

Corso di Laurea magistrale
in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di laurea

**LA RICEZIONE DELL'OPERA
GRAFICA DI ALBRECHT DÜRER IN
ANDREA DEL SARTO E NEL
PONTORMO. UN'INDAGINE SUL
DIBATTITO CRITICO DA GIOVANNI
GAETANO BOTTARI ALLA
SECONDA GUERRA MONDIALE
(1759-1943)**

Relatore

Ch. Prof. Giovanni Maria Fara

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Émilie Passignat

Laureanda Elisabetta Cremonte Pastorello 866537

Anno Accademico

2021/2022

Indice

<i>Introduzione</i>	I
I. La ricezione delle stampe di Dürer a Firenze all'inizio del Cinquecento	1
I.1 Lo sguardo di Andrea del Sarto	8
I.2. Le scelte di Pontormo	13
II. Dürer, Andrea del Sarto, Pontormo: il dibattito storico-critico	17
II.1 Il Settecento: sviluppo del dibattito filologico e le prime edizioni commentate	17
II.2 I mutamenti ottocenteschi	23
II.2.1 Lo sviluppo del dibattito su scala europea	29
II.3 Novecento: tematiche note e nuove aperture.....	34
II.3.1 Dürer alla Certosa. Precorritenti del Manierismo	39
II.3.2 Il ruolo divulgativo dei commenti delle <i>Vite</i> nella prima metà del secolo	42
III. Appendice testuale	46
1. Testi del Settecento.....	47
1.1	47
1.2	50
1.3	51
1.4	52
1.5	54
2. Testi dell'Ottocento	55
2.1	55
2.2	55
2.3	56
2.4	56
2.5	56
2.6	58
2.7	59
2.8	59
2.9	60

2.10	61
2.11	61
2.12	63
2.13	63
2.14	64
2.15	65
2.16	66
2.17	68
2.18	69
2.19	69
2.20	71
2.21	71
2.22	72
2.23	73
2.24	73
2.25	74
2.26	74
2.27	75
2.28	75
3. Testi del Novecento	77
3.1	77
3.2	84
3.3	85
3.4	87
3.5	87
3.6	88
3.7	89
3.8	90
3.9	91
3.10	97
3.11	101
3.12	101
3.13	106
3.14	107
<i>Bibliografia</i>	109

Introduzione

L'impatto dell'opera grafica di Albrecht Dürer su Andrea del Sarto e Pontormo è un tema presente nella storia della critica d'arte fin dal Cinquecento. Diversi studi che hanno analizzato le fonti cinque e seicentesche riguardanti l'influsso dureriano in Italia hanno messo in luce le peculiarità dell'interpretazione di questa influenza da parte degli scrittori coevi. Tuttavia mi sembra che non sia stato finora dedicato un elaborato, comprensivo di citazioni testuali, al dibattito critico sviluppatosi intorno a questo tema a partire dal Settecento. Questa tesi si pone dunque come obiettivo di proporre una selezione dei testi più significativi pubblicati tra la seconda metà del XVIII e la prima del XX secolo, che in vario modo hanno trattato il tema dell'influsso dureriano su Andrea del Sarto e Pontormo.

Dopo un breve capitolo sulla fortuna delle opere di Dürer nella Firenze di inizio Cinquecento, che rende apprezzabile lo stato attuale del dibattito critico relativo all'influsso delle stampe dureriane sui due pittori toscani, tenterò di individuare gli elementi fondamentali di questa influenza riservando un ruolo essenziale alle annotazioni presenti nelle varie edizioni commentate delle *Vite* del Vasari, le cui informazioni incrocerò con quanto desunto da altri testi coevi. Proverò pertanto ad indagare la fortuna della potente ricezione dell'opera grafica di Dürer nelle opere di Andrea del Sarto e del Pontormo così come viene indagata nella letteratura artistica tra la seconda metà del Settecento e la Seconda Guerra Mondiale o, più precisamente, dall'edizione delle *Vite* vasariane con il commento di Giovanni Gaetano Bottari pubblicata tra il 1759 e il 1760 a quella curata da Carlo Ludovico Ragghianti del 1943. Cercherò di delineare cronologicamente la parabola della fortuna critica di questo tema, seguendo le direzioni divergenti che intraprende nell'analisi delle opere dei due pittori.

Ho scelto di seguire l'ordine cronologico della pubblicazione dei testi, creando nel secondo capitolo dell'elaborato una suddivisione per secoli, che ho ripreso anche nell'appendice testuale. Per facilitare la consultazione dei testi citati nella mia analisi ho inserito una numerazione per i testi e le singole citazioni, riportata anche nel mio testo (per esempio: III.1.1.1).

Come già accennato questi testi si dividono principalmente in edizioni commentate delle *Vite* di Vasari e studi monografici, che ho deciso di citare insieme alle edizioni commentate in virtù della stretta connessione tra queste due tipologie di testo, che si sviluppa soprattutto a partire dall'Ottocento. Ho scelto inoltre di trascrivere dall'originale sia i testi in italiano che in altre lingue, aggiungendo una traduzione a piè di pagina per i testi in tedesco (le traduzioni, salvo un singolo caso segnato in nota, sono di chi scrive).

Per quando riguarda l'analisi dei testi e delle opere grafiche e pittoriche citate nel testo, sono stati per me di fondamentale importanza la *Premessa al commento secolare delle Vite di Giorgio Vasari* di Paola Barocchi, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche 1508-1686* e *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni* di Giovanni Maria Fara.

Questo tema mi ha dato non solo la possibilità di provare a delineare le traiettorie intraprese dalla critica rispetto alle figure di Andrea del Sarto e Pontormo in relazione con Dürer, e lo sviluppo di questo dibattito in tempi e luoghi diversi, ma mi ha consentito anche di aprire uno scorcio rispetto alla percezione del ruolo delle opere e dei testi artistici nei diversi secoli. Dürer, Andrea del Sarto e Pontormo oltre ad essere i protagonisti di un fondamentale dibattito storico critico diventano anche un mezzo attraverso cui trattare temi essenziali relativi alla ricezione delle opere d'arte in contesti ed epoche diverse, grazie al decisivo medium della stampa, così importante per le manifestazioni artistiche dell'età moderna.

I. La ricezione delle stampe di Dürer a Firenze all'inizio del Cinquecento

La prima ricezione delle stampe di Dürer a Firenze è collocabile a partire dal 1500 circa. Giovanni Maria Fara in *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni*, citando la lettera di Albrecht Dürer inviata a Willibald Pirckheimer da Venezia il sette febbraio 1506, sottolinea come Dürer noti già la presenza di elementi delle sue incisioni in diverse opere italiane¹.

Vasari cita l'influenza delle stampe di Dürer e Schongauer a Firenze nella *Vita* di Gherardo di Giovanni del Fora, facendo in realtà probabilmente riferimento alle incisioni di Cristofano Robetta². Quest'ultimo fa citazioni di particolari paesistici da stampe di Dürer a partire dal 1500 circa, così come accade tra gli incisori del nord della Penisola³.

Nei primi anni del Cinquecento le incisioni düreriane vengono sfruttate soprattutto per i paesaggi, al punto da avere un ruolo nel processo di rinnovamento della resa paesistica nella pittura italiana dei primi tre decenni del secolo⁴.

Forse anche per questa particolare attenzione per gli elementi paesaggistici in questi anni vengono particolarmente apprezzati i bulini düreriani «impennati sul rapporto stretto ed indissolubile fra le figure in primo piano e il paesaggio retrostante»⁵. Tra questi Fara identifica anche l'*Ercole*, databile intorno al 1498⁶.

Il paese fortificato sullo sfondo dell'incisione viene per esempio citato in controparte dal Robetta nel bulino con l'*Allegoria dell'invidia*⁷.

Significativo in tal senso è anche l'interesse per le opere düreriane espresso da Baccio della Porta. È

¹ G. M. Fara, *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni*, I, *Inventario generale delle Stampe*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, Leo S. Olschki, 2007, pp. 14-15

² «Mentre che Gherardo andava queste cose lavorando, furono recate in Fiorenza alcune stampe di maniera tedesca fatte da Martino e da Alberto Duro; per che, piacendogli molto quella sorte d'intaglio, si mise col bulino a intagliare, e ritrasse alcune di quelle carte benissimo, come si può veder in certi pezzi che ne sono nel nostro libro insieme con alcuni disegni di mano del medesimo.» (Vasari, 1568, I, p. 454)

³ G. M. Fara, *La fortuna di Albrecht Dürer nell'arte fiorentina del XVI secolo*, in *Metodo della ricerca e ricerca del metodo: storia, arte, musica a confronto*, atti del convegno (Lecce, Università degli Studi, Facoltà di Beni Culturali, 21-23 maggio 2007), a cura di B. Vetere e di D. Caracciolo, Lecce, Congedo Editore, 2009, pp. 185-201; G. M. Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche 1508-1686*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2014, pp. 13-14

⁴ G. M. Fara, *Albrecht Dürer, originali, copie, derivazioni...* cit., p. 17

⁵ *Ivi*

⁶ *Ibid.*, scheda 53, pp. 122-126

⁷ *Id.*, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche 1508-1686...* p. 14

infatti noto il paesaggio ispirato a Dürer disegnato da Baccio prima di prendere i voti⁸. La raffigurazione fa parte di un foglio, conservato nel Cabinet des dessins del Dipartimento di arti grafiche del Louvre⁹, in cui sono presenti altri due schizzi di paesaggio. Il disegno raffigura un castello ed è una diretta derivazione dal paesaggio del bulino con *L'Ercole*. Viene ripresa alla lettera infatti non solo la struttura del castello, ma anche il paesaggio circostante.

Allo stesso tempo, tuttavia, questi medesimi bulini fornivano anche ispirazione per le prime citazioni di figure.

Fara sottolinea l'importanza della tavola con il *Tempio di Ercole* conservata a Palazzo Davanzati, in cui è notoriamente presente una citazione dal bulino di Dürer con i *Sei soldati*¹⁰. Lo stesso bulino viene citato anche da Francesco Granacci nella tavola con *Giuseppe presenta il padre e il fratello al faraone* per la camera nuziale Bogherini¹¹.

Negli anni Dieci del XVI secolo ha luogo la seconda e più massiccia ricezione dell'opera grafica di Dürer. Vasari nella *Vita* di Andrea del Sarto individua il maggior avvicinamento dell'artista all'opera di Dürer verso la metà del secondo decennio del Cinquecento¹², in corrispondenza con la diffusione delle grandi raccolte düreriane¹³.

Lo scrittore nella *Vita* di Andrea fa riferimento al gruppo della *Piccola Passione xilografica*, ma l'arrivo delle stampe di Dürer coinvolge in realtà anche quelli della *Vita della Vergine*, della *Grande Passione xilografica* e dell'*Apocalisse*, stampati in questa forma nel 1511¹⁴. Inoltre, mette in luce Fara, è ascrivibile a questa svolta nella ricezione italiana delle stampe di Dürer anche la *Piccola Passione su rame*, terminata nel 1512¹⁵.

Intorno alla metà del secondo decennio del Cinquecento vediamo quindi lo sviluppo di citazioni da

⁸ L. Mézarès, *Italien sieht Dürer. Zur Wirkung der deutschen Druckgraphik auf die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts*, Erlangen, Verlag Palm & Enke, 1983; C. Fischer, *Fra Bartolommeo's Landscape Drawings*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 33, 1989, pp. 308-310

⁹ Il foglio è intitolato *Cinq vues de villes et de châteaux* e ha come catalogazione RF 5565 recto.

¹⁰ G. M. Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche...* cit., p. 15

¹¹ Id., *scheda 67*, in *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni...* cit., pp. 143-144

¹² Id., *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche...* cit., p. 12

¹³ Id., *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni...* cit., p. 21

¹⁴ *Ibid.*, p. 19

¹⁵ *Ibid.*, p. 21

opere di Dürer, e in particolare dai «cicli a carattere biografico-narrativo»¹⁶, da parte di pittori come Andrea del Sarto, Pontormo, Rosso Fiorentino, il Bachiacca e Ridolfo Ghirlandaio¹⁷.

Tuttavia la ricezione delle stampe düreriane attraverso la citazione delle figure non sostituisce del tutto l'interesse per gli elementi paesaggistici.

Rolf Quednau afferma che Andrea del Sarto, così come Raffaello, si sia avvicinato alle stampe di Dürer inizialmente tra il 1509 e il 1510 per ispirarsi a dettagli paesistici e successivamente, verso il 1514, abbia spostato il suo interesse verso le figure¹⁸.

Kristina Hermann Fiore a sua volta riporta come nel secondo decennio l'interesse degli artisti si concentri sulla resa spaziale del paesaggio con vie di fuga, «[...] tematiche spaventose e panneggi a pieghe espressive»¹⁹.

Questa nuova fase nella ricezione delle incisioni di Dürer comporta anche lo sviluppo di citazioni più complesse. Vediamo in questi anni, oltre ai singoli richiami, anche dei riferimenti nella medesima opera ad elementi di più incisioni da una stessa serie o da diversi gruppi²⁰, fino ad arrivare alle composizioni di opere con citazioni da stampe di diversi autori²¹.

Sempre negli anni Dieci del Cinquecento si sviluppa un'importante esperienza per il percorso artistico di Andrea del Sarto e Pontormo, anche in relazione all'influsso delle opere düreriane: la cosiddetta scuola dell'Annunziata.

Questa dicitura deriva dal nome della chiesa nel cui chiostro dei Voti Andrea del Sarto, Pontormo

¹⁶ Id., *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche...* cit., p. 16

¹⁷ Antonio Natali sostiene che Rodolfo Ghirlandaio intorno al 1515 cita diversi elementi nordici nelle due tavole con i *Miracoli di san Zanobi*.

A. Natali, *La cultura d'Oltralpe, Pontormo, gli altri*, in *L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche (1494-1530)*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 28 settembre 1996- 6 gennaio 1997), a cura di A., Natali, A., Cecchi, C., Sisi, Venezia, Marsilio Editore, 1996, pp. 261-263

¹⁸ R. Quednau, *Raphael und "alcune stampe di maniera tedesca"*, in «*Zeitschrift für Kunstgeschichte*», 46, 1983, pp. 129-175

¹⁹ K. Hermann Fiore, *Riflessi di Dürer nell'arte italiana del Cinquecento*, in *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 10 marzo-10 giugno 2007), a cura di K. Hermann Fiore, Milano, Electa, 2007, pp. 267-269.

Hermann Fiore, riprendendo il dibattito iniziato nel Novecento sul legame tra la ricezione düreriana e il Manierismo di cui parleremo più estesamente in seguito, scrive che i primi manieristi fiorentini sono inoltre interessati anche alla rappresentazione realistica del comportamento umano. Artisti come Andrea del Sarto, Beccafumi e Bronzino si ispirano al naturalismo e all'intensità tematica della narrazione delle stampe di Dürer, sfruttando la sua influenza per arricchire il proprio linguaggio stilistico. *Ibid.*, p. 268

²⁰ G. M. Fara, *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni...* cit., p. 21

²¹ Id., *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche...* cit., p. 18

e Rosso Fiorentino lavorano, insieme e separatamente, tra la fine del primo e del secondo decennio del Cinquecento.

Pontormo e Rosso Fiorentino in questo lasso di tempo sono brevemente allievi di Andrea del Sarto, come riporta Vasari nelle *Vite* e viene testimoniato anche dalla loro partecipazione alla creazione della predella *dell'Annunciazione* del 1512 per la chiesa di San Gallo²².

Tra il 1512 e il 1513 Andrea del Sarto, Pontormo e Rosso fiorentino si trovano dunque legati, e

²² «Ora avendo Andrea di que' giorni finita una tavola d'una Nunziata per la chiesa de' frati di San Gallo, oggi rovinata, come si è detto nella sua Vita, egli diede a fare la predella di quella tavola a olio a Iacopo, il quale vi fece un Cristo morto con due Angioletti che gli fanno lume con due torce e lo piangono, e dalle bande in due tondi due Profeti, i quali furono così praticamente lavorati, che non paiono fatti da giovinetto, ma da un pratico maestro. Ma può anco essere, come dice il Bronzino ricordarsi avere udito da esso Iacopo Puntormo, che in questa predella lavorasse anco il Rosso. Ma sì come a fare questa predella fu Andrea da Iacopo aiutato, così fu similmente in fornire molti quadri et opere che continuamente faceva Andrea.» (Vasari, 1568, II, p. 475)

nello stesso periodo si conclude l'ultima «chompagnia» di Fra Bartolomeo²³ con Mariotto

²³ Baccio della Porta intorno al 1485 entra nella bottega di Cosimo Rosselli, dove conosce anche Mariotto Albertinelli e Piero di Cosimo. Quest'ultimo, più vecchio di Fra Bartolomeo di circa dieci anni, sviluppa un stile originale e molto diverso da quello di Cosimo Rosselli, influenzato da Filippino Lippi e dalla pittura fiamminga, ed è stato identificato da alcuni studiosi come l'effettivo maestro di Fra Bartolomeo nel periodo passato nella bottega di Cosimo Rosselli. Un atto notarile del 1491 identifica Piero di Cosimo come miniatore e negli stessi anni il miniatore e incisore Francesco Rosselli, fratello di Cosimo, va a lavorare in Ungheria per conto di Mattia Corvino. Quest'ultimo impiega nelle sue attività di commercio di libri Alessandro di Giovanni Formser, un miniatore tedesco. È dunque possibile che Formser abbia influenzato Piero di Cosimo, conosciuto forse nella bottega di Cosimo Rosselli, soprattutto per quanto riguarda la «spiccata propensione per l'arte tedesca» che caratterizza opere come la pala Capponi. Insoddisfatto dell'esperienza presso la bottega di Cosimo Rosselli, Fra Bartolomeo forse frequenta anche la bottega del Verrocchio, in quegli anni gestita da Lorenzo di Credi. Successivamente per un breve periodo frequenta la bottega dei Ghirlandaio, dove lavora con un giovane Ridolfo e forse si ispira all'opera di Benedetto, che dopo un viaggio in Francia nel 1494 torna a Firenze dove resta fino alla morte nel 1497. Baccio entra nella bottega per contribuire al completamento di opere lasciate interrotte dalla morte di Domenico, come ad esempio la pala d'altare dedicata a San Vincenzo per la chiesa di San Domenico a Rimini, commissionata da Pandolfo Malatesta. Ridolfo del Ghirlandaio in opere come la *Madonna della cintola con i Santi Francesco, Giovanni Battista, Orsola ed Elisabetta d'Ungheria*, riprende lo stile di Fra Bartolomeo.

Verso la fine del secolo Fra Bartolomeo forma una prima «chompagnia» con Mariotto Albertinelli, con cui lavora fin all'inizio del noviziato nel monastero di San Domenico a Prato, il 26 luglio del 1500. Serena Padovani rifiuta l'ipotesi, sostenuta già da Vasari, di uno iato di circa quattro anni prima della ripresa dell'attività pittorica di Fra' Bartolomeo e suggerisce invece un'interruzione della durata di un solo anno. Dunque Fra Bartolomeo avrebbe costituito una bottega a San Marco già dal 1502. Bisogna inoltre sottolineare come il ruolo di Fra Bartolomeo all'interno della Congregazione di San Marco fosse probabilmente strettamente legato alla sua attività di pittore e alla relativa notorietà già raggiunta prima di prendere i voti. Egli infatti nel primo periodo a San Marco farà una serie di opere sia di committenza interna al convento, sia di ambito cittadino. Baccio della Porta, da poco divenuto Fra Bartolomeo, arriva nel convento nei primi anni del Cinquecento, ed è immerso nel processo di riavvicinamento e normalizzazione della Congregazione nel contesto cittadino e rispetto alla Chiesa dopo la morte di Girolamo di Savonarola. La restituzione della Piagnona nel 1509 e lo stringersi dei rapporti con il gonfaloniere a vita Pietro Soderini fanno parte di un processo che culmina nella visita di Leone X in occasione dell'Epifania del 1516. Fra Bartolomeo assume un importante ruolo in questo percorso in quanto alcune sue opere vengono usate, con una pratica iniziata da Sante Pagnini, come simbolo di rinnovato legame. Un chiaro esempio è la commissione della *pala della Signoria* per la Sala del Gran Consiglio a Palazzo Vecchio, affidata al frate nel 1510 da Soderini, dopo la morte di Filippino Lippi. Questa necessità di apertura è probabilmente anche una delle ragioni dei viaggi a Venezia e Roma che Fra Bartolomeo intraprende rispettivamente nel 1508 e nel 1513. Frutto del primo viaggio è la tavola con il *Padre Eterno fra le Sante Maria Maddalena e Caterina da Siena*, destinata alla chiesa del convento di San Pietro Martire a Murano e che tuttavia non troverà mai la sua collocazione veneziana e sarà invece conservata nella chiesa di San Romano a Lucca. Durante il breve viaggio a Roma invece Fra' Bartolomeo dipinge per l'altare maggiore della chiesa di San Silvestro due pale con raffigurati rispettivamente i santi Pietro e Paolo. Tra i due viaggi Fra Bartolomeo a Firenze fonda con Mariotto Albertinelli un'altra compagnia. In questi anni si sviluppa il ciclo di sacre conversazioni monumentali che raggiunge il suo culmine nella *Pala della Signoria*, mai conclusa, di cui è già stata sottolineata l'importanza per il convento di San Marco.

Rientrato a Firenze nel 1514 dopo aver contratto la malaria, Fra Bartolomeo lavora ad una serie di committenze per Palazzo Pitti, la chiesa di San Romano a Lucca e il camerino di Alfonso d'Este. Inoltre dipinge una serie di affreschi per l'ospizio del convento di Santa Maria Maddalena nel Pian del Mugnone, dove passa diversi mesi di convalescenza tra il 1515 e il 1517 e infine muore il 31 ottobre 1517. È celebre il passo di Vasari in cui il biografo sostiene che il frate sia in realtà morto per indigestione di frutta, anche se andrebbe forse sottolineato come Vasari aggiunga che questa fu fatale «[...] oltre al male ch'egli aveva [...]» (Vasari, 1568, II, p. 41).

Albertinelli e si chiude l'esperienza della cosiddetta scuola di San Marco²⁴. Questo momento segna dunque il passaggio da una scuola all'altra nel panorama artistico fiorentino.

I membri della scuola dell'Annunziata non solo lavorano nello stesso luogo in un lasso temporale abbastanza coeso e hanno tra loro rapporti di bottega, ma attingono ai medesimi modelli e alle stesse influenze culturali ed artistiche, che i pittori continueranno sviluppare nelle rispettive carriere artistiche.

Sia Andrea del Sarto che i suoi due allievi si rifanno all'arte romana, tanto che diversi studiosi ipotizzano un viaggio del Sarto, forse accompagnato da Rosso Fiorentino e Pontormo, già nel 1511,

²⁴ La critica ha da tempo identificato con il nome di 'scuola di San Marco' il lavoro svolto dalla bottega di Fra Bartolomeo, anche in collaborazione con Mariotto Albertinelli, a partire dai primi anni del XVI secolo. Questa denominazione ha anche consentito la creazione nella letteratura artistica dello scorso secolo di una contrapposizione con la cosiddetta 'scuola dell'Annunziata'.

Fra Bartolomeo mantiene per gran parte della sua carriera un legame professionale e amicale con l'Albertinelli, che oltre a collaborare con il frate è anche responsabile della principale linea di seguaci del frate dopo la sua morte. Nella bottega di Albertinelli a Gualfonda, infatti, passano Giuliano Bugiardini e, seppur brevemente, Franciabigio e Pontormo. Franciabigio successivamente forma a sua volta una compagnia con Andrea del Sarto. Fiorella Sricchia Santoro sottolinea come Franciabigio mantenga nel suo stile dei riferimenti a questo contesto, come nella rappresentazione della luce, che la studiosa contrappone al chiaroscuro di Andrea del Sarto.

Lo stesso Andrea del Sarto, che come Fra Bartolomeo ha avuto contatti con Piero di Cosimo, negli ultimi anni della sua produzione artistica si riavvicina a modelli classici in un percorso che Sricchia Santoro definisce di «ritorno a San Marco». Il legame tra Andrea e la bottega di Fra Bartolomeo tuttavia era già presente precedentemente. Infatti tra il 1510 e il 1511 egli dimora con altri artisti nei locali della Sapienza, di fronte al convento di San Marco.

Negli anni immediatamente successivi si forma sotto la sua guida il gruppo composto da Pontormo e Rosso Fiorentino che si occupa della decorazione del chiostro dei voti della Santissima Annunziata, e che viene dunque comunemente denominato scuola dell'Annunziata. Quest'ultima scuola sembra dunque succedere a quella di San Marco, a cui rimane legata, insieme alla vicinanza fisica, per riferimenti stilistici e modelli comuni.

Per un'analisi più approfondita delle relazioni tra le due scuole: *L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche (1494-1530)*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 28 settembre 1996- 6 gennaio 1997), a cura di A. Natali, A. Cecchi, C. Sisi, Venezia, Marsilio Editore, 1996

Per informazioni sulla Scuola di San Marco e sulla biografia e le opere di Fra' Bartolomeo: V. Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, Firenze, Felice Le Monnier, 1845-46; E. Fahy, *The Beginnings of Fra Bartolommeo*, in «The Burlington Magazine», Vol. 108, No. 762, 1966, pp. 456-463; P. Humfrey, *Fra Bartolommeo, Venice and St Catherine of Siena*, in «The Burlington Magazine», Jul., 1990, Vol. 132, No. 1048, pp. 476-483; *L'età di Savonarola. Fra Bartolomeo e la scuola di San Marco*, a cura di Serena Padovani, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti e Museo di San Marco 25 aprile-28 luglio 1996), Venezia, Marsilio Edizioni, 1996, pp. 19- 24; *fra Bartolomeo 1517*, atti del convegno (Firenze, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 2017), a cura di A. Assonitis, L. Cinelli, M. Tamassia, Firenze, Nerbini, 2019, pp. 47-60; S. Padovani, *Fra Bartolomeo nella prima attività da frate-pittore e l'inizio del rapporto con Raffaello*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 61, 3, 2019, pp. 287-307

prima cioè della realizzazione del *Viaggio dei Magi* che conterrebbe, secondo Falciani e Natali, influssi romani nel paesaggio e nelle architetture²⁵.

Un'altra importante influenza è quella generata dalla sopracitata scuola di San Marco, sia per l'ovvia vicinanza fisica e cronologica, che per i modelli e la formazione condivisa dagli artisti.

Andrea del Sarto è allievo nella bottega di Pietro di Cosimo²⁶, con cui alla fine del Quattrocento si era probabilmente formato anche Fra Bartolomeo²⁷. Inoltre tra il 1510 e il 1511 egli dimora con altri artisti nei locali della Sapienza, di fronte al convento di San Marco.

Pontormo, come ricorda lo stesso Vasari, passa nella bottega di Mariotto Albertinelli a Gualfonda a cavallo tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento²⁸. È inoltre ipotizzato che Rosso Fiorentino nel periodo immediatamente precedente al suo contatto con Andrea del Sarto sia stato presso Fra Bartolomeo a San Marco²⁹.

L'esperienza della scuola dell'Annunziata è per noi fondamentale in quanto vediamo sulle pareti del chiostro l'influenza delle stampe düreriane sui vari membri del gruppo.

Per inquadrare più chiaramente il contesto in cui si muove questo gruppo di artisti è forse utile riassumere brevemente la scansione cronologica della decorazione.

Andrea del Sarto già tra il 1509 e il 1511 aveva lavorato nel chiostro, nel 1509 infatti fra' Mariano dal Canto alle Macine commissiona ad Andrea del Sarto un ciclo di affreschi nel chiostro dei voti della chiesa della Santissima Annunziata, già cominciato da Cosimo Rosselli, con le storie di San Filippo Benizzi, a cui lavora fino al 1510, affrescando cinque lunettoni³⁰.

Nel 1511 inoltre affresca il *Viaggio dei Magi*. Molti studiosi affermano che in questo affresco si possa riscontrare anche i primi apporti di Rosso Fiorentino al chiostro dei Voti. Il giovane pittore avrebbe infatti realizzato la figura maschile in primo piano a sinistra dell'opera³¹.

Nel 1513, in occasione dell'elezione al soglio pontificio di Leone X, Pontormo affresca sulla facciata del portico antistante il chiostro lo stemma mediceo con ai lati Fede e Carità. Nel 1514

²⁵ C. Falciani, A. Natali, *Pontormo*, Firenze, A. Menarini Industrie Farmaceutiche Riunite, 2014

²⁶ G. Vasari, *Vita d'Andrea del Sarto...* cit., II, p. 150

²⁷ cfr nota 23

²⁸ G. Vasari, *Vita di Iacopo da Pontormo. Pittore fiorentino*, in *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori...* cit., 1568, II, p. 475

²⁹ C., Fischer, *Fra Bartolommeo's Landscape Drawings...* cit., pp. 301-342, nota 70, p. 341

³⁰ G. Vasari, *Vita d'Andrea del Sarto, Eccellentissimo pittore fiorentino*, in *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori...* cit., 1568, II, pp. 149-170

³¹ C. Falciani, A. Natali, *Rosso Fiorentino*, Firenze, Giunti, 2014

poi affresca sul portico l' *Arme di Leone X*. Sempre per la Santissima Annunziata Pontormo affresca nel chiostrino una *Visitazione*, per cui viene pagato tra la fine del 1514 e il 1516.

Sempre nel 1514 Andrea del Sarto affresca per l'Annunziata *La nascita della Vergine*³². Rosso Fiorentino, infine, affresca un' *Assunzione* nel chiostrino dei Voti.

In questi ultimi due affreschi sono stati notoriamente riscontrati negli anni diversi riferimenti a delle stampe di Albrecht Dürer.

Nella *Nascita della Vergine* Andrea cita la xilografia di analogo soggetto del 1503 (fig. 11) facente parte del gruppo della *Vita della Vergine*³³.

John Shearman afferma inoltre che nell'affresco con San Filippo che dona una tunica ad uno storpio, Andrea del Sarto, mentre per i paesaggi di altri affreschi del ciclo lavora con forme più simili a quelle dei paesaggi di Fra Bartolomeo, sembra avvicinarsi allo stile di Filippino Lippi e dell'arte nordica. In particolare si ispirerebbe alle prime stampe di Lucas van Leyden e opere di Dürer quali il *San Girolamo* del 1496 circa la *Natività* del 1504³⁴.

Rosso Fiorentino nell' *Assunzione* si ispira per alcuni degli apostoli alle figure in piedi nella xilografia del 1510 raffigurante la *Pentecoste*³⁵.

Quella della Scuola dell'Annunziata tuttavia non è che una delle esperienze in cui risulta evidente l'importanza delle opere düreriane sul Sarto.

Passiamo perciò ora a riassumere brevemente le citazioni dirette e attualmente generalmente riconosciute di stampe di Dürer da parte di Andrea del Sarto e Pontormo.

I.1 Lo sguardo di Andrea del Sarto

Andrea del Sarto è uno dei principali esponenti della nuova ondata nella ricezione delle stampe düreriane, di cui assimila elementi e precise citazioni per arricchire il proprio stile.

³² «Aveva in questo mentre il frate de' Servi allogato al Francia Bigio una delle storie del sopradetto cortile; ma egli non aveva anco finito di fare la turata, quando Andrea, insospettito perché gli pareva che il Francia in maneggiare i colori a fresco fusse di sé più pratico e spedito maestro, fece quasi per gara i cartoni delle due storie per mettergli in opera nel canto fra la porta del fianco di San Bastiano e la porta minore che del cortile entra nella Nunziata; e fatto i cartoni, si mise a lavorare in fresco. E fece nella prima la Natività di Nostra Donna, con un componimento di figure benissimo misurate et accomodate con grazia in una camera, dove alcune donne, come amiche e parenti essendo venute a visitarla, sono intorno alla donna di parto [...]. Nell'altra Andrea fece i tre Magi d'Oriente, i quali guidati dalla stella andarono ad adorare il fanciullino Gesù Cristo [...]» (Vasari, 1568, p. 154)

³³ J. Shearman, *scheda 26*, in Id., *Andrea del Sarto*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1965, II, pp. 211-213

³⁴ *Ibid.*, I, p. 26

³⁵ G. M. Fara, *scheda 90qq*, in *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni...* cit., pp. 244-245

All'inizio del secondo decennio del Cinquecento gli viene commissionata la decorazione delle pareti del chiostro della Compagnia dello Scalzo con un ciclo di affreschi sulle storie di San Giovanni Battista, patrono della Compagnia³⁶. I lavori si concludono nel 1526 e i primi pagamenti risalgono al 1514. Tuttavia alcuni studiosi sostengono che, per motivi stilistici legati al confronto con l'affresco nel chiostro dei voti della Santissima Annunziata con il *Viaggio dei Magi*, il *Battesimo di Gesù* (fig. 39) vada datato prima del 1511³⁷. Come emerge anche dal racconto vasariano, la decorazione è caratterizzata da diverse interruzioni, tra cui quella per il viaggio in Francia dal maggio del 1518 al 1519. Per questo motivo il pittore lavora nel Chiostro dello Scalzo a dieci delle dodici raffigurazioni del ciclo, mentre il Franciabigio tra il 1518 e il 1519 dipinge la *Benedizione di san Giovannino che parte per il deserto* e l'*Incontro di Cristo e san Giovannino*³⁸. Nel ciclo di affreschi creato da Andrea ci sono notoriamente diverse citazioni da opere di Dürer. Nell'affresco con l'*Arresto del Battista* (fig. 1) Andrea del Sarto cita la xilografia con il *Cristo davanti ad Anna* del 1508-09 (fig. 2) e quella con il *Bacio di Giuda* del 1509 (fig. 3), entrambe derivate dalla *Piccola Passione xilografica*³⁹. Dalla stessa serie il pittore si ispira al *Cristo coronato di spine* (fig. 4), sempre del 1509 ca., per il volto di tre quarti dell'uomo col turbante nell'affresco del *Battesimo delle genti* (fig. 5)⁴⁰.

Il pittore cita la xilografia con la *Decapitazione di S. Giovanni Battista* del 1510 (fig. 6) nell'affresco con lo stesso soggetto (fig. 7)⁴¹. Si ispira poi alla xilografia con la *Testa di S. Giovanni Battista presentata ad Erode* (fig. 8) del 1511 per la *Danza di Salomé* (fig. 9) e il *Festino di Erode*⁴².

³⁶ «Solevano ragunarsi in Fiorenza, in capo della via Larga, sopra le case del magnifico Ottaviano de' Medici, dirimpetto all'orto di San Marco, gli uomini della Compagnia che si dice dello Scalzo, intitolata in San Giovanni Battista, la quale era stata murata in que' giorni da molti artefici fiorentini, i quali fra l'altre cose vi avevano fatto di muraglia un cortile di prima giunta, che posava sopra alcune colonne non molto grandi. Onde vedendo alcuni di loro che Andrea veniva in grado d'ottimo pittore, deliberarono, essendo più ricchi d'animo che di danari, che egli facesse intorno a detto chiostro in dodici quadri di chiaro scuro, cioè di terretta, in fresco, dodici storie della vita di San Giovanni Battista.» (Vasari, 1568, p. 151)

³⁷ J. Shearman, *scheda 2*, in Id., *Andrea del Sarto... cit.*, II, pp. 297-298

³⁸ «Nella sua partita per Francia avevano gl'uomini dello Scalzo, pensando che non dovesse mai più tornare, allogato tutto il restante dell'opera del cortile al Francia Bigio, che già vi aveva fatto due storie; quando vedendo Andrea tornato in Firenze, fecero che egli rimise mano all'opera [...]» (Vasari, 1568, p. 159)

³⁹ J. Shearman, *scheda 7*, in Id., *Andrea del Sarto... cit.*, II, pp. 301-302

⁴⁰ *Ibid.*, *scheda 6*, pp. 300-301

⁴¹ *Ibid.*, *scheda 9*, p. 303

⁴² G. M. Fara, *scheda 122*, in *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni... cit.*, p. 356

Infine del Sarto cita nell'affresco della *Predicazione del Battista* (fig. 10) una xilografia del 1503 raffigurante *La Nascita della Vergine*⁴³ (fig. 11), derivata dal ciclo della *Vita della Vergine*, pubblicato nel 1511, e due bulini del 1512, derivati dalla *Piccola Passione su rame*, raffiguranti rispettivamente *Cristo davanti a Pilato*⁴⁴ (fig. 12) e *l'Ecce Homo*⁴⁵ (fig. 13). Andrea riprende dalla xilografia la donna in primo piano con il bambino in braccio⁴⁶. Dal primo bulino è ripreso il volto di tre quarti, mentre dal secondo la figura in piedi in primo piano sulla destra⁴⁷.

Intorno al 1515 Andrea lavora alla decorazione della Camera Nuziale Borgherini con le storie della Vita di Giuseppe⁴⁸. Egli dipinge due tavole, che vanno ad aggiungersi ad altre dodici, dipinte da Francesco Granacci, Bachiacca e Pontormo⁴⁹. Quest'ultimo dipinge quattro tavole, raffiguranti *Giuseppe venduto a Putifarre*, *Il supplizio del fornaio*, *Giuseppe riceve richieste di aiuto dai fratelli* e *Giuseppe in Egitto*⁵⁰.

Andrea del Sarto dipinge invece i *Sogni di Giuseppe* e i *Sogni del faraone*. Nella prima tavola cita due xilografie düreriane derivate dal ciclo con le storie della *Vita della Vergine*: il *Soggiorno della S. Famiglia in Egitto* e *L'annuncio a Gioachino*, rispettivamente risalenti al 1502 e la 1504⁵¹. Andrea si rifà alle xilografie per lo sfondo e per alcuno edifici della tavola⁵². Inoltre, per la tavola

⁴³ I. E. Hugford, T. Gentili, G. F. De' Giudici, *Vite De' Più Eccellenti Pittori, Scultori E Architetti Scritte Da Giorgio Vasari Pittore E Architetto Aretino. Edizione arricchita di note oltre quelle dell'edizione illustrata di Roma*, Firenze, Giovan Battista Stecchi e Anton Giuseppe Pagani, 1770-1772

⁴⁴ J. Shearman, *scheda 5*, in Id., *Andrea del Sarto... cit.*, II, pp. 299-300

⁴⁵ Derivazione celebre, notata per la prima volta in: G.G. Bottari, *Vite De' Più Eccellenti Pittori, Scultori E Architetti Scritte Da Giorgio Vasari Pittore E Architetto Aretino Corrette Da Molti Errori E Illustrate Con Note*, 3 voll., Roma, Niccolò e Marco Pagliarini Stampatori, 1759-1760, *Tomo Secondo Dedicato All'Altezza Reale Di Vittorio Amadeo Duca Di Savoia*, 1759, p. 223 (cfr III.1.1.2)

⁴⁶ J. Shearman, *scheda 5... cit.*, p. 300

⁴⁷ *Ivi*

⁴⁸ «Aveva appunto allora Pier Francesco Borgherini fatto fare a Baccio d'Agnolo di legnami intagliati spalliere, cassoni, sederi e letto di noce, molto belli, per fornimento d'una camera; onde, perché corrispondessero le pitture all'eccellenza degl'altri lavori, fece in quelli fare una parte delle storie da Andrea in figure non molto grandi, de' fatti di Giuseppe figliuolo di Iacob, a concorrenza d'alcune che n'aveva fatte il Granaccio e Iacopo da Pontormo, che sono molto belle.» (Vasari, 1568, p. 157)

⁴⁹ A. Cecchi, *scheda 26*, in A. Natali, A. Cecchi, *Andrea del Sarto. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini Editore, 1989, pp. 65-66

⁵⁰ Alcuni studiosi riscontrano un'influenza tedesca nella tavola con *Giuseppe in Egitto*. (Falciani, Natali, 2014, p. 149)

⁵¹ J. Shearman, *scheda 43*, in Id., *Andrea del Sarto... cit.*, II, pp. 233-234

⁵² *Ibid.*, p. 233

con i *Sogni del faraone*, il pittore si ispira alla figura incappucciata e appoggiata ad una colonna del *Cristo davanti ad Anna della Piccola Passione xilografica*⁵³.

Tra il 1515 e il 1516 Andrea compone anche la *Pietà Puccini*, andata perduta. Possiamo tuttavia ricostruire l'aspetto originario dell'opera grazie all'incisione di Agostino dei Musi, citata dallo stesso Vasari⁵⁴. La pala, che a sua volta forse offre ispirazione a Rosso Fiorentino per la *Deposizione* di Volterra, sembra essere stata influenzata dallo stile di Luca Signorelli e Dürer⁵⁵. L'angelo che sorregge il corpo di Gesù è derivato dal S. Giovanni presente nel bulino del 1507 del *Compianto*, facente parte della *Piccola Passione su rame*⁵⁶. Nella *Pietà* viene ripresa anche una xilografia raffigurante *La Trinità* del 1511⁵⁷.

Intorno al 1520 viene commissionato ad Andrea del Sarto un affresco raffigurante il *Tributo a Cesare* per la villa medicea di Poggio a Caiano. L'affresco doveva far parte di una serie di quattro allegorie storiche ideate da Paolo Giovio per il salone della villa⁵⁸. Alla decorazione di questo, presieduta da Ottaviano de' Medici, ma commissionata da papa Leone X, avrebbero dovuto partecipare anche Franciabigio e Pontormo⁵⁹. Tuttavia a causa della morte del papa la decorazione viene interrotta e rimane solo l'affresco di Andrea del Sarto, che verrà poi ripreso da Allori negli anni Ottanta del Cinquecento⁶⁰.

