

Poesia e storia nelle *Vite* di Giorgio Vasari

Enrico Mattioda

La specializzazione e la parcellizzazione del sapere hanno spinto alcuni autori, pur grandi, al margine del canone della letteratura italiana, degli *Scrittori d'Italia*. È il caso, ad esempio, degli autori relegati in quel vero e proprio ghetto che è la categoria di “letteratura artistica”: abbandonati spesso in mano agli storici dell’arte (che ne fanno oggi per lo più un uso strumentale e si limitano a cavarne delle informazioni sugli artisti che stanno studiando) questi autori scontano il peccato di aver scritto di arti visive, pur mantenendo, almeno nei migliori dei casi, una formazione e un’impostazione prettamente letteraria. È il caso sopra tutti di Giorgio Vasari, posto a fondatore non solo della letteratura artistica, ma anche della storia dell’arte: discipline che al suo tempo non esistevano e delle quali avrebbe probabilmente riso se solo gli fossero state prospettate, visto che si considerava uno storico *tout-court* e non avrebbe visto differenza tra la sua opera e quella di un Giovio, se non forse di maggior qualità dalla propria parte. E dire che si tratta di un autore che è stato fondamentale, quanto nessun altro, nell’elaborare e nel promuovere il concetto di “rinascita”: se le città d’arte italiane continuano a essere invase da turisti stranieri e il Rinascimento continua a essere un modello artistico vincente, è perché

Vasari ha posto le basi teoriche e le coordinate storiche per l'elaborazione del mito rinascimentale, mito inventato qualche secolo più tardi dagli stranieri vittime del "viaggio in Italia" e dalla lettura di Vasari.

Certo Vasari si trovò in una situazione particolarmente vantaggiosa per scrivere le *Vite* degli artisti: si trovò ad agire in un'epoca che in arte aveva raggiunto, e forse già superato, lo stadio del classicismo; poté distinguere le epoche precedenti ponendole a confronto con la sua epoca della perfezione, anche se per la loro valutazione giunse, come vedremo, ad applicare il principio desunto dalla storiografia repubblicana fiorentina di «qualità de' tempi». A causa di questa situazione riuscì a scrivere quella storia degli artisti che non era possibile scrivere allora per la letteratura, che non aveva raggiunto una situazione stabile di classicismo (in particolare per la prosa) e nella quale si guardava come modelli ai trecentisti o, in alcuni casi come quello del Trissino, direttamente a modelli classici antichi.

La grande fortuna della tradizione artistica tosco-romana gli permise di individuare una scuola che non soltanto aveva risolto i problemi di rappresentazione, ma aveva una teoria e dei concetti critici che egli poté organizzare; e fu il grande vantaggio della scuola tosco-romana rispetto ad altre scuole pittoriche, da quella veneta a quella fiamminga. La possibilità di teorizzare un'arte fondamentalmente classicista, che si era evoluta secondo delle linee precise - dalla rinascita dalla barbarie fino alla perfezione - fece sì che l'arte toscana diventasse la forma nazionale e internazionale di arte. Coloro che dopo Vasari si provarono

a delineare una tradizione pittorica di altre scuole o periodi furono spesso condannati al provincialismo o al fallimento.

Fatte queste premesse, occorre però ricordare che *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, pubblicate la prima volta nel 1550, si aprono con l'elogio non delle arti, ma della poesia e della storia: sono classicamente le penne degli scrittori a costruire un'opera *aere perennius* che mantiene in vita la fama degli artisti:

«la voracità del tempo, nondimeno, si vede manifestamente che non solo ha scemate le opere proprie e le altrui onorate testimonianze di una gran parte, ma cancellato e spento i nomi di tutti quelli che ci sono stati serbati da qualunque altra cosa, che dalle sole vivacissime e pietosissime penne delli scrittori. La qual cosa più volte meco stesso considerando, e conoscendo non solo con l'esempio degli antichi ma de' moderni ancora che i nomi di moltissimi vecchi e moderni architetti, scultori e pittori, insieme con infinite bellissime opere loro in diverse parti d'Italia si vanno dimenticando e consumando a poco a poco, e di una maniera, per il vero, che ei non se ne può giudicare altro che una certa morte molto vicina, per difenderli il più che io posso da questa seconda morte, e mantenergli più lungamente che sia possibile nelle memorie de' vivi, avendo speso moltissimo tempo in cercar quelle, usato diligenza grandissima in ritrovare la patria, l'origine, e le azzioni degli artefici, e con fatica grande ritratte dalle relazioni di molti uomini vecchi, e da diversi ricordi e scritti lasciati dagli eredi di quelli in preda della polvere e cibo de' tarli, e ricevutone finalmente et utile e piacere; ho giudicato conveniente, anzi debito mio, farne quella memoria che il mio debole ingegno et il poco giudizio potrà fare».¹

