

Temperanza, Fortezza e Pazienza (fig. 17). Anche in questo caso, le invenzioni vasariane per le figure femminili — che riecheggeranno più tardi e in formato ridotto nel fregio della casa aretina — appaiono tradotte in forme lievitate, debitorie della cultura del Ricciarelli mentre le teste all'antica, dalle capigliature spesse e complicate, secondo il modello delle teste divine michelangiottesche, si leggono d'un fiato accanto ai disegni preparatori per gli affreschi del Pardo e dell'Alcazar, e alle figure, purtroppo ad oggi poco leggibili, della *Discesa al Limbo* per San Giacomo degli Spagnoli.

Anna Bisceglia

Vasari e la scrittura delle *Vite*

MARCO RUFFINI

Nel corso di oltre due secoli, iniziando con l'erudito fiorentino Giovanni Bottari, gli studiosi hanno raccolto prove del fatto che Vasari fu aiutato da amici e collaboratori nella compilazione delle *Vite*. La qualità di tale collaborazione, se meramente tecnica o autoriale, è tutt'ora al centro di un acceso dibattito, soprattutto da quando Charles Hope, in una provocatoria recensione del bel libro su Vasari di Pat Rubin nel 1995, ha risollevato la questione mettendo nuovamente in dubbio l'integrità dell'autografia vasariana delle *Vite*. Dieci anni dopo, in un saggio pubblicato fra gli atti di un convegno pisano che sviluppa le premesse della recensione ma che ha finora avuto scarsa fortuna critica, Hope è tornato sull'argomento sostenendo che Vasari scrisse meno della metà della prima edizione e non più di un terzo della seconda¹. Per la prima edizione, Hope poggia la sua tesi sulle evidenti differenze stilistiche che contraddistinguono le biografie e sul fatto che, secondo lo studioso, il libro venne redatto in un arco di tempo troppo breve per uno scrittore inesperto come Vasari. Per la seconda edizione, considera invece di centrale importanza il fatto che le sezioni dedicate all'arte non fiorentina, di cui Vasari aveva insufficienti conoscenze, vennero stampate prima che Vasari ebbe modo effettuare il noto viaggio del 1566 allo scopo di raccogliere ulteriori informazioni.

Le tesi di Hope è stata respinta con decisione dalla maggioranza degli studiosi². Tale reazione è in parte condivisibile: voler capire chi

1. C. HOPE, "Can You Trust Vasari?" in *The New York Review of Books*, n. 42., fasc. 15, 1995, pp. 10-13; *Le "Vite" vasariane: un esempio di autore multiplo*, in *L'autore multiplo*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2005, pp. 59-74. Sull'intervento di collaboratori nella compilazione dei proemi, vedi inoltre G. NENCIONI, *Fra grammatica e retorica: un caso di polimorfia della lingua letteraria dal secolo XIII al XVI*, Firenze, Olschki, 1955, pp. 122-124; T. FRANGENBERG, "Bartoli, Giambullari and the Prefaces to Vasari's Lives (1550)", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n. 65, 2002 [2003], pp. 244-258.

2. Vedi J. ACKERMAN, "Giorgio Vasari: Art and History", in *Renaissance Quarterly*, n.

ha scritto cosa nelle *Vite* è impresa difficilissima e spesso vana, perché se è vero che il libro è il frutto di un lavoro collettivo, come credo, è anche vero che la qualità di tale lavoro ha reso indistinguibili i contributi dell'informatore, dello scrittore e del revisore. Le conclusioni di Hope vanno inoltre riformulate da un punto di vista teorico. Problematica è infatti la nozione di autore che per lo studioso coincide con l'identità storica dello scrittore. Non solo tutti i libri sono, in principio, opere collettive (considerazione tanto più vera per il libro antico), ma l'autore, come ha scritto Michel Foucault, è innanzitutto una funzione del testo³. Bisogna dunque distinguere fra il Vasari personaggio storico, scrittore materiale del testo, e il Vasari che il testo riconosce come solo autore del libro.

