

ALESSANDRO NOVA

I MONDI DI VASARI

Per celebrare il quinto centenario della nascita di Giorgio Vasari, Luigi Zangheri, Presidente dell'Accademia del Disegno fondata nel 1563 dall'artista aretino, e chi scrive si rivolsero a esperti di materie diverse per invitarli a dialogare con il pubblico fiorentino sui temi a loro più cari o congeniali. Nella consapevolezza che le numerose manifestazioni collegate all'anniversario vasariano avrebbero indagato a fondo, a partire dalle mostre monografiche di Arezzo e Firenze, la sua produzione figurativa e architettonica, il progetto prendeva le mosse dall'idea di non coinvolgere altri storici dell'arte o dell'architettura, per dimostrare invece come le lettere e la maggiore opera letteraria di Vasari potessero essere fonti insostituibili per molte discipline umanistiche. Ne nacque un ciclo di otto conferenze, tenutosi nella Sala delle Adunanze dell'Accademia fiorentina fra il 13 settembre e il 13 dicembre 2011, che per l'appunto intendeva onorare la complessità multidisciplinare delle *Vite*, dell'epistolario e dell'opera vasariana in generale, per sottrarla a una prospettiva specialistica che ne comprime e ne limita fortemente l'orizzonte. Al contrario, gli scritti dell'artista toscano non sono fondamentali solo per la storia dell'arte, ma offrono spunti di ricerca originali a storici, storici della lingua, della letteratura, del teatro, dello spettacolo, del costume e dei conflitti religiosi, per fare qualche esempio.

La sequenza dei testi raccolti in questo volume non segue l'ordine in cui ebbero luogo le lezioni, ma le riunisce rispettando o mettendo in luce le loro affinità tematiche. I saggi di Michel Plaisance e di Massimo Firpo scandagliano l'epistolario e le *Vite* come fonti storiche per ricostruire, il primo, il fitto intreccio tra arte e politica, tra arte e ideologia alla corte di Alessandro de' Medici, attraverso l'analisi del rapporto piuttosto intimo che legò Vasari al duca e a Pietro Aretino, e per analizzare, il secondo, il clima religioso dell'Italia nel periodo cruciale che va dall'apertura alla conclusione del Concilio di Trento, un clima di cui il Vasari, opportuni-

sticamente disposto a molti compromessi, fu coinvolto testimone. Plaisance illumina il contesto politico della corte fiorentina fra il 1533 e il 1537, ambiente in cui l'artista s'inserì con facilità e dove si trovò da subito a suo agio: un'esperienza felice che però fu troncata in modo brusco dall'assassinio del duca perpetrato da Lorenzino de' Medici. Firpo, valorizzando alcune lettere del carteggio e mettendo a confronto le due edizioni delle *Vite*, affronta a sua volta il tema della produzione e fruizione di immagini sacre nel Cinquecento. Naturalmente l'autore ritorna sui suoi passi, sul *Giudizio Universale* di Michelangelo e sul grande ciclo di affreschi oggi perduto che il Pontormo realizzò sulle pareti del coro di San Lorenzo a Firenze: ambedue le opere giocano un ruolo centrale nelle *Vite* e lo storico insiste sull'abile operazione ideologica architettata da Vasari che, ostentando una pretesa ignoranza nei confronti dell'iconografia degli affreschi pontormeschi, seppe disinnescare la carica eversiva di quel ciclo ancorato in origine alla spiritualità valdesiana. Vasari, pertanto, fu un attore di tutto rispetto nel panorama di quegli anni e le sue opere sono utili per comprendere meglio quel periodo travagliato: benché egli fosse stato lento a capire la svolta drammatica del clima religioso che si era consumata intorno al 1550, egli seppe poi assorbire senza sforzo apparente i modelli sacri postconciliari. Quanto la posizione dell'artista mutasse nel corso di quei decenni tormentati è ben illustrato dal confronto tra la *Crocifissione* allogatagli nel 1545 da Girolamo Seripando, generale degli Agostiniani, e le tre cappelle affrescate in Vaticano al tempo di Pio v. Come sostiene l'autore, queste opere riasumono in modo efficace il percorso religioso della generazione del pittore aretino: dalle inquietudini dottrinali ancora possibili negli anni a ridosso dell'apertura del concilio all'ideologia inquisitoriale post-tridentina.