L'unica salvezza per l'artista è rappresentata dalla penna degli scrittori: soltanto la narrazione, la storia e la poesia mantengono viva la fama. Può sembrare paradossale che un artista faccia un così grande elogio

¹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, Sansoni (poi S.P.E.S.), Firenze, 1966-87. Il passo citato è in vol. I, p. 10. Le citazioni seguenti proverranno da quest'edizione ma mi limiterò a segnalare il volume in numeri romani e la pagina in numeri arabi.

della scrittura al di sopra della propria arte, ma troppo spesso si è dimenticata la preparazione letteraria di Vasari, dagli *studia humanitatis* con vari maestri, dal Pollastra a Pierio Valeriano, alla lunga frequentazione dei maggiori storici e letterati del suo tempo (Annibal Caro, Molza, Giovio, Varchi ecc.). Così la visione storica del lungo periodo, modellata sul *topos* classico del *Tempus edax*, viene declinata da Vasari alla luce di riferimenti cristiani e propri della tradizione letteraria toscana: al di là degli echi possibili dal Petrarca dei *Trionfi*, Vasari fa qui un riferimento diretto a Dante, con quella «seconda morte» (*Inf.*, I, 117) intesa come annichilamento definitivo: se le anime dell'inferno attendono il giudizio finale, gli artisti sono colpiti dall'oblio eterno quando non vengano salvati dalla memoria che ne fanno gli scrittori. Il caso più emblematico, nell'economia complessiva delle *Vite* sarà a questo proposito quello della biografia di Morto da Feltre, una biografia inventata, fitta di invenzioni narrative che trovano il loro culmine nelle considerazioni seguenti al gioco di parole sul nome dell'artista:

«Ma non sarà già mai nella fama morto, perché coloro che l'opere della eternità nelle arti manovali esercitano e di loro lasciano memoria dopo la morte, non possono per alcun tempo già mai sentire la morte delle fatiche loro. Perciò che gli scrittori grati fanno fede delle virtù di essi. Però molto deverebbono gli artefici nostri spronar se stessi con la frequenza degli studi, per venire a quel fine che rimanesse ricordo di loro per opere e per scritti, perché ciò facendo darebbono anima e vita a loro et all'opere ch'essi lasciano dopo la morte» (IV, 521).

Nelle *Vite*, infatti, non c'è traccia di quelle rivendicazioni della pittura contro la letteratura che erano care a Leonardo. Vasari, anzi, accetta l'oraziano *ut pictura poësis* e mutua molti concetti critici dalle poetiche

perché ritiene che le arti si assomiglino tutte, malgrado la differenza degli strumenti espressivi. Auspica, inoltre, rapporti di amicizia fra artisti e scienziati e una fruttuosa collaborazione fra le loro arti. Questo rapporto viene elogiato in particolar modo nella vita dell'Alberti, che Vasari ritiene mediocre artista e scrittore notevole, vita in cui sviluppa la riflessione sul diverso destino riservato alla parola scritta e alle opere d'arte:

«Grandissima commodità arrecano le lettere universalmente a tutti quelli artefici che di quelle si diletano, ma particolarmente agli scultori, pittori e architetti, aprendo la via all'invenzioni di tutte l'opere che si fanno, senzaché non può essere il giudizio perfetto in una persona – abbia pur naturale a suo modo – la quale sia privata dell'accidentale, cioè della compagnia delle buone lettere. [...] Ma quando elle si abbattono per avventura a esser insieme, non è cosa che più si convenga alla vita nostra, sì perché l'arte col mezzo della scienza diventa molto più perfetta e più ricca, sì perché i consigli e gli scritti de' dotti artefici hanno in sé maggior efficacia e maggior credito che le parole o l'opere di coloro che non fanno altro che un semplice esercizio, o bene o male che se lo facciano. E che tutte queste cose siano vere si vede manifestamente in Leon Batista Alberti, il quale, per avere atteso alla lingua latina e dato opera all'architettura, alla prospettiva e alla pittura, lasciò i suoi libri scritti di maniera che, per non essere stato fra gl'artefici moderni chi le abbia saputo distendere con la scrittura, ancor che infiniti ne siano stati più eccellenti di lui nella pratica, *e' si crede comunemente (tanta forza hanno gli scritti suoi nelle penne e nelle lingue de' dotti) che egli abbia avanzato tutti coloro che hanno avanzato lui con l'operare*» (III, 283-284).

