

INDICE

0. Benvenuti alla mostra “Vasari e Roma”

I - Vasari a Roma nel 1532 e nel 1538: lo studio dall’antico e da Raffaello

1.1 Giorgio Vasari, *Ritratto di gentiluomo* (1540-1550 ca.) – descrizione della riproduzione tattile

II. Alla corte del cardinale Alessandro Farnese: la Sala dei Cento Giorni e gli artisti “forestieri” (1542-1546)

2.1 Giorgio Vasari, *Resurrezione di Cristo* (1550) – descrizione della riproduzione tattile

III. Vasari e Michelangelo e i lavori per papa Giulio III Ciocchi Del Monte (1550-1555)

3.1 Giorgio Vasari, *Cristo Eucaristico* (1555 ca.) – descrizione della riproduzione tattile

IV. Vasari in Vaticano: le cappelle per Pio V e la Sala Regia (1570-1572)

4.1 Giorgio Vasari, *San Matteo* (1571) – descrizione della riproduzione tattile

0. Benvenuti alla mostra “Vasari e Roma”

Benvenuti a questa esposizione dedicata a Giorgio Vasari, una figura centrale del Rinascimento che ha saputo incarnare l'ideale dell'artista universale. Nato ad Arezzo nel 1511 e scomparso a Firenze nel 1574, Vasari trovò in Roma non solo l'epicentro della sua elevata formazione artistica, ma anche il terreno fertile per la nascita della sua opera più celebre: *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*. Questa mostra si propone di illustrare come le frequentazioni romane tra il 1532 e il 1553 abbiano plasmato il suo linguaggio pittorico e architettonico, portandolo a diventare l'interprete assoluto delle imprese decorative della cosiddetta "Maniera Moderna". Attraverso un percorso suddiviso in quattro sezioni cronologiche, esploreremo il legame profondo tra l'artista e i grandi committenti dell'epoca, dai cardinali Ippolito de' Medici e Alessandro Farnese fino ai pontefici Giulio III, Pio V e Gregorio XIII. Roma rappresentò per lui una sfida continua, un luogo di studio instancabile dell'Antico e delle opere di Raffaello e Michelangelo, ma anche lo spazio dove consolidare amicizie con letterati ed eruditi come Paolo Giovio e Annibal Caro. Seguendo i passi di Vasari tra cantieri monumentali e riflessioni teoriche, scoprirete come la sua visione abbia definito la storia dell'arte per i secoli a venire, unendo in un connubio inscindibile architettura, pittura e scultura. Vi invitiamo ora a immergervi in questo viaggio artistico, lasciandovi guidare dalle opere che testimoniano la grandezza di un genio poliedrico.

I - Vasari a Roma nel 1532 e nel 1538: lo studio dall'antico e da Raffaello

In questa prima sala, ci concentriamo sui soggiorni romani di Vasari del 1532 e del 1538, periodi cruciali per la definizione del suo stile giovanile. Al suo arrivo a Roma, appena ventenne, al seguito del cardinale Ippolito de' Medici, l'artista trovò una città che stava faticosamente riprendendosi dalle devastazioni del Sacco del 1527. Insieme al fedele amico Francesco Salviati, Vasari si dedicò a un esercizio di disegno compulsivo, ritraendo ogni "cosa notevole" della città, dalle statue vaticane come l'Apollo del Belvedere e il Laocoonte alle Stanze di Raffaello e alla Cappella Sistina. Questo studio capillare non riguardava solo la pittura, ma si estendeva all'architettura antica e moderna, formando quel bagaglio di modelli che Vasari avrebbe riutilizzato per tutta la vita. Per Ippolito de' Medici, egli dipinse inizialmente opere profane oggi perdute, o non identificate con certezza, ma furono il ritorno a Firenze e i successivi incarichi a permettergli di applicare le lezioni apprese nell'Urbe. La sua ricerca si muoveva tra il rigore del disegno toscano, influenzato da maestri come Rosso Fiorentino, e il desiderio di emulare le morbide velature e i bagliori mistici di Raffaello, specialmente dopo il suo secondo rientro da Roma nel 1538. Questa sezione documenta proprio questo delicato equilibrio tra l'eredità della tradizione fiorentina e le nuove, formidabili prospettive di carriera che il panorama romano offriva a un artista desideroso di emergere nelle corti più prestigiose dell'epoca.

1.1 Giorgio Vasari, *Ritratto di gentiluomo* (1540-1550 ca.) – descrizione della riproduzione tattile

Il ritratto davanti a te, alto circa 90 centimetri e largo 64, è dipinto a olio su tavola di pioppo (come la celebre Gioconda di Leonardo da Vinci, conservata al Museo del Louvre.)