Nell'affresco Andrea del Sarto cita una xilografia, derivata dalla *Piccola Passione xilografica*, raffigurante la *Flagellazione*. Dalla xilografia, databile intorno al 1509, il pittore cita puntualmente

⁵³ *Ibid.*, p. 234

⁵⁴ È l'«Agostino Viniziano» nominato in G. Vasari, *Vita d'Andrea del Sarto...* cit., II, p. 156.

⁵⁵ J. Shearman, *Andrea del Sarto...* cit., I, p. 45

⁵⁶ F. Knapp, *Andrea del Sarto*, Bielefeld e Lipsia, Velhagen & Klasing, 1907, pp. 46-47 (cfr. III.3.1.6-7)

⁵⁷ *Ibid.*, p. 46 (III.3.1.6)

⁵⁸ J. Shearman, *scheda 57*, in Id., *Andrea del Sarto...* cit., II, p. 246

⁵⁹ «Dovendo Giulio cardinale de' Medici, per commissione di papa Leone, far lavorare di stucco e di pittura la volta della sala grande del Poggio a Caiano, palazzo e villa della casa de' Medici posta fra Pistoia e Fiorenza, fu data la cura di quest'opera e di pagar i danari al magnifico Ottaviano de' Medici, come a persona che non tralignando dai suoi maggiori s'intendeva di quel mestiere et era amico e amorevole a tutti gl'artefici delle nostre arti, diletandosi più che altri d'averne adorne le sue case dell'opere dei più eccellenti. Ordinò dunque, essendosi dato carico di tutta l'opera al Francia Bigio, ch'egli n'avesse un terzo solo, un terzo Andrea, e l'altro Iacopo da Pontormo. Né fu possibile, per molto che il magnifico Ottaviano sollecitasse costoro, né per danari che offerisse e pagasse loro, far sì che quell'opera si conducesse a fine; per che Andrea solamente finì con molta diligenza in una facciata una storia, dentrovi quando a Cesare sono presentati i tributi di tutti gl'animali [...] Ma questa opera rimase, come s'è detto, imperfetta per la morte di papa Leone [...]» (Vasari, 1568, p. 160)

⁶⁰ J. Shearman, *scheda 57...* cit.

la figura dell'uomo con copricapo in primo piano all'estrema sinistra dell'immagine⁶¹.

Tra il 1523 e il 1524 a causa della peste Andrea grazie all'aiuto di Antonio Brancacci si rifugia con la moglie, la cognata e la figlia presso il convento femminile di S. Pietro a Luco di Mugello⁶². Per il convento di monache camaldolesi il pittore dipinge una *Pietà*. Nella predella con l'*Ultima cena* è presente una citazione della xilografia düreriana del 1510 che raffigura a sua volta *L'ultima cena*⁶³.

Nel 1511 viene commissionato ad Andrea, probabilmente da don Ilario Panichi, un affresco con l'*Ultima cena* per il refettorio del convento di San Salvi⁶⁴, opera tuttavia in gran parte realizzata tra il 1526 e il 1527⁶⁵. Nell'affresco sono presenti citazioni da tre diverse xilografie di Dürer, tutte derivate dalla *Grande Passione: Il seppellimento* (fig. 14), che risale al 1496-97 ca., *L'ultima cena* e *La discesa al Limbo*, entrambe del 1510⁶⁶.

Andrea del Sarto si rifà alla prima xilografia per il San Giovanni, raffigurato di profilo e con la bocca aperta⁶⁷. Dall'*Ultima cena* il pittore cita, sulla destra dell'affresco, l'apostolo con la barba che, a sinistra della xilografia, si china verso un compagno che però guarda altrove⁶⁸. Infine per le mani di san Giacomo Andrea si rifà alla mano di Adamo della *Discesa al Limbo*⁶⁹.

Shearman inoltre afferma che la scelta di posizionare Giuda e Giovanni ai lati di Cristo indichi un allontanamento dai modelli italiani in favore di quello düreriano⁷⁰.

Andrea del Sarto tra il 1528 e il 1529 lavora alla *Pala Vallombrosiana*⁷¹, che ha riferimenti alla

⁶¹ *Ivi*

⁶² G. Vasari, *Vita d'Andrea del Sarto...* cit., II, pp. 161-62

⁶³ G. M. Fara, *scheda 89b*, in *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni...* cit., pp. 176-179

⁶⁴ Secondo i *Ricordi* del convento del 1527, la commissione risale al 15 Giugno 1511. Per bibliografia della fonte consultare *Doc. 17* in J. Shearman, *Andrea del Sarto...* cit., II, p. 389

⁶⁵ A. Cecchi, *scheda 49*, in A. Natali, A. Cecchi, *Andrea del Sarto...* cit., p. 106; G. Vasari, *Vita d'Andrea del Sarto...* cit., p. 165. L'ultimo pagamento per l'*Ultima cena* risale al 15 giugno 1527, come riportato nel *Doc. 99* in J. Shearman, *Andrea del Sarto...* cit., II, p. 401

⁶⁶ J. Shearman, *scheda 65*, in Id., *Andrea del Sarto...* cit., II, pp. 256-257

⁶⁷ *Ibid.*, p. 257

⁶⁸ *Ivi*

⁶⁹ *Ivi*

⁷⁰ J. Shearman, *Andrea del Sarto...* cit., I, p. 96

⁷¹ G. Vasari, *Vita d'Andrea del Sarto...* cit., p. 165

xilografia düreriana del 1510 raffigurante la *Decapitazione di S. Giovanni Battista*⁷² (fig. 7). Il pittore infatti riprende nella pala sia il corpo decapitato del santo che l'ambientazione circostante⁷³.

I.2 Le scelte di Pontormo

Pontormo nel 1515 viene incaricato di completare la decorazione, inizialmente commissionata a Ridolfo Ghirlandaio, della cappella dell'appartamento papale a Santa Maria Novella⁷⁴. Il pittore affresca la lunetta della cappella con una raffigurazione della Veronica, che richiama nella posizione della santa quella dell'angelo incensiere nella xilografia düreriana con *La nascita della Vergine*⁷⁵ (fig. 11).

Nel 1518 Francesco di Giovanni Pucci commissiona a Pontormo una Sacra Conversazione, detta *Pala Pucci*⁷⁶. Nella tavola il pittore cita per la figura di San Francesco il bulino düreriano raffigurante il *Figliol Prodigo*, databile intorno al 1496⁷⁷. Tuttavia diversi studiosi ipotizzano che egli si sia in realtà ispirato non all'opera di Dürer ma ad una sua copia in controparte⁷⁸.

Tra il 1523 e il 1526 Pontormo risiede presso la Certosa del Galluzzo, vicino Firenze⁷⁹. Realizza qui un ciclo di affreschi nelle lunette del chiostro, generalmente datate tra il 1523 e il 1524⁸⁰.

La serie è composta da cinque affreschi raffiguranti scene della Passione di Cristo. Notoriamente il ciclo di affreschi contiene molti riferimenti a diverse opere düreriane, legate soprattutto al gruppo della *Piccola Passione xilografica*.

Nell'affresco dell'*Orazione nell'orto* (fig. 15), per il Cristo in preghiera e le figure e gli abiti degli apostoli in primo piano, Pontormo si ispira, pur adottando alcune modifiche, alla xilografia del 1510 con il *Cristo sul monte degli ulivi*⁸¹ (fig. 16).

⁷² G. M. Fara, *scheda 121*, in *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni...* cit., p. 355

⁷³ *Ivi*

⁷⁴ G. Vasari, *Vita di Iacopo da Pontormo...* cit., II, p. 479

⁷⁵ G. M. Fara, *scheda 96e...* cit., p. 193

⁷⁶ G. Vasari, *Vita di Iacopo da Pontormo...* cit., pp. 480-81

⁷⁷ G. M. Fara, *scheda 11*, in *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni...* cit., pp. 69-73

⁷⁸ In questi anni infatti circolano una serie di stampe italiane dell'opera, tra cui quella di Giovanni Antonio da Brescia, usata come fonte per opere italiane della prima metà del Cinquecento. *Ibid.*, p. 72

⁷⁹ G. Vasari, *Vita di Iacopo da Pontormo...* cit, p. 484

⁸⁰ Tuttavia alcuni studiosi ritengono che in questo periodo Pontormo dipinga solo tre affreschi e faccia i restanti tra il 1524 e il 1526.

⁸¹ G. M. Fara, *scheda 90m*, in *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni...* cit., pp. 216-217

Nella lunetta affrescata con *Gesù davanti a Pilato* (fig. 17) Pontormo riprende la figura di Cristo in piedi dalla xilografia del *Cristo davanti ad Erode* del 1509⁸² (fig. 18). Inoltre il pittore si ispira per i soldati alla figura di spalle in primo piano sulla destra alla xilografia *Uomini al bagno* (fig. 19), databile intorno al 1496-1497⁸³. Tuttavia Giovanni Maria Fara più recentemente ha affermato che l'affresco si rifaccia in realtà soprattutto al *Cristo davanti ad Erode*⁸⁴. La xilografia influenza l'opera pontormesca non solo nella figura del Salvatore, ma anche nella composizione che vede Gesù immobile contrapposto alla figura più scomposta di Pilato⁸⁵. In luce dell'importanza di questo debito risultano superflui gli ulteriori, e imprecisi, riferimenti⁸⁶ che, come per molti altri affreschi della Certosa, sono stati riconosciuti per la prima volta nel 1916 da Friedrich Mortimer Clapp, del quale commenteremo più avanti il contributo negli studi pontormeschi.

Nella lunetta con l'*Andata al Calvario* (fig. 20) il pittore si rifà alla xilografia con il *Cristo che porta la croce* del 1509 (fig. 21) per la Veronica, la testa maschile nella scala a pioli e l'uomo con la lunga barba sullo sfondo⁸⁷; e al *Cristo inchiodato alla croce* dello stesso anno (fig. 22) per le figure femminili dolenti sullo sfondo della xilografia⁸⁸.

Nell'affresco raffigurante la *Pietà* (fig. 23) Pontormo cita la figura di Giuseppe di Arimatea dalla xilografia, dal gruppo della *Piccola Passione xilografica*, con il *Cristo deposto dalla croce*⁸⁹ (fig. 24). Inoltre riprende la figura della Vergine ai piedi della croce dalla xilografia della *Crocifissione* della *Piccola Passione*, databile intorno al 1509⁹⁰ (fig. 25).

Nella lunetta della *Resurrezione* (fig. 26) Pontormo cita elementi da due xilografie düreriane di medesimo soggetto. La figura del Cristo trionfante dalla xilografia del 1510 della *Grande*

⁸² *Ibid.*, scheda 90s, pp. 223-225

⁸³ *Ibid.*, scheda 124, pp. 358-360

⁸⁴ G. M. Fara, scheda VI.1. 2-3, in *Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della "Maniera"*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 8 marzo-20 luglio 2014) a cura di C. Falciani, A. Natali, Firenze Mandragora, 2014, pp. 207-208

⁸⁵ *Ibid.*, p. 208

⁸⁶ *Ivi*

⁸⁷ *Id.*, scheda 90aa, in *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni...* cit., pp. 229-230

⁸⁸ *Ibid.*, scheda 90cc, pp. 231-232

⁸⁹ *Ibid.*, scheda 90ff, p. 235

⁹⁰ *Ibid.*, scheda 90dd, pp. 232-233

*Passione*⁹¹ (fig. 27) e il soldato sulla sinistra della xilografia dello stesso anno proveniente dalla *Piccola Passione xilografica*⁹² (fig. 28).

Nel 1525 viene commissionata a Pontormo una tavola con la *Cena di Emmaus* per il refettorio della foresteria della Certosa⁹³. Il pittore nella composizione della tavola si rifà alla xilografia düreriana di medesimo soggetto databile intorno al 1510⁹⁴ (fig. 29).

Diversi studiosi anche in anni recenti hanno proposto diverse teorie per spiegare le critiche mosse a Pontormo da Vasari, soprattutto in relazione agli affreschi per la Certosa⁹⁵. Questa esplicita scelta, considerata tale già dai tempi del Vasari⁹⁶, ha infatti generato negli anni diverse ipotesi.

Philippe Costamagna, ad esempio, sostiene che Vasari criticando l'opera per motivi stilistici volesse far passare in secondo piano la possibile lettura eretica della scelta di ispirarsi a Dürer, dovuta secondo lo studioso al volere del committente Leonardo Buonafé⁹⁷. Quest'ultimo attraverso la citazione di opere di un artista nordico voleva forse omaggiare papa Adriano VI, originario di Utrecht, e, indirettamente, Erasmo da Rotterdam⁹⁸.

Tuttavia è stata introdotta anche l'ipotesi che il giudizio di Vasari possa non dipendere strettamente dalla sua valutazione degli affreschi, ma fosse dettata da necessità stilistiche più ampie.

Fara sottolinea come la censura vasariana nei confronti degli affreschi della Certosa sia dovuta alla necessità di difendere la «complessità e maturità della lingua artistica fiorentina da ogni possibile variazione»⁹⁹. Vasari prende le distanze dalla maniera tedesca in altre parti del testo giuntino, in un caso nella *Vita* di Andrea del Sarto, anche attraverso l'italianizzazione e aggettivazione del cognome

⁹¹ *Ibid.*, scheda 89n, pp. 199-201

⁹² *Ibid.*, scheda 90ii, pp. 237-238

⁹³ G. Vasari, *Vita di Iacopo da Pontormo...* cit, p. 486

⁹⁴ G. M. Fara, scheda 90nn, in *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni...* cit., pp. 240-241

⁹⁵ Un apporto fondamentale per lo studio del contesto e del ruolo degli affreschi pontormeschi alla Certosa è dato anche da Antonio Pinelli in *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 5-32

⁹⁶ «[...] pensò Iacopo, avendo a fare ne' canti di que' chiostru istorie della Passione del Salvatore, di servirsi dell'invenzioni sopradette d'Alberto Duro, con ferma credenza d'aver non solo a sodisfare a se stesso, ma alla maggior parte degl'artefici di Firenze, i quali tutti a una voce, di comune giudizio e consenso, predicavano la bellezza di queste stampe e l'eccellenza d'Alberto. Messosi dunque Iacopo a imitare quella maniera, cercando dare alle figure sue nell'aria delle teste quella prontezza e varietà che avea dato loro Alberto [...]» (Vasari, 1568, p. 484)

⁹⁷ P. Costamagna, *Pontormo*, in «Art e dossier», 110, 1996

⁹⁸ *Ibid.*, p. 28

⁹⁹ G. M. Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche...* cit., p. 30

dell'incisore in «duro», ad indicare non solo la mancanza di grazia, ma anche l'incompletezza dello stile di Dürer rispetto alla «maniera» fiorentina¹⁰⁰.

Sharon Gregory in *“Quel Nuovo Studio e Fatica”*: *Pontormo, Dürer and other prints* ipotizza infine che Vasari, rifacendosi all'uso tradizionale delle biografie come modelli di comportamento positivi e negativi, critichi Pontormo per trattare in realtà un tema più complesso¹⁰¹.

Vasari infatti in altri passi delle *Vite* parla positivamente delle opere di Dürer e critica Pontormo anche quando imita in altre opere lo stile di Michelangelo¹⁰². Gregory afferma dunque che Vasari usa il caso della Certosa come esempio negativo per parlare della necessità da parte degli artisti di ispirarsi a maestri con uno stile congeniale al proprio. Questo messaggio diventa particolarmente importante proprio nel 1568. Nel 1563 infatti viene fondata a Firenze l'Accademia delle Arti del Disegno e Vasari voleva probabilmente cercare di consigliare gli aspiranti pittori¹⁰³.

La ricezione delle incisioni di Dürer a Firenze è quindi un fenomeno il cui inizio coincide con il passaggio dal XV al XVI secolo, ma le cui propaggini si diramano e sviluppano anche nei secoli seguenti. L'influenza di Dürer non ha solo ispirato gli artisti coevi, ma ha profondamente condizionato la storia e la critica d'arte successive. Il giudizio di Vasari su Pontormo in relazione alle differenze tra l'arte italiana e quella tedesca e il ruolo delle citazioni da Dürer nella nascita del Manierismo non sono che due delle dibattute questioni di cui tratteremo nel prossimo capitolo.

¹⁰⁰ *Ivi*

¹⁰¹ S. Gregory, *“Quel Nuovo Studio e Fatica”*: *Pontormo, Dürer and other prints*, in *Inganno-The Art of Deception. Imitation, Reception, and Deceit in Early Modern Art*, S. Gregory, S. A. Hickson (a cura di), Farnham e Burlington, Ashgate Publishing, 2012, pp. 47-62

¹⁰² *Ibid.*, p. 51

¹⁰³ *Ibid.*, p. 58

II. Dürer, Andrea del Sarto, Pontormo: il dibattito storico-critico

II.1 Il Settecento: sviluppo del dibattito filologico e le prime edizioni commentate

Dopo aver brevemente delineato un quadro generale sulla ricezione delle stampe düreriane a Firenze e aver riportato le attribuzioni generalmente accettate negli studi sulle relazioni tra queste incisioni e le opere di Andrea del Sarto e Pontormo, possiamo ora trattare del dibattito storico-critico sviluppatosi intorno a questi influssi tra il XVIII e il XX secolo.

Vedremo come negli anni sono mutati non solo le teorie legate strettamente alle dinamiche di queste influenze, ma anche l'approccio alle fonti e le varie scelte editoriali. Osserveremo inoltre, con lo svilupparsi del dibattito, gli spostamenti del fulcro della discussione verso diverse tematiche, anche in relazione con altri dibattimenti coevi.

Questo dibattito, le cui basi vengono poste già tra la seconda parte del Cinquecento e il Seicento, ha una svolta fondamentale nel Settecento, grazie alle prime edizioni commentate delle *Vite* vasariane. Qui, grazie ai riconoscimenti di Giovanni Gaetano Bottari¹⁰⁴ prima e Ignazio Hugford, Tommaso Gentili e Giovan Francesco de' Giudici¹⁰⁵ poi, si pongono le fondamenta per lo studio dell'influsso di Dürer su Andrea del Sarto nei secoli successivi. Tali studiosi infatti individuano puntualmente due figure derivate da altrettante stampe düreriane, riprese da Andrea nell'affresco con la *Predicazione di San Giovanni Battista* (fig. 10) nel chiostro dello Scalzo.

Bottari nella *Vita* di Andrea del Sarto, commentando il famoso passo in cui l'autore parla della scarsa «invenzione» del Sarto¹⁰⁶, riprende una glossa laterale (III.1.1.1) già presente nell'edizione a cura di Carlo Manolessi e aggiunge due note. Nella prima (III.1.1.2) identifica l'uso da parte di Andrea del Sarto nell'affresco con la *Predica di San Giovanni Battista* nel chiostro dello Scalzo

¹⁰⁴ G. G. Bottari, *Vite De' Più Eccellenti Pittori, Scultori E Architetti Scritte Da Giorgio Vasari Pittore E Architetto Aretino Corrette Da Molti Errori E Illustrate Con Note*, 3 voll., Roma, Niccolò e Marco Pagliarini Stampatori, 1759-1760, *Tomo Secondo Dedicato All'Altezza Reale Di Vittorio Amadeo Duca Di Savoia*, 1759

¹⁰⁵ I. E. Hugford, T. Gentili, G. F. De' Giudici, *Vite De' Più Eccellenti Pittori, Scultori E Architetti Scritte Da Giorgio Vasari Pittore E Architetto Aretino. Edizione arricchita di note oltre quelle dell'edizione illustrata di Roma*, Firenze, Giovan Battista Stecchi e Anton Giuseppe Pagani, 1770-1772

¹⁰⁶ «Non tacerò che mentre Andrea in queste et in altre pitture si adoperava, uscirono fuori alcune stampe intagliate in rame d'Alberto Duro, e che egli se ne servì e ne cavò alcune figure riducendole alla maniera sua: il che ha fatto credere ad alcuni, non che sia male servirsi delle buone cose altrui destramente, ma che Andrea non avesse molta invenzione.» (Vasari, 1568, II, p. 156)

della figura in primo piano in piedi nel bulino di Dürer del 1512 raffigurante l'*Ecce Homo*¹⁰⁷ (fig. 13) dal gruppo della *Piccola Passione su rame*. Nella seconda (III.1.1.3) critica la durezza del giudizio di Vasari verso quello che è stato un suo maestro. Abbiamo dunque un primo preciso riconoscimento di un elemento düreriano in un'opera di Andrea del Sarto.

Nelle fonti letterarie precedenti, infatti, seppur presente, l'influenza di Dürer sul pittore veniva trattata soprattutto in linea teorica, in relazione a passi della *Vita* vasariana, ma senza esempi specifici. Nella prima metà del XVII secolo Durante Dorio, in un manoscritto per il suo compendio delle *Vite* di Vasari,¹⁰⁸ riporta, parafrasato, lo stesso passo. Parlando del chiostro dello Scalzo, infatti, afferma: «Mentre Andrea si adoperava nelle pitture uscirono fuori alle stampe in rame alcune cose d'Alberto Duro, de' quali Andrea si servì, et ne cavò alcune figure riducendole alla maniera sua, il che ha fatto credere ad alcuni, non che sia male servirsi delle buone cose altrui, ma che Andrea non avesse molta inventione.»¹⁰⁹.

Pochi anni dopo, nel 1647, Carlo Manolessi, nella sua fondamentale edizione delle *Vite* vasariane¹¹⁰ aggiunge la glossa marginale allo stesso passo, poi ripresa da Bottari, in cui scrive: «Seguitò ad abbellire le figure, che di Alberto Duro uscirono in stampa, cosa che lo fè credere scarso d'inventioni.»¹¹¹. Inoltre nella *Tavola delle cose più notabili* sotto alla voce di Andrea del Sarto Manolessi scrive che «Immita Alberto Duro. 162 [...]»¹¹².

Nel 1686, poi, Filippo Baldinucci cita l'influsso di Dürer su Andrea, tralasciando però il commento vasariano, nel *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*¹¹³. Baldinucci infatti nella *Vita* di Dürer afferma che: «[...] ha dato qualche lume all'Italia stessa, e a' migliori maestri di quella, i quali non hanno temuto d'imitarlo in alcune cose, cioè a dire in qualche aria di testa, o

¹⁰⁷ G. M. Fara, *scheda 3h*, in *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni...* cit., pp. 54-56

¹⁰⁸ I riferimenti alle fonti cinque e seicentesche qui e nelle note successive sono tratti dai testi raccolti in G. M. Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche 1508-1686*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2014, pp. 41-485

D. Dorio, *Delle Vite de' più eccellenti pittori, Scultori et Architettori scritte da Giorgio Vasari Pittore, et Architetto Aretino. P.o Volume della 3^a Parte ridotto in compendio*, Foligno, Biblioteca Jacobilli del Seminario Vescovile, ms. B.V.1., ante 1642

¹⁰⁹ *Ibid.*, c. 40r

¹¹⁰ C. Manolessi, *Le Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori et Architetti. In questa nuova edizione diligentemente riviste, ricorrette, accresciute d'alcuni Ritratti, et arricchite di postille nel margine*, Bologna, eredi di Evangelista Dozza, 1647

¹¹¹ *Ibid.*, III parte, vol I, p. 162

¹¹² *Ibid.*, *Tavola delle cose più notabili che si contengono in questi volumi*, III parte, vol. II, c.n.n segnata Nnn₂v

¹¹³ F. Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti Maestri della stessa Professione*, Firenze, Piero Matini, 1686

abito capriccioso, e bizzarro, [...] e sino lo stesso Andrea del Sarto prese da lui alcuna cosa, riducendola poi alla propria ottima maniera, ed impareggiabil gusto.»¹¹⁴. Il tema dell'uso da parte di pittori italiani come Bacchiacca, Pontormo e, appunto, Andrea del Sarto delle incisioni di Dürer è inoltre ripreso nell'*Indice delle cose notabili*¹¹⁵.

Il confronto con l'edizione di Manolesi è fondamentale per Bottari sia dal punto contenutistico che strutturale della sua opera.

In primo luogo, l'edizione di Bottari tratta principalmente il testo giuntino delle *Vite*. Questa scelta, come sottolineato da Paola Barocchi, presenta per il commentatore non solo una problematica legata alla natura e all'entità delle varianti tra i due testi, ma anche un problema sul piano testuale, dal momento che la validità del testo giuntino poteva essere messa in dubbio dalla possibilità che le varianti fossero da attribuire allo stampatore anziché ad una scelta di Vasari¹¹⁶. Proprio per questa «responsabilità filologica» Bottari si rifà anche al testo Torrentiniano, come consigliatogli anche da Pierre-Jean Mariette, di cui parleremo più estesamente in seguito¹¹⁷.

Inoltre Bottari è fortemente debitore all'edizione bolognese per l'organizzazione generale della propria. Sebbene aggiunga delle note di commento al testo, infatti, riprende fedelmente la struttura, e sovente anche il contenuto, delle glosse a margine di Manolesi, nonché, come quest'ultimo, modifica gli indici dell'opera, con la riorganizzazione delle rubriche da quattro¹¹⁸ a cinque: Ritratti, Professori delle arti, Persone nominate, Cose notabili, Luoghi¹¹⁹.

Barocchi sottolinea l'importanza dell'edizione di Bottari e afferma: «Dal tutto risulta, oltre che 'una edizione migliore delle antecedenti e più chiara e più copiosa di notizie', [...] una interpretazione problematica, sia in senso filologico che storico, delle *Vite* vasariane, sulla quale si sono fondati non solo i giudizi dei contemporanei, ma tutte le edizioni successive. Grazie alla rivalutazione di un letterato così esperto, l'opera vasariana viene ad assumere un risultato nuovo e provoca un più largo consenso tecnico.»¹²⁰.

¹¹⁴ *Ibid.*, *Vita d'Alberto Durer. Pittore, Scultore, Architetto e Intagliatore celebre della Città di Norimbergh in Alemagna. Discepolo di Buon Martino, nato nel 1470, †1528*, pp. 1-11

¹¹⁵ Baldinucci a pagina 114 del *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*, nell'*Indice delle cose notabili*, scrive che: «Bacchiacca, Iacopo da Pontormo, e Andrea del Sarto Pittori Fiorentini si valsero in alcune opere loro della maniera d'Alberto Duro, e di Luca d'Olanda [...]».

¹¹⁶ P. Barocchi, *Premessa al commento secolare delle Vite di Giorgio Vasari...* cit., p. XV

¹¹⁷ *Ibid.*, p. XVII

¹¹⁸ Capitoli dei trattati, Artefici, Artefici nominati, Luoghi. *Ibid.*, p. XIX

¹¹⁹ *Ivi*

¹²⁰ *Ivi*

Bottari anche per la *Vita* di Pontormo si rifà in più punti al commento di Manolesi (III.1.1.4-7). Aggiunge inoltre per un passo del commento di Vasari sugli affreschi per il coro della basilica di San Lorenzo di Pontormo una nota in cui critica l'opera del pittore, ma anche l'atteggiamento negativo di Vasari nei suoi confronti (III.1.1.8). Il commento in questo caso indica in opere precise le terminazioni delle invenzioni Dürer, ma l'autore non sempre specifica quali siano esattamente gli elementi acquisiti e da che opere di Dürer si sia ispirato Pontormo. Viene data invece più attenzione al celebre giudizio negativo di Vasari sulla scelta di Pontormo di avvicinarsi al suo stile, atteggiamento già adottato nei testi artistici precedenti.

Durante Dorio nel compendio delle *Vite* riprende il giudizio vasariano sull'avvicinamento stilistico di Pontormo a Dürer, affermando che: «[...] né crede niuno che Giacomo sia da biasimare perché egli imitasse Alberto Duro nell'inventioni, perché questo non è errore, et l'hanno fatto et fanno continuamente molti pittori, ma perché egli tolse la maniera stessa Tedesca in ogni cosa ne' panni, nell'aria delle teste et l'attitudini, il che doveva fuggire, et servirsi solo dell'inventioni, havendo egli intieramente con gratia et bellezza la maniera moderna.»¹²¹.

Nel commento alla *Vita* di Pontormo del 1647, poi, Carlo Manolesi accenna all'influsso düreriano sull'opera del pittore in sette diverse glosse a bordo pagina¹²². Inoltre l'influenza di Dürer è riportata anche nella *Tavola delle cose più notabili*, dove, sotto la voce di Pontormo, Manolesi riporta ancora «Pitture a imitatione della maniera di Alberto Duro, [p.] 482.» e «Historie della passione di Christo dipinte con maniera Todesca, [p.] 483.»¹²³.

La cattiva valutazione fatta da Vasari su questa fase della carriera di Pontormo è ripresa anche in testi non strettamente dipendenti dalle *Vite*.

Nel *Riposo* (riedito nel 1730 dallo stesso Bottari¹²⁴) Raffaello Borghini, riprendendo le *Vite*, parla dell'arrivo delle stampe düreriane a Firenze all'inizio del Cinquecento e di come Pontormo abbia

¹²¹ D. Dorio, *Delle Vite de' più eccellenti pittori, Scultori et Architettori scritte da Giorgio Vasari Pittore, et Architetto Aretino...* cit., c. 73r-v

¹²² «Paese fatto in gran parte con imitatione a Alberto Duro.» (Manolesi, 1647, glossa sul margine destro, p. 481); «Per la peste di Firenze si ritirò alla Certosa.», «Fece nel chiostro alcune Pitture su la maniera Tedesca a Alberto Duro.», «Perdè in esse molto della gratia solita dell'altre sue opere.», «Discrittione delle storie.» (Manolesi, 1647, glosse sul margine sinistro, p. 482); «Altre sue Pitture in quel Monastero.» (Manolesi, 1647, glossa sul margine destro, p. 483); «Giudicio del Vasari per l'imitatione del Duca nell'opere di Giacomo.» (Manolesi, 1647, glossa sul margine sinistro, p. 484). Giovanni Maria Fara sottolinea come Bottari citi alla lettera le postille di Manolesi, limitandosi a correggere in quest'ultima «Duca» in «Duro». (Fara, 2021, p. 101, nota 73)

¹²³ *Ibid.*, *Tavola delle cose più notabili che si contengono in questi volumi*, III parte, vol. II, c.n.n. segnata Qqqr

¹²⁴ P. Barocchi, *Premessa al commento secolare delle Vite di Giorgio Vasari...* cit., p. XV

adottato questa «maniera alterata», a discapito della sua «tutta piena di dolcezza e gratia», per la decorazione del chiostro della Certosa¹²⁵.

A sua volta Baldinucci nel *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*, oltre a indicare già nel proemio dell'opera l'avvicinamento degli artisti italiani alle stampe nordiche¹²⁶, riprende il giudizio vasariano sull'impatto di Dürer su Pontormo, scrivendo: «Lascio da parte però il celebre pittore Iacopo da Pontormo, il quale tanto s'incapricci di quel modo di fare, e tanto vi si perse, che d'una maniera, ch'e' s'era formato da non aver pari al mondo, come mostrano le prime opere sue, e particolarmente le due Virtù dipinte sopra l'arco principale della loggia della Santissima Nonziata in Firenze, una poi se ne fece in su quel modo Tedesco, che gli tolse quanto egli aveva di singulare.»¹²⁷.

Tornando invece all'edizione di Bottari, è importante sottolineare che in essa, oltre ad avere in entrambe le *Vite* degli elementi di continuità con i testi del secolo precedente, da una parte abbiamo in Andrea del Sarto il fondamentale riconoscimento della figura con la «pazienza da frati» tratta dall'*Ecce Homo* di Dürer, che dunque prova concretamente per la prima volta l'influenza di quest'ultimo sull'opera del Sarto. Dall'altra per Pontormo vediamo un commento che, proseguendo sulla linea dei testi precedenti, si limita a reagire al commento vasariano, ora aggiungendo elementi ora rispondendo alle sue critiche.

La seconda edizione delle *Vite* di cui andremo a trattare è quella curata da Tommaso Gentili con Giovan Francesco De' Giudici e Ignazio Hugford e pubblicata tra il 1767 e il 1772, prima a Livorno e poi a Firenze. Gentili nell'introduzione si identifica come autore dell'opera, anche se Paola Barocchi sostiene che le nuove note siano da attribuire per lo più a De'Giudici¹²⁸. Non credo però che sia da sottovalutare neanche il contributo di Hugford, che negli anni precedenti aveva

¹²⁵ R. Borghini, *Il Riposo, in cui della Pittura e della Scultura si favella, de' più illustri Pittori e Scultori e delle più famose opere loro si fa menzione; e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1584, pp. 482-483

¹²⁶ «E vaglia la verità, che fin da questo tempo si puote affermare che incominciasse il Bulino a gareggiare col Pennello, se non quanto gl'intagli di costoro camminando più a seconda d'un certo che del secco, che avevan le pitture di quelle parti assai lontano dalla morbidezza Italiana, rendeale d'assai minor bellezza, tutto che venisse questa accresciuta non poco dalla varietà dell'invenzione, arieggiar di teste, e da un certo nuovo modo di panneggiare e abbigliare le figure, cose tutte che fecero per modo che fino i gran maestri Italiani, fra quali si contano il Bacchiacca, Iacopo da Pontormo e fino lo stesso Andrea del Sarto, tutti Fiorentini, ne cavassero alcuna cosa per adattarla chi più, chi meno, graziosamente nell'opere loro.» (Baldinucci, 1686, pp. III-IV)

¹²⁷ F. Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame...* cit., p. 9

¹²⁸ P. Barocchi, *Premessa al commento secolare delle Vite di Giorgio Vasari...* cit., p. XXII

intrattenuto rapporti diretti con Bottari¹²⁹. Questa edizione infatti resta molto legata a quella bottariana, tanto che per stessa ammissione degli autori vuole essere una versione più semplice ed economica dell'edizione romana¹³⁰, o, come ben riassunto da Barocchi, « «La 'ristampa' livornese-fiorentina non è quindi che un sottoprodotto della romana, venato [...] di intenzioni pedagogiche e cortigiane nei riguardi del Principe Pietro Leopoldo [...] e nettamente orientato sull'ambiente fiorentino-aretino [...]»¹³¹.

Questa dipendenza dall'edizione bottariana risulta evidente nel commento alla *Vita* di Pontormo, in cui vengono riprese le glosse marginali, già presenti in Manolesi, e le note (III.1.2.4-8).

Al contrario nella *Vita* di Andrea del Sarto vediamo un cambiamento fondamentale. Commentando lo stesso passo, vengono riprese la glossa a margine (III.1.2.1) e la seconda nota (III.1.2.3) presenti nell'edizione di Bottari, ma soprattutto nella prima nota (III.1.2.2) viene aggiunto un secondo riconoscimento a quello bottariano. Oltre a ripetere il commento di Bottari sulla citazione della figura dall'*Ecce Homo* (fig. 13) afferma che un'altra citazione di Dürer è riscontrabile dalla figura femminile seduta con un bambino in braccio, ripresa dalla xilografia con la *Nascita della Vergine*¹³² (fig. 11) composta da Dürer intorno al 1503. Questa nota è fondamentale poiché non solo chiarifica il riconoscimento accennato da Bottari, ma fornisce una seconda circostanziata testimonianza dell'influsso delle stampe di Dürer sul pittore. Questi due riconoscimenti rimarranno gli unici due elementi riconosciuti nell'opera di Andrea del Sarto di esplicita derivazione düreriana fino al Novecento, e condizioneranno tutte le successive edizioni delle *Vite* nonché gli autori di altri testi artistici.

Nei primi anni Novanta del XVIII secolo, lo studioso piemontese Guglielmo della Valle¹³³ pubblica a sua volta un'edizione commentata delle *Vite*. Al contrario di Bottari si rifà solo al testo giuntino, ma, superate le critiche a Vasari e ai successivi commentatori per quanto riguarda le *Vite* degli artisti

¹²⁹ A. Serafini, *HUGFORD, Ignazio Enrico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXI, 2004, in *Enciclopedia Treccani*, «https://www.treccani.it/enciclopedia/ignazio-enrico-hugford_%28Dizionario-Biografico%29/» (2022)

¹³⁰ P. Barocchi, *Premessa al commento secolare delle Vite di Giorgio Vasari...* cit., p. XXI

¹³¹ *Ibid.*, p. XXII

¹³² G. M. Fara, *scheda 96e*, in *Albrecht Dürer...* cit., pp. 291-293

¹³³ G. Della Valle, *Vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti In questa prime ed. Sanese arricchite più che in tutte l'altre precedenti di rami, di giunte e di correzioni per opera del P.M. Guglielmo della Valle*, 11 voll., Siena, Pazzini Carli e Compagno, 1791-1794

‘primitivi’¹³⁴, per le *Vite* di Andrea del Sarto (III.1.4.1-3) e Pontormo (III.1.4.4-8) riprende direttamente il commento delle edizioni Pagliarini e Stecchi-Pagani.

Oltre ai commenti delle diverse edizioni delle *Vite* è forse utile analizzare brevemente altri due testi settecenteschi, che comunque trattano dell’influsso di Dürer su Andrea del Sarto e Pontormo.

Pierre-Jean Mariette tratta di questo tema scrivendo di Dürer¹³⁵. Lo studioso usa le influenze su pittori come Andrea del Sarto e Pontormo per sostenere l’importanza dell’artista tedesco; non parla quindi di opere specifiche, ma si limita ad accennare a figure che i due artisti citano per ‘abbellire’ le loro composizioni (III.1.3.1).

A fine secolo Francesco Milizia invece, parlando di Pontormo¹³⁶, riprende indirettamente il giudizio vasariano sulla sua volubilità. Accenna brevemente all’impatto del ‘gusto’ düreriano (III.1.5.1) e riprende la vicenda della decorazione per il coro di San Lorenzo. Afferma, come già nelle edizioni Pagliarini, Stecchi-Pagani e Pazzini Carli, che la committenza sarebbe dovuta andare a Cecchi Salviati, ma aggiunge che il dolore per la cattiva ricezione della sua opera fu tale in Pontormo da causarne la morte (III.1.5.2).

Nei testi settecenteschi di letteratura artistica non troviamo dunque precisi riconoscimenti per il ruolo delle incisioni di Dürer nelle opere di Pontormo, anche se viene indicata una generica influenza in più opere. Il dibattito sul suo interesse per lo stile düreriano resta strettamente legato al testo di Vasari, con un’analisi che raramente tratta delle singole opere, restando invece su un piano più generale, perlopiù teorico.

II.2 I mutamenti ottocenteschi

Nelle edizioni ottocentesche delle *Vite* vasariane pubblicate in Italia vediamo in generale una serie di cambiamenti rispetto alle edizioni settecentesche sia nella struttura del commento che nelle scelte testuali. Dal punto di vista dell’organizzazione editoriale, infatti, nell’Ottocento si tende ad omettere

¹³⁴ P. Barocchi, *Premessa al commento secolare delle Vite di Giorgio Vasari...* cit., p. XXIV

Egli critica in ottica filosenese la parzialità fiorentina di Vasari, come già aveva fatto nel decennio precedente nelle *Lettere sanesi sopra le belle arti*, Roma, 1782-86.

¹³⁵ Questi ragionamenti vengono pubblicati postumi, nell’ *Abecedario de P.J. Mariette: et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. Ouvrage publié d’après les manuscrits autographes conservés au cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale, et annoté par mm. Ph. de Chennevières et A. de Montaignon*, 7 voll., Paris, J.-B. Dumolin, 1853-1860, II, 1853-1854

¹³⁶ F. Milizia, *Dizionario Delle Belle Arti Del Disegno. Estratto In Gran Parte Dalla Enciclopedia Metodica Da Francesco Milizia*, 2 voll., Bassano, s.e., 1797, I

le postille marginali, presenti invece nelle edizioni settecentesche e, precedentemente, già nella fondamentale edizione seicentesca di Carlo Manolessi.

Anche dal punto di vista testuale osserviamo dei cambiamenti, in quanto l'attenzione filologica ed esegetica presente in edizioni precedenti, prima tra tutte quella bottariana, viene sostituita da un maggiore interesse verso la completezza informativa del testo. Questa tendenza secondo Paola Barocchi è da imputare alla maggiore divulgazione delle *Vite*, che ne minaccerebbe «[...] la problematica filologica e storica, e il lungo travaglio dei precedenti commentatori rischia di annullarsi in un'informazione anonima.»¹³⁷.

L'edizione di inizio Ottocento della Società tipografica dei classici italiani per la *Vita* di Andrea¹³⁸ (III.2.1.1-2) riprende il commento di Gentili-De' Giudici-Hugford, anche se omettendo la glossa a bordo pagina (III.1.2.1)¹³⁹.

In modo analogo a quanto già descritto per la *Vita* di Andrea del Sarto, il commento alla *Vita* di Pontormo¹⁴⁰ (III.2.17.1) riprende direttamente quello settecentesco, in particolare la nota di Bottari riguardo la descrizione degli affreschi per il coro dei San Lorenzo (III.1.1.8).

Nell'edizione veneziana del 1828¹⁴¹ vengono omesse le citazioni delle stampe düreriane e il commento si limita a rifiutare la mancanza d'invenzione attribuita ad Andrea (III.2.2.1).

Nella *Vita* di Pontormo (III.2.18.1) viene ripresa la nota bottariana (III.1.1.8), ma senza riportare il passaggio in cui lo scrittore critica l'atteggiamento di Vasari nei confronti di Pontormo.