Ciò detto, che Vasari abbia scritto molto meno rispetto a quanto si sia finora creduto è un'ipotesi da prendere in considerazione per diverse ragioni. Innanzitutto per determinare il valore informativo del testo. La datazione di opere menzionate nelle *Vite* spesso si basa su come e quando Vasari abbia potuto vederle, o aver raccolto informazioni su di esse, implicando dunque un'esclusiva responsabilità vasariana per la scrittura dei fatti storico-artistici che infittiscono il libro. Capire cosa Vasari ha o non ha scritto è anche importante per uno studio di come l'arte non toscana è rappresentata nelle *Vite*. Si deve considerare, ad esempio, la possibilità che ampie sezioni del libro dedicate all'arte veneta siano collazioni di informazioni raccolte e forse anche scritte in Veneto. Simili considerazioni valgono anche per uno studio dei termini critici e dei principali concetti artistici ricorrenti nelle *Vite*, come *disegno*, *grazia*, *maniera*, *maniera tedesca* e così via, definiti in termini a volte contraddittori nel libro. Infine, liberare le *Vite* dall'idea preconcepita che Vasari ne sia il solo autore cambia radicalmente, e con conseguenze importanti per la storia dell'arte, l'interpretazione delle *Vite* nel suo insieme: ritene-

50, fasc. 2, 1997, pp. 639-640 (640); P. SOHM, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 238, n.1; E. MATTIODA e M. POZZI, *Giorgio Vasari: Storico e critico*, Firenze, Olschki, 2006, p. 22; S. GINZBURG, *Filologia e storia dell'arte: Il ruolo di Vincenzio Borghini nella genesi della Torrentiniana*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, a cura di E. Carrara e S. Ginzburg, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 147-203 (177-178); F. CONTE, *Cronache vasariane per il XXI secolo: Rotte di inchiesta*, Torino, Lexis, 2010, pp. 11-15. Nota che solamente Conte prende in considerazione il saggio di Hope del 2005.

3. M. FOUCAULT, *What Is an Author?* in *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Ithaca, Cornell University Press, pp. 113-138.

re che la paternità delle *Vite* sia esclusivamente vasariana induce il lettore a cercare un'unità concettuale e uno sviluppo coerente nel libro (gli studi sulle *Vite* spesso propongono una chiave di lettura capace di ridurre o spiegare le aporie e contraddizioni del testo) riconoscere il contributo di più autori evidenzia invece, come peculiarità del libro, la compresenza di punti di vista diversi e talvolta inconciliabili.

* * *

Non ho modo di ripercorrere qui le vicende editoriali delle *Vite*, le quali coprono un arco di oltre vent'anni in un contesto storico che muta⁴. E neanche posso riassumere quanto ho recentemente scritto sugli aspetti collaborativi del libro⁵. Mi limiterò a fornire un esempio di scrittura a più mani tratto dalle *Vite* che coinvolge direttamente Vasari e a concludere con qualche osservazione sulla collaborazione fra Vasari e il suo erudito amico Vincenzio Borghini nella compilazione della seconda edizione.

L'esempio è un confronto fra due delle tre menzioni nella Giuntina dell'artista fiammingo Jan Steven van Calcar, incisore prolifico e illustratore del teatro anatomico di Andrea Vesalio, il *De humani corporis fabrica* del 1543.⁶ La prima menzione, al termine della biografia di Tiziano, presenta i tratti di una breve nota biografica:

4. Fra le molteplici ricostruzioni della storia delle due edizioni, vedi quelle accurate di P. Pecchiai, in *VASARI, Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto Aretino*, a cura di P. Pecchiai, Milano 1928-1930, vol. I, pp. xii-xix; e P. RUBIN, *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven 1995, pp. 106-115, 144-147.

5. M. RUFFINI, *Art without an Author: Vasari's Lives and Michelangelo's Death*, New York 2011 (capitolo 3).

6. Nota che l'attribuzione tizianesca dei disegni, per la prima volta avanzata da E. Tietze-Conrat, "Neglected Contemporary Sources Relating to Michelangelo and Titian", in *The Art Bulletin*, n. 25, 1943, pp. 154-159, e da allora data per sicura, è stata recentemente messa in discussione da P. SIMONS e M. KORNELL in "Annibal Caro's After-dinner Speech (1536) and the Question of Titian as Vesalius's Illustrator", in *Renaissance Quarterly*, n. 61, fasc. 4, 2008, pp. 1069-1097. Torna dunque verosimile l'attribuzione vasariana delle illustrazioni a van Calcar. La terza menzione dell'artista, nella Vita di Marcantonio Raimondi, ricorda brevemente Calcar come l'illustratore del trattato di Vesalio: "Non furono anco se non lodevoli le figure che Gabriel Giolito, stampatore de' libri, mise negl'Orlandi Furiosi, perciò che furono condotte con bella maniera d'intagli; come furono anco gl'undici pezzi di 40 carte grandi di notomia, che furono fatte da Andrea Vessalio e disegnate da Giovanni di Calcare fiamingo, pittore eccellentissimo, le quali furono poi ritratte in minor foglio et intagliate in rame dal Valverde, che scrisse



Figura 18. Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Lorenzo Torrentino, Firenze 1550. Frontespizio. Kunsthistorisches Institut in Florenz.

