

523231

710 V328 Firenze
2011

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT IN FLORENZ
MAX-PLANCK-INSTITUT

I MONDI DI VASARI

Accademia, lingua, religione, storia, teatro

a cura di Alessandro Nova e Luigi Zangheri



Marsilio

INDICE

I MONDI DI VASARI

Accademia, lingua, religione, storia, teatro

- 9 I Mondi di Vasari
Alessandro Nova
- 17 Vasari e Alessandro de' Medici: arte e ideologia
Michel Plaisance
- 43 Giorgio Vasari e la crisi religiosa del Cinquecento
Massimo Firpo
- 67 Giorgio Vasari: le vite dei più eccellenti
pittori attori e cantori
Sara Mamone
- 85 Giorgio Vasari e l'Accademia del Disegno
Luigi Zangheri
- 99 Vasari e la virtù
Amedeo Quondam
- 141 Citazioni letterarie nella Giuntina:
per una mappa delle loro funzioni
Lina Bolzoni
- 161 Le due prospettive:
su Vasari e un elemento della sua fortuna
Carlo Ginzburg

LINA BOLZONI

CITAZIONI LETTERARIE NELLA GIUNTINA:
PER UNA MAPPA DELLE LORO FUNZIONI

Vorrei chiarire da quali domande, da quali interessi nasce il mio intervento. La prospettiva è duplice, i due punti di vista adottati sono insieme contrapposti e, forse, complementari. Da un lato infatti nasce dall'interesse per il recupero dei vari modi, spesso insospettati e eretici, in cui i testi letterari sono stati letti, in altri termini nasce da un forte interesse per le varie forme, i vari volti della critica prima della critica. Faccio subito un esempio. Tommaso Campanella, nella *Città del Sole*, spiega in questo modo l'inizio di un poema che gli era caro, e cioè l'*Orlando Furioso*: siamo, egli dice, in un'età dominata da segni astrologici femminili, il che causa fervore di scoperte, grande vitalità, ma anche decadenza dei costumi.

Onde si vede che in questo secolo regnaro le donne, come [...] Elisabetta in Inghilterra, Catarina in Francia, [...] Isabella in Spagna, inventrice del Mondo Nuovo. E 'l poeta di questo secolo incominciò dalle donne dicendo:

Le donne, i cavalier, l'armi e l'amori.

E tutti son maledici li poeti d'oggi per Marte, e per Venere e per la Luna parlano di bardascismo e puttanesmo¹.

La poesia come segno, come interprete della natura profonda di un'epoca: può essere per noi un'idea familiare, ma non lo è certo la chiave astrologica e profetica che Campanella usa per esprimerla, e il fatto che ne parli in un testo utopico. E gli esempi si potrebbero moltiplicare. In tempi come in nostri, in cui la critica e la storiografia letteraria non godono di eccessiva fortuna, varrebbe forse la pena di riaprire i nostri occhi sul passato, di riscoprire i modi e i luoghi, spesso impensabili, in cui si sono letti

¹T. Campanella, *La città del Sole*, a cura di G. Ernst, Milano 1996, pp. 92-93.

i testi letterari. O meglio: vedere come la nostra letteratura è stata degustata, interpretata, ma anche frantumata, consumata, fatta interagire con i mille volti della vita. È questo anche un modo, io credo, per farla rivivere attraverso i diversi occhi dei suoi lettori.

L'altro punto di vista, da cui più direttamente nasce il mio intervento, è legato alle *Vite* vasariane, ai modi in cui i testi letterari vengono utilizzati, alle funzioni che di volta in volta la citazione assume. Sono convinta che, al di là degli schemi disciplinari fissati dall'accademia, la letteratura vive in modi diversi, attraverso gli occhi di chi la legge. Quelli che propongo sono solo alcuni elementi di una indagine che meriterebbe maggiori approfondimenti. In primo luogo la mia analisi si basa solo sull'ultima edizione delle *Vite* (la Giuntina del 1568), mentre sarebbe necessario fare un confronto con la prima edizione, e con gli altri scritti del Vasari. Resta aperto inoltre il problema delle "fonti" vasariane, di quali mediazioni – magari anche legate alla tradizione orale – nutrano il suo testo, e in particolare il suo modo di usare i poeti². Proveremo comunque a disegnare una mappa, sia pure provvisoria.

I. LA «AUCTORITAS» DEI POETI E IL CANONE DELLA RINASCITA DELLE ARTI

Le parole dei poeti, la grande tradizione letteraria, sono in primo luogo usate dal Vasari come fonte di *auctoritas*. Hanno creato fama, memoria condivisa, agiscono da *auctoritates* anche nel campo specificamente artistico: nelle parole dei grandi testi letterari Vasari rispecchia, e così rafforza il

² La bibliografia vasariana è ricchissima ma, a quanto mi risulta, il tema qui affrontato viene toccato piuttosto lateralmente, e in relazione a singoli casi. Mi limito qui a indicare i contributi più rilevanti per il nostro tema: S. Alpers, *'Ekphrasis' and aesthetic attitudes in Vasari's Lives*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 23, 3/4, 1960, pp. 190-215; C. Dionisotti, *Tiziano e la letteratura*, in «Lettere italiane», xxviii, 1976, pp. 401-409; P. Barocchi, *Studi vasariani*, Torino 1984; L. Riccò, *Tipologia novellistica degli artisti vasariani*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 95-116; P.L. Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven-London 1995; M. Pozzi, E. Mattioda, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze 2006. Le citazioni delle *Vite* sono tratte da G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, vol. I, 1966; vol. II, 1967; vol. III, 1971; vol. IV, 1976; vol. V, 1984; vol. VI, 1987.

suo discorso a diversi livelli. A cominciare da una componente essenziale, e cioè il canone stesso della rinascita delle arti, che nel suo momento originario è collegato a Giotto. Per questo le citazioni sono fortemente selettive: di Dante si cita soprattutto l'XI canto del *Purgatorio*, e dell'*Orlando Furioso* si rievoca soprattutto l'inizio del xxxiii canto, i passi dunque che vengono letti come la formulazione del canone antico e moderno. Ma di volta in volta Vasari dialoga da vicino con i testi dei poeti, li rilegge e li plasma a suo uso e consumo.