Giuseppe Montani nel 1830 inizia la pubblicazione di una nuova edizione delle *Vite* di Vasari per i tipi di David Passigli. Il commento rispecchia l'attitudine, da un lato positivista e dall'altro ricca di ideali romantico-risorgimentali, di Montani, che faceva parte del gruppo di intellettuale radunato intorno alla figura di Giovan Pietro Vieusseux. Tuttavia lo studioso muore nel febbraio del 1833, e il suo posto viene preso da Giovanni Masselli. Quest'ultimo continua il commento sulla traccia del modello di Montani e, se comunque non rinuncia alla citazione del commento bottariano, attinge

¹³⁷ P. Barocchi, *Premessa al commento secolare delle Vite di Giorgio Vasari...* cit., p. XXIX

¹³⁸ *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino illustrate con note*, 16 voll., Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1807-1811, IX, 1810

¹³⁹ Tuttavia vedremo che nel corso del secolo, sebbene i riferimenti a Dürer rimangano presenti nei diversi commenti della *Vita*, non sempre il riconoscimento e il commento dell'edizione Stecchi-Pagani resteranno chiaramente fissati nelle analisi dei passi vasariani.

¹⁴⁰ *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino illustrate con note*, 16 voll., Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1807-1811, XII, 1811

¹⁴¹ P. Barocchi, *Premessa al commento secolare delle Vite di Giorgio Vasari...* cit., p. XXIX

anche ai testi di altri autori e a nuove informazioni disponibili¹⁴².

Anche dal punto di vista testuale quest'edizione si discosta da quelle precedenti. Il testo scelto da Montani e Masselli infatti rispecchia l'operazione fatta tra il 1822 e il 1823 da Stefano Audin, libraio fiorentino che aveva pubblicato l'opera omnia di Vasari, inclusi i *Ragionamenti*¹⁴³. Per quanto riguarda le *Vite*, crea un'edizione ibrida, priva di note, che mette insieme «testi dubbi e indubbi»¹⁴⁴.

Paola Barocchi afferma che il commento di Montani, a causa della sua prematura dipartita, arrivi solo fino alla *Vita* di Nanni di Banco¹⁴⁵. Di conseguenza il commento alle *Vite* di Andrea del Sarto e Pontormo è ascrivibile a Masselli.

Nel caso della *Vita* del Sarto questo elemento è particolarmente interessante in quanto pochissimi anni prima Masselli aveva pubblicato le *Pitture a fresco di Andrea del Sarto esistenti nella Compagnia dello Scalzo in Firenze*¹⁴⁶, in cui non solo riportava il testo della *Vita*, ma commentava anche l'influenza düreriana sul pittore, citando in questo caso i riconoscimenti delle edizioni Pagliarini e Stecchi-Pagani per le figure nell'affresco con la *Predica del Battista*, attribuiti però a Guglielmo delle Valle (III.2.3.1). I cambiamenti nel commento tra le due opere sono secondo Barocchi attribuibili proprio all'ingerenza dello studioso cremonese¹⁴⁷.

I commentatori tentano dunque di unire l'eredità dell'edizione di Bottari con le sensibilità ottocentesche, unendo elemento dello studio e del commento settecenteschi ad un diverso approccio e nuove informazioni, creando una «[...] polita saldatura della settecentesca esegesi del testo vasariano con la problematica neoclassica [...]»¹⁴⁸.

¹⁴² *Ibid.*, p. XXXII

¹⁴³ G. Vasari, *Opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*, 6 voll., Firenze, S. Audin, e c.o libraj in Mercato Nuovo di faccia Vacchereccia, 1822-1823

¹⁴⁴ P. Barocchi, *Premessa al commento secolare delle Vite di Giorgio Vasari...* cit., p. XXVIII

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. XXXII

¹⁴⁶ G. Masselli, *Pitture a fresco di Andrea del Sarto esistenti nella Compagnia dello Scalzo in Firenze*, Firenze, Tipografia all'insegna di Dante, 1830

¹⁴⁷ P. Barocchi, *Premessa al commento secolare delle Vite di Giorgio Vasari...* cit., p. XXXII

¹⁴⁸ *Ivi*

Individuate le caratteristiche dell'edizione Montani-Masselli, andiamo ora ad analizzare i commenti veri e propri alle *Vite* di Andrea del Sarto¹⁴⁹ e Pontormo¹⁵⁰.

Nel commento al solito passo sull' 'inventione' del Sarto, Masselli in una nota (III.2.4.1) cita direttamente quella di Bottari (III.1.2.2), che nomina tra parentesi, e aggiunge che i cartoni di due affreschi dello Scalzo sono conservati alla Galleria Rinuccini. Non riporta invece il riconoscimento della donna con il bambino in braccio dell'edizione del 1771.

Nella *Vita* di Pontormo il commento subisce modifiche più radicali. Sebbene in una nota citi la critica di Bottari a Vasari (III.2.19.3), che secondo il monsignore giudicava troppo duramente il pittore, ne introduce altre due legate alla Certosa. La seconda (III.2.19.2), come nel caso di Andrea del Sarto, riporta informazioni pratiche sulle opere. Afferma infatti che gli affreschi della Certosa sono in cattivo stato e accenna per la prima volta alla presenza di alcune copie di Jacopo da Empoli¹⁵¹, conservate all'Accademia di Belle Arti. Nella prima nota (III.2.19.1), invece, emerge un forte elemento patriottico, forse legato anche al contesto anche vicino al romanticismo in cui si muovevano i commentatori.

La nota infatti, partendo dalla critica di Vasari per l'adozione da parte del pittore della maniera tedesca a scapito di quella italiana¹⁵², diventa un'invettiva a favore dello stile italiano e sulla necessità per i giovani pittori di ispirarsi allo stile nostrano piuttosto che a quello tedesco. Questo tipo di approccio ha un rapido seguito nel corso dell'Ottocento, ma va perdendosi nelle edizioni successive. Al contrario le notazioni di natura tecnica vengono costantemente riprese.

Ferdinando Ranalli¹⁵³, pochi anni dopo, riprende alla lettera il commento di Montani e Masselli, omettendo dunque nella *Vita* di Andrea del Sarto la citazione dalla xilografia di Dürer (III.2.7.1).

¹⁴⁹ G. Montani, G. Masselli, *Le opere di Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino. Parte prima, contenente porzione delle Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 2 voll., Firenze, D. Passigli e socj, 1832-38, I

¹⁵⁰ G. Montani, G. Masselli, *Le opere di Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino. Parte seconda contenete il resto delle Vite degli artefici, l'appendice alle note delle medesime, l'indice generale e le opere minori dello stesso autore*, Firenze, D. Passigli e socj, 2 voll., 1832-38, II

¹⁵¹ Jacopo Chimenti, pittore nato a Firenze nel 1551 e morto nel 1640, sempre a Firenze. Studia le opere di pittori come Fra' Bartolomeo, Andrea del Sarto e Pontormo. Nel 1580 riceve una serie di commissioni dai frati della Certosa del Galluzzo, di cui ci rimane un affresco raffigurante il *Discorso della Montagna*. In quest'occasione fa anche una serie di copie degli affreschi di Pontormo nel chiostro del monastero (M. A., Chiappini Bianchini, *DA EMPOLI, Iacopo, detto Iacopo Chimenti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXI, 1985)

Le figure 30 e 31 sono due esempi delle copie di Jacopo da Empoli degli affreschi di Pontormo per la Certosa.

¹⁵² «Or non sapeva il Puntormo che i tedeschi e ' fiamminghi vengono in queste parti per imparare la maniera italiana, che egli con tanta fatica cercò, come cattiva, d'abandonare?» (Vasari, 1568, p. 485)

¹⁵³ P. Barocchi, *Premessa al commento secolare delle Vite di Giorgio Vasari...* cit., p. XXXIV

Allo stesso modo per Pontormo riprende letteralmente il commento dell'edizione del 1832-1838, incluso l'incoraggiamento ai giovani artisti italiani (III.21.1). Ranalli si era già espresso contro l'imitazione dei modelli tedeschi nel 1845, quando nella *Storia delle Belle Arti in Italia* scrive, riferendosi a Vasari: «Ma che direbbe egli mai, se tornasse al mondo oggi, che la tedescheria, così nelle arti come nella filosofia, e in ogni altra cosa, ha sì invasato i nostri intelletti, che ci andiamo perfino privando di quel dolce canto italiano, che nell'anima si sente, per essere noiati delle astruserie delle musiche tedesche!»¹⁵⁴.

Una seconda fondamentale edizione delle *Vite* pubblicata nel XIX secolo è quella curata dai membri della Società degli amatori delle belle arti e pubblicata dalla casa editrice Le Monnier tra il 1846 e il 1857. La Società - fondata nel 1845 e formata da Gaetano e Carlo Milanese, Carlo Pini, custode dell'Istituto d'arte di Siena e autore insieme a Gaetano Milanese del catalogo dei dipinti della Pinacoteca¹⁵⁵, e Vincenzo Marchese, già autore delle *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*¹⁵⁶ - si poneva come obiettivo quello di creare testi relativi alla storia dell'arte. Pochi anni prima Gaetano Milanese era entrato in contatto con il circolo dell'*Antologia*, rivista fondata da Vieusseux e a cui aveva partecipato anche Giuseppe Montani¹⁵⁷. Forse anche questa esperienza condiziona questa edizione, che eredita dall'edizione Passigli da un lato lo slancio romantico e la sensibilità risorgimentale del commento e dall'altro l'attenzione ad un recupero integrale delle fonti.

Paola Barocchi sottolinea come in quest'edizione prosegua il processo cominciato ad inizio secolo di un abbandono nelle edizioni italiane delle *Vite* della tradizione esegetica vasariana in favore della «[...] citazione dei documenti e delle fonti [...], da verifiche dirette o indirette, da discussioni irrimediabilmente imperniate su dati concreti.» e di una «artificiosa scissione tra lo storico e il letterato»¹⁵⁸.

L'edizione Le Monnier quindi sia dal punto di vista testuale che di commento segue il modello istituito dalla Passigli, ma con significative innovazioni. Anche in questa edizione vengono abbandonati l'analisi e il confronto tra testo torrentiniano e giuntino in favore di un testo

¹⁵⁴ F. Ranalli, *Storia delle Belle Arti in Italia*, Firenze, Società editrice fiorentina, 1845

¹⁵⁵ *Catalogo delle tavole dell'antica scuola senese riordinate nel corrente anno 1842 ed esistenti nell'I. e R. Istituto di Belle Arti di Siena*, Siena, Tip. dell'Ancora, 1842

¹⁵⁶ V. Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, Firenze, Felice Le Monnier, 1845-46, cfr nota 24

¹⁵⁷ M. G. Sarti, *MILANESI, Gaetano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIV, 2010, in *Enciclopedia Treccani*, «[¹⁵⁸ P. Barocchi, *Premessa al commento secolare delle Vite di Giorgio Vasari...* cit., p. XXXVIII](https://www.treccani.it/enciclopedia/gaetano-milanesi_%28Dizionario-Biografico%29/» (2022)</p></div><div data-bbox=)

onnicomprensivo, ma con ulteriori aggiornamenti delle informazioni nei commenti, derivate dai testi di altri studiosi o dalle ricerche dei commentatori.

Per quanto riguarda la *Vita* di Andrea del Sarto¹⁵⁹, è interessante analizzare due note. La seconda (III.2.8.2), a commento del brano finora trattato, menziona i due riconoscimenti delle edizioni settecentesche, anche se non le cita direttamente. La prima (III.2.8.1), invece, commenta un nuovo brano, relativo all'affresco dello Scalzo raffigurante il *Battesimo delle genti*, secondo il nuovo impulso informativo sopracitato, propone una cronologia dei lavori nel chiostro dello Scalzo e l'insieme delle incisioni degli affreschi di Angelo Emilio Lapi e Innocente Migliavacca¹⁶⁰ (fig. 40).

Nella *Vita* di Pontormo¹⁶¹ vediamo un atteggiamento simile. Da una parte il commento riprende, aggiornandola, la nota di Masselli sulle copie di Jacopo da Empoli (III.2.22.1). Dall'altra riprende indirettamente il giudizio vasariano sulla scelta di Pontormo di avvicinarsi allo stile di Dürer. Parlando della *Cena di Emmaus* per la foresteria della Certosa infatti i commentatori definiscono «triviale» lo stile più naturalista dell'opera (III.2.22.2).

Pochi anni dopo le note di questa edizione verranno riprese alla lettera da Antonio Racheli nell'edizione triestina delle *Vite* (III.2.9.1-2; III.2.23.1-3).

Quasi tre decenni dopo Gaetano Milanese pubblica un'altra edizione delle *Vite*¹⁶², con un commento che continua la «vocazione positivista» già presente nell'edizione Le Monnier, sia nelle scelte testuali che nel commento¹⁶³. Il testo viene arricchito dall'aggiunta non solo del testo dei *Ragionamenti* ma anche di «parecchie lettere inedite», mentre nel commento Milanese, oltre a riportare gli elementi presenti nell'edizione Le Monnier, aggiunge ulteriori informazioni, derivate dalle ricerche che egli ha continuato a svolgere nel corso degli anni, anche in virtù delle cariche sempre più prestigiose che gli vengono affidate¹⁶⁴.

¹⁵⁹ V. F. Marchese, C. Milanese, G. Milanese, C. Pini, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architetti di Giorgio Vasari; pubblicate per cura di una Società di amatori delle arti belle*, 14 voll., Firenze, Felice Le Monnier, 1846-1857, VIII, 1852

¹⁶⁰ A. E. Lapi, C. Migliavacca, *Pitture a fresco d'A. d. S. nella Compagnia dello Scalzo, incise e illustrate*, Firenze, Molini, 1830

¹⁶¹ V. F. Marchese, C. Milanese, G. Milanese, C. Pini, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architetti di Giorgio Vasari; pubblicate per cura di una Società di amatori delle arti belle*, 14 voll., Firenze, Felice Le Monnier, 1846-1857, XI, 1855

¹⁶² G. Milanese, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari; con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, 9 voll., Firenze, G.C. Sansoni, 1878-1885

¹⁶³ P. Barocchi, *Premessa al commento secolare delle Vite di Giorgio Vasari... cit.*, p. XXXVIII

¹⁶⁴ M. G. Sarti, *MILANESI, Gaetano... cit.*

Possiamo dunque notare che, mentre il commento della *Vita* di Pontormo (III.2.25.1-3) rimane invariato dall'edizione Le Monnier (III.2.22.1-3), quello per la *Vita* di Andrea del Sarto¹⁶⁵ subisce alcuni significativi aggiornamenti. Nella nota in cui nell'edizione di metà secolo i commentatori provavano a delineare una cronologia della decorazione per lo Scalzo, Milanesi aggiunge alla scansione temporale della realizzazione degli affreschi i numeri di collocazione di altri cartoni nella Pinacoteca Reale di Monaco, citandone anche il catalogo curato da Rodolphe Marggraff (III.2.12.1). Aggiunge inoltre un albero genealogico della famiglia del pittore.

II.2.1 Lo sviluppo del dibattito su scala europea

Nell'Ottocento vediamo anche una diffusione delle *Vite* in Europa, con le prime traduzioni del testo vasariano in tedesco e in inglese e l'uscita di edizioni commentate. L'approccio ai testi adottato dai commentatori esteri è assai diverso. Infatti mentre in Italia si tende ad abbandonare il dibattito filologico a favore di una completezza testuale, in Germania Johann Karl Ludwig Schorn, e dopo la sua morte Ernst Förster, sceglie di rimanere fedele all'edizione Giuntina, forse in virtù di una maggiore «apertura storica» del testo¹⁶⁶.

Anche il commento rispecchia la conoscenza delle edizioni passate delle *Vite*. Non solo sono presenti le glosse marginali, ma, nel caso della *Vita* del Sarto, viene ripresa fedelmente e con precisi riferimenti la nota dell'edizione Passigli con il riconoscimento dalle due incisioni düreriane e la presenza dei cartoni degli affreschi nella Galleria Rinuccini (III.2.6.1). La glossa laterale invece si limita a ripetere che il pittore si ispira a Dürer in due punti dell'affresco con la *Predicazione del Battista* (III.2.6.2).

Nella *Vita* di Pontormo invece i riferimenti a Dürer si limitano ad una glossa marginale che parla di pitture a imitazione dei Dürer alla Certosa (III.2.20.1), che in parte ricorda il modello di Manolesi ripreso da Bottari e nell'edizione Stecchi-Pagani. Il commentatore dunque conosce e usa diverse edizioni italiane delle *Vite*, pur mantenendo una propria direzione editoriale. Come afferma Paola Barocchi per Schorn, ma credo che sia applicabile anche ai contributi di Förster, «[...] il passato può convivere con il presente, perché il suo presente ha un orizzonte più aperto di quello italiano.»¹⁶⁷.

¹⁶⁵ G. Milanesi, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari...* cit., V, 1880

¹⁶⁶ P. Barocchi, *Premessa al commento secolare delle Vite di Giorgio Vasari...* cit., p. XXX

¹⁶⁷ *Ivi*

Successivamente in Inghilterra Eliza Foster, a partire dagli anni Cinquanta del secolo, traduce per la prima volta le *Vite* in inglese. Il suo commento riprende quelli dell'edizione Passigli e dello stesso Förster. La commentatrice infatti per la *Vita* di Andrea del Sarto¹⁶⁸ riprende in una nota (III.2.10.1) la glossa marginale di Schorn e Förster in cui gli studiosi affermano che il pittore si sia ispirato a Dürer in due punti per l'affresco con la *Predica del Battista* e la unisce alla nota di Masselli (III.2.4.1) che riprende il riferimento di Bottari, ma non quello dell'edizione Stecchi-Pagani. Nella *Vita* di Pontormo¹⁶⁹ invece Foster inserisce una nota (III.2.24.1) che riprende il commento di Masselli sul cattivo stato degli affreschi della Certosa (III.2.19.2) e la presenza delle copie di Jacopo da Empoli, senza però i più recenti aggiornamenti dell'edizione Le Monnier. Aggiunge tuttavia una nuova nota in cui elogia ironicamente Vasari per essere tornato al proprio «pleasant and reasonable self» dopo le critiche mosse a Pontormo (III.2.24.2).

Questa scelta esprime più esplicitamente l'atteggiamento sviluppato da molti commentatori ottocenteschi nei confronti della figura di Vasari. Paola Barocchi, già in riferimento ai commenti Le Monnier e del solo Milanese, parla di una «artificiosa scissione tra lo storico e il letterato» e afferma che la «positivistica» attenzione per l'accuratezza delle informazioni abbia portato ad una crescente sfiducia nell'autorità di Vasari, di cui si apprezza soprattutto la capacità descrittiva e lo slancio narrativo¹⁷⁰.

In queste due edizioni quindi i maggiori cambiamenti riguardano il testo dell'opera e la sua traduzione, mentre i commenti relativi al rapporto tra Dürer e l'opera di Andrea del Sarto e Pontormo rimangono vicini a quelli di diverse edizioni in italiano.

Al contrario, l'edizione in inglese pubblicata a fine secolo, con il commento di Edwin Howland Blashfield, Evangeline Wilbour Blashfield e Albert Allis Hopkins¹⁷¹, adotta un approccio diverso.

¹⁶⁸ E. Foster, *Lives of the most eminent painters, sculptors, and architects: translated from the Italian of Giorgio Vasari. With notes and illustrations, chiefly selected from various commentators. By Mrs. Jonathan Foster*, III, London, Bell & Daldy, York Street, Covent Garden, and 186, Fleet Street, 1865

¹⁶⁹ E. Foster, *Lives of the most eminent painters, sculptors, and architects: translated from the Italian of Giorgio Vasari. With notes and illustrations, chiefly selected from various commentators. By Mrs. Jonathan Foster*, IV, London, Henry G. Bohn, York Street, Covent Garden, 1859

¹⁷⁰ P. Barocchi, *Premessa al commento secolare delle Vite di Giorgio Vasari...* cit., p. XXXVIII

¹⁷¹ E. H. Blashfield, E. W. Blashfield, A. A. Hopkins, *Lives of seventy of the most eminent painters, sculptors and architects ed. and annotated in the light of recent discoveries by E. H. and E. W. Blashfield and A. A. Hopkins; with reproductions in photogravure of forty-eight masterpieces of Italian painting and sculpture*, New York, C. Scribner's sons, 1896-1897

Nel commento è ancora presente l'atteggiamento di sfiducia nei confronti della credibilità delle informazioni di Vasari già accennato nell'edizione curata da Foster, evidente per esempio nella nota alla *Vita* di Pontormo in cui i commentatori scrivono, in risposta al passaggio vasariano sull'importanza della maniera italiana e la sua diffusione anche tra gli artisti stranieri, che anche molti importanti pittori italiani si sono ispirati a Dürer (III.2.28.1). Tuttavia per il resto non ci sono riferimenti ai commenti di nessuna edizione precedente delle *Vite*, né italiana né estera.

Nella *Vita* di Andrea del Sarto possiamo invece sottolineare come venga più volte citata la biografia di Dürer scritta da Moriz Thausing¹⁷² (III.2.14.1-2). Lo studioso tedesco nella sua monografia del 1884 (III.2.13.1), parlando degli artisti italiani che si sono ispirati alle opere di Dürer, ricorda come Vasari abbia individuato tra di loro Giovanni Bellini, Andrea del Sarto e Pontormo. Fa inoltre un rapido accenno al ciclo di affreschi per lo Scalzo, in cui ricorda anche i riconoscimenti delle edizioni Pagliarini e Stecchi-Pagani, senza citarne però la fonte.

Nell'edizione, tre note, in modo diverso, riprendono il tema dell'influsso di Dürer sul pittore, ma in nessuna di esse vengono riportati i riconoscimenti settecenteschi, si accenna solo a «several figures» copiate da opere düreriane (III.2.14.1; III.2.14.3). Il commento appare più slegato dal testo vasariano e inserisce elementi sullo stile del Sarto e sui suoi modelli, tra cui Dürer, senza seguire la traccia delle edizioni precedenti delle *Vite*.

Per capire il contesto in cui nascono e alcune delle fonti a cui si ispirano queste edizioni è forse utile fare un breve excursus su altri testi artistici pubblicati, sia a Londra che in altre città europee, negli anni immediatamente antecedenti o intersorsi tra queste edizioni delle *Vite*.

Già nel 1835 Alfred Reumont pubblica *Andrea del Sarto*¹⁷³, la sua monografia su Andrea in cui tratta anche dell'influenza düreriana sugli affreschi dello Scalzo (III.2.5.1). Oltre a individuare, prima dell'edizione Le Monnier, la presenza dei cartoni alla Pinacoteca di Monaco e a sottolineare l'importanza delle incisioni di Marcantonio Raimondi nella diffusione delle stampe di Dürer in Italia, riporta i riconoscimenti settecenteschi per la *Predicazione del Battista* e propone un confronto tra l'affresco e l'opera di analogo soggetto nel ciclo della vita del Battista dipinto da Domenico Ghirlandaio per il coro della chiesa di Santa Maria Novella.

¹⁷² Il passo trattato, che analizzeremo nella seconda parte dell'elaborato, è presente nel secondo volume di M. Thausing, *Dürer geschichte seines lebens und seiner kunst von Moriz Thausing. Mit illustrationen und titelkupfer zweite verbesserte auflage in zwei bänden*, 2 voll., Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1884

¹⁷³ A. Reumont, *Andrea del Sarto. Mit einem Grundriß des Vorhofs der Servitenkirche in Florenz*, Leipzig, Brockhaus, 1835

Questo confronto, volto a indicare anche i cambiamenti stilistici dovuti all'influsso di Dürer, diventerà un modello fondamentale per un tema che si svilupperà nel dibattito tra il XIX e il XX secolo: il confronto tra l'arte tedesca e italiana.

Reumont individua anche l'influenza düreriana sull'affresco nel ciclo dello Scalzo raffigurante il *Battesimo delle genti* (fig. 5).

Lo studioso aderisce alla tendenza ottocentesca verso una maggiore attenzione per le fonti, l'accuratezza delle informazioni e la messa in discussione del testo vasariano. Oltre a fornire i titoli di raccolte di incisioni delle opere trattate, lo storico di Aquisgrana propone anche di anteporre la datazione degli affreschi con la *Predicazione del Battista* e il *Battesimo delle genti* rispetto alla cronologia proposta da Vasari. Reumont propone una datazione tra il 1510 e il 1514, mentre l'aretino indicava il 1515.

Il confronto proposto da Reumont tra l'affresco di Andrea del Sarto e quello di Domenico Ghirlandaio viene ripreso circa trent'anni dopo in un altro testo fondamentale: *A new history of painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century* di Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle¹⁷⁴. Gli autori, analizzando gli affreschi per il chiostro dello Scalzo, trattano anche dell'impatto di Dürer su Andrea del Sarto. Nella descrizione delle opere seguono la cronologia vasariana e si rifanno alle *Vite* anche per l'arrivo delle stampe di Dürer a Firenze, ma specificando anche la data di pubblicazione dei volumi (III.2.11.1). Crowe e Cavalcaselle non riportano i riconoscimenti nella *Predicazione del Battista*, ma il confronto di Reumont tra gli affreschi sarteschi e il ciclo di Domenico Ghirlandaio e la sua descrizione dell'influenza di Dürer presente nella *Predicazione di San Giovanni Battista* e il *Battesimo delle folle*, a cui aggiungono anche quella sull'affresco con *San Giovanni davanti ad Erode* (III.2.11.2). Inoltre delineano per lo stile adottato da Andrea del Sarto un percorso di avvicinamento e poi superamento dell'opera düreriana non del tutto difforme da quello sinora applicato allo stile di Pontormo, anche se con modalità e un lasso di tempo più circoscritti. Infatti gli studiosi individuano nel ciclo dello Scalzo l'avvicinamento allo stile nordico attraverso le stampe düreriane negli affreschi sopracitati, ma anche il suo superamento in quello con l'*Apparizione dell'angelo a Zaccaria*.

Allo stesso modo l'avvicinarsi ad elementi düreriani non implica per il Sarto un totale cambiamento stilistico, ma solo l'inserimento di alcuni nuovi elementi nella «Florentine simplicity» che

¹⁷⁴ J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A new history of painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century. Drawn up from fresh materials and recent researches in the archives of Italy; as well as from personal inspection of the works of art scattered throughout Europe. By J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle, authors of 'The Early Flemish Painters'*, London, John Murray, 1864-1866, III, 1866

caratterizzava le sue opere. Infine il commentatori riportano anche le cattive condizioni degli affreschi (III.2.11.3).

Negli anni più a ridosso dell'edizione Scribner delle *Vite* erano stati pubblicati due testi monografici su Dürer, in inglese e in francese.

Mary Margaret Heaton, nella sua monografia su Dürer¹⁷⁵ fa riferimento ad una generica influenza düreriana sulle opere di Andrea del Sarto e parla anche di un paesaggio che Pontormo avrebbe copiato da un quadro di Dürer (III.2.26.1). L'autrice si riferisce forse al paesaggio della *Madonna col Bambino e San Giovannino* di Palazzo Corsini¹⁷⁶, opera che a inizio Novecento sarà citata anche da Friedrich Mortimer Clapp e Adolfo Venturi.

Charles Ephrussi in *Albert Durer et ses dessins*¹⁷⁷ riprende e cita direttamente l'*Abecedario* di Mariette, pubblicato con altri manoscritti autografi a Parigi tra il 1853 e il 1860 (III.1.3.1). Nel testo l'autore riporta che Andrea del Sarto e Pontormo, così come altri celebri artisti italiani, si siano serviti di opere grafiche di Dürer per le proprie composizioni, senza però indicare citazioni specifiche (III.2.27.1).

Successivamente, a chiusura del secolo, H. Guinness nella sua monografia su Andrea del Sarto¹⁷⁸, oltre a riprendere le ormai celebri citazioni dalle edizioni Pagliarini e Stecchi-Pagani, pone l'influsso di Dürer sul Sarto in un'ottica diversa. Scrive infatti della presenza di un culto dell'artista nordico e afferma che la *Predica del Battista* sia emblematica della pratica di quel periodo (III.2.15.1).

Infine sempre nel 1899 Heinrich Wölfflin in *Die klassische Kunst: eine Einführung in die italienische Renaissance*¹⁷⁹ riprende il confronto di Reumont tra l'affresco di Andrea del Sarto con la *Predicazione del Battista* e quello di Domenico Ghirlandaio (III.2.16.1). Riporta inoltre, senza specifica attribuzione, i riconoscimenti delle edizioni del 1759 e del 1771 (III.2.16.2).

Nell'Ottocento dunque l'ibridazione e la riproduzione integrale delle fonti testuali si accompagnano ad un commento arricchito allo stesso tempo da informazioni aggiornate e accurate e slanci

¹⁷⁵ M. M. Heaton, *The Life of Albrecht Dürer of Nürnberg. With a translation of his letters and journal and an account of his works. Second edition, revised and enlarged with portrait and sixteen illustrations*, London, Seeley, Jackson and Halliday, 1881

¹⁷⁶ Il dipinto non è più attribuita a Pontormo, ma alla sua bottega; G. M., Fara, *scheda 89g*, in *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni...* cit., p. 190

¹⁷⁷ C. Ephrussi, *Albert Durer et ses dessins*, Paris, A. Quantin, 1882

¹⁷⁸ H. Guinness, *Andrea del Sarto*, London, George Bell & Sons, 1899

¹⁷⁹ H. Wölfflin, *Die klassische Kunst: eine Einführung in die italienische Renaissance*, München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1899

patriottici.

L'approccio al testo delle *Vite* si sposta dalla selezione analitica e dalla ricerca esegetica settecentesche all'ibridazione e alla riproduzione integrale delle fonti. Il commento delle *Vite*, se da una parte risente del romanticismo e del patriottismo risorgimentale, viene anche arricchito da informazioni nuove e più accurate dal punto di vista tecnico. A quest'ultimo punto si accompagna una sfiducia crescente nell'autorità di storico di Vasari.

Vediamo inoltre nella seconda metà del secolo, anche se c'è un importante precursore già in Reumont, un aumento di testi slegati dalle *Vite* che trattano l'influsso di Dürer su Andrea del Sarto e Pontormo, che condiziona anche i commenti al testo vasariano.

Per quanto riguarda l'impatto di Dürer sul Sarto nei testi ottocenteschi vediamo, oltre al consolidamento e alla diffusione dei riconoscimenti dalle stampe düreriane con l'*Ecce Homo* e la *Nascita della Vergine* nell'affresco con la *Predicazione del Battista*, il riconoscimento di una generale influenza di Dürer anche su altri affreschi per il chiostro delle Scalzo. Il paragone tra lo stile 'fiorentino' di Andrea del Sarto e quello dei modelli italiani a cui fa riferimento, contrapposto al cambiamento dovuto all'influsso di Dürer, espresso anche dal confronto con l'opera di Domenico Ghirlandaio, rafforza inoltre il tema del confronto tra stile italiano e nordico.

Il valore nazionalista conferito soprattutto al commento per la *Vita* di Pontormo è in parte sicuramente ascrivibile al contesto storico e culturale in cui si muovono molti autori, tra cui Montani, Masselli e Gaetano Milanesi, entrati in contatto con l'ambiente dell'*Antologia*, e Cavalcaselle, esiliato per diversi anni per aver partecipato ai moti del 1848.

La relazione tra Dürer e Pontormo resta nei testi ottocenteschi ancora legata ad un approccio teorico, senza che vengano fatti precisi riconoscimenti, a cui vengono preferiti discorsi più generali. Per entrambi i pittori tuttavia nel XIX secolo si sviluppa una maggiore attenzione per lo stato di conservazione delle opere, per la presenza di copie e di interventi di restauro.

II.3 Il Novecento: tematiche note e nuove aperture

Nella prima metà del Novecento vediamo, per la proposta di nuovi approcci e teorie, il deciso superamento da parte dei testi monografici rispetto ai commenti delle *Vite*, che assumono un ruolo sempre più marginale nel dibattito.

Nel fondamentale *The Drawings of the Florentine Painters*¹⁸⁰, Bernhard Berenson parla dell'influenza di Dürer sui pittori fiorentini, tra cui Andrea del Sarto e soprattutto Pontormo. Lo

¹⁸⁰ B. Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters classified, criticised and studied as documents in the history and appreciation of Tuscan art, with a copious catalogue raisonné*, 3 voll., London, John Murray, 1903, I

studioso sottolinea le differenze nell'approccio dei due pittori all'assimilazione dell'opera düreriana e alla ricezione del pubblico. Secondo Berenson infatti, mentre Andrea del Sarto si avvicina brevemente all'opera grafica düreriana, assimilando alcuni elementi e fondendoli al proprio stile, Pontormo abbandona completamente lo stile fiorentino precedente, in cui comunque già non riusciva a trovare la propria collocazione, per abbracciare completamente quello nordico, operazione fino a quel momento inedita per un artista italiano (III.3.8.1). Gli affreschi della Certosa, secondo Berenson, sono un tentativo da parte di Pontormo di totale adesione allo stile di Dürer e per questa ragione, al contrario degli esperimenti di Andrea del Sarto, vengono rifiutati dai suoi contemporanei e da autori come Vasari (III.3.8.2). Berenson, tuttavia a sua volta riprende indirettamente il giudizio vasariano quando afferma che l'avvicinamento a Dürer abbia 'sbilanciato' Pontormo, che quando successivamente tornerà ad un stile più vicini a quello dei modelli italiani, tra cui Michelangelo, non riuscirà più trovarvi una direzione.

La trattazione dell'influenza düreriana rimane anche in questo caso soprattutto su un piano teorico, anche se Berenson accenna al cattivo stato degli affreschi per la Certosa e alle copie di Jacopo da Empoli.

Tuttavia con il nuovo secolo si apre anche una nuova stagione per lo studio dell'influsso di Dürer sul Sarto e Pontormo, che vede una crescente attenzione all'analisi delle opere e a precisi riconoscimenti.

Quattro anni dopo l'opera di Berenson, Frantz Knapp pubblica una monografia su Andrea del Sarto¹⁸¹. Questo testo è fondamentale per il dibattito sull'impatto di Dürer nell'opera di Andrea in quanto, per la prima volta dopo più di un secolo, vengono proposti nuovi riconoscimenti.

Knapp inizia parlando più in generale dell'influsso dell'arte nordica su Andrea del Sarto e afferma che l'avvicinamento del pittore a questo stile sia imputabile al suo maestro Piero di Cosimo, che lo avrebbe iniziato alle opere di Hugo van Der Goes e Schongauer. Lo studioso riprende inoltre il confronto reumontiano tra gli affreschi per lo Scalzo e i corrispettivi di Domenico Ghirlandaio per Santa Maria Novella, ponendo tuttavia una particolare attenzione alla raffigurazione dello spazio (III.3.1.3-4). Qui Knapp propone una riflessione sulle differenze nella raffigurazione degli spazi chiusi tra l'arte italiana e quella tedesca e sull'uso della composizione spaziale e della luce per far emergere le figure. Sulla base della resa spaziale quindi lo studioso propone un confronto tra lo stile nordico, più concentrato sugli spazi chiusi, e quello italiani, in cui prevalgono scene all'aperto. In

¹⁸¹ F. Knapp, *Andrea del Sarto*, Bielefeld e Lipsia, Velhagen & Klasing, 1907

questo dualismo Andrea si pone nel mezzo, assorbendo elementi düreriani nel proprio stile (III.3.1.3-7).

Come già nel testo di Crowe e Cavalcaselle, però, Knapp riconosce la breve durata dell'impressione di Dürer sul Sarto, che si esaurisce quasi completamente già nella decorazione per il chiostro dello Scalzo (III.3.1.8).

Come già accennato, un importante elemento di questo testo sono i riconoscimenti che Knapp propone come citazioni da opere di Dürer. Per la *Predica del Battista*, oltre a ricordare i riconoscimenti dai commenti di Bottari e Gentili, De' Giudici e Hugford ne aggiunge un terzo dal bulino del 1512 con *Cristo davanti a Pilato*¹⁸², facente parte del gruppo della *Piccola Passione su rame* (III.3.1.4). Knapp riconosce inoltre nella *Cattura di San Giovanni* una citazione per la figura di Erode dal bulino düreriano *I santi Pietro e Giovanni risanano lo storpio*¹⁸³ del 1513 e degli influssi non specificati da opere di Dürer e Schongauer per i copricapi (III.3.1.11). Riconosce infine nella *Pietà Puccini* influenze düreriane dalla xilografia con la *Trinità* del 1511¹⁸⁴ e dal bulino del 1512 con la *Discesa dalla Croce*¹⁸⁵ (III.3.1.6).

Un altro testo fondamentale per questa nuova tendenza è *Jacopo Carucci da Pontormo* di Friedrich Mortimer Clapp¹⁸⁶. Quest'ultimo, riprendendo in parte il discorso di Berenson, sostiene che l'abbandono da parte di Pontormo del canone michelangiolesco in favore dello stile nordico di Dürer, senza precedenti per un fiorentino, sia dovuto ad una comune visione e alla sua capacità di vedere con 'occhi nordici' (III.3.9.1).

Per quanto riguarda la *Vita* di Andrea del Sarto, lo studioso, mantenendosi su un piano più teorico, fa riferimento ai commenti del 1759 e del 1771 per le citazioni nella *Predicazione del Battista* (III.3.4.2) e accenna al commento vasariano sulla mancanza di inventiva attribuita al pittore (III.3.4.1). Tuttavia, riprendendo l'ottocentesca mancanza di fiducia nella credibilità delle affermazioni di Vasari, Knapp afferma che il resoconto dell'autore sulla diffusione delle stampe düreriane in Italia sia ricco di errori (III.3.9.2).

Questo accenno al modo in cui il Sarto viene influenzato da Dürer serve a Clapp anche come

¹⁸² Per ulteriori informazioni sull'opera si rimanda a G. M., Fara, *scheda 3e*, in *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni ... cit.*

¹⁸³ *Ibid.*, *scheda 3r*

¹⁸⁴ *Ibid.*, *scheda 118*

¹⁸⁵ *Ibid.*, *scheda 3o*

¹⁸⁶ F. M. Clapp, *Jacopo Carucci da Pontormo*, New Haven, Henry Weldon Barnes Memorial Publication Fund (Yale University Press), 1916

confronto con l'ottica di Pontormo, che, secondo lo studioso, rielabora gli influssi dell'artista tedesco in un nuovo approccio stilistico. Clapp cita alcuni disegni per gli affreschi della Certosa, in cui mette in luce la compresenza di riferimenti düreriani e michelangioteschi e sottolinea così l'oscillare stilistico di Pontormo tra modelli nordici e italiani¹⁸⁷ (III.3.9.8; III.3.9.10-11). Paragona inoltre lo stile adottato da Pontormo alla Certosa con quello di Poggio a Caiano, sottolineando così l'importanza nella prima dell'influsso di Dürer (III.3.9.5).

Jacopo Carucci da Pontormo è un testo fondamentale anche per i numerosi riconoscimenti di citazioni e influenze da opere di Dürer fatti da Clapp su diverse opere pontormesche, in particolare negli affreschi per la Certosa del Galluzzo, che saranno poi ripresi per tutto il secolo e considerati almeno in parte ancora fondamentali per gli studi contemporanei.

Clapp identifica nella composizione dell'*Orazione nell'orto* (III.3.9.15) una citazione dalla xilografia con *Cristo sul monte degli ulivi*¹⁸⁸ (fig. 16). Nel *Cristo davanti a Pilato* (III.3.9.16) riconosce prestiti da tre xilografie di Dürer: gli *Uomini a bagno*¹⁸⁹ (fig. 19), la *Tortura di San Giovanni*¹⁹⁰ (fig. 32) e la *Presentazione di Maria al tempio*¹⁹¹ (fig. 33). Per l'*Andata al Calvario* (III.3.9.17) elenca come fonti düreriane il bulino del 1512 dal gruppo della *Piccola Passione su rame* con la *Deposizione*¹⁹² (fig. 34), e tre xilografie dal gruppo della *Piccola Passione xilografica*: *Cristo deposto dalla croce*¹⁹³ (fig. 24), la *Crocifissione*¹⁹⁴ (fig. 28) e il *Cristo davanti ad Anna*¹⁹⁵ (fig. 2). Afferma inoltre che nell'affresco con la *Pietà* (III.3.9.18) Pontormo cita elementi da diverse xilografie düreriane. Dal gruppo della *Piccola Passione xilografica* Pontormo sembra prendere dal

¹⁸⁷ Ne ho riportati nel testo due, che Clapp classifica con i codici 6702 e 6622 e credo possano essere i numero 6622 F e 6702 F v. dell'attuale catalogazione del GDSU, nell'analisi dei quali Clapp individua influenze di Dürer e Michelangelo.

¹⁸⁸ Per ulteriori informazioni sulle opere düreriane citate di seguito si rimanda a G. M. Fara, *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni* ... cit., a cui da qui in poi si farà riferimento con il numero di scheda delle singole opere.