Se dalla prosa si passa poi alla poesia, questa è tanto potente da conferire grande fama anche a chi non se l'è affatto meritata. Secondo Vasari questo è successo a Dosso Dossi, che deve gran parte della sua notorietà all'onorevole citazione dell'Ariosto nell'*Orlando furioso*, perché «il valore delle dotte penne» dei poeti «sforza infiniti a dar credenza alla lode di quelli, ancora che perfettamente non la

meritano» (IV,419-420).² Ariosto nella seconda ottava del canto XXXIII del *Furioso* celebrava anche Leonardo, Mantegna, Giovanni Bellini, Michelangelo, Sebastiano del Piombo, Raffaello e Tiziano. Casi simili sono ancora quelli di Giovanni Bellini, celebrato in sonetti da Bembo, e di Tiziano celebrato dal Casa. Ma è forse più interessante leggere quello che Vasari scriveva di Simone Martini, che non sarebbe ricordato se non per i sonetti di Petrarca:

«E invero questi sonetti e l'averne fatto menzione in una delle sue lettere famigliari, nel quinto libro, che comincia: «Non sum nescius», 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 secoli» (II, 191-192).

Se da questo punto di vista l'impostazione vasariana del rapporto tra arti visive e letteratura risulta storicamente superata, rimane da verificare la sua concezione della storia non come mero esercizio di salvaguardia di dati e informazioni, ma come organizzazione di conoscenza per giungere alla prudenza. Qui Vasari fa sfoggio di un pensiero che si è nutrito del pensiero degli storici fiorentini e della riflessione sull'arte dello stato. A questo proposito occorre sfatare un mito: quello di un autore e di un'opera legati a filo doppio alla politica culturale di Cosimo I: le *Vite* nacquero a Roma e non a Firenze; anzi furono ideate e composte in ambito farnesiano, cioè nella famiglia del potentato più decisamente ostile alla politica di restaurazione medicea

² Questo passo è stato citato e commentato da P. Barocchi, *La fortuna dell'Ariosto nella trattatistica figurativa*, in *Studi vasariani*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 53-67.

di Cosimo. Soltanto dopo la stesura definitiva, anche a causa di problemi personali, Vasari deciderà di rientrare in Toscana, stampare le vite a Firenze e fino all'ultimo sarà indeciso se dedicarle a Cosimo o al nuovo papa Giulio III.³ Tra i letterati della famiglia Farnese, Vasari aveva potuto ritrovare negli anni Quaranta alcuni degli amici conosciuti già nel 1532 nella cerchia del cardinale Giovanni Gaddi e intenti allora a preparare l'edizione Blado delle opere di Machiavelli: una conoscenza, questa che sarebbe stata fondamentale per la scrittura delle *Vite*. Gli storici dell'arte hanno cercato le fonti materiali di informazioni sugli artisti, riducendo Vasari a un mero collettore di notizie: eppure Vasari, sostenendo di essersi ispirato agli storici, si riferiva non certo ai vecchi cronisti⁴ ma alla moderna storiografia, in particolare a quella fiorentina. Gli storici e i teorici della politica che cita sono Machiavelli, Guicciardini (di cui conosceva la *Storia d'Italia* probabilmente attraverso la copia manoscritta in mano di Vincenzo Borghini) e Donato Giannotti.⁵ In base a questi riferimenti Vasari rivendica la sua condizione di storico, non di cronachista o di raccoglitore di notizie; quello che lo distingue è l'attenzione alla prudenza, o pietà o magnanimità, che gli uomini usano nelle loro azioni:

3 Per questo tema, che esula dal presente discorso, rimando a E. Mattioda, *Giorgio Vasari tra Roma e Firenze*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXIV (2007), pp. 481-522.

4 Eccezion fatta per Villani che, insieme alla *Storia d'Italia* di Guicciardini, è anche una delle fonti più importanti per i *Ragionamenti* in cui Vasari spiega le allegorie dei dipinti eseguiti a Palazzo Vecchio.