È stato con esso lui [Tiziano] fra gli altri un Giovanni Fiamingo, che di figure, così piccole come grandi, è stato assai lodato maestro, e nei ritratti maraviglioso, come si vede in Napoli, dove è vivuto alcun tempo e final-

della notomia dopo il Vessallio [sic]". G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-1987, vol. V, 1984, pp. 21-22.

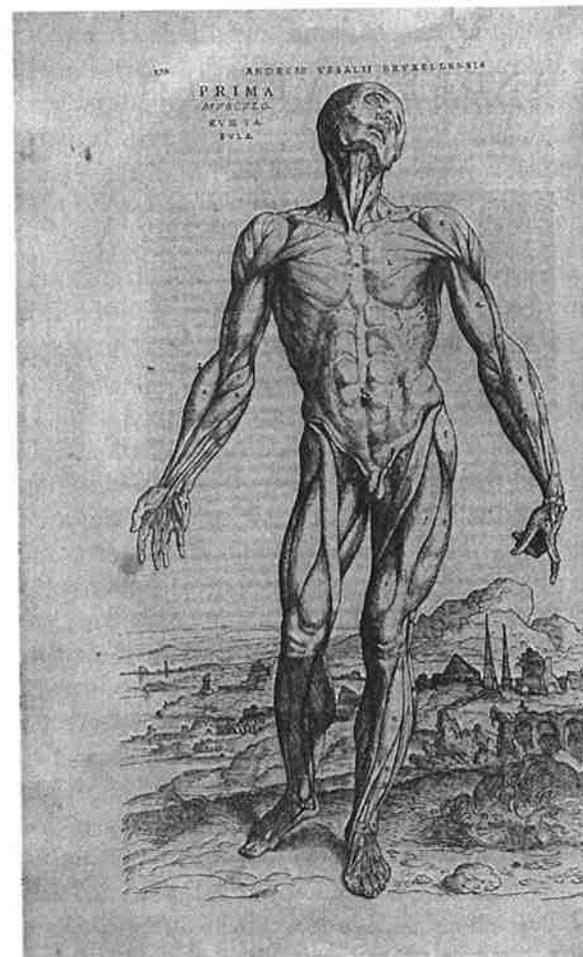


Figura 19. Jan Steven van Calcar, *Prima musculorum tabula*, incisione. Andrea Vesalio, *De humani corporis fabrica libri septem*, Ioannes Oporinus, Basilea 1543, p. 170.

mente morto. Furono di man di costui (il che gli doverà in tutti i tempi essere d'onore) i disegni dell'anotomie che fece intagliare e mandar fuori con la sua opera l'eccellentissimo Andrea Vessalio⁷.

7. *Ibidem*, vol. VI, 1987, p. 170.

La seconda menzione del fiammingo, nella sezione dedicata agli artisti attivi a Roma e Napoli al tempo di Vasari, ripete in parte le stesse informazioni ma presenta anche notevoli differenze:

Conobbi ancora in Napoli, e fu mio amicissimo, l'anno 1545, Giovanni di Calcar, pittore fiammingo, molto raro, e tanto pratico nella maniera d'Italia che le sue opere non erano conosciute per mano di fiammingo. Ma costui morì giovane in Napoli, mentre si sperava gran cose di lui, il quale disegnò la sua notomia al Vessalio⁸.

Mi sembra evidente che i due testi siano stati scritti da mani diverse. Si nota, in particolare, un grado di maggiore familiarità fra l'incisore e l'autore della seconda citazione, attestato dal riferimento al fiammingo come amicissimo e dalla scrittura precisa del cognome. Colpisce anche la puntualità del ricordo datato al 1545. Nulla fu fatto per ridurre le differenze fra le due scritture, anche se un anonimo revisore (forse lo stesso autore) sembra essere intervenuto sul testo della seconda citazione in un secondo momento rispetto alla prima stesura, dopo avere letto almeno una delle altre due menzioni dell'artista. Ciò spiega il riferimento ripetitivo e palesemente posticcio al contributo di van Calcar al trattato anatomico di Vesalio.

Non ci è dato sapere chi ha scritto i due brani citati. Tuttavia, Cosimo Bartoli, amico e stretto collaboratore di Vasari sin dalla prima edizione, è un plausibile candidato per il primo, soprattutto per via della sua documentata attività di informatore sull'arte veneta⁹. L'autore del secondo è invece quasi certamente Vasari, per via dell'uso della prima persona singolare e soprattutto per l'attestata presenza dell'aretino a Napoli nel 1545.