Ibid., scheda 90m

¹⁸⁹ *Ibid.*, scheda 124

¹⁹⁰ *Ibid.*, scheda 95b

¹⁹¹ *Ibid.*, scheda 96f

¹⁹² *Ibid.*, scheda 3o

¹⁹³ *Ibid.*, scheda 90ff

¹⁹⁴ *Ibid.*, scheda 90dd

¹⁹⁵ *Ibid.*, scheda 90o

*Cristo sulla croce*¹⁹⁶ (fig. 25), dal *Compianto di Cristo*¹⁹⁷ (fig. 35) e dalla *Deposizione*¹⁹⁸ (fig. 36). Si rifà poi al ciclo della *Grande Passione xilografica* con citazioni dal *Seppellimento*¹⁹⁹ (fig. 37) e dalla *Crocifissione*²⁰⁰ (fig. 38). Infine nell'affresco con il Cristo risorto (fig. 26) Clapp riconosce in due diverse figure delle citazioni da due xilografie düreriane raffiguranti la *Resurrezione* (III.3.9.19). Da quella della *Piccola Passione xilografica*²⁰¹ (fig. 28) Pontormo trae l'uomo addormentato, mentre per la figura di Cristo il pittore si rifà alla *Resurrezione* della *Grande Passione xilografica*²⁰² (fig. 27). Lo studioso poi tratta della *Cena in Emmaus* (III.3.9.20) per la foresteria del convento e di come sia stata portata all'Accademia di Firenze dopo la soppressione di quest'ultimo. Afferma anche che la composizione dell'opera sia influenzata dalla xilografia di Dürer con *La Cena in Emmaus*²⁰³ (fig. 29).

Clapp individua per la *Visitazione* di Carmignano un riferimento a due bulini düreriani: per la composizione Pontormo si rifà alle *Quattro donne nude*²⁰⁴, alla *Nemesis*²⁰⁵ per la figura di santa Elisabetta (III.3.9.14). Parla infine di generiche influenze düreriane per la *Deposizione Capponi* (III.3.9.10), la *Madonna col Bambino, Sant'Anna e Quattro santi* del Louvre e la *Madonna col Bambino* a Palazzo Corsini²⁰⁶ (III.3.9.13).

Clapp continua dunque questo nuovo approccio di attenzione all'opera, oltre che con questa fondamentale serie di riconoscimenti, non solo riportando informazioni come la presenza delle copie di Jacopo da Empoli all'Accademia (III.3.9.6), ma anche trattando dei disegni preparatori delle opere di Pontormo (III.3.9.3-4) e proponendo dettagliate descrizioni per ogni affresco della Certosa, di cui fornisce anche l'esatta posizione e le condizioni di conservazione (III.3.9.15-19).

¹⁹⁶ *Ibid.*, scheda 90dd

¹⁹⁷ *Ibid.*, scheda 90gg

¹⁹⁸ *Ibid.*, scheda 90hh

¹⁹⁹ *Ibid.*, scheda 89m

²⁰⁰ *Ibid.*, scheda 89h

²⁰¹ *Ibid.*, scheda 90ii

²⁰² *Ibid.*, scheda 89n

²⁰³ *Ibid.*, scheda 90nn

²⁰⁴ *Ibid.*, scheda 55

²⁰⁵ *Ibid.*, scheda 57

²⁰⁶ *La Madonna col Bambino e San Giovannino* conservata a Palazzo Corsini non è più attribuita a Pontormo, ma alla sua bottega, cfr. *Ibid.*, p. 190

La monografia di Clapp, divenuta celebre per i molti e inediti riconoscimenti, ha un impatto anche in testi artistici successivi anche per gli aspetti più teorici. Adolfo Venturi nella *Storia dell'arte italiana* riprende il discorso di Berenson e Clapp sulla necessità per Pontormo di avvicinarsi allo stile di Dürer a causa della sua unicità nel panorama artistico fiorentino (III.3.12.2).

Venturi inoltre individua, senza fare riferimento ad opere specifiche, degli influssi düreriani nella tavola per la Camera Borgherini con *Giuseppe che incontra i fratelli* (III.3.12.3). Egli riscontra anche generiche influenze nell'*Adorazione dei Magi* (III.3.12.5). Venturi analizza poi i singoli affreschi per il chiostro della Certosa, sottolineando però più elementi generici (linea, colore, composizione) che citazioni puntuali dalle stampe di Dürer (III.3.12.6-10). Lo stesso accade per le influenze che individua nella *Cena di Emmaus* della Certosa (III.3.12.11) e nella *Visitazione* di Carmignano (III.3.12.12). Cita inoltre brevemente il paesaggio della *Madonna col Bambino e San Giovannino* di Palazzo Corsini, già menzionato da Clapp.

Pochi anni prima dell'uscita del testo di Clapp, viene pubblicata anche una nuova edizione, postuma, di *A History of Painting in Italy. Umbria Florence and Siena from the second to the sixteenth Century* di Crowe e Cavalcaselle. È interessante notare come anche in questo caso ci sia una ancora maggiore attenzione per lo stato delle opere. L'editore Tancred Borenius, infatti, inserisce in una nota il riferimento al racconto di Baldinucci²⁰⁷ per cui in seguito ad un incidente sul retro del muro che ospitava uno degli affreschi del chiostro dei Voti della Santissima Annunziata venne chiamato il Passignano per restaurare immediatamente l'opera danneggiata (III.3.3.1). L'editore riporta inoltre che il convento dell'Annunziata sia divenuto sede dell'Istituto di studi superiori e dell'Istituto geografico militare (III.3.3.2). Riporta inoltre il cattivo stato di alcune opere e il nome del compratore di alcune copie degli affreschi di Andrea del Sarto (III.3.3.2; III.3.3.6).

II.3.1 Dürer alla Certosa. Precorrimenti del Manierismo

Un ulteriore passaggio nel dibattito sull'influenza di Dürer su Andrea e Jacopo viene fatto nel 1925 da Walter Friedländer. Egli trattando del Manierismo, che definisce come stile anticlassico, nell'articolo *Die Entstehung des antiklassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*²⁰⁸ parla anche del ruolo nello sviluppo di questo stile dell'avvicinamento all'arte nordica, e in particolare delle incisioni düreriane, da parte degli artisti italiani.

²⁰⁷ F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di F. Ranalli, 5 voll., Firenze, V. Batelli & Co., 1845-1847, III, 1846, pp. 441-442

²⁰⁸ W. Friedländer, *Die Entstehung des antiklassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», vol. XLVI, 1925, pp. 49-86

Friedländer, riprendendo in parte il pensiero di Berenson, distingue tuttavia il modo in cui i due pittori recepiscono lo stile di Dürer: le citazioni sartesche erano riconosciute e accettate dai suoi contemporanei in quanto parti della «moda» artistica del momento (III.3.10.1). È interessante notare come venga ripreso un concetto già introdotto a fine Ottocento da Guinness nella sua sopracitata monografia su Pontormo in cui parla di un apprezzamento molto diffuso, un «culto», delle stampe di Dürer.

Friedländer, come già Berenson prima di lui, sostiene che le opere di Pontormo al contrario non fossero apprezzate proprio perché esulavano dalla semplice citazione, adottata invece dal Sarto.

Secondo lo studioso slesiano l'influenza di Dürer su Pontormo è generata da due fattori distinti: da una parte la difficoltà a trovare una sua voce nello stile fiorentino a lui contemporaneo e la spinta a svilupparne uno nuovo che, insieme all'opera di Rosso Fiorentino, porterà alla nascita del Manierismo, dall'altra, in particolare nel caso della Certosa, la scelta di insistere particolarmente sullo stile nordico di Dürer è secondo lo studioso da attribuire alla drammaticità del soggetto, che sarebbe stato secondo il pittore meglio rappresentato dal «Gotico» (III.3.10.2; III.3.10.4).

Parlando dell'influenza düreriana su Pontormo Friedländer contraddice Vasari, affermando che Pontormo non abbia avuto bisogno di attendere la massiccia diffusione delle stampe düreriane sviluppatasi negli anni Dieci del XVI secolo, in quanto conosceva già le sue incisioni, così come quelle di Schongauer, grazie all'uso che ne aveva fatto proprio Andrea del Sarto (III.3.10.1).

Per quanto riguarda invece i riconoscimenti Friedländer adotta un atteggiamento diverso da quello dei suoi immediati predecessori. Non riporta i riconoscimenti settecenteschi per la *Predicazione del Battista*, ma al contrario accenna ad un influsso di Dürer sull'affresco di Andrea del Sarto con la *Decapitazione di San Giovanni*, sempre nel chiostro dello Scalzo (III.3.10.6). Questa citazione ha un precedente nel 1908, quando Detlev Freiherrn Von Hadeln, in *Bilder Romaninos und Bachiaccas und ihre Beziehung zu Dürer* vi fa brevemente riferimento in una nota a piè di pagina in cui paragona lo stile italiano a quello nordico (III.3.2.1).

Per Pontormo invece Friedländer fa riferimento ad una serie di riconoscimenti tratti dal testo di Clapp, che però non approfondisce (III.3.10.5). Egli afferma che la figura addormentata nell'affresco con il *Cristo risorto* provenga dalla *Resurrezione* della *Piccola Passione xilografica*, mentre la raffigurazione di Gesù nello stesso affresco è influenzata dal Cristo della *Resurrezione* dal gruppo della *Grande Passione xilografica*. Sempre rifacendosi al testo di Clapp, riconosce negli alabardieri nell'affresco con *Cristo davanti a Pilato* una citazione dalle figure a mezzo busto dalla xilografia con gli *Uomini al bagno* di Dürer. L'autore inoltre identifica elementi «gotici» negli affreschi raffiguranti la *Pietà*, *Cristo che porta la croce* e *Cristo nell'orto degli ulivi* (III.3.10.5).

In questo testo dunque l'attenzione si sposta dalla precisa analisi delle opere ad un interesse, soprattutto nel caso di Pontormo, ad inserire l'influenza delle stampe düreriane nello sviluppo del Manierismo (III.3.10.1-3; III.3.10.5).

Un simile atteggiamento viene ripreso da Fritz Baumgart nel 1934 con *Biagio Betti und Albrecht Dürer. Zur Raumvorstellung in der Malerei des römisch-bolognesischen Manierismus in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. Baumgart infatti si rifà al discorso di Friedländer sul Manierismo come stile anticlassico e afferma che i manieristi, pur abbandonando la concezione alto rinascimentale dello spazio pittorico, non ne sviluppano una nuova e univoca. Questo si riflette anche negli affreschi della Certosa, in cui Pontormo cita le stampe di Dürer senza però riuscire a rendere la medesima profondità spaziale (III.3.13.1).

Successivamente è Luisa Becherucci che, a partire da una recensione del 1940, espande ulteriormente questo tema. Commentando la mostra sul manierismo toscano tenutasi in quell'anno a palazzo Strozzi, infatti, la studiosa afferma che l'avvicinamento dei pittori italiani alle opere di Dürer sia imputabile ad un bisogno di rinnovamento formale, di Andrea del Sarto ancora prima che in Pontormo (III.3.6.1). Infatti Andrea, secondo Becherucci, si sarebbe rivolto all'arte düreriana per trovare il modo di far coesistere colore e linea in un modo alternativo a quello dello stile del tempo, impulso che verrà poi portato alle sue massime conseguenze nel Manierismo, di cui Pontormo, insieme a Rosso Fiorentino, è precursore.

Luisa Becherucci nel 1958, poi, sviluppa ulteriormente l'idea dell'uso da parte dei contemporanei di Andrea del Sarto e Pontormo delle citazioni da opere di Dürer in ottica di un generale rinnovamento stilistico e afferma che: «L'avventura düreriana del Pontormo non appare [...] fatto insulto, che era stato ragione di scandalo agli stessi contemporanei, ma quasi la conseguenza, sia pure portata fino ai limiti più arrischiati, di quella rivoluzione figurativa che aveva dato nei cartoni delle Battaglie, eseguiti da Leonardo e da Michelangelo, nel primo decennio del secolo, i grandi paradigmi di un linguaggio nuovo [...]. Gli espressionismi formali e coloristici, nei quali si era mossa per secoli l' 'arte gotica', non apparivano più, pertanto, i fatti abnormi contro i quali si era appuntata la polemica del primo umanesimo. Divenivano comprensibili e perfino congeniali a questa liberazione dinamica della forma. E il Pontormo, come il Rosso, guardando alle incisioni del Dürer o di Luca di Leida, non si ponevano contro corrente, ma secondavano arditamente le sollecitazioni più vitali dell'epoca.»²⁰⁹.

²⁰⁹ L. Becherucci, *Maniera e manieristi*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, Venezia, Istituto per la collaborazione Culturale, VIII, 1958, pp. 802-837

II.3.2 Il ruolo divulgativo dei commenti delle *Vite* nella prima metà del Novecento

Un discorso a parte va invece delineato per quanto riguarda le edizioni delle *Vite* di Vasari nella prima metà del Novecento. L'ormai diffusa conoscenza dell'opera vasariana spinge ad un approccio fortemente divulgativo e volto alla sistematizzazione delle informazioni.

L'inizio del Novecento è un momento di cambiamento nel modo in cui vengono comunicate le informazioni e ipotesi sul rapporto di Andrea del Sarto e Pontormo con Dürer, in cui assumono particolare importanza testi artistici diversi dalle edizioni delle *Vite* di Vasari. I commenti nelle edizioni delle *Vite* adottano perlopiù un taglio «medaglionistico» o «informativo», mentre per il testo viene spesso scelto quello di edizioni ottocentesche²¹⁰.

Lo scrittore e archivista Pio Pecchiai nel 1929 pubblica un'edizione che, sebbene dal punto di vista editoriale introduca la novità di una serie di fotografie, scattate dai Fratelli Alinari, delle opere dei vari artisti inserite nel testo vasariano e tra le note delle singole *Vite*, non propone importanti modifiche né dal punto di vista testuale che nel commento, usando il «[...] testo giuntino consacrato dal Milanese [...]»²¹¹ e note che si limitano perlopiù ad aggiornare informazioni introdotte in edizioni precedenti.

Risulta tuttavia evidente lo sforzo organizzativo delle informazioni attraverso l'uso di diversi dispositivi, in alcuni casi già usati in passato, in particolare nelle edizioni ottocentesche Le Monnier e Sansoni²¹². Nel commento alla *Vita* di Andrea inserisce la cronologia della vita e delle opere di Andrea del Sarto, il suo albero genealogico, il *Reparto geografico delle opere* e l'elenco di *Altre opere attribuite ad Andrea del Sarto*, nonché la bibliografia. Allo stesso modo nella *Vita* di Pontormo, oltre alle fotografie, aggiunge la cronologia della vita e delle opere, la biografia e l'elenco di *Altre opere attribuite al Pontormo o alla sua scuola*, che Pecchiai specifica essere a cura di Fritz Goldschmidt²¹³.

Per quanto riguarda invece il commento, nella *Vita* di Andrea del Sarto, in una nota al passo in cui

²¹⁰ P. Barocchi, *Premessa al commento secolare delle Vite di Giorgio Vasari...* cit., pp. XLI-XLII

²¹¹ *Ibid.*

²¹² Già nell'edizione Le Monnier viene inserito un prospetto delle opere di Andrea del Sarto, mentre Milanese nell'edizione Sansoni aggiunge anche l'albero genealogico della famiglia di Andrea.

²¹³ Pecchiai fa riferimento alle opere elencate dall'autore in F., Goldschmidt, *Pontormo, Rosso und Bronzino: ein Versuch zur Geschichte der Raumdarstellung; mit einem Index ihrer Figurenkompositionen von Fritz Goldschmidt*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1911

Vasari accenna al successo ottenuto dal pittore dopo il *Battesimo di Cristo*²¹⁴ (fig. 39), propone una completa cronologia della creazione degli affreschi per il chiostro dello Scalzo (III.3.5.1), riprendendo anche in questo caso il modello delle edizioni Le Monnier e Sansoni, anche se la cronologia viene elaborata in modo più approfondito tramite il coinvolgimento di tutte le opere.

Nella *Vita* di Pontormo commenta il passo vasariano in cui l'autore descrive il lungo tempo passato da Pontormo alla Certosa²¹⁵ e riporta il cattivo stato di conservazione degli affreschi e la presenza delle copie di Jacopo da Empoli a Palazzo Vecchio (III.3.11.1). Cita inoltre Milanese come fonte per quest'ultima informazione.

Pecchiai trae informazioni anche da testi novecenteschi. A chiosa della fine del racconto di Vasari sul ciclo di affreschi con le storie di San Filippo Benizzi nel chiostro dei Voti della Santissima Annunziata²¹⁶ riprende la citazione di Balducci, già riportata nella nuova edizione del testo di Crowe e Cavalcaselle, sull'intervento del Passignano in seguito al danneggiamento di un affresco (III.3.5.2).

I commenti relativi all'influsso di Dürer sui due pittori sono invece estremamente limitati, con una sola nota nella *Vita* del Sarto in cui Pecchiai commenta la frase sull'arrivo delle stampe düreriane in Italia²¹⁷ riportando le citazioni dalla *Nascita della Vergine* e dall'*Ecce Homo* nella *Predicazione del Battista* (III.3.5.3).

Carlo Ludovico Ragghianti nel 1943 propone a sua volta una nuova edizione delle *Vite*. Lo studioso, che nel 1933 aveva già scritto un saggio sull'opera vasariana per l'Accademia Nazionale dei Lincei²¹⁸ e nel 1935 aveva fondato con Ranuccio Bianchi Bandinelli la rivista *Critica d'Arte*, adotta per il commento un approccio simile a quello di Pecchiai.

Come nell'edizione del 1929 Ragghianti adotta la soluzione testuale di un'edizione ottocentesca, ma, invece che per quelle curate da Milanese, opta per l'edizione Passigli.

Egli, seppur con una diversa datazione, come Pecchiai propone una scansione cronologica degli affreschi dello Scalzo, a commento di tre periodi vasariani in relazione allo Scalzo e all'affresco con il *Battesimo di Cristo* e al conseguente successo di Andrea del Sarto (III.3.7.1-2; III.3.7.4).

Per quanto riguarda invece l'influenza düreriana sulle opere dei due pittori, Ragghianti non fa

²¹⁴ G. Vasari, *Vita di Andrea del Sarto. Eccellentissimo pittore fiorentino*, in *Vite...cit.*, 1568, p. 151

²¹⁵ G. Vasari, *Vita di Jacopo da Pontormo*, in *Vite...cit.*, p. 486

²¹⁶ *Ibid.*, pp. 152-153

²¹⁷ *Ibid.*, p. 156

²¹⁸ C. L. Ragghianti, *Il valore dell'opera di Giorgio Vasari. Note per un giudizio critico*, Roma, Giovanni Bardi Tipografo della R. Accademia Nazionale dei Lincei, 1934

neanche riferimento ai riconoscimenti settecenteschi, ma si limita ad annotare la dizione corretta del cognome, Dürer anziché Duro (mentre il nome viene lasciato italianizzato), e la data di morte a commento del passo in cui Vasari parla dell'arrivo delle stampe di Dürer in Italia (III.3.7.3).

L'adozione di un commento sostanzialmente informativo è evidente anche nella *Vita* di Pontormo dove Raghianti commenta il passo in cui Vasari parla dell'ingresso di Pontormo nella bottega di Andrea del Sarto da quella di Mariotto Albertinelli²¹⁹, contestando la cronologia vasariana (III.3.14.1). Inoltre chiosa l'inizio della descrizione della vicenda del ciclo di affreschi per la Certosa²²⁰ con l'elenco degli affreschi presenti nel chiostro del convento, di cui ricorda anche la cronologia dei pagamenti e la presenza delle copie di Jacopo da Empoli a Palazzo Vecchio (III.3.14.2).

In conclusione nella prima metà del Novecento il dibattito sull'impatto di Dürer rispetto alle opere di Andrea e Jacopo si slega sempre di più dal testo vasariano. Vediamo una maggiore attenzione alle opere in sé, con uno studio più preciso delle citazioni da opere di Dürer e un'analisi dello stato di conservazione e dei disegni preparatori delle opere. Il cambiamento è particolarmente evidente nello studio di Pontormo. Egli è infatti protagonista anche dell'altro grande tema che si sviluppa nel dibattito di questi primi decenni del XX secolo: il ruolo dell'influenza düreriana nella nascita e nello sviluppo del Manierismo. La parabola del dibattito sul rapporto tra Dürer e Pontormo è chiarificatrice di alcuni dei vari approcci che si sono susseguiti nei tre diversi secoli toccati dal nostro percorso.

Nei testi della seconda metà del Settecento il giudizio su questo legame è strettamente legato a quello espresso da Vasari. I testi riprendono le critiche vasariane e si limitano ad accennare a generali influenze düreriane su opere già citate dal Vasari. L'attenzione, oltre che sugli affreschi della Certosa, si concentra anche sulla decorazione del coro di San Lorenzo e soprattutto sulla critica dello scrittore per la scelta di Pontormo di allontanarsi dalla maniera italiana.

Nei primi anni dell'Ottocento viene ripreso questo approccio, ma nel corso del secolo inizia ad affermarsi un maggiore interesse per il dato informativo, lo stato di conservazione e la presenza di copie delle opere, in particolare per il ciclo di affreschi per la Certosa. Allo stesso tempo tuttavia

²¹⁹ «Non molto dopo essendo Mariotto partito di Firenze et andato a lavorare a Viterbo la tavola che fra' Bartolomeo vi aveva cominciata, Iacopo, il quale era giovane malinconico e soletario, rimaso senza maestro, andò da per sé a stare con Andrea del Sarto, quando appunto egli avea fornito nel cortile de' Servi le storie di San Filippo, [...]» (Vasari, 1568, p. 475).

²²⁰ G. Vasari, *Vita di Iacopo da Pontormo...*cit., p. 484

alcuni autori usano i suoi avvicendamenti stilistici come spunto per slanci patriottici o riflessioni generali sull'arte italiana. Nonostante la crescente sfiducia dell'autorità di Vasari come storico il giudizio sulle scelte di Pontormo rimane ancora strettamente legato al modello vasariano.

Nell'Ottocento inoltre il dibattito si diffonde anche al di fuori della Penisola, con le prime traduzioni delle *Vite* e la pubblicazione di altri testi artistici, in entrambi i casi progressivamente sempre più slegati dai riferimenti al testo vasariano.

Nella prima metà del Novecento vediamo un radicale cambiamento. Il dibattito diventa sempre più slegato dal discorso vasariano fino a distaccarsene completamente, con il commento alle *Vite* che assume un ruolo di organizzazione e divulgazione delle informazioni.

Lo studio dell'influsso di Dürer su Andrea del Sarto segue per certi versi una traiettoria analoga. Infatti, sebbene sia nella seconda metà del Settecento vengano proposti a pochi anni di distanza due importanti confronti, e dunque l'attenzione dei commentatori sembra già essere più concentrata sulle opere rispetto a quanto accade per Pontormo, l'analisi del rapporto tra i due artisti rimane comunque legato al testo vasariano.

Nell'Ottocento, come per Pontormo, vediamo una maggiore attenzione per lo status delle opere e allo stesso tempo sul piano teorico l'influenza düreriana viene usata come presupposto per un confronto tra l'arte italiana e quella nordica.

Nel Novecento infine l'attenzione per le opere porta anche in questo caso a nuovi riconoscimenti e un dibattito slegato dai temi vasariani. Le ultime edizioni delle *Vite* che abbiamo analizzato citano appena l'influenza di Dürer, sintomo che ormai il dibattito si è spostato su altri testi.

III. APPENDICE TESTUALE

1. Testi del Settecento

1.1 Bottari, Giovanni Gaetano, *Vite De' Più Eccellenti Pittori, Scultori E Architetti Scritte Da Giorgio Vasari Pittore E Architetto Aretino Corrette Da Molti Errori E Illustrate Con Note*, 3 voll., Roma, Niccolò e Marco Pagliarini Stampatori, 1759-1760, Tomo Secondo Dedicato All'Altezza Reale Di Vittorio Amadeo Duca Di Savoia, 1759

Un momento fondamentale nel susseguirsi delle diverse edizioni delle Vite di Giorgio Vasari è sicuramente la pubblicazione tra il 1759 e il 1760 delle Vite commentate da Giovanni Gaetano Bottari. Quest'ultimo è a sua volta fortemente debitore di un'edizione precedente delle Vite, quella curata da Carlo Manolessi e pubblicata dagli Eredi di Evangelista Dozza nel 1647, da cui riprende fedelmente le glosse a margine del testo vasariano.

Bottari nella Vita di Andrea del Sarto a commento del passo «Non tacerò che mentre Andrea in queste et in altre pitture si adoperava, uscirono fuori alcune stampe intagliate in rame d'Alberto Duro, e che egli se ne servì e ne cavò alcune figure riducendole alla maniera sua: il che ha fatto credere ad alcuni, non che sia male servirsi delle buone cose altrui destramente, ma che Andrea non avesse molta invenzione.»²²¹ riprende la glossa laterale già presente nell'edizione a cura di Carlo Manolessi²²² e aggiunge due note. Nella prima identifica l'uso da parte di Andrea del Sarto nell'affresco con la Predica di San Giovanni Battista nel chiostro dello Scalzo della figura in primo piano in piedi nel bulino di Dürer del 1512 raffigurante l'Ecce Homo. Nella seconda critica la durezza del giudizio di Vasari verso quello che è stato un suo maestro.

Bottari anche per la Vita di Pontormo si rifà in diversi punti al commento di Manolessi²²³, riprendendo le glosse a margine di diversi passi vasariani relativi a varie opere: una Pietà²²⁴, il

²²¹ G. Vasari, *Vita di Andrea del Sarto. Eccellentissimo pittore fiorentino*, in *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori. Scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste et ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, & de' morti dall'anno 1550 infino al 1567*, Firenze, Giunti, 1568, II, p. 156

²²² C. Manolessi, *Le Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori et Architetti. In questa nuova edizione diligentemente riviste, ricorrette, accresciute d'alcuni Ritratti, et arricchite di postille nel margine*, Bologna, Eredi di Evangelista Dozza, 1647, III, p. 162

²²³ *Ibid.*, pp. 481-485

²²⁴ «Diede similmente fine a un quadro d'una Pietà con certi Angeli nudi, che fu molto bell'opera e carissima a certi mercanti Raugei, per i quali egli la fece; ma sopra tutto vi era un bellissimo paese, tolto per la maggior parte da una stampa d'Alberto Duro.» (Vasari, 1568, II, 484)

*ciclo di affreschi per la Certosa del Galluzzo*²²⁵, *la Natività, sempre per la Certosa, andata perduta*²²⁶ e *gli affreschi del tabernacolo per il monastero di Boldrone*²²⁷. Aggiunge inoltre per un passo del commento di Vasari sugli affreschi per il coro della basilica di San Lorenzo di Pontormo²²⁸ una nota in cui critica l'opera del pittore, ma anche l'atteggiamento di Vasari nei suoi confronti. Il particolare dei cadaveri immersi nell'acqua per farli gonfiare in modo da avere un modello realistico a cui ispirarsi è già riportato nel 1677 da Giovanni Cinelli in *Le Bellezze della città di Firenze*²²⁹.

²²⁵ «Et essendo non molto inanzi dell'Alemagna venuto a Firenze un gran numero di carte stampate e molto sottilmente state intagliate col bulino da Alberto Duro, eccellentissimo pittore tedesco e raro intagliatore di stampe in rame e legno, e fra l'altre molte storie grandi e piccole della Passione di Gesù Cristo - nelle quali era tutta quella perfezzione e bontà nell'intaglio di bulino che è possibile far mai, per bellezza, varietà d'abiti et invenzione -, pensò Iacopo, avendo a fare ne' canti di que' chiostri istorie della Passione del Salvatore, di servirsi dell'invenzioni sopradette d'Alberto Duro, con ferma credenza d'averne non solo a sodisfare a se stesso, ma alla maggior parte degl'artefici di Firenze, i quali tutti a una voce, di comune giudizio e consenso, predicavano la bellezza di queste stampe e l'eccellenza d'Alberto. Messosi dunque Iacopo a imitare quella maniera, cercando dare alle figure sue nell'aria delle teste quella prontezza e varietà che avea dato loro Alberto, la prese tanto gagliardamente, che la vaghezza della sua prima maniera, la quale gli era stata data dalla natura tutta piena di dolcezza e di grazia, venne alterata da quel nuovo studio e fatica, e cotanto offesa dall'accidente di quella tedesca, che non si conosce in tutte quest'opere, comeché tutte sien belle, se non poco di quel [II. 485] buono e grazia che egli avea insino allora dato a tutte le sue figure.» (Vasari, 1568, pp. 484-85)

²²⁶ «Fece oltre ciò, per la camera del priore di quel luogo, in un quadro la Natività di Cristo, fingendo che Giuseppe nelle tenebre di quella notte faccia lume a Gesù Cristo con una lanterna: e questo per stare in sulle medesime invenzioni e capricci che gli mettevano in animo le stampe tedesche. Né creda niuno che Iacopo sia da biasimare perché egli imitasse Alberto Duro nell'invenzioni, perciò che questo non è errore, e l'hanno fatto e fanno continuamente molti pittori: ma perché egli tolse la maniera stietta tedesca in ogni cosa, ne' panni, nell'aria delle teste e l'attitudini, il che doveva fuggire, e servirsi solo dell'invenzioni, avendo egli interamente con grazia e bellezza la maniera moderna.» (Vasari, 1568, p. 486)

²²⁷ «Vicino al monasterio di Boldrone, in sulla strada che va di lì a Castello, et in sul canto d'un'altra che saglie al poggio e va a Cercina, cioè due miglia lontano da Fiorenza, fece in un tabernacolo a fresco un Crucifisso, la Nostra Donna che piange, San Giovanni Evangelista, Santo Agostino e San Giuliano: le qual tutte figure, non essendo ancora sfogato quel capriccio e piacendogli la maniera tedesca, non sono gran fatto dissimili da quelle che fece alla Certosa.» (Vasari, 1568, p. 487)

²²⁸ «E se bene si vede in questa opera qualche pezzo di torso che volta le spalle o il dinanzi, et alcune apicature di fianchi, fatte con maraviglioso studio e molta fatica da Iacopo, che quasi di tutte fece i modelli di terra tondi e finiti, il tutto nondimeno è fuori della maniera sua, e, come pare quasi a ognuno, senza misura, essendo nella più parte i torsi grandi e le gambe e braccia piccole; per non dir nulla delle teste, nelle quali non si vede punto punto di quella bontà e grazia singolare che soleva dar loro con pienissima sodisfazione di chi mira l'altre sue pitture; onde pare che in questa non abbia stimato se non certe parti, e dell'altre più importanti non abbia tenuto conto niuno.» (Vasari, 1568, p. 494)

²²⁹ G. Cinelli, *Le Bellezze della città di Firenze. Scritte già da m. Francesco Bocchi, ed ora da m. Giovanni Cinelli ampliate accresciute*, Firenze, Gio. Guagliantini, 1677

(Vita di Andrea del Sarto)

1.1.1: *Glossa sul margine destro p. 223*: «Si servì delle figure d'Alberto Duro, cosa che lo fece credere scarso d'invenzioni.»

1.1.2: *Nota 1 p. 223*: «In tutte le pitture di Andrea non ho osservato, che egli abbia preso da Alberto altra, che quella figura vestita di lungo con una vesta aperta dalle parti infine in terra come una pazienza da frati, e che pare un frate, avendo il cappuccio, che egli introdusse nella predica di s. Gio. Batista, ed è tratta da una stampa in rame d'Alberto, che rappresenta in piccolo, quando G. C.»

1.1.3: *Nota 2 p. 223*: «Dall'istorie di questo chiostro, e dalla sale del Poggio a Cajano, e da altre pitture di questo eccellentissimo pittore si vede bene, che non mancava d'invenzione, ma procurava di non si allontanar molto dal vero, e dal naturale, e il Vasari poteva distendersi un poco più a difendere uno, ch'era stato suo maestro.»

(Vita di Jacopo da Puntormo)

1.1.4: *Glossa sul margine destro p. 655*: «Paese fatto in gran parte con imitazione di Alberto Duro.»

1.1.5: *Glossa sul margine sinistro p. 656*: «Nel chiostro dipinse su la maniera d' Alberto Duro.»; «Perdè i esse molto della grazia solita.»

1.1.6: *Glossa sul margine sinistro p. 658*: «Giudizio del Vasari per l'imitazione del Duro.»

1.1.7: *Glossa sul margine destro p. 659*: « Altre figure del Puntormo di maniera Tedesca»

1.1.8: *Nota 1 pag. 668*: «A tutte queste pitture è stato finalmente pochi anni sono dato di bianco con applauso universale, essendo vero tutto quello, che di esse scrive il Vasari, ed essendo anche guaste assai. Anche da questo si vede, se egli fosse uno Scrittore pieno di animosità, e di passione, e maligno, e calunnioso, di che è stato tante e tante volte accusato, e non piuttosto *fedele, e verace Scrittore*, come pochi periodo avanti ha protestato d'essere. Poiché dopo avere innalzato alle stelle il Puntormo per alcune sue parie pitture, lo biasima in parte per essersi dato alla maniera tedesca, ma ha detto, che tuttavia riteneva del buono: poi lo innalza per essersi rimesso sul buon gusto, e dato a seguir Michelangelo. Finalmente ne dice il peggio, che può per questa pittura di s. Lorenzo, la quale veramente era stravagante, e fino i corpi dipinti nella storia del diluvio, si dice, che furono

disegnati da' cadaveri tenuti sotto l'acqua per fargli gonfiare. In realtà fu cattiva elezione il preporre in quel tempo il Pontormo a Cecchi Salviati, ch'era nel fiore, e che avrebbe fatto una cosa eccellente.»

1.2 Hugford Ignazio Enrico, Gentili Tommaso, de' Giudici, Giovan Francesco, *Vite De' Più Eccellenti Pittori, Scultori E Architetti Scritte Da Giorgio Vasari Pittore E Architetto Aretino. Edizione arricchita di note oltre quelle dell'edizione illustrata di Roma, Firenze, Giovan Battista Stecchi e Anton Giuseppe Pagani, 1770-1772*²³⁰.

L'edizione del 1771 della Vita di Andrea del Sarto, commentando lo stesso passo, riprende la glossa a margine e la seconda nota di Bottari, nonché aggiunge un secondo riconoscimento alla prima. Oltre a ripetere il commento di Bottari sulla citazione della figura dall'Ecce Homo afferma che un'altra citazione di Dürer è riscontrabile dalla figura femminile seduta con un bambino in Braccio, ripresa dalla xilografia con La Nascita della Vergine, databile intorno al 1503. Per quanto riguarda la vita di Pontormo invece riprende letteralmente le notazioni del monsignore.

(Vita di Andrea del Sarto, III, 1771)

1.2.1: *Glossa sul margine destro p. 361: «Si servì delle figure d'Alberto Duro, cosa che lo fece credere scarso d'invenzioni.»*

1.2.2: *Nota 1 p. 361: «In tutte le pitture d'Andrea non ho osservato, che egli abbia preso da Alberto altra, che quella figura vestita di lungo con una vesta aperta dalle parti infino in terra con una pazienza da frati, e che pare un frate, avendo si cappuccio, che egli introdusse nella predica di S. Gio. Batista.*

*Da una delle piccole stampe della passione di Cristo, è inoltre una femmina sedente con un bamb[i]no in una delle istorie intagliate in legno de la vita della Madonna, e questue figure unicamente si veggono in quello spaz[i]o dove Andrea ha dipinto la predicaz[i]one di S. Gio. Batista nell'inteso chiostro dello Scalzo, e fu la seconda istoria, che egli vi facesse, mentre ancora era assai giovane. *»*

1.2.3: *Nota 2 p. 361: «Dall'istorie di questo chiostro, e dalla Sala del Poggio a Cajano, e da altre pitture di questo eccellentissimo pittore si vede bene, che non mancava d'invenzione, ma procurava*

²³⁰ Il primo volume delle *Vite* in realtà esce nel 1767 a Livorno edito da Marco Coltellini, mentre i successivi vengono stampati a Firenze a partire dal 1770.

di non si allontanar molto dal vero, e dal naturale, e il Vasari poteva distendersi un poco più a difendere uno, ch'era stato suo maestro.»

(Vita di Jacopo da Puntormo, V, 1772)

1.2.4: *Glossa sul margine sinistro p. 180*: «Paese fatto in gran parte con imitazione d'Alberto Duro.»

1.2.5: *Glosse sul margine destro p. 181*: «Nel chiostro dipinse su la maniera d'Alberto Duro.»; «Perde in esse molto della grazia solita.»

1.2.6: *Glossa sul margine destro p. 185*: «Giudizio del Vasari per l'imitazione del Duro.»

1.2.7: *Glossa sul margine destro p. 187*: «Altre figure del Puntormo di maniera Tedesca.»

1.2.8: *Nota 1 p. 201*: «A queste pitture è stato finalmente dato pochi anni sono dato di bianco con applauso universale, essendo vero tutto quello, che di esse scrive il Vasari, ed essendo anche guaste assai. Anche da questo si vede, se egli fosse uno scrittore pieno di animosità, e di passione, e maligno, e calunnioso, di che è stato tante, e tante volte accusato, e non piuttosto fedele, e verace Scrittore, com pochi periodi avanti ha protestato d'essere. Poco dopo aver innalzato alle stelle il Puntormo per alcune sue prime pitture, lo biasima in parte per essersi dato alla maniera tedesca, ma ha detto, che tuttavia riteneva del buono; poi lo rialza per essersi rimesso sul buon gusto, e dato a seguir Michelangelo. Finalmente ne dice il peggio, che può per questa pittura di s. Lorenzo, la quale veramente era stravagante, e fino i corpi dipinti nella storia del diluvio, si dice che furono disegnati da' cadaveri tenuti sotto l'acqua per fargli gonfiare. In realtà fu cattiva elezione il proporre in quel tempo il Puntormo a Cecchino Salviati. ch'era nel fiore, e che avrebbe fatto una cosa eccellente.»

1.3. Mariette, Pierre-Jean, riflessioni autografe su Dürer, ante 1774- *Abecedario de P.J. Mariette: et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. Ouvrage publié d'après les manuscrits autographes conservés au cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale, et annoté par mm. Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, 7 voll., Paris, J.-B. Dumolin, 1853-1860, II, 1853-1854*

Mariette nel paragrafo dedicato a Dürer usa le influenze su pittori come Andrea del Sarto e Pontormo per sostenere l'importanza dell'artista tedesco. Non parla quindi di opere specifiche o riconoscimenti, ma si limita ad accennare a figure citate per 'abbellire' le loro composizioni.

1.3.1: *Pp. 156-157: «Otez-lui ce qu'on peut appeler le goût de terroir, un goût sauvage, aride et sec, qui tient du gothique, et qui, [157] perfectionner par une étude de l'antique qui lui manquoit, vous trouverez, dans ses ouvrages, de la noblesse, des caractères variés et bien saisis, une grande richesse de composition, chaque figure sur son plan, l'observation la plus exacte des règles de la perspective, des recherches savantes, des draperies souvent très-heureusement jetées, et où il ne faut qu'a-batre et simplifier des plis trop minutieux pour en former des jets de draperies de la plus grande manière. C'est ce qu'a très-bien compris le Guide, et avant lui André del Sarte et le Pontorme. Ces grands peintres n'ont point eu honte de puiser dans les ouvrages d'Albert. Ils s'en sont quelques fois approprié des parties qui n'ont pas peu contribué à embellir leurs tableaux, et, si Raphaël lui-même a fait hommage aux productions de notre habile peintre, en plaçant de ses gravures dans son cabinet, afin de les avoir continuellement sous les yeux, ay-je tort de les présenter sous un point aussi avantageux que je viens de le faire, et ne dois-je pas, au contraire, espérer que les curieux reviendront enfin de leur assoupissement, et qu'ils regarderont les ouvrages d'Albert Durer avec toute la vénération qui leur est due .»*

1.4. Della Valle, Guglielmo, *Vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti* In questa prime ed. Sanese arricchite più che in tutte l'altre precedenti di rami, di giunte e di correzioni per opera del P.M. Guglielmo della Valle, 11 voll., Siena, Pazzini Carli e Compagno, 1791-1794

Guglielmo della Valle commenta nella Vita di Andrea del Sarto lo stesso passo ripetendo alla lettera i commenti delle edizioni del 1759 e del 1771. Per quanto riguarda la Vita di Pontormo, Della Valle si rifà direttamente al commento di Bottari, sia per l'impostazione che per il contenuto delle annotazioni.

(Vita di Andrea del Sarto, VI, 1792)

1.4.1: *Glossa sul margine sinistro p. 150: «Si servì delle figure d'Alberto Duro, cosa che lo fe credere scarso d'invenzioni.»*

1.4.2: *Nota 1 p. 150: «In tutte le pitture d'Andrea non ho osservato, che egli abbia preso da Alberto altra, che quella figura vestita di lungo con una vesta aperta dalle parti infino in terra com una*

pazienza da frati, e che pare un frate, avendo si cappuccio, che egli introdusse nella predica di S. Gio. Batista. Da una delle piccole stampe della passione di Cristo, è inoltre una femmina sedente con un bambino in una delle istorie intagliate in legno de la vita della Madonna, e questue figure unicamente si veggono in quello spazio dove Andrea ha dipinto la predicazione di S. Gio. Batista nell'inteso chiostro dello Scalzo, e fu la seconda istoria, che egli vi facesse, mentre ancora era assai giovane. *Nota dell'Ed. di Firenze.*»

1.4.3: *Nota 2 p. 150:* «Dall'istorie di questo chiostro e dalla Sala del Poggio a Cajano e da altre pitture di questo eccellentissimo pittore si vede bene che non mancava d'invenzione, ma procurava di non si allontanar molto dal vero e dal naturale, e il Vasari poteva distendersi un poco più a difendere uno, ch'era stato suo maestro. *N. dell'Ed. di Roma.*»

(Vita di Jacopo da Pontormo, VIII, 1792)

1.4.4: *Glossa margine sinistro p. 186:* «Paese fatto gran parte con imitazione d'Alberto Duro.»