5 Fra l'altro nella vita di fra' Giocondo, dove viene citato anche Budé, ricordato per il *De asse*, per i commenti alle *Pandette* e a Vitruvio.

«Quando io presi primieramente a descrivere queste Vite, non fu mia intenzione fare una nota delli artefici et uno inventario, dirò così, dell'opere loro, né giudicai mai degno fine di queste mie, non so come belle, certo lunghe e fastidiose fatiche, ritrovare il numero et i nomi e le patrie loro, et insegnare in che città et in che luogo appunto di esse si trovassino al presente le loro pitture o sculture o fabbriche; ché questo io l'arei potuto fare con una semplice tavola, senza interporre in parte alcuna il giudizio mio. Ma vedendo che gli scrittori delle istorie, quegli che per comune consenso hanno nome di avere scritto con miglior giudizio, non solo non si sono contentati di narrare semplicemente i casi seguiti, ma con ogni diligenza e con maggior curiosità che hanno potuto, sono iti investigando i modi et i mezzi e le vie che hanno usati i valenti uomini nel maneggiare l'impresе, e sonsi ingegnati di toccare gli errori, et appresso i bei colpi e' ripari e' partiti *prudentermente* qualche volta presi ne' governi delle faccende, e tutto quello insomma che sagacemente o straccuratamente, con *prudenza o con pietà o con magnanimità* hanno in esse operato, come quelli che conoscevano la istoria essere veramente lo specchio della vita umana, non per narrare asciuttamente i casi occorsi a un principe o d'una republica, ma per avvertire *i giudizi, i consigli, i partiti et i maneggi degli uomini*, cagione poi delle felici et infelici azioni; il che è proprio l'anima dell'istoria; e *quello che invero insegna vivere e fa gli uomini prudenti, e che appresso al piacere che si trae del vedere le cose passate come presenti, è il vero fine di quella*; per la qual cosa avendo io preso a scriver la istoria de' nobilissimi artefici, per giovar all'arti quanto patiscono le forze mie, et appresso per onorarle, ho tenuto quanto io poteva, ad imitazione di così valenti uomini, il medesimo modo; e mi sono ingegnato non solo di dire quel che hanno fatto, ma di scegliere ancora scorrendo il meglio dal buono, e l'ottimo dal migliore, e notare un poco diligentemente i modi, le arie, le maniere, i tratti e le fantasie de' pittori e degli scultori; investigando, quanto più diligentemente ho saputo, di far conoscere a quegli che questo per se stessi non sanno fare, le cause e le radici delle maniere e del miglioramento e peggioramento delle arti accaduto in diversi tempi et in diverse persone» (III, 3-4).

È all'interno di questa impostazione che il giudizio storico sui singoli artisti viene a fare i conti con un concetto ben noto della storiografia rinascimentale, e sul quale hanno posto recentemente l'attenzione gli studi di Jean-Louis Fournel e Jean-Claude Zancarini,⁶ quello di «qualità de' tempi», che Vasari

6 J.L. Fournel e J.C. Zancarini, *Sur la langue du «Prince»: des mots pour comprendre et agir*, in Machiavel, *Le Prince – De principatibus*, P.U.F., Paris, 2000, pp. 545-610.

richiama nel Proemio alla seconda età in un paio di affermazioni tese a stabilire una sorta di relativismo storico nell'applicazione del giudizio artistico:

«Bene è vero che quantunque la grandezza delle arti nasca in alcuno da la diligenza, in un altro da lo studio, in questo da la imitazione, in quello da la cognizione delle scienze che tutte porgono aiuto a queste, e in chi da le predette cose tutte insieme o da la parte maggiore di quelle, io nientedimanco, per avere nelle vite de' particolari ragionato a bastanza de' modi de l'arte, de le maniere e de le cagioni del bene e meglio e ottimo operare di quelli, ragionerò di questa cosa generalmente, e più presto de *la qualità de' tempi* che de le persone, distinte e divise da me, per non ricercarla troppo minutamente, in tre parti, o vogliamole chiamare *età*, da la rinascita di queste arti sino al secolo che noi viviamo, per quella manifestissima differenza che in ciascuna di loro si conosce» (III, 5-6).