Il dipinto raffigura un uomo giovane a mezza figura, posto leggermente di tre quarti, verso la sua destra, con un abbigliamento elegante tipico della Firenze rinascimentale.

La figura occupa interamente lo spazio compositivo. Toccando la tavola a rilievo senti che il gentiluomo fiorentino indossa uno zuccotto rosso, tipico copricapo dell'epoca. I capelli scuri fuoriescono da questo piccolo cappello aderente. Il viso è ovale, con lineamenti regolari; la fronte è ampia, le sopracciglia sono sottili ma ben definite; il naso è lungo e dritto, gli occhi sono grandi e appena incavati. Egli ha uno sguardo serio e composto. La bocca, chiusa e sottile, gli conferisce un'espressione calma e raffinata, il mento è arrotondato.

La luce, proveniente da sinistra, illumina metà del viso lasciando l'altra parte in una leggera penombra, dando volume e profondità ai suoi tratti. L'uomo emerge infatti da uno sfondo scuro e uniforme che mette in risalto i lineamenti del volto e i dettagli del suo abbigliamento.

Proseguendo verso il basso senti le spalle larghe, coperte da un abito pesante. Il tessuto sembra spesso e strutturato, con pieghe morbide che scendono lungo il busto.

Egli indossa una giubba dalle tonalità rosate e delicate, sotto la quale si scorge una camicia con un colletto appena accennato. In basso, appesa alla cintura, pende una scarsella aperta (una borsa tipica dell'epoca). Nella sua mano destra l'uomo stringe con eleganza un paio di guanti in pelle, mentre l'altra mano è appoggiata sul fianco sinistro. Al centro della composizione si nota un fazzoletto bianco candido e luminoso che sporge dalla borsa creando un forte punto di contrasto cromatico rispetto ai colori più scuri dell'abito e dello sfondo.

Nel dipinto quindi il fazzoletto non è solo un dettaglio realistico: serve anche a mostrare l'eleganza e la ricchezza discreta del gentiluomo.

Sebbene Giorgio Vasari abbia dipinto l'opera nel pieno Cinquecento, ha scelto di vestire l'uomo con la moda di fine Quattrocento. L'artista aretino, autore del celebre testo "Le Vite de' più eccellenti architetti, scultori e pittori", non si limita quindi a realizzare un ritratto ma, attraverso una sorta di celebrazione esteriore della gloria passata, compie un'operazione di memoria storica, in un periodo in cui la città di Firenze aveva ormai perso la sua antica libertà repubblicana.

II. Alla corte del cardinale Alessandro Farnese: la Sala dei Cento Giorni e gli artisti "forestieri" (1542-1546)

Nella seconda sala entriamo nel vivo del successo romano di Vasari, un periodo dominato dal sodalizio con il potente cardinale Alessandro Farnese tra il 1542 e il 1546. Grazie all'intermediazione del banchiere Bindo Altoviti e dell'erudito Paolo Giovio, Vasari riuscì a farsi strada nell'esclusiva cerchia farnesiana, un ambiente internazionale e colto dove collaborò con artisti definiti "forestieri" come Gaspar Becerra e Giorgio Giulio Clovio. Fu proprio in questo contesto che Giorgio Vasari ricevette il suo primo incarico monumentale di rilievo: la decorazione della Sala dei Cento Giorni nel Palazzo della Cancelleria. Quest'opera monumentale, realizzata in tempi record nel 1546, fu concepita come un'apologia della politica di papa Paolo III Farnese, celebrato come mediatore di pace e protettore delle arti. Per gestire cantieri di tale portata, l'artista sviluppò un metodo di lavoro basato su una rigorosa preparazione grafica e sulla collaborazione con maestranze specializzate, un approccio che anticipava le sue future imprese per i Medici a Firenze. La corte farnesiana non fu solo un luogo di produzione artistica, ma anche il centro di discussioni erudite che avrebbero portato alla nascita delle *Vite*. In questi anni, Vasari si affermò come il pittore capace di tradurre in immagini

complesse le allegorie filosofiche e politiche suggerite dai letterati del cardinale, consolidando la sua reputazione di maestro della “Maniera Moderna”, in grado di unire il prestigio del disegno michelangiolesco con l'eleganza degli spartimenti architettonici vaticani.