Vediamo il caso di Cimabue:

Fu sotterrato Cimabue in S. Maria del Fiore, con questo epitaffio fattogli da uno de' Nini:

Credidit ut Cimabos picturae castra tenere
Sic tenuit vivens, nunc tenet astra poli.

Non lascerò di dire che se alla gloria di Cimabue non avesse contrastato la grandezza di Giotto suo discepolo, sarebbe la fama di lui maggiore, come dimostra Dante nella sua Comedia, dove, alludendo nell'undecimo canto del *Purgatorio* alla stessa iscrizione della sepoltura, disse:

Credette Cimabue nella pittura
tener lo campo, et ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui oscura³.

I versi di Dante sono chiamati a autorizzare e confermare il giudizio di Vasari. Nello stesso tempo si indica come fonte dantesca l'epitaffio scritto sulla tomba di Cimabue: una scrittura esposta, parole incise, sotto gli occhi di tutti, che tramandano la memoria e creano il giudizio. Sarebbe interessante ricostruire le funzioni che gli epitaffi hanno nelle *Vite* e le loro fonti. Nel caso di Cimabue l'epitaffio viene a inserirsi con grande autorità nel gioco di rispecchiamento dei giudizi che attraverso Dante e Vasari i secoli hanno costruito.

Il canone delineato nell'XI del *Purgatorio* è citato anche nella vita di Giotto, con un sapiente uso della *dispositio* e della memoria letteraria che lo colloca contemporaneamente all'inizio e alla fine dell'argomentazione. Giotto, leggiamo, fu molto amico di Oderisi da Gubbio,

³ *Ibid.*, II, pp. 42-43.

eccellente miniatore in que' tempi; il quale, condotto perciò dal Papa, minìo molti libri per la libreria di palazzo, che sono in gran parte oggi consumati dal tempo. E nel mio libro de' disegni antichi sono alcune reliquie di man propria di costui, che invero fu valente uomo, se bene fu molto miglior maestro di lui Franco Bolognese miniatore [...] come si può vedere nel detto libro, dove ho di sua mano disegni di pitture e di minio [...]. Di questi due miniatori eccellenti fa menzione Dante nell'undecimo capitolo del *Purgatorio*, dove si ragiona de' vanagloriosi, con questi versi:

«Oh,» dissi a lui «non se' tu Oderigi,
l'onor d'Agobbio e l'onor di quell'arte
ch'alluminare è chiamata in Parigi?»
«Frate,» diss'egli «più ridon le carte
che pennelleggia Franco Bolognese:
l'onor è tutto suo e mio in parte»⁴.

Il confronto fra Oderisi e Franco Bolognese rievoca subito Dante alla memoria di qualsiasi lettore sia pur dotato di una mediocre competenza letteraria. L'esplicita citazione dei versi della *Commedia* viene così a suggellare e confermare un giudizio che Vasari dà come suo e che trova conferma e documentazione nel suo libro dei disegni, la preziosa raccolta di «reliquie» (termine quanto mai significativo) che egli ha realizzato⁵.

Dante e Giotto, inoltre, non appaiono legati solo dalla consacrazione che il poeta ne ha fatto, ma anche da una amicizia personale (qualcosa di simile a ciò che Petrarca celebrerà a proposito di Simone Martini, il «mio Simon», nel primo dei due sonetti sul ritratto di Laura)⁶, addirittura da una collaborazione nella creazione di immagini:

E le storie de l'Apocalisse ch'è fece in una di dette capelle [a Napoli, a Santa Chiara] furono, per quanto dice, invenzione di Dante, come per avventura furono anco quelle tanto lodate d'Ascesi delle quali si è di sopra abastanza favellato; e se ben Dante in questo tempo era morto, potevano averne avuto, come spesso avviene fra gl'amici, ragionamento⁷.

⁴ *Ibid.*, II, p. 105.

⁵ Cfr. L. Collobi Raggianti, *Il libro de' disegni del Vasari*, Firenze 1974.

⁶ Cfr. L. Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di F. Pich, Bari 2008, p. 11; Ead., *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino 2010, pp. 153-157.

⁷ G. Vasari, *Le Vite...*, cit., II, p. 108 (cfr. nota 2).

Possiamo sospettare che qui Vasari proietti nel passato una collaborazione fra pittori e letterati nella *inventio* di programmi iconografici che nei secoli più vicini a lui era diventata prassi diffusa.

L'altro grande poeta che viene citato come consacratore di un canone figurativo è, come si diceva, Ariosto. «Non fu il medesimo Bellino dal famosissimo Ariosto nel principio del xxxiii canto d'Orlando Furioso fra i migliori pittori della sua età annoverato?»⁸, leggiamo ad esempio a conclusione di un brano, sul quale torneremo, dedicato allo stretto rapporto che si è creato fra poeti e pittori intorno al ritratto. La poesia, il «famosissimo Ariosto», interviene a consacrare giustamente la grandezza di un pittore, che è «fra i migliori» della sua età. Analoga situazione Vasari registra a proposito di Andrea Mantegna:

Fu Andrea di sì gentili e lodevoli costumi in tutte le sue azioni, che sarà sempre di lui memoria non solo nella sua patria ma in tutto il mondo; onde meritò esser dall'Ariosto celebrato non meno per i suoi gentilissimi costumi che per l'eccellenza della pittura, dove nel principio del xxxiii canto, annoverandolo fra i più illustri pittori de' tempi suoi, dice:

Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino⁹.

