari Disegnatore e Pittore. "Istudio, diligenza et amorevole fatica"», catalogo della mostra, a cura di Alessandro Cecchi con Alessandra Baroni e Liletta Fornasari, Arezzo 3 settembre – 11 dicembre 2011, Milano, 2011, scheda 1, pp. 62-63.
- PILLIOD 2001 = E. PILLIOD, *Pontormo, Bronzino, Allori, a genealogy of Florentine art*, New Haven, 2001.
- PINELLI 1993 = A. PINELLI, *La bella maniera: artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, 1993.
- PLAISANCE 2013 = M. PLAISANCE, *Vasari e Alessandro de' Medici: Arte e ideologia*, in *I mondi di Vasari. Accademia, lingua, religione, storia, teatro*, Atti del convegno, a cura di Alessandro Nova e Luigi Zangheri, Venezia, 2013, pp. 17-42.
- RASTRELLI 1781 = M. RASTRELLI, Modesto Rastrelli, *Storia d'Alessandro de' Medici primo duca di Firenze*, 2 voll., Firenze, 1781.
- REBECCHINI 1998 = G. REBECCHINI, *Fonti mantovane sul conflitto fra Alessandro de' Medici e i fuoriusciti fiorentini durante la visita a Napoli di Carlo V nel 1536*, in «Archivio Storico Italiano», CLVI, 3, Firenze, 1998, pp. 517-528.
- REBECCHINI 2011 = G. REBECCHINI, *Beyond Florence's walls. A List of Evaluations of Buildings to Be Demolished in 1529-1530*, in «Getty Research Journal», III, 2011, Los Angeles, pp. 165-170.
- REBECCHINI 2010 = G. REBECCHINI, *'Un altro Lorenzo': Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511-1535)*, Venezia, 2010.
- REBECCHINI 2013 = G. REBECCHINI, *La politica dello stile: il giovane Vasari e la cerchia di Ippolito de' Medici*, in «Giorgio Vasari e il cantiere delle vite del 1550», Atti del convegno, a cura di Barbara Agosti e Silvia Ginzburg, Venezia, 2013, pp. 13-27.
- RUBIN 1994 = P. RUBIN, *Vasari, Lorenzo and the Myth of Magnificence*, in «Lorenzo il Magnifico e il suo mondo», Atti del convegno, a cura

- di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, 1994, pp. 427-442.
- RUBIN 1995 = P. RUBIN, *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven, 1995.
- RUBINSTEIN 1996 = N. RUBINSTEIN, *Firenze tra Repubblica e Principato e i ritratti dei Medici di Pontormo*, in «Pontormo e Rosso», Atti del convegno, a cura di Roberto P. Ciardi e Antonio Natali, Venezia, 1996, pp. 19-25: 22.
- SHEARMAN 1965 = J. SHEARMAN, *Andrea del Sarto*, 2 voll., Oxford, 1965.
- SIMONCELLI 2006 = P. SIMONCELLI, *Fuoriuscitisimo repubblicano fiorentino 1530-1554 (Volume primo – 1530-37)*, Milano, 2006.
- SIMONS 2008 = P. SIMONS, *Disegno and Desire in Pontormo's Alessandro de' Medici*, in «Renaissance Studies», XXII, 5, Oxford, 2008, pp. 650-668.
- STREHLKE1985 = C.B. STREHLKE, Carl Brandon Strehlke, *Pontormo, Alessandro de' Medici and the Palazzo Pazzi*, in «Bulletin of the Philadelphia Museum of Art», CCCXLVIII, Philadelphia, 1985, pp. 3-15.
- STREHLKE 2004 = C.B. STREHLKE, *Pontormo, Bronzino, and the Medici: The Transformation of the Renaissance Portrait in Florence*, catalogo della mostra, a cura di Carl Brandon Strehlke, Philadelphia, 2004.
- TREXLER – LEWIS 1981 = R. TREXLER – M.E. LEWIS, *Two Captains and Three Kings: New Light on The Medici Chapel*, in «Studies in Medieval and Renaissance History», IV, Lincoln, 1981, pp. 93-177.
- VAN VEEN 2006 = H. TH. VAN VEEN, *Cosimo I de' Medici and his Self-Representation in Florentine Art and Culture*, Cambridge-New York, 2006.
- VASARI 1927 = G. VASARI, *Il libro delle ricordanze*, a cura di Alessandro del Vita, Arezzo, 1927.
- VASARI 1966-1987 = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, 6 voll., Firenze, 1966-1987.
- VASARI 1981 = G. VASARI, *Principi, letterati e artisti Nelle carte di Giorgio Vasari, Casa Vasari: pittura vasariana dal 1532 al 1554*, cat. della mostra, (Sottochiesa di S. Francesco, Arezzo, 26 settembre - 29 novembre 1981), a cura di Laura Corti e Margareth Daly Davis, Firenze, 1981.
- VOSSILLA1999 = F. VOSSILLA, *Il colosso di Baccio Bandinelli in Piazza della Signoria*, in «L'Ercole e Caco di Baccio Bandinelli», a cura di Carlo Francini e Francesco Vossilla, Firenze, 1999, pp. 9-47.
- VOSSILLA2014 = F. VOSSILLA, *L'Ercole e Caco di Baccio Bandinelli tra*

pace e guerra, in «Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493-1560)», catalogo della mostra, a cura di Detlef Heikamp e Beatrice Paolozzi Strozzi, Firenze, 2014, pp. 157-167

VON ALBERTINI 1970 = R. VON ALBERTINI, *Firenze dalla repubblica al principato. Storia e coscienza politica*, [*Das florentinische Staatbewußtsein im Übergang von der Republik zum Prinzipat*, Bern, Francke, 1955], trad. it. di Cesare Cristofolini, Torino, 1970.

Didascalie

Fig. 1: TIZIANO VECELLIO, Ritratto di Ippolito de' Medici, 1532, Galleria Palatina, Firenze, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Soprintendenza Speciale per il Polo Museale della città di Firenze, olio su tela, 139x107 cm, Inv. Pal. N. 201.

Fig. 2: GIORGIO VASARI, La deposizione al sepolcro, 1532, olio su tavola, 144 x 113 cm, Arezzo, Casa Vasari (in deposito della Soprintendenza, inv. Poggio Imperiale, n. 539) © Foto Tavanti di Rossi Roberto

Fig. 3: GIORGIO VASARI, Ritratto di Alessandro de' Medici, 1534, olio su tavola, 157 x 114 cm, Firenze, Uffizi, inv. 1890 n. 1563, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Soprintendenza Speciale per il Polo Museale della città di Firenze.



1





3