1.4.5: *Glosse sul margine sinistro p. 188:* «Nel chiostro dipinse su la maniera d'Alberto Duro»; «Perde in esse molto della grazia solita.»

1.4.6: *Glossa sul margine destro p. 191:* «Giudizio del Vasari per l'imitazione del Duro.»

1.4.7: *Glossa sul margine destro p. 193:* «Altre figure del Pontormo di maniera Tedesca.»

1.4.8: *Nota 1 p. 206:* «A tutte queste pitture è stato finalmente pochi anni sono dato di bianco con applauso universale, essendo vero tutto quello che di esse scrive il Vasari, ed essendo anche guaste assai. Anche da questo si vede, se egli fosse uno scrittore pieno di animosità e di passione maligno e calunnioso, di che stato tante e tante volte accusato, e non piuttosto fedele e verace scrittore, come pochi periodi avanti ha protestato d'essere. Poco dopo avere innalzato alle stelle il Pontormo per alcune sue prime pitture, lo biasima in parte per essersi dato alla maniera Tedesca; ma ha detto che tuttavia riteneva del buono. Poi lo rinnalza per essersi rimesso sul buon gusto e dato a seguitar Michelangelo. Finalmente ne dice il peggio che può per questa pittura di S. Lorenzo, la quale veramente era stravagante, e fino i corpi dipinti nella storia del diluvio, si dice che furono disegnati da' cadaveri tenuti sotto l'acqua per farli gonfiare. In verità fu cattiva elezione il preporre in quel

tempo il Pontormo a Cecchino Salviati, ch'era nel fiore e che avrebbe fatto una cosa eccellente. N. dell'Ed. di R.»

1.5 Milizia, Francesco, *Dizionario Delle Belle Arti Del Disegno. Estratto In Gran Parte Dalla Enciclopedia Metodica Da Francesco Milizia, 2 voll., Bassano, s.e., 1797, I*

Milizia riprende indirettamente in quest'opera il negativo giudizio vasariano sulla volubilità di Pontormo. Accenna brevemente all'influenza del 'gusto' düreriano e riprende la vicenda della decorazione per il coro di San Lorenzo. Riporta il giudizio già espresso da Bottari sull'opportunità di commissionare l'opera a Cecchi Salviati, ma aggiunge che il dolore di Pontormo per la cattiva ricezione della sua opera fu tale da causarne la morte.

1.5.1: *P. 135*: «Riuscì un sofisticato, scontento di sé stesso, cambiava sempre stile, disfaceva, rifaceva, ed era sempre fuori strada. Lavorò anche sul gusto di Alberto Duro.

1.5.2: *P. 136*: «Tolse al Salviati l'impresa della cappella di san Lorenzo: vi lavorò dodici anni, cancellando, leccando, disfacendo, rileccando: finalmente scoprendosi il capo d'opera, fu magnificamente urlato, ed egli ne morì di crepacuore.»

2. Testi dell'Ottocento

A) Andrea del Sarto

2.1 *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino illustrate con note, 16 voll., Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1807-1811, IX, 1810*

Nella Vita del Sarto del 1810 viene commentato il brano vasariano trattato sinora²³¹, con due note che riprendono direttamente le analisi di Bottari e Gentili, mentre viene ommessa la glossa a bordo pagina.

2.1.1: *Nota I p. 53: «In tutte le pitture di Andrea non ho osservato che egli abbia preso da Alberto altro, che quella figura vestita di lungo con una vesta aperta dalle parti infino in terra, come una pazienza da frati, e che pare un frate avendo il cappuccio che egli introdusse nella predica di S. Gio. Battista. Da una delle piccole stampe della passione di Cristo è inoltre una femmina sedente con un bambino in una delle storie intagliate in legno della Vita della Madonna, e queste due figure unicamente si veggono in quello spazio dove Andrea ha dipinto la predicazione di S. Gio. Battista nell'inteso chiostro dello Scalzo, e fu la seconda istoria che egli vi facesse, mentre ancora era assai giovane. Nota dell'Ediz. di Firenze.»*

2.1.2: *Nota I p. 54: «Dall'istorie di questo chiostro e dalla Sala del Poggio a Cajano e da altre pitture di questo eccellentissimo pittore si vede bene che non mancava d'invenzione, ma procurava di non si allontanar molto dal vero e dal naturale, e il Vasari poteva distendersi un poco più a difendere uno, ch'era stato suo maestro. Nota dell'Ediz. di Roma.»*

2.2 *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, 19 voll., Venezia, G. Antonelli, 1828-30, VIII, 1828*

Contrariamente all'edizione precedente, lo stesso passo viene commentato con un nota che rifiuta l'affermazione di Vasari sulla scarsa invenzione di Andrea del Sarto, senza riportare le citazioni di Dürer e il rapporto tra Andrea del Sarto e Vasari.

2.2.1: *Nota I p. 454: «Dalle istorie di questo chiostro e della sala del Poggio a Cajano e da altre pitture di Andrea si vede bene che non manca d'invenzione, ma procurava di non si allontanar*

²³¹ G. Vasari, *Vita di Andrea del Sarto...* cit., p. 156

molto dal vero e da naturale.»

2.3 Masselli, Giovanni, *Pitture a fresco di Andrea del Sarto esistenti nella Compagnia dello Scalzo in Firenze*, Firenze, Tipografia all'insegna di Dante, 1830

Giovanni Masselli qui riprende i riconoscimenti dei commenti del 1759 e del 1771, ma li attribuisce entrambi a Guglielmo Della Valle.

2.3.1: P. 39 (estratto da Tavola VII, *La predicazione di S. Giovanni*, pp. 38-39): «Quelle figure che il Vasari fa supporre avere Andrea imitate in buon numero dalle stampe d'Alberto Duro, secondo il P. della Valle nelle note a cotesto scrittore, non sono che due, e in questa sola composizione. Una è quella femmina sedente col fanciullo tra le braccia; l'altra è quell'uomo in piedi e di profilo con una lunga veste aperta lateralmente.»

2.4 Montani, Giuseppe, Masselli, Giovanni, *Le opere di Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino. Parte prima, contenente porzione delle Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 2 voll., Firenze, D. Passigli e socj, 1832-38, I

Masselli ritorna ad un commento del passo più vicino a quello di Bottari, aggiungendo però informazioni sulla collocazione dei cartoni usati per lo Scalzo.

2.4.1: Nota 44 p. 583: «In tutte le pitture d'Andrea non ho osservato ch'egli abbia preso da Alberto altro che quella figura vestita di lungo, con una vesta aperta dalle parti insino a terra, come una pazienza da frati (*Bottari*). Della Predicazione di S. Gio. e del Battesimo delle turbe sussistono i cartoni dipinti a olio nella Galleria Rinuccini di Firenze.»

2.5 Reumont, Alfred, *Andrea del Sarto Von Alfred Reumont. Mit einem Grundriß des Vorhofs der Servitenkirche in Florenz*, Leipzig, Brockhaus, 1835

Alfred Reumont, parlando della Predicazione del Battista, scrive una lunga nota sulle influenze presenti negli affreschi di Andrea del Sarto nel chiostro dello Scalzo. Riporta i riconoscimenti delle edizioni curate da Bottari e Gentili-De' Giudici-Hugford, senza però attribuirli ai rispettivi autori. Si limita infatti ad affermare che Vasari e 'molti autori dopo di lui' hanno riconosciuto l'influenza di opere d'üreriane sull'affresco. Reumont sostiene inoltre l'importanza del ruolo delle incisioni di Marcantonio Raimondi nella diffusione delle stampe di Dürer in Italia. Lo scrittore riporta inoltre che Ernesto Langermayr (fig. 41) ha fatto delle incisioni degli affreschi e la presenza del cartone

per la Predicazione del Battista nella Pinacoteca di Monaco. Oltre alle stampe di Dürer però Reumont cita come fonte di ispirazione per gli affreschi dello Scalzo il ciclo della vita del Battista dipinto da Domenico Ghirlandaio per il coro della chiesa di Santa Maria Novella. Rifacendosi anche alle incisioni di Carlo Lasinio²³² (fig. 42), l'autore afferma che Andrea del Sarto abbia preso diverse figure dal Battesimo di Cristo del Ghirlandaio per l'affresco di medesimo soggetto nel chiostro dello Scalzo. Inoltre il pittore si sarebbe ispirato al ciclo di affreschi anche per diverse figure nella Predicazione del Battista. Infine Reumont propone una datazione di quest'ultimo affresco e del Battesimo delle folle tra il 1510 e il 1514.

2.5.1: *Nota 1 p. 20:* «Gestochen von E. Langermayr. Die Skizze auf Papier, grau in grau, befindet sich in der königlichen Bildergalerie in München (Nr . 185) . — Schon Vasari bemerkt es, und Viele nach ihm, daß Andrea in diesem Bilde mehre Figuren Albrecht Dürer's beenußt habe, dessen Werke gerade damals in Italien, auch durch die Nachstiche Marc Anton's, sehr bekannt wuhrs den; und Ersterer sucht ihn gegen den dadurch auf ihn gekommenen Sadel des Plagiats und der Ürmlichkeit eigener Erfindung zu rechtfertigen.

Diese den Dürer'schen Bildern wirklich entlehnten Figuren belaufen sich im Grunde nur auf zwei: eine männliche Gestalt in langsam monchsartigem Gewande, im rechten Vordergrund, und eine knieende Frau mit einem Kinde, aus einem der Bilder der kleinen Passion genommen. Soviel ich weiß, ist aber weder von Vasari noch von irgend einem andern Kunstschriftsteller das weit bedenklichere plagiat bemerkt worden, welches Andrea, sowol in der Predigt Johannis als in der Taufe Christi, an zwei denselben Gegenstand darstellenden Fresken eines der größten und reichsten Meister der florentinischen Schule, des Domenico Ghirlandaio (in dem Syklus aus dem Leben des Täufers, im Chor von Santa Maria novella) verübt hat. Aus Ghirlandajo's Taufe Christi (gestochen von C. Lasinio, 1826, in der Sammlung der berühmtesten florentinischen Fresken) sind die Figuren des del Sarto'schen Bildes ohne Ausnahme, der Heiland, der Täufer und die beiden knieenden Engel, genommen, und in der Stellung des erstern ist nur Einiges, in jener der übrigen beinahe gar nichts geändert, wogegen die vielen übrigen Figuren und die reiche Landschaft im Geschmacker Quattrocentisten, womit Ghirlandajo den Raum ausgefüllt hat, weggelassen sind.

In der Predigt Johannis gehört dem ättern Künstler (dessen Gemälde Lasinio 1825 stach) nicht nur die Idee, sondern namentlich die auf dem Stumpf des Baumes stehende Gestalt des Laufers, welche bei Andrea eine Copie ist, sowie man auch noch in andern Figuren große Annäherung findet. Das

²³² C. Lasinio, *Affreschi Celebri Del XIV. E XV. Secolo Incisi Dal Cav. Carlo Lasinio sui disegni del Cav. Paolo suo Figlio Con Illustrazioni*, 2 voll., Firenze, A. Bernardini, 1841

jugendliche Alter del Sarto's, als er diese Bilder malte, und wo die Hervorbringungen der großen Meister, die er eifrig studirt hatte, sich seinem Geiste tiefer eingepägt, als seine eigenen Ideen sich entwickelt zu haben scheinen, läßt uns dafür eine Entschuldigung fine den, und ebendeshalb sehe ich mich veranlaßt, den Zeits punkt, wo Andrea die Predigt verfertigte, jenem der Saufe weit näher zu rücken, als es Vasari thut, der sie, offenbar viel zu spät, gegen das Jahr 1515 seßt; woosgegen ich zwischen der genannten Predigt und der Taufe des Volkes, die er nach einander nennt, einen neuen Zwischenraum annehmen möchte. Hier sind sie eines nach dem andern aufgeführt, um eine zu große Zerstückes lung zu vermeiden; die Zeit ihres Entstehens mogen die Sahre 1510 - - 1514 sein.»²³³.

2.6 Förster, Ernst, Schorn, Johann Karl Ludwig, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre, 1567. Aus dem Italienischen. Mit den wichtigsten Anmerkungen der Früheren Herausgeber, so wie mit neueren Berichtigungen und Nachweisungen begleitet und hrsg. von Ludwig Schorn, und nach dessen Lode von Ernst Förster, Stuttgart und Lubingen, J. G. Cotta, III, 1843*

Ernst Förster e Ludwig Schorn riprendono le notazioni da Montani-Masselli e si riferiscono all'

²³³ «Inciso da E. Langermayr. Lo schizzo su carta, grigio su grigio, si trova nella Pinacoteca reale di Monaco (n. 185)- Già il Vasari notò, e molti dopo di lui, che Andrea in questo quadro prediligeva parecchie figure di Albrecht Dürer, le cui opere erano allora ben note in Italia, anche grazie alle incisioni di Marco Antonio; e il primo cerca di giustificarlo contro il plagio e la povertà della sua invenzione che ne veniva dedotta. Queste figure, che sono in realtà mutuate dalle opere di Dürer, sono sostanzialmente solo due: una figura maschile in lunghe vesti monacali, in primo piano a destra, e una figura di donna con un bambino, tratta da una delle immagini della Piccola Passione. Per quanto ne so, tuttavia, né il Vasari né alcun altro scrittore d'arte ha notato il ben più dubbio plagio che Andrea, sia nella *Predica di Giovanni* che nel *Battesimo di Cristo*, fece su due affreschi raffiguranti lo stesso soggetto da uno dei più grandi e ricchi maestri della scuola fiorentina, di Domenico Ghirlandaio (nel ciclo della Vita del Battista, nel coro di Santa Maria Novella). Dal *Battesimo di Cristo* del Ghirlandajo (inciso da C. Lasinio, 1826, nella raccolta dei più famosi affreschi fiorentini) sono tratte senza eccezioni le figure del quadro del Sarto, il Salvatore, il Battista e i due angeli inginocchiati, e nella posizione della prima è solo leggermente cambiata, in quella delle altre quasi nulla, mentre sono omesse le molte altre figure e il ricco paesaggio della mensa del Quattrocentista, di cui Ghirlandajo ha riempito lo spazio. Nella *Predica di San Giovanni*, l'artista (il cui dipinto Lasinio incise nel 1825) ha preso non solo l'idea, ma anche la figura del predicatore in piedi sul ceppo dell'albero, di cui quella Andrea è una copia, e c'è anche una stretta approssimazione in altre figure. L'età giovanile di del Sarto quando dipinse questi quadri, e dove le produzioni dei grandi maestri che aveva studiato avidamente sembravano avergli impresso più profondamente nella mente di quanto non si fossero sviluppate le sue stesse idee, ci lascia una spiegazione per questo, e per proprio per questo mi sento obbligato a portare il momento in cui Andrea terminò la *Predica* molto più vicino a quello del ciclo di quanto non faccia Vasari, il quale lo colloca, apparentemente troppo tardi, intorno all'anno 1515; mentre vorrei assumere un nuovo intervallo tra la suddetta *Predica* e il *Battesimo del popolo*, che egli nomina uno dopo l'altro. Qui sono elencati uno per uno per evitare troppa frammentazione; il tempo della loro origine può essere l'anno 1510 -1514 .»

edizione come alla nuova edizione fiorentina. Aggiungono anche a margine del periodo vasariano una glossa in cui si riporta che Andrea si ispira a Dürer in due punti.

2.6.1: *Glossa margine sinistro p. 408*: «Venußt A. Dürers dūs pserstiche.»

2.6.2: *Nota 45 p. 408*: «Der Figuren welche Andrea offenbar von Albrecht Dürer entlehnt hat sind zwei, man sieht dieselben auf dein Bilde welches die Predigt des heil. Johannes darstellt. Die eine von dem Kupferstich ents nommen, auf welchem dllgestellt ist, wie Christus dem Volte gezeigt wird, und zwar is dieselbe ein im Profil gesehener aufrecht stehender Mann, dessen Gewand an der Seitz von der Schulter bis zur Urde aufgeschlitzt ist. Die andere von Dürers Holzschnitt die Geburt Maria entlehnt und stellt eine sitzende Frau dar, die ein Knäblein in den Armen hält. -Bon der Predigt und der Taufe des Volts befinden sich die in Gel gemalten Cartons in der Gallerie Rinuccini zu Florenz (neue Flor. Ausg.) ugl. Anm. 9.»²³⁴.

2.7 Ranalli, Ferdinando, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari. Con nuove annotazioni e supplementi per cura di F. Ranalli, 2 voll., Firenze, V. Batelli e compagni, 1845-48, II, parte 3, 1848*

Ferdinando Ranalli riprende alla lettera il commento dell'edizione del 1832-1838.

2.7.1: *Nota 1 p. 337*: «In tutte le pitture d'Andrea non ho osservato ch'egli abbia preso da Alberto altro che quella figura vestita di lungo, con una vesta aperta dalle parti insino a terra, come una pazienza da frati (*Bottari*). Della Predicazione di S. Gio. e del Battesimo delle turbe sussistono i cartoni dipinti a olio nella Galleria Rinuccini di Firenze.»

2.8 Marchese, Vincenzo Fortunato, Milanese, Carlo, Milanese, Gaetano, Pini, Carlo, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architetti di Giorgio Vasari; pubblicate per cura di una Società di amatori delle arti belle, 14 voll., Firenze, Felice Le Monnier, 1846-1857, VIII, 1852*

Nel 1852 esce l'edizione Le Monnier della Vita, in cui viene commentato anche il brano che

²³⁴ «Le figure che Andrea avrebbe preso in prestito da Albrecht Dürer sono due, che si possono vedere nell'affresco che raffigura il sermone di San Giovanni. Una è tratta dall'incisione in cui Cristo è mostrato al popolo, ed è un uomo visto di profilo, in piedi, la cui veste è tagliata lateralmente dalla spalla alla vita. L'altro è preso in prestito dalla xilografia di Dürer, la *Natività*, e raffigura una donna seduta che tiene in braccio un bambino.- I cartoni dipinti ad olio della *Predica* e del *Battesimo* sono conservati alla Galleria Rinuccini di Firenze (nuova ed. Fir.) ugl. nota 9»

descrive il Battesimo delle genti²³⁵, immediatamente precedente a quello citato fin a quel momento. La nota riassume le tappe della realizzazione degli affreschi, rimanda al Prospetto aggiunto alla fine della vita e cita il testo *Pitture a fresco d'A. d. S. nella Compagnia dello Scalzo, incise e illustrate*²³⁶. Una seconda nota invece si rifà al passaggio sulla scarsa invenzione del Sarto e riprende le attribuzioni delle edizioni del 1759 e del 1771.

2.8.1: *Nota 2 p. 264*: «*Gli affreschi dello Scalzo furono incominciati da Andrea intorno al 1514; interrotti nel 1518 per la sua andata in Francia; ripresi nel 1522, e compiuti nel 1526, come meglio apparirà dal *Prospetto* posto in fine della presente Vita. Incisi da A. E. Lapi, C. Migliavacca e altri nelle *Pitture a fresco d'A. d. S. nella Compagnia dello Scalzo, incise e illustrate*. Firenze, Molini, 1830.»

2.8.2: *Nota 1 p. 265*: «Due sono evidentemente imitate da quelle di Alberto, e si veggono nella storia della Predicazione di San Giovanni: una è tolta della stampa in rame che rappresenta Gesù Cristo mostrato al popolo; ed è un uomo in piedi, veduto di profilo, che ha una veste lunga aperta ai lati dalla spalla fino in terra: l'altra è una femmina assisa con un putto fra le braccia; e questa è presa dalla Nascita della Madonna incisa in legno.»

2.9 Racheli, Antonio, *Opere di Giorgio Vasari secondo le migliori stampe e con alcuni scritti inediti*, Trieste, Sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco, 1857

Antonio Racheli commenta i due brani rifacendosi direttamente alle note dell'edizione Le Monnier.

2.9.1: *Nota 1 p. 627* (colonna dx): «Gli affreschi dello Scalzo furono incominciati da Andrea intorno al 1514; interrotti nel 1518 per la sua andata in Francia; ripresi nel 1522, e compiuti nel 1526, come meglio apparirà dal *Prospetto* posto in fine della presente Vita. Incisi da A. E. Lapi, C. Migliavacca e altri nelle *Pitture a fresco d'A. d. S. nella Compagnia dello Scalzo, incise e illustrate*. Firenze, Molini, 1830. (Ed. L. M.)»

²³⁵ «Ma molto più si adoperò l'ingegno d'Andrea nel dipignere Giovanni che battezza in acqua una infinità di popoli, alcuni de' quali si spogliano, altri ricevono il battesimo et altri essendo spogliati aspettano che finisca di battezzare quelli che sono inanzi a loro: et in tutti mostrò un vivo affetto e molto ardente desiderio nell'attitudini di coloro che si affrettano per essere mondati dal peccato, senzaché tutte le figure sono tanto ben lavorate in quel chiaro scuro ch'elle rappresentano vive istorie di marmo e verissime.» (Vasari, 1568, p. 156)

²³⁶ A. E. Lapi, C. Migliavacca, *Pitture a fresco d'A. d. S. nella Compagnia dello Scalzo, incise e illustrate*, Firenze, Molini, 1830.

2.9.2: *Nota 2 p. 627* (colonna dx): «Due sono evidentemente imitate da quelle di Alberto, e si leggono nella storia della Predicazione di San Giovanni: una è tolta della stampa in rame che rappresenta Gesù Cristo mostrato al popolo; ed è un uomo in piedi, veduto di profilo, che ha una veste lunga aperta a i lati dalla spalla fino in terra: l'altra è una femmina assisa con un putto fra le braccia; e questa è presa dalla Nascita della Madonna incisa in legno. (*Ed. Pass.*)»

2.10 Foster, Eliza, *Lives of the most eminent painters, sculptors, and architects: translated from the Italian of Giorgio Vasari. With notes and illustrations, chiefly selected from various commentators. By Mrs. Jonathan Foster, III, London, Bell & Daldy, York Street, Covent Garden, and 186, Fleet Street, 1865*

Ci sono solo due note a commento del brano riguardo la scarsa invenzione del pittore. La prima attribuisce l'individuazione del riferimento all'Ecce Homo a Bottari, ma quello della Nascita della Vergine a Förster. La seconda nota invece ripete il commento dell'edizione Montani-Masselli per la collocazione dei cartoni alla Galleria Rinuccini.

2.10.1: *Nota 2 p. 197*: «Bottari remarks that he can discover but one figure borrowed by Andrea from Albert Dürer, in all the works of the former; but the German commentator, Förster, points out two in the picture of St. John preaching to the people, as taken from the engravings of Albert.»

2.10.2: *Nota 3 p. 197*: «The cartoons for the Preaching and the Baptism are still to be seen painted in oil in the Rinuccini Gallery in Florence.»

2.11 Crowe, Joseph Archer, Cavalcaselle, Giovanni Battista, *A new history of painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century. Drawn up from fresh materials and recent researches in the archives of Italy; as well as from personal inspection of the works of art scattered throughout Europe. By J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle, authors of 'The Early Flemish Painters', London, John Murray, 1864-1866, III, 1866*

Crowe e Cavacaselle trattano dell'influsso di Dürer su Andrea del Sarto in merito agli affreschi per il chiostro dello Scalzo. Riportano la notazione vasariana sull'arrivo e del successo in Italia delle stampe düreriane e sul tentativo da parte di Andrea di imitarle. Non citano il giudizio sulla mancanza di 'inventione' attribuita al pittore, ma piuttosto osservano un abbandono da parte sua di elementi stilistici tipici della 'semplicità fiorentina' in favore di uno stile più vicino a quello di Dürer. Gli autori inoltre riprendono, senza citarlo direttamente, il confronto fatto da Reumont tra

l'affresco con la Predicazione del Battista con quello di medesimo soggetto fatto da Domenico Ghirlandaio. Identificano inoltre l'influenza di Dürer anche sul Battesimo delle folle, già sottolineata da Reumont, e San Giovanni davanti ad Erode, mentre indicano l'Apparizione dell'angelo a Zaccaria come un momento di superamento dell'impressione düreriana in favore del ritorno allo stile fiorentino.

2.11.1: *P. 560*: «Before November 1515 he had finished there [chiosstro dello Scalzo] the allegory of Justice, and the Sermon of S. John in the desert, in which the simplicity and repose of the composition distinctly recall Domenico Ghirlandaio, whilst some of the personages about the saint who preaches from a stump in the centre of the space, have a wildness and angular drapery that betray a sudden and passing change in the spirit of the artist. It was the time in which the engravings of Dürer's Passion, first published in 1511, had found their way to Italy, and received a genuine tribute of admiration. Del Sarto was tempted to imitate them, and surrendered some of his old Florentine simplicity, in order to assume a broken system of line, and an unnatural exhibition of strong action and muscular force ».

2.11.2: *P. 573*: «The birth of S. John was the latest fresco by Andrea in the cloister where he had competed with Francia Bigio [...]. Adding to the series at intervals only, and finishing the last, eleven years after the first, he gives us leisure to examine in one place the expansion and the changes of his style. We see in the Sermon of S. John something that reminds- us of the grave Ghirlandaio; and, simultaneously, traces of the influence of a great foreign master. The action of Dürer upon Andrea's mind remains apparent in the "Baptism of the Proselytes" and in "S. John before Herod" inducing him to indulge in energetic and forcible developments of movement. The "Apparition of the Angel to Zachariah" illustrates the return to a simpler and more natural mood in an Italian, and prepares us for the greater breadth and boldness of the Madonna del Sacco [...]. The two remaining monochromes are good and interesting as compositions 4.»

2.11.3: *Nota 4 p. 573*:« The whole series is much discoloured and injured by cleaning; the lower parts more especially in bad condition, and the base modern. Some of the tricks played on them are related in a note to Vas. VIII. 253.».

2.12 Milanesi, Gaetano, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari; con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, 9 voll., Firenze, G.C. Sansoni, 1878-1885, V, 1880*

Gaetano Milanesi nel 1880 riprende le note dell'edizione Le Monnier, a cui aveva preso lui stesso parte, ma nella prima aggiunge la collocazione di altri cartoni per gli affreschi dello Scalzo nella Pinacoteca Reale di Monaco²³⁷ e cita il Catalogue des Tableaux de l'ancienne Pinacothèque royale de Munich curato da Rodolphe Marggraff²³⁸.

2.12.1: *Nota 1 p. 22: «*Gli affreschi dello Scalzo furono incominciati da Andrea intorno al 1511; interrotti nel 1518 per 'la sua andata in Francia; ripresi nel 1522, e compiuti nel 1526, come meglio apparirà dal Prospetto posto in fine della presente Vita. Incisi da A. E. Lapi, C. Migliavacca ed altri nelle Pitture a d'A. d. S. nella Compagnia dello Scalzo, incise ed illustrate. Firenze, Molini, 1830.*

*+ Nella Galleria di Monaco sono sotto i numeri 582, 583, 589 e 594 nel gabinetto XX quattro schizzi dipinti a olio a chiaroscuro in carta, la Predicazione di san Giovanni, la Visitazione di Maria Vergine, Zaccheria e l'angelo che gli annunzia la nascita di san Giovanni, ed Erodiade che porta a sua madre la testa del santo. Vedi MARGRAFF, *Catalogue des Tableaux de l'ancienne Pinacothèque royale de Munich*. Munich 1866.»*

2.12.2: *Nota 2 p. 22: «Due sono evidentemente imitate da quelle di Alberto, e si veggono nella storia della Predicazione di san Giovanni: una è tolta della stampa in rame che rappresenta Gesù Cristo mostrato al popolo; ed è un uomo in piedi, veduto di profilo, che ha una veste lunga aperta ai lati dalla spalla fino in terra: l'altra è una femmina assisa con un putto fra le braccia; e questa è presa dalla Nascita della Madonna incisa in legno.»*

2.13 Thausing, Moriz, *Dürer geschichte seines lebens und seiner kunst von Moriz Thausing. Mit illustrationen und titelkupfer zweite verbesserte auflage in zwei bänden, 2 voll., Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1884, II*

Thausing nella sua monografia su Dürer individua Andrea del Sarto e Pontormo come due degli artisti italiani che Vasari annovera tra gli imitatori di Dürer. Riporta soprattutto come il Sarto abbia citato intere figure düreriane nel chiostro dello Scalzo e riporta i riconoscimenti delle edizioni del 1759 e del 1771, senza tuttavia citare gli autori.

²³⁷ Già Alfred Reumont nel 1835 aveva citato la presenza del cartone della *Predica del Battista* nella Pinacoteca.

²³⁸ R. Marggraff, *Catalogue des Tableaux de l'ancienne Pinacothèque royale de Munich*, Munich, 1866

2.13.1: P. 90: «Die Italiener haben, wie wir fahen, frühzeitig die packende Wahrheit in Dürers Schöpfungen empfunden, trotz der ihnen fremden Sprache in Gedanken und Formen, in Landschaft und Costume. Wie schon früher feine Hintergründe, fo benützten und copierten sie bald auch feine biblischen Scenen und Figuren. Schon Vasari zählt, abgefehen von Giovanni Bellini, namentlich Andrea del Sarto und dessen Schüler Jacopo Pontormo zu den Nachahmern Dürers. Andrea hat wirklich in feinen grau in grau gemalten Fresken, darstellend das Leben des Täufers im Kreuzgange der Scalzi zu Florenz, ganze Figuren aus Dürers Folgen entlehnt, z. B. in der Darsteilung der Predigt Johannis: den Pharisäer im langen Mantel rechts aus dem Ecco homo der Kupferstichpassion [...], und das fitzende Weib mit dem Kinde aus der Wochenstube im Marienleben [...]»²³⁹.

2.14 Blashfield, Edwin Howland, Blashfield, Evangeline Wilbour, Hopkins, Albert Allis, *Lives of seventy of the most eminent painters, sculptors and architects ed. and annotated in the light of recent discoveries by E. H. and E. W. Blashfield and A. A. Hopkins; with reproductions in photogravure of forty-eight masterpieces of Italian painting and sculpture, New York, C. Scribner's sons, 1896-1897*

In questa edizione vengono commentati due nuovi brani. In una nota alla prima descrizione della commissione per lo Scalzo²⁴⁰ gli autori affermano che Andrea del Sarto si ispira direttamente a opere düreriane in più occasioni e rimandano alla sopracitata biografia di Dürer di Moritz Thausing. Quest'ultimo poi viene richiamato anche nella nota a commento del passo vasariano sulle citazioni di Dürer da parte del Sarto. Infine nella lunga nota relativa alla frase conclusiva della biografia del pittore²⁴¹ gli autori sottolineano l'importanza di Andrea del Sarto e la sua capacità di unire all'originalità i riferimenti a diversi artisti, tra cui Albrecht Dürer.

²³⁹ «Come abbiamo visto, gli italiani hanno intuito presto l'avvincente verità nelle creazioni di Dürer, nonostante la lingua straniera nei pensieri e nelle forme, nel paesaggio e nei costumi. Come prima i raffinati sfondi, così presto usarono e copiarono belle scene e figure bibliche. Il Vasari conta già, oltre a Giovanni Bellini, soprattutto Andrea del Sarto e il suo allievo Jacopo Pontormo tra gli imitatori di Dürer. Andrea ha davvero preso in prestito intere figure dalla serie di Dürer in raffinati affreschi grigio su grigio raffiguranti la vita del Battista nel chiostro degli Scalzi a Firenze, ad es. B. nella presentazione della predica di San Giovanni: il fariseo nel lungo mantello a destra dall'Ecco homo nella passione incisa [...], e la donna con il bambino in braccio dalla Nascita nella Vita di Maria.»

²⁴⁰ «Onde vedendo alcuni di loro che Andrea veniva in grado d'ottimo pittore, deliberarono, essendo più ricchi d'animo che di danari, che egli facesse intorno a detto chiostro in dodici quadri di chiaro scuro, cioè di terretta, in fresco, dodici storie della vita di San Giovan Batista.» (Vasari, 1568, p. 151)

²⁴¹ «[...] onde può agli artefici toscani stare per essemplio in ogni luogo, et avere fra i più celebrati ingegni loro lode grandissima et onorata palma.» (Vasari, 1568, p. 170)

2.14.1: *Passo da continuazione a p. 239 della nota 7 p. 238* : «While Andrea shows himself able to follow the greatest example without degenerating into imitation, he does not hesitate imitate frankly when wishes to do so, and in other frescoes of the series, the St. John Baptizing etc. (see Thausing's Life of Dürer), takes whole figures from that artist's engravings.

Too much space has been given to the few defects this admirable performance, it is far more difficult to define its many great qualities. In color the *grisaglio*, though primarily tranquil and harmonious does not lack variety or accent; Andrea, while giving a certain amount of relief to his figures, makes no effort (as has been the case with certain other painters when using monochromatic color) to imitate sculpture or to produce the vulgar illusion of the *trompe d'œil*. These frescoes, while less episodic and more severe in style than those of the cloister of the Annunziata, still retain Andrea's simplicity, his naturalness, his freedom alike from declamation and from academic coldness, although not from academic composition. If in many ways they show the influence the Roman school, and even of Dürer, the study of Pagan sculpture is instantly felt in them.

2.14.2: *Nota 34 p. 255*: «Thausing in his life of Albrecht Dürer corroborates Vasari's statement, that Andrea copied several figures from Dürer's engravings.»

2.14.3: *Estratto da nota 105 p. 299*: «In the Tuscan or Tusco-Roman School, Andrea del Sarto comes immediately after Leonardo, Michelangelo, and Raphael. He was a great draughtsman, the best colorist among the Tuscans, an accomplished chiaroscurist; like Raphael he was intensely assimilative, but possessed a personality which invariably made itself felt through and beyond this assimilativeness. We see the influence of Raphael and of Fra Bartolommeo in Andrea's compositions, of Dürer in a few of his figures, but above all, of Leonardo and Michelangelo, and yet in all his work, as with Raphael, the artist himself is ever present.»

2.15 Guinness, H., *Andrea del Sarto*, London, George Bell & Sons, 1899

Guinnes riprende i riconoscimenti delle edizioni Pagliarini e Stecchi-Pagani per l'affresco con la Predica del Battista. È interessante notare come lo studioso affermi che la scelta di Andrea del Sarto di ispirarsi a opere düreriane fosse in linea con la 'moda' dell'epoca. Egli infatti parla di un 'culto di Dürer'.

2.15.1: *P. 20*: «The fresco which preceded this — the Preaching of St John — makes interesting

record of the fashion of the moment — the cult of Dürer. The warrior monk to the left of the picture, though here Italianised and softened, is taken bodily from his engravings of the Passion; while the woman holding her child in the group behind St John comes directly from that artist's Birth of the Virgin. It could have been no want of resource in himself which tempted Andrea to appropriate these figures, for he was as independent in composition as in technique; and had he wished dishonestly to profit by the work of another, he would doubtless have disguised his theft and passed it off as original. The presence of these figures is rather a historical record, and an admission that work which was the fashion of the time was considered by del Sarto not unworthy of a place beside his own masterpieces.»

2.15.2: *P. 63*: «[...] we are inclined to believe that, beyond the subtle influence and stimulating incitement which all great works must necessarily impose upon contemporary workers, del Sarto was free from seeking to follow the manner of any who went before him. We have found reminiscences of Piero di Cosimo in his earlier works, and have seen that Dürer had aroused his liveliest admiration; and we know that the frescoes of Masaccio were the constant study of his youth, and must have determined to a large degree the colourist del Sarto was yet to be; but these were but passing influences, while the only abiding inspirer of his art was, and ever remained, Nature herself!»

2.16 Wölfflin, Heinrich, *Die klassische Kunst: eine Einführung in die italienische Renaissance*, München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1899

Wölfflin riprende il confronto portato avanti da Reumont tra l'affresco di Andrea del Sarto con la Predicazione del Battista e quello di Domenico Ghirlandaio per il coro di Santa Maria Novella. Riporta inoltre, senza specifica attribuzione, i riconoscimenti delle edizioni del 1759 e del 1771 per le due figure ispirate a Dürer presenti nell'affresco dello Scalzo.

2.16.1: *Pag. 155*: «2. Die Predigt Johannis (ca. 1515). Die Figuren besitzen hier einen beträchtlicheren Grössenwert innerhalb des Rahmens und die massigere Füllung der Fläche giebt dem Bild von vornherein ein anderes Aussehen. Das Kompositionsschema weist auf Ghirlandajos Fresko in S. M. Novella. Die erhöhte Figur in der Mitte, die Disposition des Hörerkreises mit den stehenden Randfiguren stimmt überein. Auch die Wendung des Predigers nach rechts ist identisch. Umsomehr wird sich eine Untersuchung der Abweichungen im einzelnen rechtfertigen. Ghirlandajo sucht seinem Redner mit einer Schrittbewegung-Dringlichkeit zu geben, Sarto legt die ganze

Bewegung in eine Drehung der Figur um ihre eigene Achse. Sie ist ruhiger und doch reicher an Bewegungsinhalt. Ganz besonders wirksam ist auch hier die starke Einziehung der Silhouette bei den Knien. Die altertümliche Redegebärde [156] mit dem einzeln hochgestreckten Zeigefinger erscheint jetzt kleinlich und dünn, man sucht die Hand als Masse wirken zu lassen, und während dort der Arm steif in einer Ebene gehalten ist, gewinnt er hier, freier ausgreifend, schon durch die Verkürzung ein anderes Leben. Wie die Gelenke ausdrucksvoll gemacht sind und die ganze Figur klar sich gliedert, ist ein schönes Beispiel der cinquecentistischen Zeichnung. Sarto hat weniger Raum, sein Publikum zu entfalten; er weiss aber den Eindruck der Menge überzeugender zu geben als Ghirlandajo, der mit zwei Dutzend Köpfen, wo jeder einzeln gesehen sein will, doch nur zerstreut. Die festschliessenden Randfiguren wirken an sich massig.¹⁾ Es ist auch vorteilhaft, dass der Redner zu denen spricht, die nicht im Bilde sichtbar sind. Dass die Hauptfigur bei Sarto so gross wirkt, möge man nicht nur aus dem relativen Grössenverhältnis erklären, von allen Seiten ist [157] darauf hingearbeitet, ihr den Hauptaccent zuzuleiten. Auch die Landschaft ist in Bezug darauf erfunden. Sie giebt dem Redner Halt im Rücken und Luft nach vorn und er erhebt sich als freie fassbare

Silhouette, während er bei Ghirlandajo nicht nur in der Menge drinsteckt, sondern auch mit den Hintergrundlinien in üblen Konflikt kommt.»²⁴².

2.16.2: *Nota 1 p. 156*: «Bekanntlich ist der Mann mit der Kutte rechts ebenso wie die sitzende Frau, die ihr Kind hochnimmt, eine Entlehnung von Dürer.»²⁴³.

B) Pontormo

2.17 *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino illustrate con note, 16 voll., Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1807-1811, XII, 1811*

Per la Vita di Pontormo vediamo nella nota a commento del brano con la descrizione degli affreschi per il coro di San Lorenzo una ripresa diretta dell'edizione del 1759 curata da Bottari.

²⁴² Per la traduzione del brano, e della nota sottostante, si fa qui riferimento all'edizione del testo con la traduzione italiana a cura di Rodolfo Paoli e nota introduttiva di Stefano Bottari: H. Wölfflin, *L'arte classica. Introduzione al Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 166-167.

«II. Predicazione di S. Giovanni Battista (circa 1515). Le figure hanno qui una grandezza notevolmente maggiore in rapporto alla cornice, e subito la maniera con cui sono colmati i vuoti dà un aspetto diverso all'affresco. Lo schema della composizione ricorda quello del Ghirlandaio in S. M. Novella. Anche qui infatti la figura al centro è sopraelevata ed è evidente l'analogia nella disposizione del cerchio degli ascoltatori, con quelle figure in piedi ai lati. Anche la maniera con cui il predicatore si volta a destra è identica nelle due opere. Tanto più giustificata sembrerà dunque la ricerca della diversità nei singoli particolari. Il Ghirlandaio cerca di dar vita al suo oratore, facendogli muovere un passo, mentre Andrea raccoglie il movimento nel piegare la figura sul suo passo. Così essa appare più calma eppure più ricca di potenza dinamica. Particolare efficacia ha anche qui il forte assottigliamento del profilo all'altezza del ginocchio. Il gesto antiquato del predicatore, coll'indice sollevato, appare ormai infantile e debole, la mano deve agire coll'espressività della sua massa e, mentre nel Ghirlandaio il braccio rimane rigidamente fermo in un piano, qui, con un gesto più libero acquista, soltanto per lo scorcio, una vitalità nuova. La maniera con cui le giunture divengono espressive e tutta la figura viene resa armonicamente, è un bell'esempio di disegno cinquecentesco. Andrea del Sarto ha meno spazio per dare varietà alle figure secondarie, ma viene pur sempre a dare l'impressione della folla, con più forza del Ghirlandaio, che, con due dozzine di teste, di cui ciascuna merita di essere vista isolata, giunge solo a disperdere l'attenzione. Le figure che chiudono ai due margini, la scena, (sic.) hanno una solidità insolita. Inoltre fa molto effetto che il predicatore sembri rivolgersi anche a coloro che non si vedono nel quadro. Non si può spiegarci che la figura principale sembri nell'affresco di Andrea così grande, pensando solo al rapporto delle proporzioni; ma ogni elemento concorre a far cadere l'accento principale su di lei, perfino il paesaggio che le offre quasi un sostegno dietro e la dilata nello spazio vuoto davanti, sicché il predicatore possa campeggiare come un profilo d'un ritmo assolutamente libero, mentre nel Ghirlandaio, non solo era immerso nella folla, ma contrastava duramente colle linee di fondo.»