Qui i «gentilissimi costumi», le doti che caratterizzano il comportamento, vengono lodati insieme al valore artistico. A proposito di Tiziano leggiamo:

Fece in quel tempo Tiziano amicizia con il divino messer Lodovico Ariosto, e fu da lui conosciuto per eccellentissimo pittore, e celebrato nel suo Orlando Furioso:

... e Tizian che onora
non men Cadore che quei Venezia e Urbino¹⁰.

La capacità del poeta di riconoscere il valore dell'artista appare legata a quello che potremmo chiamare il *topos* dell'amicizia personale.

Non sempre, tuttavia, il cerchio dell'amicizia, del riconoscimento, della

⁸ *Ibid.*, III, p. 439.

⁹ *Ibid.*, III, p. 555.

¹⁰ *Ibid.*, VI, p. 159.

consacrazione attraverso la poesia funziona perfettamente. Qua e là si introduce qualche incrinatura, come nel caso di Dosso Dossi:

Quasi ne' medesimi tempi che il Cielo fece dono a Ferrara, anzi al mondo, del divino Lodovico Ariosto, nacque il Dosso pittore nella medesima città, il quale, se bene non fu così raro tra i pittori come l'Ariosto tra i poeti, si portò nondimeno per sì fatta maniera nell'arte, che oltre all'essere state in gran pregio le opere in Ferrara, meritò anco che il dotto poeta, amico e domestico suo, facesse di lui onorata memoria ne' suoi celebratissimi scritti: onde al nome del Dosso ha dato maggior fama la penna di messer Lodovico che non fecero tutti i pennelli e' colori ch'e' consumò in tutta sua vita. Onde io per me confesso che grandissima ventura è quella di coloro che sono da così grandi uomini celebrati, perché il valor della penna sforza infiniti a dar credenza alle lodi di quelli, ancorché interamente non le meritino".

Abbiamo qui un esempio di come il potere della poesia, la sua capacità di creare fama, di persuadere (di «dar credenza»), possa funzionare con un margine di pericolosa autonomia. Ci possiamo chiedere se, nel modo in cui Vasari formula il suo giudizio, non ci siano tracce proprio di alcune delle più ironiche e spregiudicate riflessioni di Ariosto sul complesso rapporto che si crea fra sentimenti, poesia, verità: mi limito a citare il commento a proposito di Sacripante, che crede alle dichiarazioni di Angelica di essere rimasta vergine (I, 56, 1-2: «Forse era ver, ma non però credibile\la chi del senso suo fosse signore»), e quanto san Giovanni dice, nel viaggio sulla Luna, a proposito della non affidabilità della poesia (xxxv, 28, 7-8: «gli scrittori amo, e fo il debito mio\ch'al vostro mondo fui scrittore anch'io»).

2. LE SENTENZE

Una delle forme attraverso cui la poesia della *Commedia* vive da subito nella memoria del suo pubblico è, come aveva notato Contini¹¹, quella della sentenza, del frammento che diventa proverbio, tessera riusabile per

¹¹ *Ibid.*, IV, pp. 419-420

¹² G. Contini, *Un'interpretazione di Dante*, in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino 1976 (seconda edizione), pp. 69-111. Il saggio è del 1956 ed era uscito su «Paragone».

le diverse situazioni della vita. Ne abbiamo qualche traccia anche nelle *Vite* vasariane, e il fenomeno riguarda, oltre a Dante, anche Petrarca e Ariosto.

L'*auctoritas* dantesca è così forte che può essere invocata sotto la formula «il nostro poeta». È il caso in cui si commenta il fatto che una tavola a tempera di Giotto, dedicata alla morte della Madonna e che era conservata nella chiesa di Ognissanti, su cui Vasari aveva richiamato l'attenzione nella prima edizione delle *Vite*, era stata sottratta da qualcuno che forse era spinto dallo sdegno per la scarsa considerazione in cui era tenuta:

quest'opera dagl'artefici pittori era molto lodata e particolarmente da Michelagnolo Buonarroti [...]. Questa tavoletta, dico, è stata poi levata via da chi che sia, che, forse per amor dell'arte e per pietà, parendogli che fusse poco stimata, si è fatto, come disse il nostro Poeta, spietato¹³.

Il riferimento è naturalmente a *Par.* IV, 103-105: «come Almeone, che, di ciò pregato dal padre suo, la propria madre spense, per non perder pietà si fé spietato». Importante è anche l'accostamento implicito fra Dante e Michelangelo, su cui avremo occasione di tornare.

Un frammento petrarchesco è invece utilizzato a proposito di Leonardo da Vinci, della sua difficoltà a realizzare, a portare a termine le opere promesse.

[...] delle cose sue ne son molte rimase imperfette. Ma per il vero si può credere che l'animo suo grandissimo et eccellentissimo per esser troppo volonterososo fusse impedito, e che il voler cercare sempre eccellenza sopra eccellenza e perfezzione sopra perfezzione ne fusse cagione, talché l'opra fusse ritardata dal desio, come disse il nostro Petrarca¹⁴.

È interessante che la citazione petrarchesca venga dai *Trionfi*, in particolare dal *Triumphus Cupidinis*, III, 7-9:

Frate – risposi – e tu sai l'esser mio
e l'amor del saper che m'ha sì acceso,
che l'opra è ritardata dal desio

¹³ G. Vasari, *Le Vite...*, cit., II, p. 114 (cfr. nota 2).