È importante notare che la visibilità di scritture di autori diversi nella Giuntina, come nel caso dei riferimenti a van Calcar, dipende innanzitutto dal fatto che un lavoro organico e sistematico di revisione

8. *Ibidem*, pp. 224-225.

9. Vedi ad esempio la lettera di Bartoli a Vasari del 31 marzo 1563 contenente informazioni sulla basilica di San Marco e il Campanile (K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München 1923-1944, vol. I, 1923, p. 743), e la descrizione, con ogni probabilità inviata da Bartoli e inclusa nella Giuntina, del codice miniato della chiesa dei SS. Giovanni e Paolo già attribuito ad Attavante Attavanti (VASARI, cit., vol. III, 1971, pp. 79-81, 467-468). In rapporto a Bartoli e alla biografia di Tiziano, vedi le considerazioni di Hope in *La biografia di Tiziano secondo Vasari*, in: *Tiziano: l'ultimo atto*, catalogo della mostra, a cura di L. Puppi, Milano 2007, pp. 37-41.

del testo non fu mai eseguito. La difficoltà principale posta dall'edizione non fu infatti la scrittura ma il coordinamento fra informatori, scrittori e revisori. Un lavoro reso difficile, a volte impossibile, da due altre caratteristiche peculiari dell'edizione: l'assenza di un manoscritto completo di riferimento (gli stampatori procedettero sulla base di uno, forse due, esemplari della Torrentiniana annotati e arricchiti di fogli volanti) e la compilazione della voluminosa terza parte, che include le informazioni su van Calcar, mentre il libro era già sotto il torchio dei Giunti¹⁰. Sappiamo che il difficile lavoro di supervisione del testo venne svolto occasionalmente da diversi collaboratori. Ma i documenti indicano che uno solo fra questi fornì un contributo continuato e costante per la seconda edizione: Vincenzio Borghini. La corrispondenza vasariana soprattutto mostra che Borghini fu l'unico ad avere una chiara visione del lavoro fatto e da farsi in ogni fase della produzione del libro. Vasari lavorò a stretto contatto con Borghini ma i suoi più importanti interventi sul testo della Giuntina sono sempre diretti da quest'ultimo.

Il principale contributo dell'aretino alle *Vite* riguardò la raccolta di informazioni, direttamente o attraverso la rete di corrispondenti che aveva costruito. Fu Vasari, non Borghini, a instaurare rapporti coi principali informatori delle *Vite*, come Marco Medici, Danese Cataneo, Dominique Lampson e molti altri. Le conoscenze artistiche vasariane sono anche alla base del disegno storico-geografico tracciato dal libro — un aspetto cruciale delle *Vite*. Si veda, ad esempio, l'esagerata importanza data a centri minori come Arezzo e le vistose lacune riguardanti centri maggiori come Genova e Napoli (città che Vasari mai visitò o che reputò indegne di essere incluse nel libro). Infine rimane il contributo linguistico dell'aretino, attestato dalla presenza nelle *Vite* di un vocabolario tecnico delle arti figurative in uso fra gli artisti. Ma anche questo aspetto del testo, che sembrerebbe essere il tratto più caratteristico della penna dell'aretino, non è separabile,

10. Sulla mancanza di un manoscritto tipografico per la Giuntina, vedi R. BETTARINI, in Vasari, *Le vite*, cit., vol. I, 1966, p. x (Premessa). A farmi pensare che gli esemplari della Torrentiniana utilizzati siano stati più di uno è la lettera di Borghini a Vasari del 7 agosto 1564, in cui Borghini menziona una nota scritta per le *Vite* contenuta "in quello altro libro che avete legato in carta pecora" (FREY, cit., vol. II, 1930, p. 95). Mi sembra invece inverosimile che la lettera si riferisca, come sostiene Frey (*Ibidem*, p. 96, n.5), al secondo volume contenente la terza parte.

come ho scritto altrove, dalle convinzioni linguistiche anti-letterarie degli amici eruditi di Vasari, fra cui Borghini, e dal loro desiderio di usare nelle *Vite* una lingua vicina a quella degli artisti¹¹.