²⁴³ «Come si sa, l'uomo colla tonaca a destra e la donna seduta, che solleva il suo bambino, derivano da Dürer.»

2.17.1: *Nota 1 p. 59*: «A tutte queste pitture è stato similmente pochi anni sono dato di bianco con applauso universale, essendo vero tutto quello che di esse scrive il Vasari, ed essendo anche guaste assai. Anche da questo si vede, se egli fosse uno scrittore pieno di animosità e di passione e maligno e calunnioso, di che è stato tante e tante volte accusato, e non piuttosto fedele e verace scrittore, come pochi periodi avanti ha protestato d'essere. Poco dopo avere innalzato alle stelle il Puntormo per alcune sue prime pitture, lo biasima in parte per essersi dato alla maniera Tedesca; ma ha detto che tuttavia riteneva del buono. Poi lo rinnalza per essersi rimesso sul buon gusto e dato a seguitar Michelangelo. Finalmente ne dice il peggio che può per questa pittura di S. Lorenzo, la quale veramente era stravagante, e fino i corpi dipinti nella storia del diluvio, si dice che furono disegnati da' cadaveri tenuti sotto l'acqua per farli gonfiare. In verità fu cattiva elezione il preporre in quel tempo il Puntormo a Cecchino Salviati, ch'era nel fiore e che avrebbe fatto una cosa eccellente. *Nota dell' Ediz. di Roma.*»

2.18 *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 19 voll., Venezia, G. Antonelli, 1828-30, XII, 1829

*Viene ripresa la nota di Bottari, ma viene omessa la critica rivolta a Vasari*²⁴⁴.

2.18.1: *Nota 1 p. 324*: «A tutte queste pitture è stato similmente nello scorso secolo dato di bianco con un applauso universale, essendo vero tutto quello che di esse scrive il Vasari, dicendosi perfino che i corpi dipinti nella storia del diluvio, furono da' cadaveri tenuti sotto l'acqua per farli gonfiare. Certo fu mal preposto il Puntormo a Cecchino Salviati, ch'era nel fiore e che avrebbe fatto una cosa eccellente.»

2.19 Montani, Giuseppe, Masselli, Giovanni, *Le opere di Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino. Parte seconda contenete il resto delle Vite degli artefici, l'appendice alle note delle medesime, l'indice generale e le opere minori dello stesso autore*, Firenze, D. Passigli e socj, 2 voll., 1832-38, II

*Giovanni Masselli prende spunto dalla frase in cui Vasari ricorda come gli artisti stranieri vengano in Italia per imparare la maniera italiana di cui invece Pontormo cerca di disfarsi*²⁴⁵ per una nota con forti toni patriottici in cui sostiene la necessità per i giovani artisti a lui contemporanei di

Cfr. III.1.1.8

²⁴⁵ G. Vasari, *Vita di Iacopo da Pontormo. Pittore Fiorentino*, in *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori...* cit., p. 485

ispirarsi all'arte italiana e non ad influenze estere. Masselli poi commenta il brano in cui Vasari parla del lungo periodo passato dal pittore alla Certosa²⁴⁶ riportando le cattive condizioni degli affreschi pontormeschi e la presenza delle copie di Jacopo da Empoli all'Accademia delle Belle arti di Firenze. Egli infine nella nota relativa al passo in cui Vasari dà conto del giudizio negativo espresso sul coro di San Lorenzo²⁴⁷ riprende la critica di Bottari sull'atteggiamento del biografo nei confronti di Pontormo.

2.19.1: *Nota 32 p. 831:* «Non si può dunque inculcar mai a bastanza ai giovani artisti, di guardarsi dalla passione di seguitare il gusto straniero. Lascino questa volontaria schiavitù alle donne ec. per le fogge dei loro frivoli adornamenti; ma si mostrino essi ognor solleciti della patria gloria, mantenendo in onore lo stile nazionale nelle Arti; e non siano i primi a sfondare sul capo dell'Italia la sua più bella corona!»

2.19.2: *Nota 33 p. 831:* «Le storie fatte nel Chiostro della Certosa sono state consumate dal tempo. Se ne conservano alcune copie, fatte in piccolo da Iacopo da Empoli, nell'Accademia delle belle Arti di Firenze.»

2.19.3: *Nota 55 p. 831:* «Infatti, osserva il Bottari, Mess. Giorgio in questa vita loda a cielo il Pontormo per la sua prima maniera, lo biasima in parte quando seguì lo stile tedesco, e finalmente ne dice il peggio che più allorché ragiona di queste pitture fatte a S. Lorenzo.»

2.19.4: *Nota 56 p. 831:* «Si racconta che per imitare la natura in dette figure, tenesse i cadaveri nei trogoli d'acqua per farli così enfiare.»

²⁴⁶ «E perché, oltre all'essere Iacopo per ordinario lungo ne' suoi lavori, gli piaceva quella solitudine della Certosa, egli spese in questi lavori parecchi anni [...]» (Vasari, 1568, p. 486)

²⁴⁷ «Dicono alcuni che veggendo Iacopo essere stata allogata a sé quell'opera, nonostante che Francesco Salviati, pittore di gran nome, fusse in Firenze et avesse felicemente condotta di pittura la sala di palazzo, dove già era l'Udienza della Signoria, ebbe a dire che mostrerebbe come si disegnava e dipigneva e come si lavora in fresco, et oltre ciò, che gl'altri pittori non erano se non persone da dozzina, et altre simili parole altiere e troppo insolenti. Ma perché io conobbi sempre Iacopo persona modesta e che parlava d'ognuno onoratamente et in quel modo che dee fare un costumato e virtuoso artefice come egli era, credo che queste cose gli fossero aposte, e che non mai si lasciasse uscir di bocca sì fatti vantamenti, che sono per lo più cose d'uomini vani e che troppo di sé presumono; con la qual maniera di persone non ha luogo la virtù né la buona creanza. E se bene ioarei potuto tacere queste cose, non l'ho voluto fare, però che il procedere come ho fatto mi pare ufficio di fedele e verace scrittore.» (Vasari, 1568, p. 493)

2.20 Förster, Ernst, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre, 1567. Aus dem Italienischen. Mit den wichtigsten Anmerkungen der Früheren Herausgeber, so wie mit neueren Berichtigungen und Nachweisungen begleitet von Ernst Förster. Bierter Band. Mit 12 lithographirten Bildnissen, VI, Stuttgart und Lubingen, J. G. Cotta, 1846*

Ernst Förster nel 1846 in una nota a margine sull'inizio del racconto della committenza per la Certosa²⁴⁸ sottolinea l'influenza di Dürer sugli affreschi di Pontormo.

2.20.1: *Glossa margine sinistro p. 246: « Malereien in der Certosa Nach ahmung A. Dürer.»*

2.21 Ranalli, Ferdinando, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari. Con nuove annotazioni e supplementi per cura di F. Ranalli, 2 voll., Firenze, V. Batelli e compagni, 1845-48, II, parte 4, 1848*

Ferdinando Ranalli riprende letteralmente il commento dell'edizione Montani-Masselli per i brani sopracitati.

2.21.1: *Nota I p. 983: «Non si può dunque inculcar mai a bastanza ai giovani artisti, di guardarsi dalla passione di seguitare il gusto straniero. Lascino questa volontaria schiavitù alle donne ec. per le fogge dei loro frivoli adornamenti; ma si mostrino essi ognor solleciti della patria gloria, mantenendo in onore lo stile nazionale nelle Arti; e non siano i primi a sfrondare sul capo dell'Italia la sua più bella corona!»*

2.21.2: *Nota I p. 985: «Le storie fatte nel Chiostro della Certosa sono state consumate dal tempo. Se ne conservano alcune copie, fatte in piccolo da Iacopo da Empoli, nell'Accademia delle belle Arti di Firenze.»*

²⁴⁸ «L'anno poi 1522 essendo in Firenze un poco di peste, e però partendosi molti per fuggire quel morbo contagiosissimo e salvarsi, si porse occasione a Iacopo d'alontanarsi alquanto e fuggire la città. Perché avendo un priore della Certosa, luogo stato edificato dagli Acciaiuoli fuor di Firenze tre miglia, a far fare alcune pitture a fresco ne' canti d'un bellissimo e grandissimo chiostro che circonda un prato, gli fu messo per le mani Iacopo; per che avendolo fatto ricercare e egli avendo molto volentieri in quel tempo accettata l'opera, se n'andò a Certosa, menando seco il Bronzino solamente.» (Vasari, 1568, p. 484)

2.21.3: *Nota 2 p. 999*: «Infatti, osserva il Bottari, Mess. Giorgio in questa vita loda a cielo il Pontormo per la sua prima maniera, lo biasima in parte quando seguì lo stile tedesco, e finalmente ne dice il peggio che più allorché ragiona di queste pitture fatte a S. Lorenzo.»

2.21.4: *Nota 1 p. 1000*: «Si racconta che per imitare la natura in dette figure, tenesse i cadaveri nei trogoli d'acqua per farli così enfiare.»

2.22 Marchese, Vincenzo Fortunato, Milanese, Carlo, Milanese, Gaetano, Pini, Carlo, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architetti di Giorgio Vasari; pubblicate per cura di una Società di amatori delle arti belle, 14 voll., Firenze, Felice Le Monnier, 1846-1857, XI, 1855*

Alla nota di Masselli che tratta delle copie di Jacopo da Empoli viene aggiunto che esse non si trovano più all'Accademia, bensì nel deposito generale di Palazzo Vecchio. Inoltre viene aggiunta una nota alla descrizione della tavola della Cena in Emmaus per la Certosa²⁴⁹ in cui gli autori criticano duramente il 'triviale naturalismo' dell'opera.

2.22.1: *Nota 2 p. 50*: «Le storie fatte nel chiostro della Certosa sono state consumate dal tempo. Se ne conservano alcune copie, fatte in piccolo da Jacopo da Empoli, nell'Accademia delle Belle Arti di Firenze. - *Passate poi nel deposito generale di Palazzo Vecchio.»

2.22.2: *Nota 1 p. 51*: «Ora si conserva nella Galleria della fiorentina Accademia delle Belle Arti. Dentro una piccola cartelletta dappiè del quadro è segnato l'anno 1528. Le lodi date a questa pittura sono veramente eccessive. Questo elevato soggetto è trattato così ignobilmente e con un naturalismo così triviale, che la fa venire in fastidio.»

2.22.3: *Nota 1 p. 64*: «Si racconta che per imitare la natura in dette figure, tenesse i cadaveri nei trogoli d'acqua per farli così enfiare.»

²⁴⁹ «Per la foresteria de' medesimi padri fece in un gran quadro di tela colorita a olio, senza punto affaticare o sforzare la natura, Cristo a tavola con Cleofas e Luca, grandi quanto il naturale; e perciò che in quest'opera seguì il genio suo, ella riuscì veramente maravigliosa, avendo massimamente, fra coloro che servono a quella mensa, ritratto alcuni conversi di que' frati, i quali ho conosciuto io, in modo che non possono essere né più vivi né più pronti di quel che sono.» (Vasari, 1568, p. 486)

2.23 Racheli, Antonio, *Opere di Giorgio Vasari secondo le migliori stampe e con alcuni scritti inediti*, Trieste, Sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco, 1857

Antonio Racheli riprende direttamente le note dell'edizione Le Monnier.

2.23.1: *Nota 2 p. 872 (colonna sx):* «Le storie fatte nel chiostro della Certosa sono state consumate dal tempo. Se ne conservano alcune copie, fatte in piccolo da Jacopo da Empoli, nell'Accademia delle Belle Arti di Firenze. (Ed. Pass.) - Passate poi nel deposito generale di Palazzo Vecchio. (Ed. L. M.)»

2.23.2: *Nota 1 p. 872 (colonna dx):* «Ora si conserva nella Galleria della fiorentina Accademia delle Belle Arti. Dentro una piccola cartelletta dappiè del quadro è segnato l'anno 1528. Le lodi date a questa pittura sono veramente eccessive. Questo elevato soggetto è trattato così ignobilmente e con un naturalismo così triviale, che la fa venire in fastidio. (Ed. L. M.)»

2.23.3: *Nota 1 p. 879 (colonna dx):* «Si racconta che per imitare la natura in dette figure, tenesse i cadaveri nei trogoli d'acqua per farli così enfiare. (Ed. Pass.)

2.24 Foster, Eliza, *Lives of the most eminent painters, sculptors, and architects: translated from the Italian of Giorgio Vasari. With notes and illustrations, chiefly selected from various commentators. By Mrs. Jonathan Foster, IV, London, Henry G. Bohn, York Street, Covent Garden, 1859*

Viene ripresa la nota dell'edizione del 1832-1838 relativa alle copie di Jacopo da Empoli senza la successiva aggiunta dell'edizione Le Monnier. Viene inoltre aggiunto un commento, forse ironico, in cui viene elogiata la gentilezza e razionalità di Vasari per una affermazione che mitiga le critiche precedentemente rivolte a Pontormo²⁵⁰.

2.24.1: *Nota 1 p. 362:* «The paintings executed by Pontormo in the cloister of the Certosa have been destroyed by time, but there are some reduced copies, made by Jacopo da Empoli, still to be seen in the Florentine Academy of the Fine Arts.»

²⁵⁰ «Ma ancorché questo procedere del Puntormo e questo suo vivere soletario e a suo modo fusse poco lodato, non è però, se chi che sia volesse scusarlo, che non si potesse; con ciò sia che di quell'opere ch'e' fece se gli deve avere obbligo, e di quelle che non gli piacque di fare, non l'incolpare e biasimare.» (Vasari, 1568, p. 491)

2.24.2: *Nota 1 p. 373*: «Much more is *that* like your pleasant and reasonable self, O Giorgio of our hearts, than the sort of half reproach that you were just before addressing the poor Jacopo, for that had been pleased to reward with his beautiful productions the labours of those “inferior and plebeian” persons who had done him honest service.»

2.25 Milanesi, Gaetano, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari; con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, 9 voll., Firenze, G.C. Sansoni, 1878-1885, VI, 1881*

Gaetano Milanesi nel 1881 riprende direttamente il commento dell'edizione Le Monnier, a cui lui stesso aveva partecipato.

2.25.1: *Nota 2 p. 269*: «Le storie fatte nel chiostro della Certosa sono state consumate dal tempo. Se ne conservano alcune copie, fatte in piccolo da Jacopo da Empoli, nell'Accademia delle Belle Arti di Firenze. - *Passate poi nel deposito generale di Palazzo Vecchio.»

2.25.2: *Nota 1 p. 270*: «Ora si conserva nella Galleria della fiorentina Accademia delle Belle Arti. Dentro una piccola cartelletta appiè del è segnato l'anno 1528. Le lodi date a questa pittura sono veramente eccessive: questo elevato soggetto è trattato così ignobilmente e con un naturalismo così triviale, che la fa venire in fastidio.»

2.25.3: *Nota 1 p. 286*: «Si racconta che per imitare la natura in dette figure tenesse i cadaveri nei trogoli d'acqua per farli così enfiare.»

2.26 Heaton, Mary Margaret, *The Life of Albrecht Dürer of Nürnberg. With a translation of his letters and journal and an account of his works. Second edition, revised and enlarged with portrait and sixteen illustrations, London, Seeley, Jackson and Halliday, 1881*

Heaton fa riferimento ad una generica influenza düreriana sulle opere di Andrea del Sarto e parla anche di un paesaggio che Pontormo avrebbe copiato da un quadro di Dürer, senza specificare però i titoli delle opere.

2.26.1: *P. 200*: «Many of the paintings now designated in catalogues as after Albrecht Dürer are indeed so many ideas gathered by his followers from his printed works, and then expressed more or

less faithfully, according to the power of the artist, in oils, but, besides this direct copying of his own school, some of the great Italian masters of his day likewise used his thoughts pretty freely. Andrea del Sarto, for instance, received many suggestions from the works of the German master. Giacomo da Pontorno, a Florentine painter, is known to have copied an entire landscape from one of Dürer's paintings and even the great Titian was indebted to him for the figure of an old woman selling eggs, in the Life of the Virgin series, which he has introduced in his celebrated Presentation in the Temple, painted for the Scuola della Carità.»

2.27 Ephrussi, Charles, *Albert Durer et ses dessins*, Paris, A. Quantin, 1882

Ephrussi riprende e cita direttamente l'Abecedario di Mariette, pubblicato con altri manoscritti autografi a Parigi tra il 1853 e il 1860. Nel testo l'autore riporta che Andrea del Sarto e Pontorno, così come altri celebri artisti italiani, si siano serviti di opere grafiche di Dürer per le proprie composizioni, senza però indicare citazioni specifiche.

2.27.1: *Prefazione, p. XI*: «Nous ne sommes plus au temps où Mariette se croyait obligé de faire en ces termes comme une apologie de Durer: '[...] C'est ce qu'a très bien compris le Guide, et avant lui André del Sarte et le Pontorme. Ces grands peintres n'ont point eu honte de puiser dans les ouvrages d'Albert. Ils s'en sont quelquefois approprié des parties qui n'ont pas peu contribué à embellir leurs tableaux, et, si Raphaël lui-même a fait hommage aux productions de notre habile peintre, en plaçant de ses gravures dans son cabinet, afin de les avoir continuellement sous ses yeux, ai-je tort de les présenter sous un point aussi avantageux que je viens de le faire, et ne dois-je pas, au contraire, espérer que les curieux reviendront enfin de leur assoupissement, et qu'ils regarderont les ouvrages d'Albert Durer avec toute la vénération qui leur est due?'».

2.28 Blashfield, Edwin Howland, Blashfield, Evangeline Wilbour, Hopkins, Albert Allis, *Lives of seventy of the most eminent painters, sculptors and architects ed. and annotated in the light of recent discoveries by E. H. and E. W. Blashfield and A. A. Hopkins; with reproductions in photogravure of forty-eight masterpieces of Italian painting and sculpture*, New York, C. Scribner's sons, 1896-1897

Un'annotazione al passo vasariano in cui lo scrittore sottolinea l'interesse di artisti stranieri per la maniera italiana in cui gli autori ricordano come a loro volta importanti artisti italiani, come Raffaello, fossero ammiratori di Dürer.

2.28.1: *Nota I p. 227*: «Many Italian artists of the time, however, and especially Raphael, were enthusiastic admirers of Dürer.»

3. Testi del Novecento

A) Andrea del Sarto

3.1 Knapp, Frantz, *Andrea del Sarto*, Bielefeld e Lipsia, Velhagen & Klasing, 1907

Knapp sottolinea come Andrea del Sarto si sia ispirato ad altri maestri nordici oltre a Dürer, quali Martin Schongauer e Hugo van der Goes. Il pittore, secondo lo studioso, ha conosciuto l'opera di quest'ultimo attraverso Piero di Cosimo. L'autore, analizzando tra le altre opere gli affreschi per il chiostro dello Scalzo, riprende il confronto di Reumont tra gli affreschi di Andrea del Sarto e quelli di Domenico Ghirlandaio per il coro di Santa Maria Novella. Cita i riconoscimenti dei commenti di Bottari e Gentili-De' Giudici-Hugford per la Predica del Battista e ne aggiunge un terzo dal bulino del 1512 con Cristo davanti a Pilato. Il confronto tra gli affreschi di Andrea e le stampe di Dürer diventa anche il punto di partenza per una riflessione sulle differenze nella raffigurazione degli spazi chiusi tra l'arte italiana e quella tedesca e sull'uso della composizione spaziale e della luce per far emergere massicciamente le figure. Knapp riconosce nella Cattura di San Giovanni una citazione per la figura di Erode dal bulino düreriano I santi Pietro e Giovanni risanano lo stropio del 1513 e delle influenze non specificate da opere di Dürer e Schongauer per i copricapi. L'autore inoltre afferma che nell'affresco con il Battesimo delle folle inizi già il superamento dell'influenza düreriana in favore di un ritorno allo stile di Michelangelo. Riconosce infine nella Pietà Puccini influssi dalla xilografia con la Trinità del 1511 e dal bulino del 1512 con la Discesa dalla Croce, entrambi di Dürer.

3.1.1: P. 9: «Sicher ist er der Florentiner, der wie kein anderer nordische Meister studiert und verstanden hat. Durch seiner Lehrer Piero di Cosimo steht er in engster Beziehung zu Hugo van der Goes, von dem er die innere Glut der Farben hat. Dann hat er weiterhin sich mit besonderer Liebe Albrecht Dürer gewidmet, und seine Bilder sind voll von Reminiszenzen aus dessen Stichen und Holzschnitten.»²⁵¹.

3.1.2: P. 23: «Natürlich kommt in diesen landschaftlichen Darstellungen Piero di Cosimos Einfluß besonders bedeutsam zur Geltung²⁵². Piero phantastische Natur fand gerade an den Schönheiten der

²⁵¹ «Sicuramente è il fiorentino che ha studiato e compreso i maestri nordici come nessun altro. Attraverso il suo maestro Piero di Cosimo è in stretto contatto con Hugo van der Goes, dal quale ha avuto l'intima luce dei colori. Poi ha continuato a dedicarsi ad Albrecht Dürer con amore speciale, e le sue immagini sono piene di reminiscenze delle sue incisioni e xilografie.»

²⁵² L'autore si riferisce qui agli affreschi per il chiostro dei voti della Santissima Annunziata

landschaftlichen Einsamkeit seine Freude. Der Nördlander Dürer war sein Lehrmeister. Sollte übrigens der springende Hund nicht eine Reminiszenz aus Schongauers Kreuztragung sein?»²⁵³

3.1.3: P. 42: «Sin bis zum äußersten durchgeführter Vergleich mit Ghirlandajos gleicher Darstellung in Sa. Maria Novella [...] wäre ganz dazu angetan, die mächtigen Fortschritte, die Andreas Stil und der Stil der Zeit zu höherem Raumgefühl gemacht hat, zu konstatieren. Man würde überall an jedem Detail, an der Fülle der Formen, an der Zunahme der Proportionen in die Breite, an der Bevorzugung der Faceansicht im Gegenfaß zur früheren Vorliebe für das Profil, an dem breiten malerischen Faltenwurf gegenüber der kleinlich gemusterten, scharf gebrochenen Gewandungen usw. den Fortschritt zu malerischer Breite erkennen. Das wichtigste ist jedoch der ganz andere Gesamteindruck. Ghirlandajos hellfarbiges, buntes, detailliertes Fresko wirkt fast wie ein reichgemusterter bunter Teppich über eine Steinmosaik. Bei Andrea überwiegt in räumlicher Einheitlichkeit die tiefe Interieurstimmung. Endlich haben sich die Wände zu einem intimen Innenraum zusammengeschlossen. Kein Blick führt das Auge schwankend nach außen. Behagliche Geschlossenheit herrscht vor. Über woher hat er die Intimität der Innenlebens? Sie stammt wie so vieles bei Andrea aus dem Norden, von Albrecht Dürer und dessen Wochenstube im Marienleben von 1506 [...]. Wenn nun Andrea auch verschiedene Einzelmotive, wie den Kamin, das Himmelbett, den Engel in der Wolken und die sitzenden Frauen übernommen hat, so formt er in ganz anderer bewußter Weise als diese Einzelteile zusammen zu einem malerischen Ganzen von großer geschlossener Wirkung»²⁵⁴.

²⁵³ «Naturalmente l'influenza di Piero di Cosimo è particolarmente evidente in queste raffigurazioni di paesaggi. La natura fantastica di Piero ha trovato la sua gioia nelle bellezze della solitudine scenica. Il nordico Dürer era il suo maestro. A proposito, il cane che salta non dovrebbe essere una reminiscenza del *Cristo portacroce* di Schongauer?»

²⁵⁴ «Un confronto approfondito con la stessa raffigurazione del Ghirlandajo in Santa Maria Novella aiuta a sottolineare gli importanti progressi che lo stile di Andrea e lo stile del tempo fecero verso un più alto senso dello spazio. Dappertutto si è colpiti da ogni dettaglio, dalla profusione delle forme, dall'aumento della proporzione in larghezza, dalla preferenza per la vista frontale rispetto a quella precedente per il profilo, dall'ampio drappeggio pittorico sul minuzioso motivo, al netto spezzarsi delle vesti ecc. per riconoscere il progresso verso l'ampiezza pittorica. La cosa più importante, tuttavia, è l'impressione generale completamente diversa. L'affresco dai colori vivaci, variegato e dettagliato di Ghirlandajo appare quasi come un tappeto variegato riccamente modellato su un mosaico di pietra. Con Andrea, il profondo stato d'animo interiore prevale nell'unità spaziale. Infine, le pareti si sono unite per formare un interno intimo. Nessuno scorcio fa ondeggiare l'occhio verso l'esterno. Prevale un'unità confortevole. Da dove ha preso l'intimità della vita interiore? Come gran parte dell'opera di Andrea, proviene dal nord, da Albrecht Dürer e dalla *Nascita* nella vita di Maria del 1506. Sebbene Andrea abbia ripreso anche diversi motivi individuali, come il camino, il letto a baldacchino, l'angelo tra le nuvole e le donne che mangiano, combina consapevolmente queste singole parti in modo completamente diverso per formare un insieme pittorico di grande coerenza.»

3.1.4: *P. 44*: «Es st der sich aller Wirkungsmittel voll bewußte Italiener gegenüber dem naiv erzählenden Deutschen, dem die Klarheit der künstlerischen Vorstellung, Bewußtheit der Wirkungsmittel und die rechte Schule fehlen. Das Kompositionssystem der Figuren ist übrigens das alte: wieder ist es die im Raum herumgeführte Bewegung, nur daß diesmal aus dem Halbkreis ein geschlossener, in die Tiefe hineingeschobener Kreis geworden ist.»²⁵⁵.

«Nach Vollendung des letzten Freskos im Hofe der Annunziata, welches 1514 zugleich mit Franciabigios Sposalizio enthüllet wurde, muß sich Andrea wieder den Scalzofresken zugewandt haben. Das dort zunächst ausgeführte Fresko, die Predigt des Johannes [...], zeigt in gleicher Weise wie das letzte Annunziatafresko deutliche Anlehnung an Dürers genannte Wochenstube: die sitzende Frau mit dem unruhigen Kinde links hinter Johannes ist das Bild voll von Reminiszenzen aus Dürers Drucken. Die Profilgestalt rechts entstammt Dürers Schaustellung Christi aus der Krupferstichpassion ebenso wie der Mann mit der Zipselmütze rechts in der Mitte- übrigens eine alte schon bei Schongauer beliebte Figur. Der Kopf hinter der Profilgestalt rechts und der zweite Kopf an der linken Seite sind Dürers 'Christus vor Pilatus' [...] nachkopiert. Bedeutsamer noch als diese direkten Entlehnungen sind die Beeinflussungen, die Dürers Stil auf Andrea gewonnen hat. Da ist zunächst die aufgeregt knittrige Faltengebung, die Dürers Reichtum an kleinen, eckigen Falten zeigt. Noch wichtiger erscheint mir dessen Einfluß auf die ganz neue Raumbehandlung. Vergleichen wir Andreas Darstellung mit der Ghirlandajos in S. Maria Novella [...], so konstatieren wir als fundamentalen Unterschied, daß an Stelle der dortigen Raumweite, besser gesagt Raumleere, die trotz der Überfülle an Figuren und Detail nicht überwunden wird, sich hier eine Folge gesteigerter Formfülle und Verbreiterung der Proportionen, sondern die Figuren sind auch ganz anders gewaltsam in den Rahmen hineingezwängt. Offenbar- man denke nur an Dürers Kupfersichtpassion- war es Dürer, der Nordländer, der hier dem Südländer dem Raum enger zu fassen und mehr nach Breite und Liefe auszunutzen lehrte. Diese ganz andere Raumdarstellung fundiert in dem grundlegenden Gegensatz nordischer und italienischer Kunst. Der Italiener hat immer die weite, freie Natur vor sich und eine Beschränkung des Raumes kennt er nicht. Über der

²⁵⁵ «È l'italiano, che è pienamente consapevole di tutti i mezzi d'azione, contrapposto al tedesco ingenuamente narrativo, a cui mancano la chiarezza della concezione artistica, la consapevolezza dei mezzi d'azione e la giusta scuola. Il sistema di composizione delle figure è, tra l'altro, lo stesso di prima: è ancora il movimento condotto per la stanza, solo che questa volta il semicerchio è diventato un cerchio chiuso spinto in profondità.»

weite, unendliche Raum der Natur erscheint leicht, weil die Maße fehlen, unermesslich, unbegreifbar.»²⁵⁶.

3.1.5: *P. 45*: «Eine geschlossene Raumvorstellung ist darum den Italienern spät erst gekommen. Ganz anders der Nordländer, der vom gedrängten Innenraum ausgeht und ihn ergiebig zu verwerten sucht. Die Gestalten sind an die Enge und Geschlossenheit des Raumes gebunden. Der Raumbegriff ist dem Nordländer so zur Grundlage der künstlerischen Bildung geworden, während die Figuren nebensächlich behandelt werden-umgekehrt als bei den Italienern. In gleicher Weise wie die enge Zusammenordnung der Figuren, zeigt auch die Beleuchtung in ihrer scharfen Einseitigkeit des Interieurlichtes einen schroffen Gegensatz zu der gleichmäßigen Freilichtbehandlung der Italiener.»²⁵⁷.

3.1.6: *P. 46*: «All diese nordischen Regeln scheint Andrea sich von Dürer angeeignet zu haben. Die Darstellung macht, trotzdem sie sich im Freien abspielt, den Eindruck einer Interieurszene. Wie

²⁵⁶ «Dopo aver completato l'ultimo affresco nel cortile dell'Annunziata, inaugurato nel 1514 in concomitanza con lo *Sposalizio* di Franciabigio, Andrea deve essere tornato agli affreschi dello Scalzo. Il primo affresco ivi eseguito, la *Predica di Giovanni*, mostra un chiaro riferimento alla *Nascita della Vergine* di Dürer come l'ultimo affresco dell'Annunciazione: la donna che allatta con il bambino irrequieto a sinistra dietro Giovanni è piena di reminiscenze dalle stampe di Dürer. La figura di profilo a destra proviene dall'*Ecce Homo* di Dürer dalla Passione incisa, così come l'uomo con la veste da monaco a destra in primo piano - tra l'altro, una figura antica già apprezzata da Schongauer. La testa dietro la figura di profilo a destra e la seconda testa a sinistra sono copiate dal *Cristo davanti a Pilato* di Dürer. Ancora più significative di questi prestiti diretti sono le influenze che lo stile di Dürer ha avuto su Andrea. In primo luogo, ci sono le pieghe estremamente segnate che mostrano l'abbondanza in Dürer di piccole pieghe angolari. La sua influenza sul trattamento della stanza completamente nuovo mi sembra ancora più importante. Se confrontiamo la raffigurazione di Andrea con quella del Ghirlandajo in S. Maria Novella, notiamo la differenza fondamentale che al posto dell'ampiezza che c'è, o meglio del vuoto dello spazio, che non viene superato nonostante la sovrabbondanza di figure e dettagli, c'è qui il risultato di una maggiore pienezza della forma e dell'allargamento delle proporzioni, ma le figure sono anche forzatamente inserite nella cornice in un modo completamente diverso. A quanto pare - basti pensare alla Passione a bulino di Dürer - è stato Dürer, il nordico, a insegnare all'artista del sud a cogliere lo spazio in modo più ristretto e a sfruttarlo maggiormente in termini di larghezza e lunghezza. Questa rappresentazione dello spazio completamente diversa si basa sul contrasto fondamentale tra l'arte nordica e quella italiana. Gli Italiani hanno sempre di fronte una natura ampia, aperta e non conoscono limiti di spazio. L'ampio, infinito spazio della natura appare leggero perché non ci sono dimensioni incommensurabili, incomprensibili.»

²⁵⁷ «Per questo solo tardi gli italiani arrivarono a una concezione chiusa dello spazio. Ben diverso è il nordico, che parte dall'affollato interno e cerca di sfruttarlo in modo produttivo. Le figure sono legate alla ristrettezza e alla chiusura dello spazio. Il concetto di spazio è così diventato la base dell'educazione artistica per i nordici, mentre le figure sono trattate incidentalmente, al contrario degli italiani. Allo stesso modo della disposizione ravvicinata delle figure, anche l'illuminazione, con la sua netta unilaterale della luce interna, mostra un netto contrasto con l'uniforme trattamento esterno degli italiani.»

absichtlich sind zu dem Zwecke die Berkulissen im Grunde zusammengeschoben und bilden so einen dunklen Grund für die hell vom Licht getroffenen Figuren. Wie mächtig Dürer aus den jungen Künstler gewirkt hat, dafür legt eine nur im Stich erhaltene Pietà ein noch sprechenderes Zeugnis ab. Diese pietà soll durch den Händler Giovanni Battista Puceini [*sic.*] nach Frankreich geschafft sein und dort die Bewunderung des Hofes erregt haben. Dre Stich, den Agostino Veneto [...] nicht zur Zufriedenheit des Künstlers herstellte, ist 1516 datiert. Demnach muß das Bild vor 1516 entstanden sein. Andrea lehnt sich nicht nur in der Haltung des Leichnams, sondern auch in den Engelsingestalten deutlich an Dürers Dreifaltigkeit von 1511 [...] an. Für die Figur des sich überbeugenden Engels und ebenso für das in Italien sich selten findende Motiv des Kreuzes mit der Leiter oben auf dem Berg und für die Art, wie der Hügel als dunkle Hintergrundsfläche zum Ganzen ist, für all das ist Dürers Kupferstich der Kreuzabnahme [...] von 1507 vorbildlich gewesen.»²⁵⁸.

3.1.7: *P. 47*: «Solch tiefer Leidensausdruck in dem schlaff zurücksinkenden Kopf, solch vielfache Gebrochenheit des toten Leichnams- die Italiener haben auch den Leichnam immer nur als Schlafenden gebildet- solch wehmutsvoller Schmerz, wie ihn das von wirrem Lockenhaar beschattete Gesicht des sich überbeugenden Engels zeigt, ferner schon allein das Motiv, wie ja zumeist die Passionsmotive, sind nordischen, deutschen Ursprungs. Ebenso dürerisch ist die Einzelbildung, so die weit über die Erde geworfenen Gewänder und das wilde Durcheinander kleinlicher Falten Mut den hellbeleuchteten Brüchen und den scharfen Ecken, das wallende

²⁵⁸ «Andrea sembra essersi appropriato di tutte queste regole nordiche di Dürer. La rappresentazione dà l'impressione di una scena interna, sebbene si svolga all'aperto. I fondali sono intenzionalmente accostati per questo scopo e formano così uno sfondo scuro per le figure, che sono brillantemente colpite dalla luce. Una *Pietà*, che è stata conservata solo in un'incisione, è una testimonianza ancora più significativa del potere che Dürer aveva sui giovani artisti. Si dice che questa pietà sia stata portata in Francia dal mercante Giovanni Battista Puccini, dove suscitò l'ammirazione della corte. L'incisione che Agostino Veneto realizzò, non con soddisfazione dell'artista, è datata 1516. Di conseguenza, l'immagine deve essere stata creata prima del 1516. Andrea si ispira chiaramente alla *Trinità* di Dürer del 1511 non solo nella posa del cadavere, ma anche nelle figure degli angeli. Per la figura dell'angelo chino su se stesso e anche per il motivo della croce con la scala in cima al monte, che si trova raramente in Italia, e per il modo in cui il colle forma per il tutto uno sfondo scuro, l'incisione di Dürer della *Discesa dalla Croce* del 1507 era esemplare.»

Locckenhaar der Engel, Pflanzenwelt am felsigen Boden mit der Dornenkrone, endlich vielleicht auch der Stein, der wohl auf dem Bilde Andreas Namen trug.»²⁵⁹

3.1.8: *P. 48*: «Andrea hat nicht weniger denn dreimal noch den toten Christus, sei es als *Pietà*, sei es in figurenreicher Beweinung geschildert, aber an Tiefe der Auffassung ist er der ersten von Dürer beherrschten Darstellung nicht wieder nahe gekommen: Dürers Einflüsse verwischen sich bald und wenn wie die flüchtige *Pietà* al fresco in der Akademie [...] aus dem Treppenhaus des Servitenklosters betrachten, erkennen wir wohl bedeutende maltechnische Fortschritte, aber zugleich Oberflächlichkeit und Flüchtigkeit, so daß wir das immer zu früh datierte Fresko nach der breiten Lichtbehandlung und dem lichten Gesamtton in die Mitte der zwanziger Jahre setzen müssen.»²⁶⁰.

3.1.9: *P. 49*: «Da ist schon nichts mehr von den flackernden Lichtern, von der wild zerrissenen Linienführung in Aktbehandlung und Faltenwurf. Breit legt sich das Licht über das Ganze und rund, flüssig sind die Umrise der vollen Formen. Lange hat Dürers Einfluß in Andrea nicht nachgewirkt. Schon die nächsten Fresken des Scalzo zeigen eigen eine Abwendung und neue Beeinflussung anderer Künstler.»²⁶¹

²⁵⁹ «Una così profonda espressione di sofferenza nel capo che sprofondava, così tante fratture del corpo- mentre gli italiani formavano sempre il cadavere solo come dormiente - tale malinconico dolore, come è mostrato sul volto dell'angelo curvo, ombreggiato da capelli ricci aggrovigliati, inoltre il solo motivo, come per lo più i motivi della Passione, sono di origine nordica, tedesca. Altrettanto düreriana è la singola composizione, come le vesti gettate lontano a terra e il selvaggio guazzabuglio di piccole pieghe, la forza delle fratture luminose e degli angoli acuti, i capelli ricci e fluenti degli angeli, la vegetazione sul terreno roccioso con la corona di spine, infine forse anche la pietra che nel quadro probabilmente portava il nome di Andrea.»

²⁶⁰ «Andrea ha raffigurato il Cristo morto non meno di tre volte, o come una *Pietà* o in lamenti ricchi di figure, ma in termini di profondità del concepimento non si è avvicinato alla prima rappresentazione dominata da Dürer: le influenze di Dürer si sfumano presto, e quando osserviamo la fugace *Pietà* a fresco dell'Accademia dalla scalinata del Monastero dei Servi di Maria, riconosciamo notevoli progressi nella tecnica pittorica, ma allo stesso tempo superficialità e leggerezza, così che l'affresco, che è sempre datato troppo presto, si deve collocare a metà degli anni Venti per il trattamento della luce e il tono leggero d'insieme.»

²⁶¹ «Non è rimasto nulla delle luci tremolanti, delle linee selvaggiamente strappate nel trattamento dei nudi e delle pieghe. La luce si diffonde ampiamente sull'insieme e i contorni delle forme piene sono rotondi e fluidi. L'influenza di Dürer su Andrea non durò a lungo. I successivi affreschi dello Scalzo mostrano già una svolta e una nuova influenza di altri artisti.»

3.1.10: P. 53: «Der Jüngling links, der sein Bein über der Schulter knüpft, ist eine Reminiszenz aus Michelangelo Karton. Gerade ein Vergleich dieses von Michelangelo beeinflussten Freskos mit der von Dürer beeinflussten Predigt läßt erkennen, dass jenes gleichmäßige Zusammendrängen der Figuren im Raum ein dürerisches Element in Andreas Kunst ist, während hier die scharfe Heraushebung jeder einzelnen Gestalt, das hast Magere der bestimmt in der Silhouette herausgearbeiteten und scharf markierten Figuren, die reiche Linienbelebung in lebhaftem Aus- und Kieder-schwingen und reichen Kontrasten ganz michelangelestes Seite durchdrungen ist.»²⁶².

3.1.11: P. 56: «Im Jahre 1517 malte er dort die Gefangennahme des Johannes [...]. Hier erscheint der Künstler zum ersten male ganz selbständig. Die Rückenfigur und der Kopf des Herodes stammen zwar aus Dürers Kupferstich 'Petrus und Johannes heile den Lahmen' [...], die Männer mit den phantastischen Kopfbedeckungen kennen wir aus Dürer und Schongauers Stichen. Auch das unruhige Flackern heller Lichter sowohl auf den Gestalten, wie auf der Architektur und dem Fußboden geht wohl auf Dürer zurück. Aber Andrea kommt hier zu außerordentlicher Geschlossenheit der Komposition und großer Frische der Darstellung. Mit den einfachsten Mitteln gelingt es ihm, die Einheit des Ganzen herauszubringen und dazu verleiht er dem Bilde noch neue malerische Reize, so daß wir das Fresko zu seinen besten Kompositionen voller Eigenart zu rechnen haben. Die Aktion ist lebendig gegeben, die Szene im spannenden Moment erfaßt.»²⁶³.

3.1.12: P. 59: «Im Altarbild ist Andreas Kunst dieselben Wege gegangen. Auch da läßt er verschiedenartige Einflüsse über sich ergehen, und erst allmählich läutert er sich zu eigener Formensprache und Auffassung. Außer genanntem verlorenen Bilde der Pietà, wo er ganz unter

²⁶² «Il giovane a sinistra, che si allaccia la camicia sulla spalla, è un richiamo al cartone di Michelangelo. Un confronto tra questo affresco influenzato da Michelangelo e la *Predica* influenzata da Dürer rivela che l'uniforme affollamento delle figure nello spazio è un elemento di Dürer nell'arte di Andrea, mentre qui la forte enfasi di ogni singola figura ha la snellezza della silhouette elaborata e figure nettamente marcate, la ricca animazione di linee in vivaci oscillazioni in uscita e in basso e ricchi contrasti è penetrata proprio dal lato di Michelangelo.»