¹⁴ *Ibid.*, IV, p. 27.

L'*auctoritas* petrarchesca serve così a dare un'aura di grandezza, a giustificare quello che potrebbe apparire un difetto insormontabile, una grave deficienza.

Molto interessante è anche l'uso di Ariosto in chiave, per così dire, sapienziale. Lo possiamo trovare nella *Vita di Madonna Properzia de' Rossi scultrice bolognese*. Il procedimento retorico è simile a quello che abbiamo già visto in azione nel caso della vita di Giotto, a proposito del canone dei miniatori. Anche qui infatti la citazione di Ariosto è implicita già all'inizio, solletica la memoria del lettore, e diventa esplicita alla fine. L'*incipit* della vita ha il tono di una sentenza di carattere generale:

È gran cosa che in tutte quelle virtù et in tutti quelli esercizi ne' quali, in qualunque tempo, hanno voluto le donne intromettersi con qualche studio, elle siano sempre riuscite eccellentissime e più che famose, come con una infinità di esempli agevolmente potrebbe dimostrarsi¹⁵.

Seguono numerosi esempi di donne dell'antichità che sono state grandi in tutte le scienze e le arti e si passa poi ad esaltare il nuovo protagonismo femminile che caratterizza i tempi moderni:

Ma certo in nessun'altra età s'è ciò meglio potuto conoscere che nella nostra, dove le donne hanno acquistato grandissima fama non solamente nello studio delle lettere, com'ha fatto la signora Vittoria del Vasto, la signora Veronica Gambarara, la signora Caterina Anguisola, la Schioppa, la Nugarola, madonna Laura Battiferra, e cent'altre sì nella volgare come nella latina e nella greca lingua dottissime, ma eziandio in tutte l'altre facultà. Né si son vergognate, quasi per torci il vanto della superiorità, di mettersi con le tenere e bianchissime mani nelle cose meccaniche¹⁶.

La scultrice Properzia compare a questo punto come esempio culminante di un processo storico, di una raggiunta parità tra i sessi, che non conosce più confini tradizionali («le arti meccaniche»). Il ritratto di Properzia non rinuncia tuttavia alla specificità femminile. Se ne ricordano la grande bellezza, il «capriccioso e destrissimo ingegno», un amore non ricambiato

¹⁵ *Ibid.*, IV, p. 399

¹⁶ *Ibid.*, IV, pp. 400-401.

che lei raffigura nella vicenda di Giuseppe e Putifarre, rappresentata tuttavia, potremmo osservare, in modo inconsueto, non come esempio di castità maschile, e neppure di lussuria e di vendetta femminile, ma piuttosto dal punto di vista della infelicità della donna che viene rifiutata:

ella finì, con grandissima meraviglia di tutta Bologna, un leggiadrissimo quadro dove (perciò che in quel tempo la misera donna era innamoratissima d'un bel giovane, il qual pareva che di lei poco si curasse) fece la moglie del maestro di casa del Faraone, che innamoratasi di Giosep, quasi disperata del tanto pregarlo, all'ultimo gli toglie la veste d'attorno con una donnesca grazia, e più che mirabile. Fu questa opera da tutti riputata bellissima, et a lei di gran sodisfazione, parendole con questa figura del Vecchio Testamento aver isfogato in parte l'ardentissima sua passione¹⁷.

In questo commento di Vasari saremmo tentati anche di vedere un uso particolarmente forte e ambiguo del termine «figura», dato che nell'episodio del Vecchio Testamento la scultrice proietta la propria vicenda personale, le dà forma e nello stesso tempo la contempla alla luce della ripetizione, del compimento figurale, appunto, anche se in chiave secolare. «Finalmente, – conclude il Vasari dopo aver ricordato le sue incisioni in rame – alla povera innamorata giovane ogni cosa riuscì perfettissimamente, eccetto il suo infelicissimo amore»¹⁸.

Si ricordano altri esempi di donne che si sono distinte nelle arti figurative, e si elogia Sofonisba Anguissola; Vasari ricorda di aver inserito un suo foglio nel «libro de' disegni» e conclude così:

Possiamo dunque dire col divino Ariosto e con verità che
Le donne son venute in eccellenza
di ciascun'arte ov'hanno posto cura¹⁹.

Vasari cita qui il proemio per così dire più “femminista” del poema:

Le donne son venute in eccellenza

¹⁷ *Ibid.*, IV, p. 402.

¹⁸ *Ibid.*, IV, p. 403.

¹⁹ *Ibid.*, IV, p. 405.

di ciascun'arte ove hanno posto cura;
 e qualunque all'istorie abbia avvertenza,
 ne sente ancor la fama non oscura.
 Se 'l mondo n'è gran tempo stato senza,
 non però sempre il mal influsso dura;
 e forse ascosi han lor debiti onori
 l'invidia o il non saper degli scrittori (xx, 2).

Vasari si dimostra ben consapevole della *querelle des femmes*, usa gli esempi e le argomentazioni che avevano nutrito una ormai copiosa letteratura, e conclude citando i versi dell'Ariosto che già echeggiavano nell'*incipit*. Le testimonianze addotte dal Vasari vengono così a corrispondere non soltanto alla verità, ma alla testimonianza autorevole del «divino Ariosto», là dove si era interrogato su chi crea la tradizione, su chi detiene il potere di "inventare" il passato.