«Ma chi considererà *la qualità di que' tempi*, la carestia degli artefici, la difficoltà de' buoni aiuti, le terrà non belle, come ho detto io, ma miracolose, e arà piacere infinito di vedere i primi principii e quelle scintille di buono che nelle pitture e sculture cominciavano a risuscitare » (III, 13-14).

Il giudizio sui pittori e sulla loro importanza è relativa alla «qualità de' tempi», deve cioè tener conto delle conoscenze e della situazione in cui gli artisti si trovarono ad agire. È in questo ambito che si rivela l'importanza che Vasari doveva attribuire al XXV capitolo del *Principe* di Machiavelli, sul quale doveva aver attentamente meditato e che viene tacitamente richiamato più volte nel corso dell'opera: non solo in quelle poche pagine poteva ritrovare due volte l'espressione «qualità de' tempi», ma poteva rinvenire la caratterizzazione di papa Giulio II come «impetuoso», che egli riprende per drammatizzare il rapporto tra il papa e Michelangelo. Ma, ancor più del giudizio storico, è il rapporto dell'artista col gusto del tempo e con la committenza che viene delineato in modo prettamente machiavelliano. L'artista ha un carattere («impetuoso» o «rispettivo»), si potrebbe dire con

Machiavelli) e uno stile: se questi si accordano con quanto richiesto dalla committenza ha fortuna; se invece discordano, non ha un successo, quanto a denaro e fama, pari alle sue capacità artistiche.

Il «riscontrarsi» col tempo, il possedere le doti che si accordano a quanto è richiesto dai tempi è la maggior fortuna per l'artista come per il principe machiavelliano.

Quanto Vasari scrive a proposito di Antonio Pollaiuolo potrebbe figurare come chiosa al capitolo XXV del *Principe*:

«Ebbe nel tempo suo felicissima vita, trovando pontefici ricchi e la sua città in colmo, che si diletta di virtù; per che molto fu stimato: dove *se forse avesse avuto contrari i tempi*, non avrebbe fatto que' frutti che e' fece, essendo inimici molto i travagli alle scienze delle quali gli uomini fanno professione e prendono diletto» (III, 508).

La ripresa di concetti storici machiavelliani potrebbe continuare: si va dall'impostazione del rapporto tra artista e committente in base al carattere impetuoso o «discreto» (questo è il termine che Vasari usa al posto di «rispettivo» in particolari descrizioni: come il rapporto tra Mantegna o Baldassarre Peruzzi con i papi con cui ebbero a che fare);⁷ alla realizzazione delle opere progettate come di un rapporto e un combattimento continuo tra «virtù» e «fortuna» ecc. Ma è veramente il concetto di «qualità de' tempi» che permette a Vasari di impostare il suo

7 «E per dire il vero, quanto si deve esser discreto con i principi magnanimi e liberali, tanto bisogna essere con gl'avari, ingrati e discortesi, importuno sempre e fastidioso: perciò che, sì come con i buoni l'importunità e il chieder sempre sarebbe vizio, così con gl'avari ell'è virtù, e vizio sarebbe con i sì fatti essere discreto»(IV, 325). Sul concetto di discrezione e su altri concetti qui richiamati, e ben presenti negli scritti di Guicciardini, si veda ora P. Carta, *Francesco Guicciardini tra diritto e politica*, Cedam, Padova, 2008, pp. 55-70.

discorso sulla rinascita e il miglioramento delle arti: l'aver introdotto questo concetto storicistico *ante litteram* permette a Vasari di comprendere e valorizzare i prodotti artistici dei secoli precedenti e di impostare una storia progressiva dei miglioramenti artistici. Il punto di partenza viene stabilito con la rinascita del disegno in opposizione al figurativismo bizantino e alla mancanza di «regola» e «ordini» (due concetti paralleli dell'architettura e del linguaggio politico cinquecentesco, sui quali Vasari compirà un lavoro teorico non banale per giungere a teorizzare la «licenza», altro concetto ambiguo tra i due campi e che in Vasari sarà la conquista che permette di giungere alla perfezione). La figura di Cimabue, posta a inizio del cammino di rinascita sembra quasi d'obbligo, se non altro come richiamo al meccanismo di superamento esposto da Dante⁸ nell'XI canto del *Purgatorio*; un meccanismo che diventa fondamentale per spiegare l'avanzamento tecnico dell'arte e la scelta di parlare soltanto degli artisti che hanno contribuito alla soluzione di problemi di rappresentazione e al miglioramento:

«Oh vana gloria de l'umane posse!
com' poco verde in su la cima dura,
se non è giunta da l'etati grosse!
Credette Cimabue ne la pittura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è scura.
Così ha tolto l'uno a l'altro Guido
la gloria de la lingua; e forse è nato
chi l'uno e l'altro caccerà del nido» (vv. 91-99).