²⁶³ «Nel 1517 vi dipinse la *Cattura di San Giovanni*. Qui l'artista appare per la prima volta in modo del tutto indipendente. Il dorso e la testa di Erode provengono dall'incisione di Dürer *I santi Pietro e Giovanni risanano lo storpio*, riconosciamo gli uomini con il fantastico copricapo delle incisioni di Dürer e Schongauer. Così come l'inquieto tremolare delle luci intense sulle figure così come sull'architettura e sul pavimento risale probabilmente a Dürer. Ma qui Andrea raggiunge una straordinaria unità compositiva e una grande freschezza di presentazione. Con i mezzi più semplici riesce a far emergere l'unità del tutto, e inoltre dà al quadro nuovi incanti pittorici, sicché dobbiamo annoverare l'affresco tra le sue migliori composizioni piene di individualità. L'azione è viva, la scena catturata nel momento emozionante.»

Dürers Einfluß steht, haben wir noch ein Tafelbild aus den Jahren 1514/1515. Es ist die 'Heilige Familie mit Elisabeth' im Louvre [...], wohl das Bild, welches Andrea auf Bestellung nach Frankreich schickte und von dem Vasari erzählt, daß er das Entzücken des Königs in solch hohem Grade erregt hätte, daß er das Vierfache des ausgemachten Preises an die Händler gezahlt, und die außerdem die Berufung des jungen Künstlers nach Paris veranlaßt hätte. Auch auf diesem Bilde ist Andrea noch nicht frei. In der Komposition lehnt er sich an Raffaels Canigiani-Madonna [...] oder an ähnliche Familien Fra Bartolommeo aus den Jahren 1514/1515 an. Charakteristische für diese Zeit ist auch hier die Gedrängtheit und das enge Jneinanderschieben der Figuren, sowie die Wahl eines dunklen Grundes. Man wird an Dürer und dessen Einfluß auf dem Fresko der Predigt im Scalzo denken. Es ist tiefe Interieuftimmung und gedrückte Enge des Raumes, wodurch die Massigkeit der Figuren gesteigert erscheint. Es herrscht dämmerndes Helldunkel, und das Licht holt aus den dunklen Schattenmassen schwere Körper heraus.»²⁶⁴.

3.2 Detlev Freiherrn Von Hadeln, *Bilder Romaninos und Bachiaccas und ihre Beziehung zu Dürer*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 29, 1908, pp. 247-251

Detlev Freiherrn Von Hadeln trattando dell'uso dei modelli nordici per la Decapitazione di San Giovanni Battista riprende in una nota la citazione düreriana fatta da Andrea del Sarto nel chiostro dello Scalzo.

3.2.1: *Nota 1 p.250*: «In der Regel wählten die Italiener den dramatisch spannendsten, in der Bewegung stärkeren Moment: der Henker holt gerade zum Schlage aus. Z. B. Andrea Pisano, Vincenzo Danti, beide am Battistero; Masaccio im Kaiser-Friedrich-Museum; Verrocchio am

²⁶⁴ «L'arte di Andrea ha seguito lo stesso percorso nella pala d'altare. Anche qui si è lasciato contaminare da una varietà di influenze e solo gradualmente chiarisce il proprio linguaggio formale e la propria concezione. Oltre al dipinto perduto della *Pietà* di cui sopra, dove [Andrea del Sarto] è interamente sotto l'influenza di Dürer, abbiamo anche una tavola degli anni 1514/1515. È la *Sacra Famiglia con Elisabetta* del Louvre, probabilmente il quadro che Andrea mandò in Francia su richiesta e di cui Vasari riferisce che suscitò la gioia del re a tal punto che pagò quattro volte il prezzo pattuito ai commercianti, e che, peraltro, avrebbe spinto il giovane artista a essere chiamato a Parigi. Anche in quest'opera Andrea non è ancora libero. La composizione è basata sulla *Madonna Canigiani* di Raffaello o su simili *Famiglie* di Fra Bartolommeo degli anni 1514/1515. Caratteristica di questo periodo è l'affollamento e lo stretto accostamento delle figure, così come la scelta di uno sfondo scuro. Si pensi a Dürer e alla sua influenza sull'affresco del *Discorso* dello Scalzo. È un profondo senso di interiorità e una cupa ristrettezza dello spazio, attraverso la quale la mole delle figure sembra accentuarsi. Prevale il chiaroscuro crepuscolare e la luce trae corpi pesanti dalle masse oscure dell'ombra.»

Silberaltar der Domopera. - Andrea del Sarto, Florenz, Scalzo geht ebenfalls auf Dürer zurück; doch entfernt er sich weiter vom Vorbild als Romanino und Bachiacca.»²⁶⁵.

3.3 Crowe, Joseph Archer, Cavalcaselle, Giovanni Battista, *A History of Painting in Italy. Umbria Florence and Siena from the second to the sixteenth Century* by J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle. In six volumes illustrated, 6 voll., London, John Murray, 1903-1914, VI, 1914

In quest'opera, viene ripresa l'analisi fatta da Crowe e Cavalcaselle, in A new history of painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century, sugli affreschi di Andrea del Sarto nel chiostro dello Scalzo, con l'aggiunta però di alcune informazioni. L'editore Tancred Borenius infatti inserisce in una nota il riferimento al racconto di Baldinucci per cui in seguito ad un'incidente sul retro del muro che ospitava uno degli affreschi del chiostrino dei Voti della Santissima Annunziata venne chiamato il Passignano per restaurare immediatamente l'opera danneggiata. L'editore riporta inoltre che il convento dell'Annunziata sia divenuto sede dell'Istituto di studi superiori e l'Istituto geografico militare.

3.3.1: *Nota 1 p. 166:* «* 1 In the seventeenth century some masons, working in the court of the Servi. broke through two heads in this fresco. The pieces were picked up and put together again by Domenico Cresti (il Passignano) (BALDINUCCI, ix. 398 sq.)».

3.3.2: *Nota 5 p. 176:* «There are records of part payment for the Procession of the Magi on December 12, 1511, and for the Nativity on the 25th of the same month. Also an item for work in the garden in June 25, 1512, and a further notice of the same kind in June, 1513. The date of 1514 on the Nativity, and the statement of VASARI (v. 192) that that fresco as well as that of the Magi and the Sposalizio of Francia Bigio were uncovered at one time, are conclusive as to when this series at the Servi was finished (see annot. VASARI, v. 16 sg. and 67). There are two panels in the collection of Mr. Fuller Maitland which seem copies of Andrea's frescoes in the garden. They are by Nanaccio. [* These were bought at the Fuller -Maitland sale (May 10, 1879, Nos. 102 and 103) by Mr. Eagle.] The other frescoes at the Servi were in the Novitiate; one of them, now in the Academy of Arts (No. 75), is a naked Christ on the Tomb, life-size, very easily handled, and transparent. The other piece is

²⁶⁵ «Di norma, gli italiani scelgono il momento più drammatico, quello con più movimento: il boia sta per colpire. Es. Andrea Pisano, Vincenzo Danti, entrambi al Battistero; Masaccio nel Museo Kaiser Friedrich; Verrocchio all'altare d'argento della Domopera. - Tornano a Dürer anche Andrea del Sarto, Florenz, Scalzo; ma si discosta dal modello più che Romanino e Bachiacca.»

an interior in monochrome; in a room used as an infirmary for women (VASARI, v. 34.) [* The monastery of SS. Annunziata is now occupied by the Istituto di studi superiori and the Istituto geografico militare.]]».

3.3.3: *P. 177*: «Before November, 1515, he had finished there the allegory of Justice and the Sermon of St. John in the Desert, in which the simplicity and repose of the composition distinctly recall Domenico Ghirlandaio, whilst some of the personages about the saint, who preaches from a stump in the centre of the space, have a wildness and angular drapery that betray a sudden and passing change in the spirit of the artist. It was the time in which the engravings of Dürer's Passion, first published in 1511, had found their way to Italy, and received a genuine tribute of admiration. Del Sarto was tempted to imitate them, and surrendered some of his old Florentine simplicity in order to assume a broken system of line and an unnatural exhibition of strong action and muscular force.»

3.3.4: *P. 189*: «We see in the Sermon of St. John something that reminds us of the grave Ghirlandaio, and, simultaneously, traces of the influence of a great foreign master. The action of Dürer upon Andrea's mind remains apparent in the Baptism of the Proselytes and in St. John before Herod, inducing him to indulge in energetic and forcible developments of movement. The Apparition of the Angel to Zachariah illustrates the return to a simpler and more natural mood in an Italian, and prepares us for the greater breadth and boldness of the Madonna del Sacco.³ The two remaining monochromes are good and interesting as compositions⁴.»

3.3.5: *Nota 3 p. 189*: «[...] There is a canvas replica of this subject in monochrome, together with another representing the Baptism of the Crowd, in possession of the Duca Corsini at the Porta al Prato in Florence. They are boldly done, though we cannot say without further study whether we consider them to be by del Sarto or not. They were so called when catalogued Nos. 160 and 168 in the Rinuccini Gallery.»

3.3.6: *Nota 4 p. 189*: «The whole series is much discoloured and injured by cleaning; the lower parts more especially in bad condition, and the base modern. Some of the tricks played on them are related in a note to VASARI. v. 9.»

3.4 Clapp, Friedrich Mortimer, *Jacopo Carucci da Pontormo*, New Haven, Henry Weldon Barnes Memorial Publication Fund (Yale University Press), 1916

Nella sua monografia su Pontormo, Clapp fa riferimento all'affermazione di Vasari sulla scarsa inventione di Andrea del Sarto in paragone con Pontormo. L'autore infatti afferma che, al contrario di Pontormo, il Sarto si limita a citare elementi düreriani senza cambiare il proprio stile in altri aspetti. Clapp fa inoltre riferimento alle edizioni Pagliarini e Stecchi-Pagani per le citazioni nella Predicazione del Battista.

3.4.1: P. 39: « In the Scalzo frescoes Andrea had been content to eke out his unimaginativeness with fragments taken from Dürer's invention 3. Jacopo, on the contrary, after he had studied Dürer's art, felt impelled to revolutionize, as thoroughly as possible, his theories of form, contour and composition. [...]».

3.4.2: Nota 3 p. 39: «In the 'Preaching of St. John' the man standing to the right and the woman seated holding an infant. Cf. Vasari, V, 22; VI266.».

3.5 Pecchiai, Pio, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori. Scritte da Giorgio Vasari pittore ed architetto aretino. Prima stampa commentata e riccamente illustrata a cura di Pio Pecchiai*, 3 voll., Milano, Casa editrice Sonzogno, 1929, II

Pio Pecchiai cura un'edizione delle Vite in cui, forse per la prima volta, il testo di tutta la Vita e delle note è inframmezzato da fotografie di opere di Andrea del Sarto dei Fratelli Alinari.

Pecchiai in una nota al passo in cui Vasari accenna al successo ottenuto dal pittore dopo il Battesimo di Cristo²⁶⁶ e propone un completa cronologia della creazione degli affreschi per il chiostro dello Scalzo. A chiosa della fine del racconto di Vasari sul ciclo di affreschi con le storie di San Filippo Benizzi nel chiostrino dei Voti della Santissima Annunziata²⁶⁷ riprende la citazione di Baldinucci, già riportata da Crowe e Cavalcaselle²⁶⁸, sull'intervento del Passignano in seguito al danneggiamento un affresco. Pecchiai poi commenta la frase sull'arrivo delle stampe düreriane in Italia²⁶⁹ riportando le citazioni dalla Nascita della Vergine e dall'Ecce Homo nella Predicazione del Battista. Dopo le note della Vita viene riportata la Cronologia della vita e delle opere di Andrea del

²⁶⁶ G. Vasari, *Vita di Andrea del Sarto. Eccellentissimo pittore fiorentino*, in *Vite...cit.*, 1568, p. 151

²⁶⁷ *Ibid.*, pp. 152-153

²⁶⁸ J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in Italy... cit.*, p. 166

²⁶⁹ G. Vasari, *Vita di Andrea del Sarto... cit.*, p. 156

Sarto e a p. 459 è stato inserito l'Albero genealogico di Andrea del Sarto. Vengono inoltre aggiunti il Reparto geografico delle opere di Andrea del Sarto e l'elenco di Altre opere attribuite ad Andrea del Sarto, nonché la bibliografia.

3.5.1: Nota 11 p. 459: «Andrea del Sarto cominciò la pitturazione del Chiostro dello Scalzo nel 1514 e la condusse, a più riprese, fino al 1526. Il Franciabigio vi dipinse due storie mentre Andrea era a Parigi (1518-19). Sono tutti affreschi a chiaroscuro, dai toni caldi ed aurei. Eccone l'ordine con le date rispettive (da destra): 1, la *Fede* (1520); 2, *L'Angelo appare a Zaccaria* (1523); 3, *Visitazione* (1524); 4, *Nascita e imposizione del nome* (1526); 5, *Partenza di S. Giovanni per il deserto* (1518), del Franciabigio; 6, *Incontro di S. Giovanni con Gesù* (1519), pure del Franciabigio; 7, *Battesimo di Gesù* (1514), la prima opera fatta nel chiostro da Andrea; 8, la *Carità* (1520); 9, la *Giustizia* (1515); 10, *Predicazione del Battista* (1515); 11, *Il battesimo alle genti* (1517); 12, *Prigione del Battista* (1517); 13, *Festino di Erode* (1522); 14, *Decollazione del Battista* (1523); 15, *La testa presentata ad Erode* (1523); 16, la *Speranza* (1526).»

3.5.2: Nota 17 p. 459: «Queste cinque storie a fresco lavorò Andrea del Sarto in due anni (1509-10), prima assai che lavorasse nel chiostro dello Scalzo. Dell'ultimo affresco, narra il Baldinucci nella Vita del Passignano, che quando si volle murare sotto il portico dell'Annunziata il marmo con l'epigrafe ricordando il privilegio di Urbano VIII, i muratori, sfondando il muro, gettarono terra, dall'altra parte, 'due delle più belle teste' del detto affresco, e corsane la voce per Firenze, il Passignano si affrettò sul luogo e raccolti i calcinacci racconciò perfettamente le figure.»

3.5.3: Nota 35 p. 461: «Dicesi che siano due le figure imitate da stampe del Dürer: un uomo in piedi e una donna seduta con un bambino in braccio nella predicazione di S. Giovanni, l'una tolta dalla stampa in rame dell'*Ecce Homo*, l'altra dalla xilografia della *Nascita della Vergine*, sempre del Dürer.»

3.6 Becherucci, Luisa, *La mostra del 500 Toscano a Firenze*, in «Le arti. Rassegna bimestrale dell'arte antica e moderna a cura della Direzione generale delle arti», V-VI, 1940, pp. 359-366
Becherucci giustifica la scelta di Andrea del Sarto di ispirarsi alla grafica düreriana come un tentativo di rinnovamento dei canoni stilistici del tempo, un modo per cercare di far coesistere colore e linea che poi darà inizio al cambiamento in ottica manierista portato avanti da Pontorno e Rosso Fiorentino. L'autrice cita solo genericamente l'influsso delle stampe di Dürer sul ciclo di affreschi per il chiostro dello Scalzo.

3.6.1: *P. 361* (riguardo Andrea del Sarto): «Nei suoi disegni ogni continuità lineare tende a frangersi per realizzare pittoricamente la forma. Ma il tentativo di giungere a una piena soluzione cromatica fallisce per la stessa irrazionalità del colore fiorentino e per la sua costante indipendenza dalla forma. [...] Nel tentativo laborioso di compromesso egli passò dall'imitazione di Leonardo a quella di Michelangelo e di Raffaello [...]. Ma egli si volse anche ad altre espressioni formali: all'arte tedesca ricercata nella grafica del Dürer. Questo accostamento apparve specie negli affreschi da lui compiuti nel 1514-17 nel chiostro dello Scalzo dove più palesi erano anche le derivazioni da Michelangelo. Ed è sintomatico che proprio di questo stesso momento siano le opere del Pontormo e del Rosso dove la timida aspirazione di Andrea a rinnovare i canoni formali, accennata nell'imitazione dureriana, diviene sicuro orientamento artistico.»

3.7 Ragghianti, Carlo Ludovico, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 4 voll., Milano, Rizzoli, 1943, IV

Ragghianti nelle note alla Vita di Andrea del Sarto, contenuta nel secondo dei quattro volumi editi nel 1943, propone una diversa datazione degli affreschi dello Scalzo, a commento di tre periodi vasariani in relazione allo Scalzo e all'affresco con il Battesimo di Cristo e al conseguente successo di Andrea del Sarto²⁷⁰. Per quanto riguarda invece il passo in cui Vasari parla dell'arrivo delle stampe di Dürer in Italia, Ragghianti si limita ad annotare la dizione corretta del cognome, Dürer anziché Duro (mentre il nome viene lasciato italianizzato), e la data di morte.

3.7.1: *Nota 9 p. 429*: «Esiste in situ. Gli fu commesso nel 1514, ed era certo finito nel nel 1517. Vedi nota n. 36 e n. 56.»

3.7.2: *Nota 36 p. 430*: «La *Giustizia* fu pagata al pittore nel 1516; così il *San Giovanni che predica alle turbe*. Il *San Giovanni che battezza* gli fu pagato nel 1516-17. Vedi anche la n. 9.»

3.7.3: *Nota 37 p. 430*: «Alberto Dürer, m. 1528.»

3.7.4: *Nota 56 p. 431*: «Il *San Giovanni davanti a d Erode* è però del 1517. La *Cena e il Ballo di Erodiade* del 1522; la *Decollazione ed Erodiade che presenta la testa*, del 1523. La *Giustizia* (v. n. 36) era stata eseguita nel 1515; la *Carità* nel 1517; la *Fede* e la *Speranza* sono del 1523 [...].»

²⁷⁰ G. Vasari, *Vita di Andrea del Sarto*... cit., p. 151; *Ibid.*, pp. 152-53; *Ibid.*, p. 156

B) Pontormo

3.8 Berenson, Bernhard, *The Drawings of the Florentine Painters classified criticised and studied as documents in the history and appreciation of Tuscan art, with a copious catalogue raisonné*, 3 voll., London, John Murray, 1903, I

Berenson ritiene che Pontormo si avvicini all'opera di Dürer perché insoddisfatto dello stile fiorentino del tempo e desideroso di sperimentare con le novità degli artisti nordici. Parlando degli affreschi per il chiostro esterno delle Certosa lo studioso riporta anche il cattivo stato degli affreschi e la presenza delle copie di Jacopo da Empoli a Palazzo Vecchio. Berenson sottolinea inoltre la cattiva ricezione del ciclo tra i contemporanei di Pontormo e mette in luce il ruolo di Vasari in questo. Afferma inoltre che successivamente Pontormo si è completamente disinteressato allo stile düreriano in favore di un ritorno all'arte fiorentina e allo stile di Andrea del Sarto e Michelangelo, senza però riuscire comunque a trovarvi una collocazione definitiva.

3.8.1: P. 318: «So Pontormo, after eight years of advocating Andrea's manner and acting as intermediary, as it were, between Andrea and his own younger or somewhat less favoured contemporaries, such as Rosso, suddenly cast it from him, and attempted what no gifted Florentine had ever attempted before, to see things systematically and wholly through Northern eyes. True those eyes were Dürer's, and what Dürer had seen and recorded was so sovereign and sublime that greater Italians than Pontormo, Andrea himself, and even Titian, incorporated into their own paintings many a figure of his, or even entire episodes taken out of engravings. But to none of them had it occurred that Dürer's way of seeing was superior to their own, or even as good. It took an Italian as unconvinced of his own way of seeing, as nimble in spirit, and as restless as Pontormo, to attempt to cast behind him the envied heritage of ages, and to endeavour to reproduce the gnarled lines and dry contours of a Northerner, even though a Dürer. The five frescoes which he painted at the Certosa directly after finishing the lunette at Poggio a Cajano were done with the ambition to catch the exact accent of the great Albert. The originals have as good as perished, but Jacopo da Empoli's copies (at the Palazzo Vecchio) tempt one to believe that, taken in and by themselves, they must have been remarkable works, of a kind that might have delighted Dürer, and superior to what was achieved by any of his German followers. As one looks at these copies and, in the mind's eye, informs them with the life that Pontormo must have given them, one is amazed at the artist's versatility.»

3.8.2: *P. 319*: «When we stop to recall what it cost a Sebastiano, or even an Andrea, to attempt to draw the bow of Michelangelo- an instrument which, after all, was not entirely strange to them- we are astonished to see how far Pontormo shot with the arrows of Dürer. Pontormo, just because he lacked a way of seeing that was his own, must have had a singular facility of adopting other ways of seeing. But it undoubtedly took hard work as well. What has become of the hundreds of drawings he must have made on this occasion? [...]. By his friends this excursion into Dürer-land was regarded as a debauch, and an echo of their indignation comes to us from Vasari's pages, on the whole so respectful to our artist, so charitable even, and yet so appreciative of Pontormo's failings. Whether Jacopo was harried out of this manner by public opinion, or whether he soon had enough of his freak, on the completion of the Certosa frescoes, he gave up the attempt to get Dürer's accent, and scarcely any work of the rest of his career would lead us to suspect that he had ever heard of Dürer. But this escapade unbalanced our artist, and he never again recovered his equilibrium. At first, and no doubt despite himself, he swung back towards Andrea, but he was too intellectually minded—and too unanchored to resist the ever swelling waves of Michelangelo's influence all the more irresistible as the great master passed most of the next ten years at Florence. In these years Pontormo painted little of lasting interest save portraits. But his drawings in these same years are scarcely inferior to those of earlier date. They lack in that vigorous decision, in that accent of intimate contact with things seen, caught from Andrea; they become more and more abstract, without convincing us that they are based, as in the case of Michelangelo's studies, on solid premisses. But, on the other hand, they have gained rather than lost in swing, in freedom, and in amplitude and when the presence of the sitter demanding a likeness kept our artist close to facts, he made studies which, as we shall see presently, are among the masterpieces of design.»

3.9 Clapp, Friedrich Mortimer, *Jacopo Carucci da Pontormo*, New Haven, Henry Weldon Barnes Memorial Publication Fund (Yale University Press), 1916

Clapp, riprendendo in parte il discorso di Berenson, sostiene che l'abbandono da parte di Pontormo del canone michelangiotesco in favore dello stile nordico di Dürer, senza precedenti per un fiorentino, sia dovuto ad una comune visione e alla sua capacità di vedere con 'occhi nordici'. Lo studioso cita il giudizio vasariano sulla mancanza di inventiva di Andrea del Sarto ed afferma che il resoconto dell'autore sulla diffusione delle stampe dureriane in Italia sia ricco di errori. Il già citato riferimento al Sarto serve a Clapp come confronto con l'approccio di Pontormo che, secondo lo studioso, non si limita a citare delle singole figure da opere di Dürer, ma rielabora gli influssi dell'artista tedesco in un nuovo approccio stilistico. Clapp tratta poi degli affreschi della

Certosa. Ne cita il cattivo stato di conservazione, le copie di Jacopo da Empoli a Palazzo Vecchio e la carenza di disegni preparatori, causata forse dalla scarsa fortuna della 'maniera tedesca' di Pontormo tra i collezionisti italiani. Clapp cita tuttavia alcuni disegni, in cui mette in luce la compresenza di influenze düreriane e michelangiottesche e sottolinea così l'oscillare stilistico di Pontormo tra modelli nordici e italiani. Paragona inoltre lo stile adottato da Pontormo alla Certosa con quello di Poggio a Caiano, sottolineando così l'importanza nella prima dell'influsso di Dürer. Clapp analizza poi le citazioni düreriane nei singoli affreschi per il chiostro della Certosa. Identifica nella composizione dell'Agonia nel giardino una citazione dalla xilografia con Cristo sul monte degli ulivi. Nel Cristo davanti a Pilato Clapp riconosce prestiti dagli Uomini a bagno, dal Martirio dell'evangelista Giovanni e dalla Presentazione di Maria al tempio. Per la Salita al Golgota elenca come fonti düreriane la Deposizione del 1512, il Cristo deposto dalla croce del 1509, la Crocifissione del 1509 e il Cristo davanti ad Anna. Afferma inoltre che nell'affresco con la Pietà Pontormo cita il Cristo sulla croce del 1509, Il compianto di Cristo, il Seppellimento, il Cristo sulla croce del 1498 e la Deposizione dalla croce. Infine nel Cristo risorto riconosce due citazioni, una dalla Resurrezione della Piccola Passione xilografica, l'altra da quella del gruppo della Grande. Clapp poi tratta della Cena in Emmaus per la foresteria del convento e di come sia stata portata all'Accademia di Firenze dopo la soppressione di quest'ultimo. Afferma anche che la composizione dell'opera sia influenzata dalla xilografia di Dürer con Cristo e i discepoli di Emmaus. Identifica anche per la Visitazione di Carmignano un riferimento nella composizione alle Quattro donne nude e alla Nemesis per la figura di santa Elisabetta. Parla infine di generici influssi düreriani per la Deposizione Capponi, la Madonna col Bambino, Sannt'Anna e Quattro santi del Louvre e la Madonna col Bambino a Palazzo Corsini.

3.9.1: P. 38: «Suddenly we are the witnesses of the curious spectacle of of an Italian painter of great attainments seeking to escape from the tyranny of Michelangelo's canon of form by flying to that of Dürer 1. This choice, the strangest that an Italian ever made, was for Jacopo the craving of an instinct, and quite apart from his strangely modern susceptibility to novelty, he was, we may believe, swayed by an intimate compulsion, for there was in Dürer's designs an intense metaphysical quality that Pontormo was born to understand. A curious evidence of how well he understood, of how far he succeeded in seeing the world with northern eyes, while the rhythms of the great Florentine were still beating in his memory, is furnished by such sheet as Uffizi 6702 verso [...]]»

3.9.2: *Nota 1 p. 38*: « Vasari's account of the diffusion of Dürer's woodcuts in Italy [...] is full of errors, especially in his 'Life of Marcantonio'. »

3.9.3: *P. 39*: « In the Scalzo frescoes Andrea had been content to eke out his unimaginativeness with fragments taken from Dürer's invention [...]. Jacopo, on the contrary, after he had studied Dürer's art, felt impelled to revolutionize, as thoroughly as possible, his theories of form, contour and composition. And were the drawings that survive for the frescos at the Certosa more numerous, we might, perhaps, be able to demonstrate that for a time Pontormo attempted to draw with the awkward stress and jerky pulse of an early Dürer woodcut 4. [...]. »

3.9.4: *Nota 4 p. 39*: « The fact that Italian collectors did not like Pontormo's 'maniera tedesca' may explain the almost total disappearance of the drawings that he must have made during this period. »

3.9.5: *P. 40*: « In the cloister of the monastery five frescoes survive although in a ruinous state: 'The Agony in the Garden', 'Christ before Pilate' [...], 'The Way to Golgotha' [...], a 'Pietà', and 'The Risen Christ' [...]. According to Vasari [...] Jacopo intended to add a 'Crucifixion' and a 'Depositon', and from a drawing [...] that I have identified [...] with his work at the Certosa, we know that he also meant to paint a 'Nailing to the Cross'.

The difference in style between Poggio and the Certosa is great. Vasari thought that no one could distinguish the 'Christ before Pilate' from the work of an ultramontane painter. [...] Such a statement is, of course, an exaggeration, and closer study reveals that Pontormo merely borrowed from Dürer [...], sometimes actually copying them, certain peculiarities of dress, attitude, or contour, and the ragged silhouette and jumbled lineal rhythms of the composition. The draperies, much as Pontormo may have tried to change them, are still Florentine, and the touch, the modeling, and the types, quite Italian. Vasari himself must have noticed Pontormo's vacillation between northern and southern ideals, for the remarks that, though the most successful fresco, 'The Way to Golgotha', shows throughout Pontormo's imitation of Dürer, the cupbearer of Pilate in the 'Christ before Pilate' still retains a certain something of Jacopo's earlier manner. »

3.9.6: *P. 41*: « The frescoes have been restored, but from the still undamaged small copies by Jacopo da Empoli, 17 it is evident that the coloring was close to Poggio and own its vivacity to light harmonies on a few tones that were carried through the whole composition. [...] Besides the 'Passion' of the great cloister, Jacopo painted for the Certosini [...] a 'Supper at Emmaus' [...],

which was hung in the Foresteria, and which is now in the Academy at Florence. [...] In this picture, the influence of Dürer is confined to the composition, which is derived from the engraving of 'Christus und die Jünger von Emmaus' that was issued between 1505 and 1511. The canvas is, otherwise, of a naturalism almost too naïve.»

3.9.7: *Nota 17 p. 41*:« Now in the Ufficio delle Belle Arti in the Palazzo Vecchio.»

3.9.8: *P. 42*:« [...] (Uffizi 6702) [...] shows that Michelangelo's canon of form still haunted Pontormo even while he was imitating Dürer. On it we find a sketch of a figure, unquestionably derived from a drawing for the 'Haman' of the Sixtine, which Jacopo perhaps thought of using for his 'Risen Christ'. When, however, he came to paint that fresco he followed Dürer closely in type and in composition. The same sheet also preserves for us a light sketch for the woman seated to the extreme right in the 'Pietà' - a figure that has no antecedents in Dürer. Lastly, this leaf contains a first thought for the Christ of the latter fresco in which the pose recalls the Christ of Dürer's 'Bewailing Christi' of the 'Kleine Passion'.»

3.9.9: *P. 43*:« The most interesting drawing ([...] Uffizi 6622) that we now have released to the frescoes in the Val d'Ema is an elaboration of the 'Kreuzabnahme' that Dürer engraved between 1509 and 1511. The arch form, the proportions, and the space left in the lower corner for the top of a rounded door, make its identification easy. It is a study for a 'Deposition' that, as Vasari records, Pontormo was to have painted in the great cloister, and which was never executed.[...] With his contemporaries Jacopo's work at the Certosa was not popular. Vasari, to be sure, devotes five pages to this undertaking. Nevertheless, we read between the lines that Jacopo's friends found it an aberration, and it is not surprising that his restless spirit soon passed to other aims.»

3.9.10: *P. 45*:« Pontormo's imitation of Dürer interrupted, in some measure, the natural evolution of his talent. Nevertheless, it was a surface distortion, which did not modify the fundamental groundwork of his art. His exploration of northern formulas had been too consciously intellectual ever to pass into his larger heritage as a Florentine, and Dürer's art, once it ceased to interest Jacopo, left no lasting mark upon his later manner. Even before he had completely freed himself from its influence, Pontormo's genius was such that he could still express himself with a marvelous freedom and add the 'Deposition' of the Capponi Chapel [...] to the masterpieces of Italian art.»

3.9.11: *P. 46* (riferendosi alle opere in Santa Felicita): «In all these pictures the influence of Dürer is slight. [...] Vasari [...] himself felt that in them Jacopo had again become a Florentine[...].»

3.9.12: *P. 47*: «Nevertheless, a certain lingering influence of Dürer's engravings may be traced in the rather tight, complicated folds and torn, cascading effect of the draperies in the 'Deposition'.»

3.9.13: *P. 52* (si riferisce alla *Madonna col Bambino, Sant'Anna e Quattro santi* del Louvre):« In the Louvre panel, as in the landscape of a 'Madonna and Child' [...] now in the Corsini Palace in Florence, that faint influence of Dürer's art which lingered in the Capon 'Deposition' is still further attenuated, although the St. Sebastian of the former picture recalls strangely a 'Sebastian' from Dürer's workshop, which is now in the Archbishop's palace at Ober St. Veit [...], near Vienna. This resemblance, which cannot be fortuitous, may explain Vasari's remark that the figures of the St. Anne altarpiece, like those of the shrine at Boldrone, are not purely Italian—a comment for which there is not other justification, for the central group of the Louvre picture certainly owes something to Leonardo, and the arrangement of the saints in it suggest early compositions by Fra Bartolommeo.»

3.9.14: *P. 55* (riferito alla *Visitazione* di Carmignano):« To emphasize the note of grandeur Pontormo, like Andrea in all his later pictures, employs voluminous draperies but, unlike Andrea's leaden stuffs, Pontormo's are light and loose in their amplitude. The same folds may be found again in the Louvre 'Madonna and St. Anne', and the works at Santa Felicita. The composition is to a certain degree suggestive of Dürer's 'Die Vier Nackten Frauen', and the St. Elizabeth recalls his 'Nemesis' reversed.»

3.9.15: *P. 107*: « THE AGONY IN THE GARDEN [...] In the large cloister, at the near end (on entering) of the side-wall and next to the 'Christ before Pilate'. Vasari says that the present fresco was the first that Pontormo painted at Certosa and that he attempted an effect of moonlight with excellent results. Vasari found, however, that in the figures Jacopo's earlier manner was obscured by his imitation of Dürer. Closer study does, in fact, reveal that the composition is practically identical with that of Dürer's woodcut 'Christus am Oelberg' (1509-1511).»

3.9.16: *P. 109* (scheda dell'affresco alla Certosa con *Cristo davanti a Pilato*):«At the extreme left end (on entering) of the entrance wall. This is the best preserved of the Passion frescoes and it is the

only one mentioned by Berenson. It was, according to Vasari, the second that Pontormo painted in the cloister. In the cupbearer Vasari saw something of Jacopo's old manner. [...] The following figures are derived from Dürer: the soldiers in the foreground, from 'Die Badstube' (c. 1496); Pilate, from the King in 'Die master des Evangelisten Johannes' (1498); for the figures on the steps, cf. 'Marias Erster Templegang' (1506).

[...]

Condition: repainted. The white color of the armour may be due to an old scaling of the surface.»

3.9.17: *P. 110* (scheda dell'affresco alla Certosa con *La salita al Golgota*):« At the extreme right end of the right-end wall of the cloister, adjoining the wall of the entrance door. Vasari considered this to be the best of this cycle of frescoes-*'riuscì molto migliore she l'altre'* (VI, 268)- and, in certain details, a return to Jacopo's Italian manner, although in the general effect he saw an imitation of Dürer. Borghini repeats Vasari's opinion, but to us the fresco appears inferior to the 'Christ before Pilate'. It was, it would seem, the fourth that Pontormo painted in the cloister. In it the following figures are derived from engravings or woodcuts by the German master: St. Veronica, from 'Die Kreuztagung' (1512); the man with a ladder on his head and the figure that strikes Christ, from 'Die Kreuztragung' (1509); the women on the hill, from 'Die Kreuzigung' (1509-1511); the old man on horseback, to the extreme right, from 'Christus vor Hannas' (1509-1511).

Condition: ruined and repaired.».

3.9.18: *P. 111* (scheda dell'affresco alla Certosa con *la Pietà*):« At the extreme right end of the wall opposite the entrance of the cloister. Instead of painting a 'Deposition' for which we have a drawing and a 'Crucifixion' which were never executed, Pontormo began and finished, Vasari tells us, this 'Pietà' which was the fifth of his frescoes for the Certosini. Vasari praises the color, the Magdalen, the Joseph of Arimathea and the Nicodemus. Jacopo derived the following figures from Dürer: the Madonna, from 'Christus am Kreuz' (1508); the Magdalen, from 'Die Beweinung Christi' (1509-1511); the Madonna's head, the head the woman seated her right and the woman standing between them, from 'Die Grablegung' (1509-1511). The woman seated to the extreme right may have been suggested by the Madonna in 'Christus am Kreuz' (1498); the old man seated left (Joseph of Arimathea) is not unlike the old man in 'Die Kreuzabnahme' (1509-1511) and recalls the Zacharias of Pontormo's birth-plate, in the Uffizi. It is also interesting to compare this work of Pontormo's with Dürer's pictures of the same subject, now in Munich and Nuremberg. Condition: ruined and repaired.».

3.9.19: P. 113 (scheda dell'affresco alla Certosa con la *Resurrezione*): «The general tone was, it would seem, lighter than in other frescoes. The composition is derived from Dürer's woodcut of the same subject; the soldier to the extreme left, from 'Die Auferstehung' (1509-1511); the figure of the soldier to the right and the Christ, from 'Die Auferstehung' (1510).

Condition: ruined and repaired.».

3.9.20: P. 114 (scheda della *Cena ad Emmaus*):«Mentioned by Vasari. [...] It was removed, after the suppression of the monasteries, to the Academy. The composition is derived from Dürer's woodcut 'Christus und die Jünger von Emmaus'. In type and treatment however, our vans is less Düreresque than the frescoes of the cloister at the Certosa. On the back one finds the note: 'Verified 7 Giugno 1906'.

Condition: somewhat damaged, especially on the left side.»

3.10 Friedländer, Walter, *Die Entstehung des antiklassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XLVI, 1925, pp. 49- 86

Friedländer definisce il manierismo anche come stile anticlassico. Pontormo, uno degli esponenti di questo stile, assorbe in quest'ottica elementi del Gotico nel proprio stile, discostandosi da quello fiorentino del tempo. Questa acquisizione è particolarmente evidente nel ciclo di affreschi per la Certosa, in cui forse proprio per la gravità del soggetto trattato, Pontormo sceglie di inserire molti elementi 'gotici' e citazioni düreriane. Pontormo, continua Friedländer, conosceva già le stampe di Dürer avendo visto Andrea del Sarto usarle per le sue opere. Lo studioso inserisce quindi il tema del confronto nell'uso delle citazioni düreriane tra il Sarto e Pontormo. Anche lui sostiene che mentre Andrea del Sarto si limita a citazioni superficiali, Pontormo modifica profondamente il suo stile. In questo confronto Friedländer cita l'influenza di Dürer sull'affresco di Andrea del Sarto con la Decapitazione di San Giovanni nel chiostro dello Scalzo. Lo studioso infine fa riferimento ad una serie di riconoscimenti tratti dal testo di Clapp, che lascia però piuttosto vaghi. Afferma che la figura addormentata nell'affresco con il Cristo risorto provenga dalla Resurrezione della Piccola Passione xilografica, mentre la raffigurazione di Gesù nello stesso affresco è influenzata dal Cristo della Resurrezione dal gruppo della Grande Passione xilografica. Friedländer, sempre rifacendosi al testo di Clapp, riconosce negli alabardieri nell'affresco con Cristo davanti a Pilato una citazione dalle figure a mezzo busto dalla xilografia con gli Uomini al bagno di Dürer. L'autore inoltre identifica elementi 'gotici' negli affreschi raffiguranti la Pietà, Cristo che porta la croce e Cristo

nell'orto degli ulivi. *Friedländer sottolinea però come Pontormo elabori sempre gli impulsi düreriani.*

3.10.1: *P. 49*: «Vasari sah ganz richtig, daß es sich bei der Nachahmung Dürer's seitens Pontormos nicht um Einzelheiten handelte, um Motiventnahmen, wie bei Pontormos Lehrer Andrea del Sarto, sondern um etwas Fundamentales, um einen Stilwechsel, der das ganze Gefüge der Renaissance-Malerei bedrohte. Und doch sah Vasari nicht tief genug. Nicht die Dürer'schen Schnitte und Stiche, die gerade damals in einer großen Sendung nach Florenz kamen und von allen Künstlern aufs höchste bewundert wurden (wie Vasari ebenfalls berichtet), waren es, die eine solche radikale Umwälzung in Pontormos Kunstanschauung herbeiführten. Sondern umgekehrt: die neue, in ihm - aber nicht nur in ihm - keimende Gesinnung, ließ den jungen und beliebten Künstler zur Dürer'schen Graphik greifen, weil sie ihm in seiner Reaktion gegen das Hochrenaissance-Ideal als verwandt und brauchbar erschien.»²⁷¹.

3.10.2: *P. 65*: «Es sind fünf Darstellungen aus der Passion, die Pontormo, der sich vor der Pest nach der abgelegenen Certosa im Val d'Ema geflüchtet hatte (wie Vasari berichtet), an den Wänden des Kreuzganges, nach oben halbrund abgeschlossen, malte. Als ob die Tragik des Vorwurfs einen anderen verinnerlichten Stil notwendig erfordert hätte, so ist hier alles abgeschüttelt, was an Pracht und Glanz in der Renaissance-Atmosphäre, wie sie sich in und um Sarto verdichtet hatte, vorhanden war — alles Äußerliche: das Vordringen des Plastisch-Körperlichen, des Stofflich-Koloristischen, der wesenhafte Raum, das allzu blühende Inkarnat. An Stelle dessen eine große Vereinfachung — formal und psychisch — Rhythmus, ein gedämpfteres, aber noch immer schönes Kolorit mit

²⁷¹ «Vasari capì perfettamente che l'imitazione di Dürer da parte di Pontormo non implicasse, come nel caso del maestro di Pontormo, Andrea del Sarto, la mera imitazione di singoli elementi e motivi isolati, ma piuttosto qualcosa di fondamentale, un cambio di stile che metteva a repentaglio tutta la struttura delle pitture rinascimentali. Eppure il Vasari non ci vedeva abbastanza in profondità. Non furono le xilografie e i bulini di Dürer, che in quel periodo giunsero a Firenze in una grande trasmissione e furono molto ammirati da tutti gli artisti (come riporta anche il Vasari), a determinare un cambiamento così radicale nella visione dell'arte del Pontormo. Anzi: il nuovo atteggiamento che stava germogliando in lui - ma non solo in lui - fece ricorrere il giovane e popolare artista alle opere grafiche di Dürer perché gli apparivano affini e utili nella sua reazione all'ideale alto rinascimentale.»

weniger Farben und Nuancen, als Sarto es liebte, und vor allem ein in dieser Zeit und Richtung bisher unbekannter seelisch-vertiefter Ausdruck.»²⁷².