3. RITRATTI: COLLABORAZIONE E SCAMBIO.

La capacità che la letteratura ha di perpetuare la memoria, di vincere la morte e l'oblio creando una fama duratura è motivo ricorrente nelle *Vite*, è anzi la prima motivazione che Vasari offre della scrittura stessa della sua opera. Il modo in cui poesia e pittura interagiscono nel caso del ritratto offre l'occasione di approfondire il tema e di darne una versione che dimostra una precisa coscienza storica, una particolare sensibilità per quanto di nuovo si era andato verificando proprio in questo settore. Il rapporto tra Petrarca e Simone Martini, in particolare i due sonetti del *Canzoniere* dedicati al ritratto di Laura, costituiscono in questa ottica un caso esemplare, un punto di partenza privilegiato, che viene infatti introdotto in modo solenne, con considerazioni di carattere generale:

Felici veramente si possono dire quegli'uomini che sono dalla natura inclinati a quell'arti che possono recar loro non pure onore e utile grandissimo, ma, che è più, fama e nome quasi perpetuo. Più felici poi sono coloro che si portano dalle fasce, oltre a cotale inclinazione, gentilezza e costumi cittadineschi, che gli rendono a tutti gl'uomini gratissimi. Ma più felici di tutti finalmente (parlando degl'artefici) sono quelli che oltre all'aver da natura inclinazione al buono e dalla medesima e dalla educazione costumi nobili, che hanno gentilezza di costumi ma soprattutto quelli che, oltre ad avere tutto questo, vivono al tempo di qualche

famoso scrittore, da cui, per un piccolo ritratto o altra così fatta cortesia delle cose dell'arte, si riporta premio alcuna volta mediante gli loro scritti d'eterno onore e nome. La qual cosa si deve, fra coloro che attendono alle cose del disegno, particolarmente desiderare e cercare dagl'eccellenti pittori, poiché l'opere loro, essendo in superficie e in campo di colore, non possono avere quell'eternità che danno i getti di bronzo e le cose di marmo allo scultore o le fabbriche agl'architetti²⁰.

Rispetto all'ottica tradizionale, che rivendicava alla parola una capacità di conservare la fama ben superiore a quella di tutte le arti figurative, qui abbiamo una specie di ridimensionamento: è la pittura, piuttosto che la scultura o l'architettura, a manifestare tutta la sua fragilità nei confronti del tempo e ad abbisognare, dunque, dell'apporto della poesia per costruire la propria fama. In questa ottica la vicenda di Simone Martini appare baciata dalla fortuna, oltre che dalla virtù:

Fu dunque quella di Simone grandissima ventura vivere al tempo di messer Francesco Petrarca, e abbattersi a trovare in Avignone alla corte questo amorosissimo poeta desideroso d'avere la imagine di madonna Laura di mano di maestro Simone; perciò che avutala bella come desiderato avea, fece di lui memoria in due sonetti, l'uno de' quali comincia

Per mirar Policleto a prova fiso
 Con gl'altri che ebber fama di quell'arte,
 e l'altro:
 Quando giunse a Simon l'alto concetto
 Ch'a mio nome gli pose in man lo stile.

E invero questi sonetti e l'averne fatto menzione in una delle sue lettere famigliari, nel quinto libro che comincia: *Non sum nescius*²¹, hanno dato più fama alla povera vita di maestro Simone che non hanno fatto né faranno mai tutte l'opere sue, perché elleno hanno a venire, quando che sia, meno, dove gli scritti di tant'uomo viveranno eterni secoli²².

²⁰ *Ibid.*, II, p. 191.

²¹ Il riferimento è alla lettera indirizzata a Guido Sette, in cui si citano Giotto e Simone Martini: «duos ego novi pictores egregios, nec formosos: Iottum, florentinum civem, cuius inter modernos fama ingens est, et Simonem Senensem» (*Familiare*, v, 17.6).

²² G. Vasari, *Le Vite...*, cit., II, pp. 191-192 (cfr. nota 2).

Quello che viene delineato, intorno al ritratto della donna amata dal poeta, è un contesto preciso, fatto di componenti che troveremo anche in altri passi delle *Vite* sullo stesso tema. Si tratta, potremmo dire, di un rapporto di scambio, dove da un lato c'è un poeta innamorato, che proietta il suo desiderio sull'immagine dell'amata (Petrarca è «amorosissimo poeta»), dall'altro c'è un pittore che sa rispondere alle sue attese perché è in grado di raffigurare la bellezza della donna («avutala bella come desiderato avea»); la lode poetica diventa la ricompensa in uno scambio che resta profondamente ineguale («per un *piccolo* ritratto o altra così fatta cortesia delle cose dell'arte, si riporta premio alcuna volta mediante gli loro scritti d'eterno onore e nome», idea ribadita alla fine del secondo brano citato).

L'esempio, il precedente petrarchesco viene ricordato anche a proposito del rapporto che, sempre in relazione al ritratto, si viene a creare tra Giovanni Bellini e Bembo, come tra Tiziano e Della Casa:

Giovanni dunque ritrasse a messer Pietro Bembo, prima che andasse a star con papa Leone Decimo, una sua innamorata così vivamente che meritò esser da lui, sì come fu Simon Sanese dal primo Petrarca fiorentino, da questo secondo viniziano celebrato nelle sue rime, come in quel sonetto: O imagine mia celeste e pura, dove nel principio del secondo quaternario dice:

Credo che 'l mio Bellin con la figura,
e quel che seguita. E che maggior premio possono gl'artefici nostri desiderare delle lor fatiche che essere dalle penne de' poeti illustri celebrati? Sì com'è anco stato l'eccellentissimo Tiziano dal dottissimo messer Giovanni della Casa, in quel sonetto che comincia: Ben veggio, Tiziano, in forme nuove, et in quell'altro: Son queste, Amor, le vaghe trecce bionde²³.