La seconda sezione è dedicata al rapporto di Vasari con gli artisti: qui non viene indagato solo il sodalizio dell'Accademia del Disegno, i cui primi passi, mossi intorno all'istituzione di scuole, di corsi formativi e alla questione del sigillo o dell'emblema, sono puntualmente ricostruiti dall'attuale Presidente che elenca le diverse sedi in cui i colleghi raccolti intorno a Vasari si riunirono prima di trovare un luogo definitivo nella cappella della SS. Trinità all'Annunziata, ma viene anche analizzato il comportamento dei molti "artisti performativi" immortalati in numerose belle pagine delle *Vite*. Se il contributo di Luigi Zangheri prende lo spunto dall'istituzionalizzazione del sistema delle arti e dalla politica di controllo della cultura esercitata da Cosimo I attraverso la servizievole figura del maestro aretino, Sara Mamone ci ricorda come anche lo spettacolo fosse interpretato dal

granduca quale strumento di consenso e di governo. Ancora una volta ritornano alla ribalta i temi della corte e dell'ideologia, come nei saggi di Plaisance e di Firpo, ma al centro dell'indagine si trovano soprattutto i protagonisti delle *Vite*, interpreti ai confini tra diletterantismo, semiprofessionismo e professionismo: quanti eccellenti suonatori di liuto e di lira sono elogiati nel grande libro dell'artista aretino, da Piero della Francesca a Giorgione, da Leonardo da Vinci a Sebastiano del Piombo, dal Pordeone a Marco Cardisco e Girolamo da Carpi. Dalla ricca documentazione offerta dal capolavoro vasariano, l'autrice decanta tre categorie: i "pittori apparatori/allestitori", i "piacevoli e faceti", infine gli artisti *performers* impegnati in un secondo mestiere oltre a quello che esercitavano nei diversi campi dell'arte figurativa. In questo contributo non ci si sofferma sulle entrate trionfali e sugli allestimenti teatrali descritti nelle *Vite*, apparati già studiati in numerose pubblicazioni precedenti, bensì sul fenomeno della versatilità del pittore-cantore, dell'artista che può indossare una seconda pelle per dedicarsi occasionalmente a un'altra professione.

L'ultima sezione potrebbe intitolarsi *Lessico, scrittura e lettura* poiché le *Vite* di Vasari mettono a disposizione dello studioso materiale abbondante anche per la storia della lingua e della sua ricezione. Amedeo Quondam indaga il paradigma culturale della Virtù e il suo saggio avrebbe potuto trovare posto anche nella prima sezione per i suoi continui riferimenti al mondo cortigiano, se questo contributo non insistesse in modo specifico sul lemma che nella prima edizione delle *Vite* ricorre 301 volte per poi salire a ben 610 occorrenze nell'edizione del 1568. Tra i molti spunti possibili, ci si può soffermare su due risultati. Secondo l'autore, il ricorso massiccio al lemma della Virtù rivela, innanzi tutto, uno degli obiettivi principali dell'opera vasariana, quello di riscattare e legittimare le arti sino ad allora considerate "meccaniche". Gli artisti sono virtuosi nei *mores* poiché ormai hanno raggiunto lo stesso livello dei loro committenti, altrettanto virtuosi, in un gioco di rispecchiamenti che aumenta in modo reciproco il loro prestigio. La virtù della mano e dell'ingegno fa sì che gli artisti non vengano più percepiti come semplici artigiani, bensì come uomini eccellenti, un concetto strillato sin dal titolo dell'opera vasariana, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori*, dove "eccellenti" significa virtuosi, se si consulta il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* del 1612.

Il secondo punto, strettamente collegato a quello precedente, riguarda invece un concetto che resta inespresso nelle *Vite* benché ne sia alla base, quello di 'sprezzatura'. Che Giorgio possedesse una copia del *Libro del Cor-*

tegiانو è molto probabile, se si considera come quell'opera restasse ad Arezzo quando il suo primo maestro, il Rosso Fiorentino, fuggì dalla città nel settembre 1529 per recarsi a Borgo San Sepolcro (si noti che il libro del Castiglione, scritto molti anni prima, venne stampato solo nel 1528, documentando così la tempestività con cui il Rosso era venuto in possesso di quel testo). Che Giorgio avesse letto o quanto meno consultato l'opera normativa del conte mantovano è invece pressoché certo. Vasari non lo cita in modo esplicito nelle *Vite*, ma allude al «formator del cortigiano» e il concetto di «sprezzatura» si manifesta nei frequenti richiami alla *facilità, semplicità, virtù e grazia* degli artefici, delle loro opere e dei loro committenti.