2.1 Giorgio Vasari, *Resurrezione di Cristo* (1550) – descrizione della riproduzione tattile

Benvenuto davanti a questa imponente opera di Giorgio Vasari alta oltre due metri e larga un metro e mezzo. Si tratta di una tavola di legno, dipinta a olio nel 1550 per la collezione privata del ricco banchiere fiorentino Filippo di Averardo Salviati. La scena, che rappresenta la Resurrezione di Cristo, è dominata da un forte senso di movimento che si sviluppa in verticale. In alto, un cielo chiaro e aperto suggerisce luce e speranza, come se il mondo intero fosse testimone dell'evento miracoloso.

Al centro della parte superiore della tavola tattile c'è la figura di Cristo risorto che si staglia luminosa nel dipinto. Egli è raffigurato sopra il sepolcro aperto. Il suo corpo è allungato e avvitato in una posa dinamica, quasi danzante, tipica dello stile di Vasari. Il capo è orientato verso la sua destra e lo sguardo è rivolto verso l'alto. Il volto è privo di tensione o sforzo, con un'espressione di serenità, che sembra comunicare vittoria e pace. I capelli sono ondulati e lunghi fino alle spalle, scendono ai lati della testa lasciando scoperto il volto e il suo orecchio sinistro. La barba, che copre parte delle guance, incornicia l'ovale dalla fronte alta e il mento appena allungato. Il naso è poco prominente e armonioso. La bocca è piccola e chiusa, le labbra sottili.

Il braccio destro di Cristo si alza verso l'alto in un gesto di vittoria e benedizione. Il palmo della mano sinistra sostiene l'asta lunga della bandiera bianca con una croce rossa, simbolo della Resurrezione e del trionfo dopo la morte.

Le gambe sono allungate e leggermente piegate in continuità con il busto girato verso la sua sinistra enfatizzando il movimento ascensionale. I piedi sono distanziati, appena poggiati con le punte sul sepolcro: danno idea di movimento e leggerezza. Un drappo celeste scende dalle spalle fluido, con pieghe morbide, fluttua nell'aria e avvolge parte del bacino lasciando scoperto il torso.

In netto contrasto con la serenità divina di Cristo, la parte inferiore del dipinto è densa e movimentata. Qui troviamo i soldati romani, posti a guardia del sepolcro, che reagiscono con umano stupore al miracolo. Assumono pose plastiche e complesse; alcuni cercano di proteggersi gli occhi dalla luce intensa, altri arretrano spaventati accentuando la drammaticità della scena.

Puoi esplorare la figura del soldato in primo piano sulla tavola tattile: è semidisteso nella parte inferiore della composizione. Indossa elmo, corazza, una corta tunica e calzari. La testa è reclinata verso il basso, il collo appare rilassato, il volto è privo di tensione, gli occhi sono chiusi. Il corpo muscoloso del militare assume una posizione non composta, con il busto leggermente ruotato verso lo spettatore e le gambe piegate in modo naturale nel verso opposto. Il suo braccio destro è flesso e poggiato sullo scudo, mentre il sinistro è abbandonato sul corpo rilassato e stanco come se cedesse di fronte al miracolo. Lo scudo è un elemento molto significativo perché non è più uno strumento di difesa, ma un appoggio che comunica perdita di controllo e impotenza, rafforzando il contrasto con la figura trionfante di Cristo.

Vasari dipinse questa tavola a Firenze mentre stava progettando importanti monumenti a Roma per papa Giulio III Del Monte. L'opera è quindi un ponte: unisce l'intimità di un dipinto da

collezione privata alla grandiosità dei progetti monumentali romani, conferendo così enfasi emotiva e teatralità.

III. Vasari e Michelangelo e i lavori per papa Giulio III Ciocchi Del Monte (1550-1555)

La terza sezione ci porta nel cuore del progetto letterario di Vasari e del suo servizio sotto papa Giulio III Del Monte tra il 1550 e il 1555. Fu proprio durante le serate trascorse alla corte del cardinale Farnese, discutendo con letterati come Paolo Giovio e Annibal Caro, che nacque l'idea di scrivere un trattato sugli artisti illustri. Vasari, accogliendo il suggerimento del cardinale di fornire una "ordinata notizia" degli artefici da Cimabue ai suoi tempi, pose mano alle *Vite*, pubblicate per la prima volta nel 1550. Questo libro monumentale si fondava sul primato del Disegno e celebrava Michelangelo come il modello insuperabile che incarnava tutte le tre arti maggiori. Contemporaneamente, l'elezione di Giulio III, suo antico protettore, offrì a Vasari l'opportunità di cimentarsi in grandi imprese architettoniche. Nonostante alcune amarezze, come l'esclusione parziale dal progetto finale di Villa Giulia a favore di Michelangelo e del Vignola, Vasari rimase una figura chiave della corte pontificia. Egli lavorò instancabilmente alla Cappella Del Monte in San Pietro in Montorio, decorandola con stucchi e dipinti, e continuò a servire la comunità fiorentina a Roma attraverso il suo lungo e talvolta difficile rapporto con Bindo Altoviti. Questa sezione illustra dunque un momento di straordinaria densità creativa, dove la riflessione teorica sull'arte si intreccia con la pratica quotidiana dei cantieri, consolidando il ruolo di Vasari come architetto, pittore e primo vero storico dell'arte moderna.