Nel caso di Giovanni Bellini, il riferimento è con ogni probabilità al ritratto di Maria Savorgnan: Bembo vi fa più volte riferimento nelle lettere, inserendolo in un gioco tra innamorati in cui tendono a sfumare i confini tra le immagini dipinte, quelle affidate alla poesia, e i fantasmi che popolano i sogni e le fantasie. «La vostra imagine – scrive Bembo in una lettera del 20 marzo 1500 – holla basciata mille volte in vece di voi, e priegola di quello, che io voi volentieri pregherei, e veggio che ella *benignamente assai*

²³ *Ibid.*, III, p. 439.

par che m'ascolte, più che voi non fate, se risponder sapesse a' detti miei»²⁴. Il ritratto di Maria funziona qui da oggetto erotico sostitutivo. È per noi importante che Bembo descriva la scena alla donna citando Petrarca, là dove, nel secondo sonetto sul ritratto di Laura (78, 10-11), si lamenta del contrasto fra l'aspetto benevolo del ritratto, la sua apparenza di vita e la delusione che genera quando non si anima, non corrisponde alle parole, e al desiderio, del poeta:

Benignamente assai par che m'ascolte,
se risponder sapesse a' detti miei.

L'inciso con cui Bembo divide i due versi citati («più che voi non fate») inserisce la comune memoria petrarchesca nel colloquio confidenziale fra i due amanti, che si nutre così, in modo compiaciuto e raffinato, della compenetrazione tra arte e vita.

Le lettere di Bembo a Maria Savorgnan contribuiscono per molti aspetti a confermare la validità del quadro critico che Vasari delinea, intorno al rapporto fra poeta e pittore che si crea intorno al ritratto. Il ritratto viene a giocare un ruolo importante nel rituale erotico, e insieme incarna la ricerca impossibile di riprodurre, e padroneggiare, la vita e la bellezza. I due sonetti petrarcheschi sul ritratto di Laura sono davvero l'archetipo di una produzione che ha avuto una fortuna secolare, giocando un ruolo importante nel creare, fra Quattrocento e Cinquecento, quella stagione che Pommier ha chiamato di «gloria del ritratto», quando la lode letteraria fa i conti con una diffusione del ritratto che acquista caratteri ben diversi dal passato per quantità e qualità²⁵. Vasari dimostra qui, come si diceva, una forte sensibilità critica: è vero che i dittici di Bembo e di Della Casa si inserivano in una specie di microgenere che si rifaceva al dittico petrarchesco. Molto significativo è anche il modo in cui la coppia Petrarca-Simone è accostata a quella di Bembo-Giovanni Bellini (e poi di Tiziano-Della Casa): «sì come fu Simon Sanese dal primo Petrarca Fiorentino, da questo secondo viniziano celebrato nelle sue rime». Bembo diventa qui il secon-

²⁴ M. Savorgnan e P. Bembo, *Carteggio d'amore, (1500-1501)*, a cura di C. Dionisotti, Firenze 1950, n. 54, p. 52.

²⁵ É. Pommier, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei lumi*, Torino 2003, cap. II.

do Petrarca, anche perché è il protagonista di una specie di *translatio* del nuovo microgenere appunto a Venezia, là dove, come Vasari ricorda poco prima, Giovanni Bellini contribuisce a inaugurare una nuova, felice stagione del ritratto:

perché si era dato a far ritratti di naturale, introdusse usanza in quella città che chi era in grado si faceva da lui o da altri ritrarre; onde in tutte le case di Vinezia sono molti ritratti²⁶.

Il moderno rapporto fra poeta e pittore che si crea intorno al ritratto diventa così, nelle *Vite* vasariane, un caso particolare della capacità della poesia di creare la fama, di garantire la memoria: un caso particolare perché fondato su di uno scambio fra immagine e oggetto del desiderio.

4. IL «VISIBILE PARLARE»

C'è un caso molto interessante in cui la citazione di una fonte letteraria serve solo da aggancio autorevole e memoriale, per poi dare il via a un percorso basato sulla variazione e, per certi aspetti, sul rovesciamento. È il caso della vita di Buonamico Buffalmacco, «come uomo burlevole celebrato da messer Giovanni Boccaccio nel suo Decamerone»²⁷. Compare a un certo punto sulla scena un amico del pittore, Bruno di Giovanni, «celebrato anch'egli come piacevole uomo dal Boccaccio»²⁸. I due, si racconta, lavorano a Pisa, nella chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno, e Bruno dipinge, per l'altare di Sant'Orsola, la santa con lo stendardo di Pisa, che lo porge a una donna che chiede aiuto e che raffigura appunto la città.

Ma perché nel fare questa opera Bruno si doleva che le figure che in essa faceva non avevano il vivo come quelle di Buonamico, Buonamico, come burlevoles, per insegnargli a fare le figure non pur vivaci ma che favellassono, gli fece far alcune parole che uscivano di bocca a quella femina che si raccomanda alla Santa e la risposta della Santa a lei, avendo ciò visto Buonamico nell'opere che aveva fatte

²⁶ G. Vasari, *Le Vite...*, cit., III, pp. 438-439 (cfr. nota 2).

²⁷ *Ibid.*, II, p. 161.

²⁸ *Ibid.*, II, p. 171.

nella medesima città Cimabue. La qual cosa, come piacque a Bruno e agl'altri uomini sciocchi di que' tempi, così piace ancor oggi a certi goffi che in ciò sono serviti da artefici plebei come essi sono. E di vero pare gran fatto che da questo principio sia passata in uso una cosa che per burla e non per altro fu fatta fare, conciosiaché anco una gran parte del Camposanto, fatta da lodati maestri, sia piena di questa gofferia²⁹.