⁸ Si vedano a questo proposito le considerazioni di E. Pommier, *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, Einaudi, Torino, 2007.

Questi famosi versi nel testo dantesco sono anticipati da una dichiarazione di umiltà (quasi scontata per un'anima del purgatorio): Oderisi ha affermato che la sua fama di miniatore è stata sorpassata dalla nuova arte di Franco Bolognese. Ma quel che importa è il riferimento alle «etati grosse», cioè al pericolo della decadenza storica: soltanto quella può conservare la fama di un artista. Al contrario, Vasari sa bene che nelle arti la storia seguente a Giotto è stata un percorso di miglioramento pressoché continuo: non così per la letteratura, in quanto a risultati assoluti. Ma per descrivere questo miglioramento non è sufficiente ricorrere al “superamento” continuo: occorre storicizzare le età; in questo appunto la «qualità de' tempi» permette di distinguere tre età che corrispondono più o meno al Trecento, al Quattrocento e al Cinquecento. Com'è noto, la prima età della rinascita copre un arco che va da Cimabue a Lorenzo di Bicci; la seconda da Jacopo della Quercia a Luca Signorelli; la terza da Leonardo a Michelangelo (con le aggiunte successive della seconda edizione del 1568, che giunge a parlare anche dei viventi). Se lo studio delle maniere del maestro, il disegno dal vivo, lo studio dell'anatomia e la prospettiva sono le scoperte che permettono ai maestri della seconda età di superare i limiti della prima, è lo studio dell'arte antica che permette di raggiungere la perfezione con l'introduzione di «regola, ordini, misura, disegno e maniera», insieme alla «licenza». Anche qui potremmo vedere un'applicazione all'arte di un concetto fondamentale di Machiavelli e di molto Cinquecento: la necessità di unire la conoscenza

dell'antico alle tecniche dell'operare nel presente; soltanto quest'unione, che nella politica porta alla «prudenza», può condurre l'artista moderno alla perfezione. Un esempio straordinario (perché avvenuto già nella seconda età) di questa unione di conoscenze storiche ed esperienza contemporanea è quello di Brunelleschi, l'unico artista della seconda età che giunga a produrre il massimo grado di effetto nello spettatore e il massimo grado di disperazione intellettuale negli intenditori d'arte: è l'effetto che Vasari definisce con l'endiadi biblica di «timore e tremore» e che soltanto altri due artisti riusciranno a produrre (Leonardo con la *Monna Lisa*, che non è quella del Louvre; e Michelangelo con il *Giudizio universale*). Brunelleschi riuscirà a produrre questo effetto con la cupola di Santa Maria Del Fiore, ma vi riuscirà soltanto dopo il lungo studio fatto a Roma delle rovine dell'architettura romana e dopo aver distinto ordini, regole ecc.:

«dietro alle rovine di quelle fabbriche di continuo si esercitava. Né restò che non fusse disegnata da lui ogni sorte di fabbrica; tempj tondi e quadri, a otto facce, basiliche, aquidotti, bagni, archi, colisei, anfiteatri e ogni tempio di mattoni, da' quali cavò le cignature e incatenature, e così il girarli nelle volte; tolse tutte le collegazioni e di pietre e di impernature e di morse; [...] Fu adunque da lui messo da parte, ordine per ordine, dorico, ionico e corintio: e fu tale questo studio, che rimase il suo ingegno capacissimo di potere veder nella immaginazione Roma come ella stava quando non era rovinata» (III, 147-150).

L'ultimo passo verso la perfezione sarà però costituito dal superamento dell'applicazione pedissequa e rigorosa delle regole. Lo studio delle sculture antiche e l'applicazione troppo rigorosa della prospettiva, infatti, avevano reso l'arte della seconda età difettosa producendo una «maniera secca e cruda e tagliente, [...] per lo soverchio studio». Il superamento di

questo stadio avviene grazie a quella che Vasari denomina «licenzia», termine che egli inserisce all'interno di una rete lessicale di termini propri del linguaggio politico e di quello architettonico.