La ricchezza del testo vasariano sbalordisce. In un mondo dove gli artisti vantavano una capacità di scrittura sempre più raffinata, non potevano mancare richiami frequenti ai capolavori della letteratura, da Dante a Petrarca, da Boccaccio ad Ariosto, da Bembo a Della Casa. Lina Bolzoni si chiede pertanto come Vasari sia venuto a conoscenza e abbia utilizzato i testi dei poeti che sono citati nelle *Vite* come fonte di *auctoritas* nella formazione del canone della rinascita delle arti; inoltre, si domanda quale funzione abbiano svolto le citazioni letterarie disseminate nella Giuntina che l'autore ha letto e plasmato a proprio uso e consumo. Se si smontasse ogni singola biografia, si constaterrebbe con quale sapienza Vasari avesse utilizzato qualsiasi appiglio per poter costruire i suoi personaggi: la vita di Leonardo, per esempio, sarebbe impensabile se a monte non ci fosse il modello del *Cortegiano* e, per tornare al saggio della Bolzoni, l'incapacità dell'artista di portare a termine i suoi progetti più ambiziosi viene riscattata da un'erudita citazione letteraria tratta dai *Trionfi* del Petrarca. Vasari scrive: «[...] delle cose sue ne son molte rimase imperfette. Ma per il vero si può credere che l'animo suo grandissimo et eccellentissimo [vale a dire virtuosissimo, come abbiamo appena visto] per esser troppo volontaroso fusse impedito, e che il voler cercare sempre eccellenza sopra eccellenza e perfezione sopra perfezione ne fusse cagione, talché l'opra fusse ritardata dal desio», aperta citazione dal *Triumphus Cupidinis* (III, 7-9) petrarchesco, come denuncia lo stesso Vasari nel suo libro. La citazione letteraria serviva pertanto a mascherare ciò che avrebbe potuto essere interpretato dal lettore come un grave difetto: Leonardo, si sapeva, aveva incontrato gravi difficoltà a finire le sue opere e lo storico coscienzioso non poteva ignorarlo, ma questa apparente manchevolezza, lontana dall'essere un difetto, si trasformava in un elogio della ricerca della perfezione sotto lo scudo dell'autorevole precedente letterario.

Il caso della manipolazione delle storie narrate da Giovanni Boccaccio e da Franco Sacchetti si rivela forse ancora più interessante: là dove il pittore Bruno è, nella tradizione novellistica, complice di Buffalmacco nell'organizzare una burla feroce ai danni di Calandrino, in Vasari diventa egli stesso oggetto di scherno, restando così vittima di un rovesciamento del testo originale, che a Vasari era servito solo come richiamo alla cultura del lettore per poi sbizzarrirsi invece nell'arte della variazione.

La storia della lettura è il tema che unisce il saggio di Lina Bolzoni a quello di Carlo Ginzburg. Quest'ultimo è diviso in due parti. La prima è dedicata alla capacità di Vasari di studiare e analizzare l'arte del passato secondo la «qualità dei tempi», vale a dire contestualmente. Ginzburg ripercorre a grandi linee la storia di due prospettive utilizzate nell'interpretazione dei fenomeni, quella *simpliciter* (ossia assoluta) e quella *secundum quid* (ossia relativa). Seguendo il modello dell'*Ars poetica* oraziana che sanciva il primato dell'uso contro la norma astratta, l'abate benedettino Vincenzio Borghini, mentore del Vasari e attivo collaboratore alla stesura delle *Vite*, aveva già difeso con successo Dante nei confronti dei suoi detrattori. Prendendo ispirazione dai dibattiti sulla lingua, lo scrittore aretino si spinse nella stessa direzione dell'amico rivendicando la grandezza dell'arte del passato, da Cimabue e Giotto sino all'avvento della maniera moderna, che andava giudicata secondo i propri criteri e parametri. Gli artisti, tuttavia, non hanno solo preso, ma hanno anche dato. Ripercorrendo le tracce di un argomento già presentato in un saggio precedente, Ginzburg ricorda come la prospettiva lineare inventata a Firenze all'inizio del Quattrocento avesse offerto a Machiavelli «un modello cognitivo che combinava parzialità del punto di vista e oggettività di risultati». A sua volta però, «le osservazioni di Machiavelli sul riscontro offerto dai tempi all'agire politico» sarebbero state trasferite da Borghini, e in un secondo momento da Vasari, «sul terreno dell'indagine sui testi e sui contesti: il terreno della filologia».