«Ein „Christus vor Pilatus“ [...] Christus, die Hände auf dem Rücken gebunden, seitlich gewendet, so daß die Silhouette ganz schmal in gotisch geschwungener Kurve[...]. Sinne verinnerlicht und formal vereinfacht ist die Pietà auch die Kreuztragung und der Ölberg, überaus zerstört ist).»²⁷³.

3.10.3: *P. 67*: «Es ist kein Wunder, daß diese Malereien, so ganz anders geartet als die gewohnten, in Florenz ein großes und naturgemäß, wie alles Neue, peinliches Aufsehen erregen mußten.»²⁷⁴.

3.10.4: *P. 68*: «Das spricht Vasari in den am Eingang wiedergegebenen Stellen seiner Pontormo-Biographie deutlich aus, und er zeigt zugleich, was den Romanen an dieser neuen und überraschenden Kunst stören mußte: [...] mit einem Wort: das Gotische.»²⁷⁵.

3.10.5: *P. 69*: «Es ist nun höchst charakteristisch, wie Pontormo, einer der Bahnbrecher des neuen antiklassisch-rhythmischen Stiles, gleichsam angewidert von dem Formalismus der Florentiner Hochrenaissance während jener Zuflucht im Val d'Enna den psychischen Gehalt des deutschen Meisters in sich aufnimmt und ihn gerade nach der Seite des Spiritualistischen noch steigert. Es bedurfte nicht der erwähnten großen Sendung Dürerscher Graphik, um Pontormo mit dieser bekannt zu machen. Schon bei Andrea del Sarto hatte er gesehen, daß dieser Dürersche (wie auch Schongauersche) Stiche und Schnitte bei seinen Kompositionen benutzte. Aber Sarto beschränkt sich im wesentlichen auf Übernahme von Einzelheiten, 1 selten nimmt er innenräumliche

²⁷² «Sono cinque le raffigurazioni della Passione che Pontormo, fuggito dalla peste nella remota Certosa della Val d'Enna (come riporta il Vasari), dipinse sulle pareti del chiostro, chiuse in alto a semicerchio. Come se la tragedia del soggetto avesse necessariamente richiesto uno stile diverso, più introspettivo, tutto ciò che era presente in termini di splendore nell'atmosfera rinascimentale, così come era stato stabilito dal Sarto dalla sua cerchia, qui è eliminato tutto ciò che è esterno: l'enfasi sul plastico-fisico, il materico-coloristico, lo spazio essenziale, gli incarnati eccessivamente floridi. Al loro posto una semplificazione formale e psicologica del ritmo, una colorazione più sommessa, con meno colori e sfumature di quelle che piacevano a Sarto, ma pur sempre bella, e soprattutto un'espressione emotiva più approfondita, fino ad allora sconosciuta.»

²⁷³ «Un "Cristo davanti a Pilato" [...] Cristo, con le mani legate dietro la schiena, girato di lato in modo che la sagoma appaia molto stretta in una curva gotica [...] Allo stesso modo la Pietà, purtroppo molto danneggiata, è semplificata formalmente introspettiva in senso nordico, così come il Trasporto della croce e Cristo sul monte degli ulivi.»

²⁷⁴ «Non c'è da stupirsi che questi dipinti, così completamente diversi dai soliti, abbiano dovuto suscitare una grande e, ovviamente, come ogni cosa nuova, dolorosa attenzione a Firenze.»

²⁷⁵ «Il Vasari lo esprime chiaramente nei passaggi della sua biografia del Pontormo riportati all'inizio, e nello stesso tempo mostra ciò che deve aver turbato i romani in questa nuova e sorprendente arte: [...] in una parola: il gotico.»

Anregungen auf. Es bleibt beim Äußerlichen, eine geistige Vertiefung, eine tiefgreifende Veränderung der Renaissance-Auffassung findet nicht statt. Derartige Anleihen hätte das Publikum, hätte Vasari dem Künstler auch verziehen, oder sie sogar beifällig begrüßt, aber Pontormo entnahm Dürer nicht nur Äußerliches, er ging weiter und tiefer- für ihn wurde Dürer Ausdruck und Symbol seiner revolutionären antiklassischen Gesinnung.[...] Der sitzende Schläfer auf der Auferstehung links ist der kleinen Holzschnitt- Passion Dürers entnommen, und die Figur des Heilands geht deutlich auf den Auferstandenen der großen Passion zurück. [...]. Die Überfeinerung der Linie geht bei Pontormo mit einer ein wenig kränklichen Sensibilität des Ausdrucks Hand in Hand, die dem heiteren Sarto gar nicht entspricht, aber auch über Dürer hinaus fast ins Trecentistische geht. [...] Interessant ist es auch, wie Pontormo die beiden vom Vordergrund überschrittenen Rückenfiguren der Hellebardiere auf dem „Christus vor Pilatus“ einführt. Es ist durchaus nicht unwahrscheinlich, daß Dürers sitzende Halbakte, die von der steilen Brüstung überschritten werden, aus der „Badstube“ Pontormo die Anregung gegeben haben, aber in wie ganz anderem körperlich-plastischen, wie raumdeutenden Sinn, sind bei Dürer diese beiden Vordergrundfiguren benutzt.»²⁷⁶.

3.10.6: *Nota 1 p. 69*: «So der Mann ganz rechts auf der „Enthauptung des Johannes“ im Scalzo nach B. 10 u. a.»²⁷⁷.

²⁷⁶ «Tuttavia questo elemento nordico continua a comparire Albrecht Dürer, per quanto lui stesso fosse influenzato da elementi rinascimentali, era ammirato e sfruttato alla fine dell'Alto Rinascimento come l'esempio più brillante dello stile nordico. È interessante che Pontormo, nel ruolo di uno dei pionieri del nuovo ritmico stile anticlassico, disgustato dal formalismo dell'Alto Rinascimento fiorentino, prenda su di sé l'istanza psicologica del maestro tedesco durante la sua fuga a Val d'Enza, perfino aumentando il suo valore spirituale. La grande spedizione di stampe di Dürer sopra menzionata non era necessaria per farle conoscere Pontormo. Aveva già visto Andrea del Sarto utilizzare nelle sue composizioni bulini e xilografie di Dürer (come con quelle di Schongauer). Ma il Sarto si limita a prendere degli elementi isolati, raramente assorbe una delle composizioni spaziali di Dürer. Le relazioni si fermano all'esterno, non è presente nessun approfondimento spirituale, nessun profondo cambiamento nella concezione rinascimentale. Il pubblico o Vasari avrebbero potuto perdonare all'artista, o forse perfino accogliere favorevolmente, questo tipo di prestiti, ma Pontormo non si limita prendere da Dürer elementi esteriori, è andato più avanti e più in profondità, per lui Dürer era l'espressione e il simbolo del suo stesso rivoluzionario punto di vista anticlassico. [...] Il dormiente seduto a sinistra nella *Resurrezione* è tratto dalla Piccola Passione xilografica di Dürer e la figura del Salvatore risale chiaramente al *Cristo risorto* della Grande Passione. [...] Nel Pontormo, l'eccessiva raffinatezza della linea va di pari passo con una sensibilità espressiva un po' malaticcia, che non corrisponde affatto all'allegro Sarto, ma va anche oltre Dürer quasi nel trecentismo. [...] È anche interessante notare come nel *Cristo davanti a Pilato* Pontormo inserisce gli alabardieri, visti di spalle e tagliati sullo sfondo. È probabile che le mezze figure sedute di Dürer negli *Uomini a bagno*, che sono similmente tagliate da un parapetto, abbiano fornito l'ispirazione a Pontormo, ma [le figure di Pontormo] sono completamente diverse da quelle di Dürer sia per la loro fisica corporeità che per la gestione del spazio.»

²⁷⁷ «Come l'uomo all'estrema destra nella *Decapitazione di san Giovanni* allo Scalzo»

3.11 Pecchiai, Pio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori. Scritte da Giorgio Vasari pittore ed architetto aretino. Prima stampa commentata e riccamente illustrata a cura di Pio Pecchiai, 3 voll., Milano, Casa editrice Sonzogno, 1929, II*

Pecchiai commenta il passo vasariano in cui l'autore descrive il lungo tempo passato da Pontormo alla Certosa²⁷⁸. Riporta il cattivo stato di conservazione degli affreschi e la presenza delle copie di Jacopo da Empoli a Palazzo Vecchio e cita Milanese come fonte per quest'informazione. Sono anche qui, come per la Vita di Andrea del Sarto, presenti nel mezzo del testo della Vita e delle note le foto dei Fratelli Alinari. Vanno poi ricordati la Cronologia della vita e delle opere di Pontormo, l'elenco di Altre opere attribuite al Pontormo o alla sua scuola a cura di Goldschmidt e la bibliografia.

3.11.1: *Nota 45 p. 1070: «Questi freschi nel chiostro grande della Certosa di Val d'Ema, sebbene alquanto guasti, sussistono ancora. Il MILANESI ne segnalò delle copie, eseguite da Jacopo da Empoli, nei depositi di Palazzo Vecchio.»*

3.12 Venturi, Adolfo, *Storia dell'arte italiana, 25 voll., Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1901-1939, IX, Parte V, 1932*

Venturi riprende il discorso di Berenson e Clapp sulla necessità per Pontormo di avvicinarsi allo stile di Dürer a causa della sua unicità nel panorama artistico fiorentino. Individua, senza fare riferimento ad opere specifiche, degli influssi düreriani nella tavola per la Camera Borgherini con Giuseppe che incontra i fratelli. Lo studioso sottolinea l'adozione da parte di Pontormo di una linea 'nordica', più complessa. Egli riscontra anche generiche influenze nell'Adorazione dei Magi. Venturi analizza poi i singoli affreschi per il chiostro delle Certosa, sottolineando però più elementi generici (linea, colore, composizione) che citazioni puntuali dalle stampe di Dürer. Lo stesso accade per gli influssi che individua nella Cena di Emmaus della Certosa e nella Visitazione di Carmignano.

3.12.1: *Nota 1 p. 112:« Vicino di tempo alla predella di Dublino è il delizioso gruppo di *Madonna e Bimbo* interrogativamente attribuito ad Andrea del Sarto, nella Galleria del palazzo di Hamptoncourt. Sebbene le contrazioni della mano di Maria e la trasparenza quasi lottesca del cereo corpo di Gesù siano un primo annuncio di nordici influssi, l'atmosfera serba tutte le morbide velature di Andrea. Squisita, nel piccolo quadro, è la tenerezza del gesto: il bimbo dalle carni lievi e*

²⁷⁸ G. Vasari, *Vita di Iacopo da Pontormo...*cit., p. 486

dai capelli fiammanti seduto sopra un acqueo pannilino mette tutta l'anima nello sguardo intento al volto materno; e la mano della madre gli stringe le guance rotonde come per incoraggiarlo con la carezza a parlare.»

3.12.2: *P. 116*: «Andrea del Sarto, Michelangelo, gli altri maestri da lui scelti a guida, non avevano accesa la scintilla animatrice della sua fantasia, avida, ardita, ‘ghiribizzosa’, per tenerci all’espressione del Vasari. Il germe che doveva dar vita alla sua speciale sensibilità lineare e cromatica, fu la cognizione dell’arte nordica, e in particolare germanica, soprattutto mediante le incisioni del Dürer, che lo condussero a veder nella nervosa linea gotica e nel colore puro, liberato dai vincoli del chiaroscuro fiorentino, gli strumenti per dar figura ai capricci di una fervida fantasia decorativa.»

3.12.3: *P. 117*: «Nella tavoletta di Londra, con la storia di Giuseppe che trova e riceve i fratelli, ove riappaiono i tipi di Andrea del Sarto, modificati dai lineamenti minuti, a punteggiatura, e da un’eleganza nuova di forme scattanti, allungate, la visione dell’arte nordica si riflette, non solo nelle case del fondo, a tetti appuntiti, ma nel continuo girar a tondo delle linee, su cui il pittore trama la sua composizione gioiosa.»

3.12.4: *P. 120*: «Ovunque la linea s’aggira: zampillano profili di figurine come getti d’acqua vive; roteano le vesti a cerchio; danzano le statue sulle colonne; fan giro a tondo i personaggi; squillano freschi i colori: tutto è scherzo, tutto è gioia e capriccio, in questo quadro, che par trasformare il tripudio di una Kermesse fiamminga in una scena d’elegante carnevale fiorentino.

Sulla guida dell’arte tedesca, ormai il Pontormo ha raggiunta una sua ben definita espressione. L’aggrovigliata linea del Dürer, trattenuta dall’eleganza stilistica del Fiorentino, mette in risalto l’elasticità delle forme agili e nervose; e le ombre, tanto diafane e limpide da diventar anch’esse elemento di colore, il delizioso brano paesistico, di levità quasi lunare, richiamano al nostro pensiero, irresistibilmente, l’arte, non di qualche grande Toscano, ma di Lorenzo Lotto, meno sottile intellettualista che il Pontormo, eppure a lui spesso vicino per la squisita sensibilità e per il gusto quasi floreale della grazia umana e della linea compositiva. Firenze e Venezia: opposti mondi d’arte: ma un tramite unisce i due inquieti e delicati spiriti: la comune fonte ispiratrice dell’arte germanica [...]»

3.12.5: *P. 126*: «Nell'*Adorazione de Magi* alla Galleria Pitti [...], tra le opere ove lo studio dell'arte germanica si traduce in effetti più immediati e vivi, il colore è gaio; e la mano par scherzi snodando le linee della composizione in curve profonde e lievi. Le impressioni dall'arte fiorentina rimangono sempre vive: par che un'eco dei ritmi di Sandro Botticelli risuoni in quel fluit del corteo come di fiumana arginata da parapetti marmorei; reminiscenze di fra' Bartolommeo e di Mariotto Albertinelli son chiare nel gruppo sacro; di Leonardo, nella posa del vecchio re prostrato; di Michelangelo sembra veder il ritratto nell'ultima figura a sinistra, tesa di scatto verso lo spettatore [...]. Ma il segno rotondeggiante, l'inglobarsi dei corpi nei pesanti roboni, la tendenza delle figure, dei gruppi di figure, degli elementi di paese, a includersi entro contorni di cerchio, tanto che i cavalieri dietro il parapetto, al centro della scena, chini sui cavalli tenuti da palafrenieri, par si preparino a saltar sopra un cerchio, sono tutti indizi dell'infiltrarsi dello spirito germanico in questa vivace opera fiorentina.»

3.12.6: *P. 127*: «Non solo nella linea ritorta e arricciata e nel senso dureriano della forma, è qui il riflesso dell'arte tedesca, ma nell'impronta di fiaba che il novelliere dà al suo racconto, e nella presentazione caricaturale dei tipi, dove risuonano, temperate di arguzia toscana, le ironie del Dürer. La visione dell'arte germanica ci spiega il delizioso accento paradossale che viene alla scena dai gonfi sbuffanti roboni, dai caricati atteggiamenti, dalla mobilità espressiva degli sguardi e dei volti.»

3.12.7: *P. 133* (affresco con *Cristo davanti a Pilato* alla Certosa): «L'influsso nordico, che allontanava dagli affreschi della Certosa l'accademico michelangiolista Vasari, è il germe da cui è sbocciato, con eleganza tutta toscana, lo stile così personale del Pontormo di questo momento. Egli vede sullo stesso piano cromatico il Cristo, le figure grandi che lo circondano e la figurina lontana del servo; oppure, con la varietà delle proporzioni e con l'ampia zona vuota, diffonde un senso di spazio.»

3.12.8: *P. 134*: «A differenza che negli esemplari nordici studiati dal pittore, dove la linea aspra, arricciata, tormentata, è mezzo primo di espressione spirituale, in quest'affresco, e in tutti quelli della Certosa, essa ha specialmente un valore decorativo. Innanzi tutto il Pontormo dà vita a una sua fantasia di eleganza con le oblunghe immagini e i loro contorni onduli, che la giustapposizione delle tinte nel vaghissimo intarsio cromatico rende più nitidi e vibranti. Ma il Cristo al centro della composizione [...], solo e silente nel suo abbandono al fato, raccoglie in sé tutto il significato

spirituale della scena: è la vittima in bianca veste, l'ostia sull'altare del sacrificio. Il corpo, fasciato da una lunga tunica, rimane in un limpido chiarore; e un rarefatto velo d'ombra avvolge la testa, che piega affranta, in una cerchia di solitudine e di abbandono. Nel *Cristo sulla via del Calvario* [...], l'elemento nordico, che è aiuto potente alla fantasia del Pontormo, s'attenua; e torna a prevalere la tradizione fiorentina. Da questo ritorno nascono incertezze tra volute ricerche di profondità spaziale, di rilievo e d'effetto plastico e una spontanea tendenza all'effetto decorativo.»

3.12.9: *P. 136* (affresco Cerosa con *Cristo sulla via del Calvario*): «Da questa schiera nordica, che inghirlanda la curva del colle e trascolora, si stacca per forza di contrasto la mezza figura di San Giovanni, con la testa abbattuta sulle mani incavicchiate; e il rosso-sangue del manto, tra il pallore delle vesti muliebri, grida nel silenzio del Golgota.»

3.12.10: *P. 139*: «Nella figura della *Maddalena* [...], la cui testa china è schiarata, in penombra, da un barlume rosa viola d'estrema delicatezza, si scorge ancora il riflesso dei moduli andreeschi, mentre nelle immagini della *Vergine* [...] e delle *pie donne* [...] che l'attorniano, il tipo del Pontormo, accostandosi allo spiritualismo nordico, prende levità di sospiro.»

3.12.11: *P. 142* (*Cena di Emmaus*): «Il manto verde della figura seduta a destra, quello rosso della figura seduta a sinistra, sono eseguiti a falde di colore piano, con pieghe non costruttive, con puro gusto gotico di colore. E l'elemento lineare, che perde importanza nelle figure di fondo, predomina invece in queste ove il colore è sentito in maniera nordica, e in particolare nel tagliente profilo a zig-zag del pellegrino a destra.»

3.12.12: *P. 172* (*Visitazione* di Carmignano): «Anche qui, sulle orme del germanesimo, Jacopo riduce le ombre a veli d'estrema sottigliezza, dietro i quali rimane intatta la qualità del colore, anzi meglio ci rivela la sua raffinata essenza. Per questa abolizione del chiaroscuro, egli si libera dal manierismo e fonde la solennità formale fiorentina delle quattro figure torreggianti all'imbocco di una strada grigia, con la più fresca visione di colore e di linea tortuosa, lambiccata, nordica. Dal fondo, a tinte pacate e neutre, traggono valore i violetti, i gialli, i verdi, gli azzurri preziosi, come dalla sintetica affusatura delle forme umane e dal volume geometrico degli edifici trae vita più intensa il capriccio lineare delle vesti.

Il brio della linea, in tutta la sua vivace grazia decorativa, vien quasi a sovrapporsi alla unità perfetta dei grandi volumi che le vesti ricoprono; e nulla toglie alla grandezza spirituale della scena [...]

quantunque la gonfia immagine di Santa Elisabetta porti una nota di verismo nordico, la scena ha in sè una vita spirituale così tranquilla e così alta come in poche altre opere del Cinquecento fiorentino, una espressione di vita sospesa, estatica. »

3.12.13: *P. 187*: «Ma forse nessuno di questi grandi esempi fiorentini ebbe sul Pontormo influenza così vitale come lo studio dell'arte germanica, soprattutto per mezzo delle stampe dureriane, ove egli trova elementi più consoni a sviluppare la sua tendenza verso la linea decorativa e verso il colore puro. Mentre il proposito di attenersi ai principi di Michelangelo corrisponde con i periodi meno felici dell'arte d'Jacopo, par che soltanto la visione dell'arte germanica dia libero slancio alle tendenze del suo spirito singolarissimo, e veramente illumini la sua via, riveli a lui stesso la sua personalità. La tortuosa linea gotica, soprattutto strumento d'espressione spirituale agli artisti tedeschi, diviene, passando nelle mani di questo raffinato erede della civiltà toscana, soprattutto mezzo per raggiungere espressioni di pura eleganza decorativa: forma e colore sono, nelle più significative opere del Pontormo, orientati a creare la beltà complessa d'una flora di serra, delicata e capricciosa. Così nella lunetta della villa reale di Poggio a Cajano, che ci presenta l'arte del maestro nella pienezza del suo incanto primaverile, le forme elastiche, la vibrante beltà toscana delle donne e dei putti, l'imprevisto delle pose, il brio della linea, compongono un insieme d'affascinante novità decorativa. Chi guardi i due completi studi per la lunetta, nella Galleria degli Uffizi, rimane sorpreso del mutamento di pensiero tra essi e la pittura: l'ideatore di quelle macabre fantasie dantesche di figure strette a tronchi simili a dilaniati corpi umani, sembra abbia composto, scherzando con la linea e con i tenui colori, l'agreste idillio della lunetta, nella letizia senza nubi di un mattino di primavera.»

3.12.14: *P. 188*: «I piani semplici su cui si stende il colore nel salone di Poggio a Cajano, sempre più si semplificano nelle opere del periodo successivo, ove il chiaroscuro fiorentino sempre più tende a scomparire: nella Madonna con Gesù e Giovannino alla Corsini, il fondo di edifici e paese è risolto in una visione di puro colore, sorprendentemente moderna; e negli affreschi della Passione alla Certosa di Val d'Erna, soprattutto in quelli del Cristo davanti a Pilato e del pianto sul Cristo morto, il Pontormo compone tarsie colorate di meravigliosa freschezza, disegnando, in armonia con l'arco della lunetta, festoni di figure tenui appiattite su fondi di sottigliezza ideale. I bianchi, che già nella lunetta di Poggio a Cajano avevano acquistato speciale valore, hanno in questi affreschi funzione d'accento ritmico nei rapporti di tinte. È curioso vedere come lo stesso Vasari, ostile all'atteggiamento del Pontormo verso l'arte nordica, confusamente senta il valore della sua speciale

visione cromatica. E sebbene gli rimanga sempre oscuro il vero Pontormo, l'arido michelangiologista non può sottrarsi al fascino di quei dipinti, ove non è più chiaroscuro, non più sfumato atmosferico, ma solo colore, colore limpido, terso, tenue, in armonia con la bellezza leggermente esotica dei lunghi steli umani, dei volti muliebri, delicati, minuti, soffusi di grazia languente.»

3.13 Baumgart, Fritz, *Biagio Betti und Albrecht Dürer. Zur Raumvorstellung in der Malerei des römisch-bolognesischen Manierismus in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», vol. 3, fasc. 4/5, 1934, pp. 231-249

Baumgart, afferma che i manieristi, pur abbandonando la concezione alto rinascimentale dello spazio pittorico, non ne sviluppano una nuova e univoca. Questo, continua l'autore, si riflette anche negli affreschi della Certosa, in cui Pontormo cita le stampe di Dürer senza però riuscire a rendere la medesima profondità spaziale.

3.13.1: P. 240: «Die schwierige, vielfältige und zerrissene Bewegung des anticlassischen Manierismus der Anregungen und Beispiele der Hochrenaissance in die verschiedensten Richtungen weite entwickelte und zugleich mit heftigsten Rückwirkungen gegen die Klassik selbst durchsetzt erschwert die Erkenntnis einer durchgehenden Form der Raumvorstellung. Sie läßt sich eher in negativer als in positiver Weise fassen, indem man einen fast allgemeinen Mangel a Bildraum überhaupt festzustellen hat. Keiner der führenden Künstler der jüngeren Generation zeigt das Bestreben zur Erweiterung oder Änderung der Darstellungsbühne. Weder Parmigianino noch Pontormo, Bronzino oder Salviati behalten den abgeschlossenen ruhenden Raum der Hochrenaissance bei, geschweige daß sie ihn vertieften oder in Bewegung versetzten. Sie geben im Gegenteil auch noch teilweise die schmale Raumschicht auf, um ihre Personen in einem - übertrieben ausgedrückt - völlig unwirklichen Flächenraum handeln zu lassen. Auf diese Weise wird aus den bekannten Dürerschen Anregungen bei den Certosa fresken Pontormos ein wesentlicher Teil des Vorbildes fortgelassen und etwas beinahe En gegengesetztes geschaffen. Niemand wird auf dem Fresko „Christus vor Pilatus“ die Treppe über den Köpfen der Hauptpersonen als tiefenräumlich empfinden. Sie steht als Schmuck da, der oben eine kleine anmutige Figur trägt, die weder aus der Tiefe kommt, noch von oben herabschreitet. Auch für diese Zeit muß auf die

Anführung weiterer Beispiele verzichtet werden, leicht beschafft und von diesem Gesichtspunkt aus geprüft werden können.»²⁷⁹

3.14 Raghianti, Carlo Ludovico, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 4 voll., Milano, Rizzoli, 1943, IV

Nella Vita di Pontormo, contenuta nel terzo volume di quest'edizione delle Vite vasariane, Raghianti commenta il passo in cui Vasari parla dell'ingresso di Pontormo nella bottega di Andrea del Sarto da quella di Mariotto Albertinelli²⁸⁰ contestando la cronologia vasariana. Inoltre chiosa l'inizio della descrizione della vicenda del ciclo di affreschi per la Certosa²⁸¹ con l'elenco degli affreschi presenti nel chiostro del convento, di cui ricorda anche la cronologia dei pagamenti e la presenza delle copie di Jacopo da Empoli a Palazzo Vecchio.

3.14.1: *Nota 7 p. 488*: «[...] Le storie di San Filippo erano però già finite nel 1510; se il Pontormo entrò allora nella bottega di Andrea, ciò contraddice la data fornita più sopra dal Vasari, cioè 1512.»

3.14.2: *Nota 44 p. 489*: «Rimangono in situ, in non buono stato di conservazione, *Cristo nell'orto*, *Cristo davanti Pilato*, *l'Andata al Calvario*, *la Pietà*, *la Resurrezione*. Della *Deposizione* e della *Crocifissione* sussistono numerosi schizzi e disegni nel Gabinetto degli Uffizi. Della serie di

²⁷⁹ «Il difficile, diversificato e disgregato movimento del Manierismo anticlassico delle suggestioni e degli esempi dell'Alto Rinascimento nelle direzioni più diverse, ampiamente sviluppato e allo stesso tempo intervallato dalle più violente ripercussioni contro lo stesso periodo classico, rende difficile riconoscere una forma coerente di concezione spaziale. Può essere riassunto in modo negativo piuttosto che positivo, osservando una mancanza quasi universale di spazio pittorico. Nessuno dei principali artisti della generazione più giovane mostra alcun desiderio di espandere o cambiare il palcoscenico della performance. Né il Parmigianino, né il Pontormo, il Bronzino, né il Salviati mantengono lo spazio chiuso e immobile dell'Alto Rinascimento, tanto meno lo approfondiscono o lo mettono in moto. Al contrario, a volte rinunciano allo stretto strato spaziale per consentire ai loro personaggi di agire in uno spazio - per dirla in modo esagerato - del tutto irrealistico. In questo modo, una parte essenziale dell'originale viene tralasciata dalle note suggestioni di Dürer negli affreschi della Certosa di Pontormo e si crea qualcosa di quasi completamente opposto. Nell'affresco "Cristo davanti a Pilato", nessuno percepirà come profondo-spaziale la scala sopra le teste dei personaggi principali, che sta lì come un ornamento, che porta in alto una piccola e aggraziata figura, che non proviene nemmeno dal profondità né discende dall'alto. Anche per questa volta si deve rinunciare alla citazione di ulteriori esempi, facilmente ottenibili ed esaminabili da questo punto di vista.»

²⁸⁰ «Non molto dopo essendo Mariotto partito di Firenze et andato a lavorare a Viterbo la tavola che fra' Bartolomeo vi aveva cominciata, Iacopo, il quale era giovane malinconico e soletario, rimaso senza maestro, andò da per sé a stare con Andrea del Sarto, quando appunto egli avea fornito nel cortile de' Servi le storie di San Filippo, [...]» (Vasari, 1568, p. 475).

²⁸¹ G. Vasari, *Vita di Iacopo da Pontormo...*cit., p. 484

affreschi, vi sono in Palazzo Vecchio buone copie di Jacopo da Empoli. L'aiuto del Bronzino in quest'opera appare molto limitato. I pagamenti al Pontormo vanno dal 1524 al 1527.»

Bibliografia

Baumgart, Fritz, *Biagio Betti und Albrecht Dürer. Zur Raumvorstellung in der Malerei des römisch-bolognesischen Manierismus in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», vol. 3, fasc. 4/5, 1934, pp. 231-249.

Becherucci, Luisa, *La mostra del 500 Toscano a Firenze*, in «Le arti. Rassegna bimestrale dell'arte antica e moderna a cura della Direzione generale delle arti», V-VI, 1940, pp. 359-366.

Becherucci, Luisa, *Maniera e manieristi*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, Venezia, Istituto per la collaborazione Culturale, VIII, 1958, pp. 802-837.

Berenson, Bernhard, *The Drawings of the Florentine Painters classified criticised and studied as documents in the history and appreciation of Tuscan art, with a copious catalogue raisonné*, I, London, John Murray, 1903.

Borgo, Ludovico, *The works of Mariotto Albertinelli*, New York e Londra, Garland Publishing, 1976.

Buzzegoli, Ezio, Kunzelman, Diane, Moiola Seccaroni, Claudio, *Indagini sui dipinti per la Camera Borgherini*, in «OPD Restauro», No. 25, 2013, pp. 155-166.

Castelfranchi Vegas, Liana, *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Milano, Jaca Book, 1983.

Clapp, Friedrich Mortimer, *Jacopo Carucci da Pontormo*, New Haven, Henry Weldon Barnes Memorial Publication Fund (Yale University Press), 1916.

Cody, Steven J., *Andrea del Sarto: Splendor and Renewal in the Renaissance Altarpiece*, Leiden e Boston, Brill, 2020.

Cox-Rearick, Janet, *The Drawings of Pontormo. A Catalogue Raisonné with Notes on the Paintings*, 2 voll., New York, Hacker Art Books, 1981.

Costamagna, Philippe, *Pontormo*, in «Art e dossier», 110, 1996.

Crowe, Joseph Archer, Cavalcaselle, Giovanni Battista, *A new history of painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century. Drawn up from fresh materials and recent researches in the*

archives of Italy; as well as from personal inspection of the works of art scattered throughout Europe. By J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle, authors of 'The Early Flemish Painters', London, John Murray, 1864-1866, III, 1866.

Crowe, Joseph Archer, Cavalcaselle, Giovanni Battista, *A History of Painting in Italy. Umbria Florence and Siena from the second to the sixteenth Century* by J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle. *In six volumes illustrated*, 6 voll., London, John Murray, 1903-1914, VI, 1914.

Disegni di Fra' Bartolomeo e della sua scuola, Fischer, Chris (a cura di), Firenze, Leo S. Olschki, 1986.

Dürer e l'Italia, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 10 marzo-10 giugno 2007), a cura di Kristina Hermann Fiore, Milano, Electa, 2007.

Ephrussi, Charles, *Albert Durer et ses dessins*, Paris, A. Quantin, 1882.

Fahy, Everett, *The Beginnings of Fra Bartolommeo*, in «The Burlington Magazine», Vol. 108, No. 762, 1966, pp. 456-463.

Fahy, Everett, *The Earliest Works of Fra Bartolommeo*, in «The Art Bulletin», Vol. 51, No. 2, 1969, pp. 142-154.

Fahy, Everett, *Some Followers of Domenico Ghirlandaio*, New York & London, Garland Publishing, 1976.

Fischer, Chris, *Fra Bartolommeo's Landscape Drawings*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 33, 1989, pp. 301-342.

Falciani, Carlo, *Pontormo. Disegni degli Uffizi*, Firenze, Olschki, 1996.

Falciani, Carlo, Natali, Antonio, *Rosso Fiorentino*, Firenze, Giunti, 2014.

Falciani, Carlo, Natali, Antonio, *Pontormo*, Firenze, A. Menarini Industrie Farmaceutiche Riunite, 2014.

Fara, Giovanni Maria, *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni*, I, *Inventario generale delle Stampe*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, Leo S. Olschki, 2007.

Fara, Giovanni Maria, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche 1508-1686*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2014.

fra Bartolomeo 1517, atti del convegno (Firenze, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 2017), a cura di A., Assonitis, L., Cinelli, M., Tamassia, Firenze, Nerbini, 2019.

Friedländer, Walter, *Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XLVI, 1925, pp. 49- 86.

Friedländer, Walter, *The Anticlassical style*, in *Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting. Two Essays*, New York, Schocken books, 1965, pp. 3-46.

Goldschmidt, Fritz, *Pontormo, Rosso und Bronzino: ein Versuch zur Geschichte der Raumdarstellung; mit einem Index ihrer Figurenkompositionen von Fritz Goldschmidt*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1911.

Gregory, Sharon, “*Quel Nuovo Studio e Fatica*”: *Pontormo, Dürer and other prints*, in *Inganno-The Art of Deception. Imitation, Reception, and Deceit in Early Modern Art*, Gregory, Sharon, Hickson, Sally Anne (a cura di), Farnham e Burlington, Ashgate Publishing, 2012, pp. 47-62.

Giorgio Vasari e la Vita di Marcantonio Bolognese d'altri intagliatori di stampe. Edizioni e fortuna critica 1568-1760, a cura di Fara, Giovanni Maria, Firenze, Olschki, 2021.

Guinness, H., *Andrea del Sarto*, London, George Bell & Sons, 1899.

Heaton, Mary Margaret, *The Life of Albrecht Dürer of Nürnberg. With a translation of his letters and journal and an account of his works. Second edition, revised and enlarged with portrait and sixteen illustrations*, London, Seeley, Jackson and Halliday, 1881.

Humfrey, Peter, *Fra Bartolommeo, Venice and St Catherine of Siena*, in «The Burlington Magazine», Jul., 1990, Vol. 132, No. 1048, pp. 476-483.

Il Cinquecento a Firenze. Maniera moderna e controriforma, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 settembre 2017- 21 gennaio 2018), a cura di Falciani, Carlo, Natali, Antonio, Firenze, Mandragora, 2018.

Knapp, Frantz, *Andrea del Sarto*, Bielefeld e Lipsia, Velhagen & Klasing, 1907.

L'età di Savonarola. Fra Bartolomeo e la scuola di San Marco, a cura di Serena Padovani, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti e Museo di San Marco 25 aprile-28 luglio 1996), Venezia, Marsilio Edizioni, 1996.

L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche (1494-1530), catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 28 settembre 1996-6 gennaio 1997), a cura di Natali, Antonio, Cecchi, Alessandro, Sisi, Carlo, Venezia, Marsilio Editore, 1996.

Mariette, Pierre-Jean, *Abecedario de P.J. Mariette: et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. Ouvrage publié d'après les manuscrits autographes conservés au cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale, et annoté par mm. Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon*, 7 voll., Paris, J.-B. Dumolin, 1853-1860, II, 1853-1854.

Metodo della ricerca e ricerca del metodo: storia, arte, musica a confronto, atti del convegno (Lecce, Università degli Studi, Facoltà di Beni Culturali, 21-23 maggio 2007), a cura di Vetere, Benedetto, Caracciolo, Daniela, Lecce, Congedo Editore, 2009.

Mészáros, László, *Italien site Dürer. Zur Wirkung der deutschen Druckgraphik auf die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts*, Erlangen, Verlag Palm & Enke, 1983.

Milizia, Francesco, *Dizionario Delle Belle Arti Del Disegno. Estratto In Gran Parte Dalla Enciclopedia Metodica Da Francesco Milizia*, 2 voll., Bassano, s.e., 1797, I.

Natali, Antonio, Cecchi, Alessandro, *Andrea del Sarto. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini Editore, 1989.

Panofsky, Erwin, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano, Feltrinelli Editore, 1967.

Padovani, Serena, *Fra Bartolomeo nella prima attività da frate-pittore e l'inizio del rapporto con Raffaello*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 61, 3, 2019, pp. 287-307.

Pinelli, Antonio, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 1993.

Pontormo, a cura di Forlani Tempesti, Anna, Giovannetti, Alessandra, Firenze, OCTAVO Franco Cantini Editore, 1994.

Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della "Maniera", catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 8 marzo-20 luglio 2014) a cura di Falciani, Carlo, Natali, Antonio, Firenze, Mandragora, 2014.

Quednau, Rolf, *Raphael und "alcune stampe di maniera tedesca"*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 46, 1983, pp. 129-175.

Reumont, Alfred, *Andrea del Sarto Von Alfred Reumont. Mit einem Grundriß des Vorhofs der Servitenkirche in Florenz*, Leipzig, Brockhaus, 1835.

Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 20 marzo- 30 maggio 1999), Gnann, Achim, Oberhuber, Konrad (a cura di), Milano, Electa, 1999.

Shearman, John, *Andrea del Sarto*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1965.

Sricchia Santoro, Fiorella, *Andrea del Sarto*, in *I maestri del colore*, n. 53, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1964.

Thausing, Moriz, *Dürer geschichte seines Lebens und seiner Kunst von Moriz Thausing. Mit illustrationen und titelkupfer zweite verbesserte auflage in zwei bänden*, II, Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1884.

Vasari, Giorgio, *Vite De' Più Eccellenti Pittori, Scultori E Architetti Scritte Da Giorgio Vasari Pittore E Architetto Aretino Corrette Da Molti Errori E Illustrate Con Note*, a cura di Bottari, Giovanni Gaetano, Roma, Niccolò e Marco Pagliarini Stampatori, 1759-1760, II, 1759.

Vasari, Giorgio, *Vite De' Più Eccellenti Pittori, Scultori E Architetti Scritte Da Giorgio Vasari Pittore E Architetto Aretino. Edizione arricchita di note oltre quelle dell'edizione illustrata di Roma*, a cura di Gentili, Tommaso, Hugford, Ignazio Enrico, de' Giudici, Giovan Francesco, Firenze, Giovan Battista Stecchi e Anton Giuseppe Pagani, 1770-1772.

Vasari, Giorgio, *Vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti In questa prime ed. Sanese arricchite più che in tutte l'altre precedenti di rami, di giunte e di correzioni per opera del P.M. Guglielmo della Valle*, a cura di Della Valle, Guglielmo, Siena, Pazzini Carli e Compagno, 1791-1794.

Vasari, Giorgio, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino illustrate con note*, 16 voll., Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1807-1811.

Vasari, Giorgio, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 19 voll., Venezia, G. Antonelli, 1828-30.

Vasari, Giorgio, *Le opere di Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino*, 2 voll., a cura di Montani, Giuseppe, Masselli, Giovanni, Firenze, D. Passigli e socj, 1832-38.

Vasari, Giorgio, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre, 1567. Aus dem Italienischen. Mit den wichtigsten Anmerkungen der Früheren Herausgeber, so wie mit neueren Berichtigungen und Nachweisungen begleitet und hrsg. von Ludwig Schorn, und nach dessen Lode von Ernst Förster*, a cura di Schorn, Johann Karl Ludwig, e Förster, Ernst, 6 voll., Stuttgart und Lubingen, J. G. Cotta, 1832-1849.

Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari. Con nuove annotazioni e supplementi per cura di F. Ranalli*, 2 voll., a cura di Ranalli, Ferdinando, Firenze, V. Batelli e compagni, 1845-48.

Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architetti di Giorgio Vasari; pubblicate per cura di una Società di amatori delle arti belle*, 14 voll., a cura di Marchese, Vincenzo Fortunato, Milanese, Carlo, Milanese, Gaetano, Pini, Carlo, Firenze, Felice Le Monnier, 1846-1857.

Vasari, Giorgio, *Opere di Giorgio Vasari secondo le migliori stampe e con alcuni scritti inediti*, a cura di Racheli, Antonio, Trieste, Sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco, 1857.

Vasari, Giorgio, *Lives of the most eminent painters, sculptors, and architects: translated from the Italian of Giorgio Vasari. With notes and illustrations, chiefly selected from various commentators. By Mrs. Jonathan Foster*, 4 voll., a cura di Foster, Eliza, London, Henry G. Bohn, York Street, Covent Garden, 1855-1865.

Vasari Giorgio *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari; con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, 9 voll., a cura di Milanese, Gaetano, Firenze, G.C. Sansoni, 1878-1885.

Vasari, Giorgio, *Lives of seventy of the most eminent painters, sculptors and architects ed. and annotated in the light of recent discoveries by E. H. and E. W. Blashfield and A. A. Hopkins; with reproductions in photogravure of forty-eight masterpieces of Italian painting and sculpture*, a cura di Blashfield, Edwin Howland, Blashfield, Evangeline Wilbour, Hopkins, Albert Allis, New York, C. Scribner's sons, 1896-1897.

Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori. Scritte da Giorgio Vasari pittore ed architetto aretino. Prima stampa commentata e riccamente illustrata a cura di Pio Pecchiai*, a cura di Pecchiai, Pio, II, Milano, Casa editrice Sonzogno, 1929.

Vasari, Giorgio, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di Ragghianti, Carlo Ludovico, IV, Milano, Rizzoli, 1943.

Vasari, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di Bettarini, Rosanna, Barocchi, Paola, Firenze, Sansoni Editore, 8 voll., 1966-1987.

Venturi, Adolfo, *Volume IX. La pittura del Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1901-1939, Parte V, 1932, pp. 83-192.

Von Hadeln, Detlev Freiherrn, *Bilder Romaninos und Bachiaccas und ihre Beziehung zu Dürer*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 29, 1908, pp. 247-251.

Wölfflin, Heinrich, *Die klassische Kunst: eine Einführung in die italienische Renaissance*, München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1899.