3.1 Giorgio Vasari, *Cristo Eucaristico* (1555 ca.) – descrizione della riproduzione tattile

Questo piccolo disegno, di circa 29 per 20 centimetri, realizzato su carta principalmente con pietra rossa, rappresenta Cristo a figura intera. Il corpo slanciato si trova al centro del foglio con accanto tre soli elementi: il calice simbolo dell'Eucarestia, un'ostia che lo sovrasta sospesa e l'asta verticale della croce. Il busto è diritto ma leggermente ruotato a destra della composizione, creando un movimento delicato.

Il capo ha forma ovale e leggermente allungata. Gli occhi sono rivolti verso il basso e guardano con dolcezza il calice dell'Eucarestia, posto ai suoi piedi. La fronte è ampia e liscia, leggermente arrotondata e le sopracciglia sottili, appena accennate, accompagnano lo sguardo senza interrompere la morbidezza del volto. Il naso è lungo e armonioso; la bocca è chiusa, le labbra sottili esprimono calma e spiritualità. Il mento è leggermente appuntito e ben definito, completando l'equilibrio dell'ovale. La barba segue la linea del mento e delle mascelle senza appesantire il viso ma dando un senso di maturità. I capelli, lunghi e ondulati, cadono ai lati della testa fino alle spalle, formando una cornice delicata attorno al volto.

Il corpo è quasi nudo, coperto solo da un drappo che avvolge la vita e scende sui fianchi con morbide pieghe. Lungo il fianco, il braccio destro è disteso con la mano aperta a indicare il calice, mentre l'altro è piegato e sostiene l'asta della croce con la mano su cui è impressa la ferita del martirio. Le gambe, longilinee e sottili, mantengono la figura con equilibrio: la sua gamba sinistra porta il peso del corpo mentre la destra, leggermente flessa, è più rilassata. I piedi mostrano i segni della crocefissione.

Il calice ha una forma allungata, con una base robusta che sostiene una coppa ampia e profonda. La parte superiore è ben definita, quasi a voler esprimere la sacralità di ciò che essa

contiene. La sua forma raffinata, i dettagli decorativi e il suo posizionamento nell'opera esprimono la santità del sacramento eucaristico e il sacrificio di Cristo, elementi centrali nella fede cristiana.

L'ostia è rappresentata come un disco sottile e rotondo, come si vuole nell'iconografia cristiana. Questo simbolo è utilizzato per rappresentare il corpo di Cristo, che durante la Messa viene consacrato e trasformato.

La scelta della pietra rossa permette di ottenere linee morbide e leggere ombreggiature. Con pochi tratti Vasari costruisce così la forma del corpo e ne evidenzia l'equilibrio e l'armonia. L'immagine unisce devozione religiosa e eleganza artistica, caratteristiche tipiche dello stile dell'artista aretino e dell'arte del Cinquecento.

IV. Vasari in Vaticano: le cappelle per Pio V e la Sala Regia (1570-1572)

L'ultima sezione della mostra celebra l'apogeo della carriera di Vasari come artista di corte dei pontefici Pio V e Gregorio XIII tra il 1570 e il 1572. Dopo anni trascorsi a Firenze al servizio di Cosimo de' Medici, per il quale realizzò la ristrutturazione di Palazzo Vecchio e la costruzione degli Uffizi, Vasari tornò a Roma con una reputazione internazionale consolidata. Sotto il severo patrocinio di Pio V, egli ricevette l'incarico di decorare le tre cappelle della Torre Pia in Vaticano, un impegno talmente apprezzato che il Papa gli conferì la prestigiosa onorificenza dello "Spron d'Oro". Ma la sua sfida più grande fu la decorazione della Sala Regia, luogo simbolo del potere ecclesiastico, dove Vasari fu chiamato a raffigurare eventi storici cruciali, come la strage degli Ugonotti e la vittoria della Lega Santa contro i Turchi. Qui l'artista dimostrò una straordinaria capacità di gestione di temi complessi e contemporanei, documentando con precisione, ma anche con varietà inventiva e raffigurazioni allegoriche, le cronache del tempo. Questa fase finale della sua vita lo vede agire sia come pittore e architetto, sia come coordinatore di un'ampia squadra di collaboratori, tra cui Lorenzo Sabatini e Jacopo Zucchi, capaci di tradurre i suoi disegni in affreschi monumentali che ancora oggi ornano il cuore del potere vaticano. La sezione si chiude celebrando il Vasari "Cavaliere", un uomo che aveva saputo unire l'eccellenza nell'arte alla gloria dei ranghi sociali più elevati.