La seconda parte del saggio si rivolge a un episodio molto particolare della ricezione delle *Vite* vasariane, la prima traduzione francese, apparsa tra il 1839 e il 1842, a cura di Léopold Leclanché che venne affiancato nel commento da Philippe-Auguste Jeanron. In quelle pagine Jeanron, uno storico dell'arte molto attento ai valori dell'arte bizantina e medioevale, lodava l'epoca del Rinascimento accanto a quella del Medioevo, poiché ambedue sarebbero appartenute a un processo impostato dalla Provvidenza. Riprendendo un concetto formulato *in nuce* nelle *Vite*, Jeanron si fece alfiere di una storia dell'arte universale aperta ad abbracciare ogni prodot-

to dell'umanità, dall'Italia alla Grecia, dall'Europa settentrionale a quella meridionale, dalla Persia all'India e alla Cina: origini di una storia dell'arte globale, che all'inizio dell'Ottocento erano fortemente intrecciate all'espansione coloniale delle potenze politiche dell'Occidente, ma le cui radici affondavano in quel semplice concetto contestualizzante che Vasari aveva mutuato dagli amici letterati, il giudizio di un'opera d'arte *secundum quid*.

La raccolta si chiude con un'appendice sul restauro dell'*Ultima Cena* dipinta da Giorgio Vasari nel 1546 per il monastero delle Murate a Firenze. Il contributo dei colleghi dell'Opificio delle Pietre Dure, Roberto Bellucci, Ciro Castelli e Marco Ciatti, ci riporta, dopo il saggio di Luigi Zangheri, nell'ambito della storia dell'arte. Un'eccezione doverosa, per ricordare il ricovero e le cure riservate all'ultimo grande malato dell'alluvione del 4 novembre 1966. A quasi mezzo secolo da quella tragedia che scosse il mondo intero e che diede un grande impulso all'evoluzione della tecnica del restauro, gli autori tracciano prima una breve storia della loro istituzione, dai tempi di Ugo Procacci e Umberto Baldini, per poi concentrarsi sulle sfide da affrontare per il recupero della superficie pittorica originale del dipinto vasariano. I lavori sono ancora in corso ma i primi risultati sono a dir poco strabilianti. Rimandando al saggio per l'analisi delle questioni tecniche, varrebbe però la pena di ricordare come senza il profondo senso della storia sviluppato dal Vasari, raccoglitore del sapere tecnico delle generazioni precedenti e tra i pionieri nel muovere i primi passi verso un concetto di tutela – come dimostrano i suoi strappi a massello per salvaguardare l'arte del passato – oggi forse non avremmo una punta d'eccellenza qual è l'Opificio. Quello dei restauratori della Fortezza da Basso e del laboratorio di via degli Alfani è un sapere che viene da lontano, da una generazione che trovò in Vasari una voce competente, tenace e amorevole.

Non mi resta che ringraziare tutti coloro che mi hanno aiutato a mettere in piedi *I Mondi di Vasari*. Oltre ai relatori che hanno accettato con grande entusiasmo il nostro invito e la sfida posta da un testo strabordante e polivalente, il mio ringraziamento più sincero va a Luigi Zangheri che ha accolto subito il progetto mettendo a disposizione l'Aula delle Adunate dell'Accademia per le conferenze. Inoltre vorrei esprimere la mia più viva gratitudine a Dario Donetti, non solo responsabile della raccolta dei diritti di riproduzione delle immagini, ma anche collaboratore prezioso nella nascita del volume con suggerimenti, critiche costruttive e grande professionalità.

Last but not least un omaggio dovuto alla grande generosità di Torello Latini e della sua famiglia. In un'epoca di crisi e di tagli che minano persino la più elementare cortesia nei confronti di chi fa ricerca e la presenta alla collettività in modo del tutto gratuito, Torello ha invitato a cena, per ben sette sere, i relatori e un folto gruppo di studiosi nelle sale accoglienti del suo ristorante in via dei Palchetti. Con questo gesto egli ha voluto condividere con l'Accademia del Disegno e con il Kunsthistorisches Institut il centenario del suo locale (1911-2011) che si spalanca sullo splendido cortile di Palazzo Rucellai. Che Torello Latini, con la sua liberalità, abbia deciso di finanziare a sue spese il programma d'intrattenimento del nostro ciclo di conferenze, è un segno della grande forza, della vitalità della città di Firenze; non posso immaginare un altro luogo in cui ciò sarebbe potuto accadere. Cenando in quelle sale, mi sono venute in mente le pagine di Giorgio Vasari sulle Compagnie del Paiuolo e della Cazzuola e in effetti si potrebbe dire che nelle sue *Vite* non mancasse lo spazio persino per una ricerca etnografica sui costumi alimentari della Toscana del suo tempo, giustificando così, anche da un punto di vista "accademico", il tuffo degli studiosi nei profumi e nei sapori di una terra contrassegnata dalla continuità e dalla salvaguardia della tradizione.