Vasari fa risalire il proprio studio dell'architettura al suo primo periodo romano, cioè a quello stesso tempo in cui si trovò a condividere il tempo con i letterati delle famiglie dei cardinali Ippolito de' Medici e Giovanni Gaddi, che preparavano le edizioni di Machiavelli: di qui lo studio degli scrittori di storia e di politica e il fruttuoso scambio di concetti e di termini tra l'ambito architettonico e quello politico nella sua opera. Sia chiaro, l'uso del lessico architettonico nelle teorie politiche del Rinascimento è cosa nota;⁹ quello che stupisce in Vasari è il processo inverso: l'uso del linguaggio politico per descrivere i mutamenti artistici. Vasari non solo ha usato i concetti principali della storiografia "politica" per costruire la sua visione della storia dell'arte ma, per di più, dove non aveva un lessico per indicare certi avvenimenti o categorie artistiche, lo ha mutuato dal linguaggio della politica. Il caso più evidente è appunto quello del termine «licenzia», che viene inserito da Vasari all'interno di una rete lessicale di termini, come «ordini» e «regola», compresenti con connotazioni diverse nel linguaggio politico e in quello architettonico. Nella ricostruzione

9 Oltre alle pagine di J.W. Whitfield, *On Machiavelli's Use of Ordini*, in *Discourses on Machiavelli*, W. Heffers & Sons, Cambridge, 1969, pp. 141-162, mi sembra fondamentale l'analisi del lessico politico machiavelliano condotta da J.L. Fournel e J.C. Zancarini, *Sur la langue*. Si vedano anche le considerazioni di F. Bruni, *La città divisa. Le parti e il bene comune da Dante a Guicciardini*, Il Mulino, Bologna, 2003, pp. 461-462.

storica di Vasari, l'arte della seconda età aveva iniziato il recupero della conoscenza dell'antico: in particolare Brunelleschi e Donatello nella pratica e Alberti anche a livello teorico avevano imposto la ripresa delle simmetrie e delle leggi architettoniche antiche, quelle che anche in Vasari contribuiscono a precisare la «regola», e avevano distinto e imposto i vari «ordini» architettonici. Ma se la seconda età aveva seguito con studiata accuratezza (e quindi con affettazione) la regola e gli ordini, la terza età introduce una funzione liberatoria, anarchica rispetto alla regola e agli ordini, ed è questa che per analogia col linguaggio politico Vasari chiama «licenzia».

Il concetto di licenza, che inizialmente e limitatamente alla pittura coincide con quello castiglionesco di «sprezzatura», non viene preso da Vasari dalla retorica, ma viene da lui elaborato e definito all'interno di una rete lessicale propria del linguaggio politico:

«[...] mancandoci ancora nella regola, una licenzia, *che non essendo di regola, fosse ordinata nella regola* e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine, il quale aveva bisogno d'una invenzione copiosa di tutte le cose e d'una certa bellezza continuata in ogni minima cosa, che mostrasse tutto quell'ordine con più ornamento» (IV, 5).

Vasari sostituisce a «sprezzatura» il termine «licenzia», probabilmente avendo in mente l'uso che di questo vocabolo faceva la storiografia non solo fiorentina come della forma degenerata della democrazia. All'interno della sua costruzione progressiva della storia dell'arte, dalla rinascita verso la perfezione, Vasari si occupa anche di indagare quali siano le forze che possono portare alla decadenza. Posso supporre (ma

non provare) che avesse in mente in particolare quel passo del Proemio al quarto libro delle *Istorie fiorentine*, dove Machiavelli oppone le città ben «ordinate», quelle cioè che sono fondate su buone leggi e su un governo misto, a quelle che possono essere preda della licenza.¹⁰ Vasari assume allora dal linguaggio politico il termine «licenzia» in opposizione alla regola e agli ordini, che ha appena teorizzato come principi dell'arte insieme alla «misura», al «disegno» e alla «maniera», ma che erano termini fondamentali della discussione politica sullo stato. Per i trattatisti d'arte precedenti, e per Alberti in particolare, la regola, cioè la legge in architettura, è ripresa dagli edifici antichi; gli ordini sono i differenti stili architettonici; la misura è la proporzione nelle membra ecc. Vasari sostiene che la terza età dell'arte ha saputo raggiungere la perfezione perché in questi cinque principi ha inserito una «licenzia», un principio anarchico che è stato «ordinat[o] nella regola»: teorizza, cioè, la perfezione dell'arte alla stregua dello stato ben regolato, in cui la regola e gli ordini possono prevedere la trasgressione. Tradotto nel linguaggio dell'arte significa trovare un principio di libertà all'interno del classicismo, inglobare l'invenzione