4.1 Giorgio Vasari, *San Matteo* (1571) – descrizione della riproduzione tattile

L'opera davanti a te, alta 180 centimetri e larga 98, raffigura San Matteo Evangelista e un angelo, che si stanno guardando reciprocamente. È conservata nella Chiesa di San Sebastiano a Livorno insieme al dipinto raffigurante San Giovanni Evangelista. Entrambi facevano parte della serie dei quattro evangelisti realizzati da Vasari per la cappella di San Michele nella Torre Pia in Vaticano, prima di essere rimossi all'inizio del XIX secolo.

La rappresentazione del santo domina la superficie della tavola, realizzata a olio, con uno sfondo semplice che concentra l'attenzione sul corpo e sul volto del santo.

Esplorando la tavola tattile si percepisce la figura in rilievo, che occupa quasi tutto lo spazio centrale, con lo sfondo piatto e uniforme intorno e senza rilievi. La spalla sinistra e la testa di San Matteo sono leggermente inclinate verso un libro sorretto dalla sua gamba e dalla mano sinistra. Il volto, appena allungato e ovale, e gli occhi sono rivolti verso l'angelo in alto, alla sua destra. Il naso è lungo e sottile, la bocca è chiusa, le labbra sono quasi nascoste dalla barba e dai baffi e i capelli appaiono ondulati e pettinati all'indietro, creando un contorno morbido

intorno alla testa. La barba, di media lunghezza, ordinata e morbida, è scura ma con sfumature più chiare dove è colpita dalla luce. Copre il mento, si estende sui lati del viso lungo la mascella e si unisce ai baffi. Contribuisce a dare al volto del santo un aspetto saggio e riflessivo.

Il collo lungo e possente è collegato al corpo con un leggero rilievo; le spalle sono ampie e inclinate verso il basso, con i contorni arrotondati. Il tronco è dritto leggermente inclinato in avanti, dando equilibrio alla figura. Il santo indossa una lunga e morbida veste, che scende in pieghe verticali profonde delineando discretamente le forme e accentuando il contrasto tra luci e ombre ottenendo un effetto di volume.

Le mani sono lunghe e piuttosto sottili. Il volume, che rappresenta il Vangelo scritto da San Matteo, è sostenuto dal palmo sinistro del santo mentre le dita si adagiano sui bordi del libro fornendo stabilità. L'altra mano è appoggiata su una superficie e le dita sono separate ma vicine, in un gesto che comunica calma e stabilità.

La tunica è composta di uno strato interno ed uno esterno. Il mantello esterno ha pieghe profonde, simili a onde, e altre dritte e lunghe, creando un movimento percepibile. Le piegature superiori, vicino al petto, sono più corte e intricate, come piccoli rilievi sovrapposti, mentre quelle inferiori, verso la base, sono più lunghe, larghe e profonde. Esse scendendo verso il bordo inferiore della tavola lasciando scoperti solo i piedi. Il piede sinistro è appoggiato a terra, stabile, come a sostenere il peso del corpo, mentre quello destro, leggermente piegato seguendo la torsione del corpo, è posto un po' in avanti rispetto alla gamba, dando alla figura una posizione naturale e rilassata.

Ritornando in alto, l'angelo nell'angolo a sinistra della composizione è sospeso come se stesse fluttuando nell'aria in un evidente contrasto con la stabilità della figura del santo. La testa è piccola e proporzionata, il volto è giovane, la fronte liscia, le guance piene, il mento arrotondato. I capelli sono ondulati, leggermente ricci. Il corpo è appena piegato in avanti, seguendo lo sguardo che fissa San Matteo, le braccia sono sollevate e le gambe piegate e raccolte sotto il corpo. Le ali dell'angelo sono ampie e lievemente arcuate, estese dietro la schiena.