Oltre a ciò, seppur Vasari scrisse ampie porzioni della Giuntina, e ne abbiamo visto un esempio, la corrispondenza vasariana rivela che i suoi scritti avevano sempre necessità di essere rivisti. Emblematica è la lettera di Vasari a Borghini del 30 luglio 1566, riguardante l'inserimento della cosiddetta autobiografia nella Giuntina (una biografia che lo Schlosser, il più autorevole fa i sostenitori dell'assoluta paternità vasariana delle *Vite*, trovò stranamente scialba, senz'anima). Scrive Vasari:

Intanto io vi mando in un goluppo sugellato quello stratto di quella mia vita, che ne caviate quel che vè di buono, che poi a certi particolari che sono in fine delle cose, che si son fatte ultimamente, la Signoria Vostra gli sa meglio di me.¹²

Vasari definisce la sua biografia uno "stratto", ovvero un riassunto, e chiede a Borghini sia di editarlo sia di aggiungere informazioni riguardanti le opere più recenti realizzate assieme. In una seconda lettera, scritta oltre un anno dopo, il 20 settembre 1567, Vasari si scusa con Borghini per non essere riuscito ancora a fare abbastanza per la sua e altre biografie: "et vorrei anch'io soddisfare, et alla vita mia et a chi na bisognio; ma ci veggo male il modo".¹³

Si potrebbero fare altri esempi di interventi di collaborazione e di una scrittura a più mani nelle *Vite*, ma questo breve saggio non può — e neanche vuole — chiarire il contributo di Vasari scrittore del libro. Rimane molto da scrivere sulla paternità del libro. Mi sembra tuttavia chiaro che sarà inevitabile iniziare a farlo abbandonando l'idea preconcepita di un'autorità assoluta sul testo da parte dell'aretino per riflettere invece sugli aspetti collaborativi delle *Vite* ampiamente documentati dalla corrispondenza vasariana e facilmente individuabili nel testo.

Marco Ruffini

11. Anche su questo punto, devo rimandare a RUFFINI, cit. (capitolo 5).

12. FREY, cit., vol. II, 1930, p. 265.

13. *Ibidem*, p. 351.

Il medioevo fantastico L'arte romanica secondo Vasari

FULVIO CERVINI

Il medioevo fantastico era il titolo del celeberrimo libro di Jurgis Baltrušaitis che sottotitolava: *antichità ed esotismi nell'arte gotica*¹. E forse si potrebbe scrivere un altro *Medioevo fantastico* spiegato così: *antichità ed esotismi nell'arte medievale come la vedeva Giorgio Vasari*. Sarebbe un sottotitolo molto pertinente e per molti versi chiarificatore. Gli atteggiamenti di Vasari nei riguardi dell'arte che noi chiamiamo medievale sono infatti ritenuti tradizionalmente ostili. Ma in realtà sono ambivalenti. A Santa Croce e Santa Maria Novella, senza toccare nel profondo l'architettura, egli spazza via i tramezzi e ricostruisce tutti gli altari, ma a Bosco Marengo e nella Pieve aretina compie per l'ultima volta un'operazione decisamente tradizionalista, mettendo in opera una colossale pala doppia, come era stata la *Maestà* di Duccio e come mai più sarà². In generale, Vasari detesta il "gotico", che tuttavia è in certa misura arte a lui contemporanea, e perciò da contrastare con un piglio quasi da critico militante. Detesta però assai meno, e talvolta ammira sinceramente, quel medioevo che per lui rappresenta un canale di comunicazione tra la modernità del suo tempo e l'architettura antica:

1. J. BALTRUŠAITIS, *Il medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, con un'introduzione di M. Oldoni, Milano 2002 (I ed. 1973; ed. or. *Le Moyen Age Fantastique*, Paris 1955).

2. G. IENI, "Una machina grandissima quasi a guisa d'arco trionfale": l'altare vasariano, in *Pio V e Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, catalogo della mostra (Alessandria, Bosco Marengo, 1985) a cura di C. Spantigati e G. Ieni, Alessandria 1985, pp. 49-62; A. GIOVANNETTI, *L'altare vasariano nella chiesa di Santa Croce a Boscomarengo (1567-1569)*, in *Altari e immagini nello spazio ecclesiale. Progetti e realizzazioni nell'età della Controriforma*, a cura di A. Forlani Tempesti, Firenze 1996, pp. 89-105; V. NATALE, "Mi commise che io gli facessi in Fiorenza una tavola". *Vasari e i suoi a Bosco*, in *Santa Croce di Bosco Marengo*, a cura di F. Cervini e C. Spantigati, Alessandria 2002, pp. 77-89. Una rassegna delle pale d'altare doppie è stata condotta da K. TOYAMA, *The Double-sided Altarpieces*, in *Tradition and Symbol*, a cura di F. Maeda, Tokyo 2003, pp. 23-53 (in giapponese).