Buffalmacco è definito più volte «burlevole»: Boccaccio, e poi Sacchetti, ne hanno consacrato il tipo, la burla è la sua cifra. Ma mentre nella tradizione novellistica Bruno è suo complice, protagonista della burla, qui diventa una vittima. Quel che ci interessa è notare come il cuore della burla investa un tema centrale della pittura e della competizione fra parole e immagini, la capacità cioè di creare qualcosa che sembri vivo, la qualità illusionistica della rappresentazione, quella che Plinio, ad esempio, aveva consacrato in una serie di aneddoti esemplari che riguardavano la competizione fra i massimi pittori della Grecia antica (*Naturalis historia*, xxxvi, 65). Qui la competizione è fra Bruno e Buffalmacco, il quale insegna per burla all'amico un metodo per «fare le figure non pur vivaci ma che favellassono», un metodo dunque che gli permetta non solo di raggiungerlo, ma di superarlo. La rozzezza intellettuale di Bruno sta nel prendere Buffalmacco alla lettera, nel pensare che basterà scrivere le parole, ricorrere cioè ai *tituli*, per dare l'impressione della vita, per realizzare qualcosa di simile a quello che Dante aveva chiamato il «visibile parlare». Torneremo su questo punto. Per Vasari questa via breve alla rappresentazione della vita e della parola in pittura, questa rozzezza tecnica che nasce da una rozzezza intellettuale, è qualcosa che connota negativamente un'età che non ha ancora conosciuto la rinascita («piacque a Bruno e agl'altri uomini sciocchi di que' tempi»), e quindi il passato, ma che agisce anche ai suoi tempi, legando fra di loro, in una catena poco virtuosa, committenti e artisti: «piace ancor oggi a certi goffi che in ciò sono serviti da artefici plebei come essi sono». Il tema boccacciano della burla, incarnato da Buffalmacco e dai suoi amici, viene così piegato dal Vasari alle esigenze del suo discorso critico e polemico.

Il tema delle parole dipinte ricompare nella vita di Buffalmacco a proposito della *Cosmografia* del Camposanto pisano, che il Vasari gli attribu-

²⁹ *Ibid.*, II, p. 171.

isce. È interessante che gli attribuisca anche la composizione e la scrittura del sonetto che accompagnava il grande schema cosmologico e che trascrive con questo commento:

Buonamico, per dichiarare la sua storia con versi simili alle pitture di quell'età, scrisse a' piedi in lettere maiuscole di sua mano, come si può anco vedere, questo sonetto; il quale per l'antichità sua e per la semplicità del dire di que' tempi, mi è paruto di mettere in questo luogo, comeché forse, per mio avviso, non sia per molto piacere, se non se forse come cosa che fa fede di quanto sapevano gli uomini di quel secolo³⁰.

Ritorna qui, riferita al sonetto, la valutazione di rozzezza e semplicità che abbiamo visto sopra e che riguarda in primo luogo l'età. Attribuire al pittore anche la composizione del sonetto era una soluzione di comodo di fronte a un prodotto in cui si potevano ancora vedere anche i versi. Il giudizio di Vasari sul sonetto è forse eccessivamente negativo, ma dobbiamo essergli grati di averci tramandato il testo. La *Cosmografia*, come oggi sappiamo, è di Piero di Puccio, di fine Trecento, e siamo di fronte a uno dei rari casi in cui sono conservate, oltre all'immagine, anche le iscrizioni in latino e, appunto, il sonetto che l'accompagnavano. La descrizione del cosmo era un tema ricorrente nella predicazione, specie domenicana; siamo così in grado di ricostruire il circuito che si veniva a creare, nel pubblico, non solo tra le parole ascoltate e le immagini, ma anche tra tutto questo e le parole che si potevano leggere. Possiamo vedere che il messaggio si faceva via via più complesso a seconda che il pubblico fosse analfabeta, che sapesse leggere solo il volgare, o che conoscesse anche il latino³¹.

Le parole che escono dalla bocca dei personaggi, iscritte nei *tituli*, o le iscrizioni didattiche in versi, come quella della *Cosmografia*, appaiono come la via rozza e semplicistica per dar vita alle immagini, per farle parlare. Se tutto questo è all'insegna della burla consacrata da Boccaccio, vedremo come la vera via da percorrere sia piuttosto all'insegna di Dante.

³⁰ *Ibid.*, II, p. 172.

³¹ Cfr. L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002, pp. 26-29.

Nella vita dello scultore Pierino da Vinci Vasari ricorda come Luca Martini, divenuto provveditore di Pisa, chiama a sé l'artista e, dato che stava scrivendo «sopra la Commedia di Dante alcune cose», gli suggerisce di dedicare un'opera al conte Ugolino, come testimonianza della crudeltà dei Pisani. Pierino

messe mano in fare una storia di cera per gettarla di bronzo [...] nella quale fece due de' figliuoli del conte morti, uno in atto di spirare l'anima, uno che vinto dalla fame è presso all'estremo, non pervenuto ancora all'ultimo fiato; il padre in atto pietoso e miserabile, cieco e di dolore pieno va brancolando sopra i miseri corpi de' figliuoli distesi in terra. Non meno in questa opera mostrò il Vinci la virtù del disegno che Dante ne' suoi versi mostrasse il valore della poesia, perché non men compassione muovono in chi riguarda gli atti formati nella cera dallo scultore, che faccino in chi ascolta gli accenti e le parole notate in carta vive da quel poeta³².

Inspirata a Dante, e a un commento al suo poema, l'opera di Pierino diventa qui, esemplarmente, capace di superare il limite che la tradizione attribuiva alle arti figurative, riservando alla sola poesia la possibilità di dar vita alla interiorità. Lo scultore e Dante sono messi sullo stesso piano, perché mostrano al massimo le potenzialità delle rispettive arti: «la virtù del disegno» Pierino, «il valore della poesia» Dante. La prova di tutto questo è l'effetto che la loro opera genera nel pubblico, la «compassione» che prova chi guarda l'opera dello scultore, e chi «ascolta» i versi di Dante. È interessante che qui l'efficacia della poesia sia legata a una lettura a alta voce. Gli strumenti espressivi che si rivelano efficaci sono «gli atti formati nella cera» in Pierino e le «parole notate in carta vive» da Dante. «Atto» è certo termine caro allo zio di Pierino, Leonardo, ma anche dantesco:

L'angel che venne in terra col decreto
della molt'anni lacrimata pace,
ch'aperse il ciel del suo lungo divieto,
dinanzi a noi pareva sì verace
quivi *intagliato* in un *atto* soave,

³² G. Vasari, *Le Vite...*, cit., v, p. 234 (cfr. nota 2).

che non sembrava imagine che tace.
Giurato si saria ch'el dicesse 'Ave!' (*Purg.* x, 34-40).

Non era tuttavia solo sul versante delle arti figurative che si ingaggiava una battaglia per riprodurre l'effetto della vita. Il richiamo a Dante, e alle sue «parole notate in carta vive», ci fa venire in mente che nei celebri canti del *Purgatorio* più volte citati per il 'canone' della pittura egli metteva in scena anche una memorabile competizione fra parola e immagine all'insegna del «visibile parlare» e dell'arte divina. L'ipotesi che proprio il «visibile parlare» dantesco sia vivo e operante, sia là dove si condannano soluzioni rozze come quelle di ricorrere alle iscrizioni, sia nel passo sopra citato della vita di Pierino da Vinci, trova in qualche modo una conferma nella vita di Michelangelo.

Vediamo il passo, dedicato al *Giudizio universale*, in cui si ricorda come, dopo essere guarito dalle ferite riportate in una caduta dalle impalcature, Michelangelo

ritornato all'opera, et in quella di continuo lavorando, in pochi mesi a ultima fine la ridusse, dando tanta forza alla pittura di tal opera, che ha verificato il detto di Dante, «morti li morti, i vivi parean vivi»; e quivi si conosce la miseria dei dannati e l'allegrezza de' beati³³.

La citazione dantesca (*Purg.* xii, 64) viene dall'ultimo esempio di superbia, quello di Troia. Siamo appunto nei canti in cui si esalta, in una vertiginosa competizione con l'arte divina, il «visibile parlare» (x, 95), lo straordinario effetto illusionistico che viene creato dalle immagini scolpite sul pavimento e sulla cornice dei superbi. Michelangelo, dice Vasari, «ha verificato il detto di Dante», lo ha in certo senso realizzato, ne ha mostrato la verità e dunque la possibilità. E, come gli esempi di superbia e di umiltà, anche il *Giudizio universale* è fuori dal tempo e dalla storia: come la poesia di Dante, la pittura di Michelangelo è qui arte divina, in gara dunque con le possibilità estreme dell'arte umana. A Dante, scrive Vasari poco dopo, sono debitrice la bellezza e la precisione delle figure del Giudizio:

³³ *Ibid.*, vi, pp. 70-71.

perché per lui si è fatto studii e fatiche d'ogni sorte, apparendo egualmente per tutta l'opera, come chiaramente e particolarmente ancora nella barca di Caronte si dimostra; il quale con attitudine disperata l'anime tirate dai diavoli giù nella barca batte col remo, ad imitazione di quello che espresse il suo famigliarissimo Dante, quando disse:

Caron demonio, con occhi di bragia
loro accennando, tutte le raccoglie;
batte col remo qualunque si adagia³⁴.

«Il suo famigliarissimo Dante», un tema questo su cui Vasari insiste, anche a proposito della scrittura di Michelangelo: «essendosi egli molto diletto delle lezioni de' poeti volgari e particolarmente di Dante, che molto lo ammirava et imitava ne' concetti e nelle invenzioni».

All'insegna di Dante è dunque il *Giudizio* michelangiotesco, di cui Vasari rivendica anche la carica universale di conoscenza: ha potuto rappresentare tutti i peccati, egli scrive,

per essere stato sempre accorto e savio, et avere visto uomini assai et acquistato quella cognizione, con la pratica del mondo, che fanno i filosofi con la speculazione e per gli scritti. Talché chi giudizioso e nella pittura intendente si trova, vede la terribilità dell'arte, et in quelle figure scorge i pensieri e gli affetti, i quali mai per altro che per lui non furono dipinti.

Michelangelo supera i limiti tradizionali, rende visibili «i pensieri e gli affetti», come mai è stato fatto. «E questo – continua Vasari – nell'arte nostra è quello esempio e quella gran pittura mandata da Dio agli uomini in terra, acciò che veggano come il Fato fa quando gli intelletti dal supremo grado in terra descendono et hanno in essi infusa la grazia e la divinità del sapere»³⁵.

L'arte di Michelangelo è così espressione di un momento felice della storia, segno di una eccezionalità che corrisponde a un disegno divino. È appunto in questo contesto che trovano il loro posto, acquistano una precisa funzione, i richiami a Dante, in particolare a quel «visibile parlare» che la *Commedia* connotava in senso divino e che Michelangelo ha «verificato», portandolo sulla terra.

³⁴ *Ibid.*, VI, pp. 72-73.

³⁵ *Ibid.*, VI, p. 74.