10 «Le città, e quelle massimamente che non sono bene ordinate, le quali sotto nome di republica si amministrano, variano spesso i governi e stati loro, non mediante la libertà e la servitù, come molti credono, ma mediante la servitù e la licenza. Perché della libertà solamente il nome dai ministri della licenza, che sono i popolani, e da quegli della servitù, che sono i nobili, è celebrato, desiderando qualunque di costoro non essere né alle leggi né agli uomini sottoposto». Si veda ancora: N. Machiavelli, *Istorie fiorentine*, VIII, 29; *Discorsi sulla prima deca di Tito Livio*, I, 2-3; I, 47. Di Guicciardini si tengano almeno presenti *Storia d'Italia*, II, 2 e V, 9.

dentro alle regole, agli ordini, alle misure. Da un punto di vista terminologico Vasari riprende il lessico dei teorici del classicismo, Alberti in particolare, ma lo rivoltò contro di loro iniziando la critica alla regola matematica delle proporzioni e alla simmetria degli ordini.¹¹ D'altro canto, le conseguenze di una simile teorizzazione per l'impianto storico complessivo dell'opera vasariana non sono di poco conto: se la licenza è originariamente una forza disgregatrice, quella che più di ogni altra spinge verso la decadenza, l'averla regolata dentro la legge significa averle posto un freno, aver dato un governo così perfetto all'arte che molto difficilmente potrà ripiombare in una decadenza generalizzata, in un disordine degli ordini: l'unica decadenza possibile potrà essere a questo punto quella personale dell'artista che smette di studiare e si limita a «tirar di pratica».

L'aver inglobato la licenza nella regola permette un passo in avanti finale, soprattutto per quanto riguarda l'architettura, in cui si passa dalla sgraziata «regola senza regola» degli architetti del Duecento al superamento degli ordini nell'ordine composito (un ordine senza ordine, si potrebbe dire) ottenuto da Michelangelo grazie alla «licenzia» nella sacrestia di San Lorenzo a Firenze:

«E perché egli la volse fare ad imitazione della sagrestia vecchia, che Filippo Brunelleschi aveva fatto, ma con altro ordine di ornamenti, vi fece dentro uno ornamento composito, nel più vario e più nuovo modo che per tempo alcuno gli antichi et i moderni maestri abbino potuto operare; perché nella novità di sì

11 M. Pozzi, E. Mattioda, *Giorgio Vasari storico e critico*, Olschki, Firenze, 2006, pp. 260-283.

belle cornici, capitegli e base, porte, tabernacoli e sepolture, fece assai diverso da quello che di misura, ordine e regola facevano gli uomini secondo il comune uso e secondo Vitruvio e le antichità, per non volere a quello agiungere. La quale licenzia ha dato grande animo a quelli che hanno veduto il far suo di mettersi a imitarlo, e nuove fantasie si sono vedute poi alla grottesca più tosto che a ragione o regola, a' loro ornamenti. Onde gli artefici gli hanno infinito e perpetuo obbligo, avendo egli rotti i lacci e le catene delle cose, che per via d'una strada comune eglino di continuo operavano» (VI, 54-55).

La licenza conduce però al superamento del classicismo, apre la strada al manierismo inteso come espressione di un concetto che l'artista ha dentro di sé e che può esprimere oltrepassando le regole classiche. In questo senso non mi sembra possa valere l'equazione tra manierismo in arte e bembismo o petrarchismo in poesia espressa da John Shearman. Vasari, piuttosto, procede verso un ideale di fusione delle arti visive: l'involucro architettonico è il campo in cui la presenza di pittura, scultura, architettura del giardino ecc. possono dar vita a un'opera d'arte complessa che non risponde alla misura e alla regola, ma al giudizio, cioè all'adattamento della regola alla percezione dell'occhio. Ed è questa scoperta, insieme alla pluralità delle maniere, degli stili potremmo dire, a fargli raggiungere l'idea di una pluralità di perfezioni nel campo artistico. Se già nelle prima edizione delle Vite aveva dichiarato Giulio Romano e Perin del Vaga perfetti in questo senso (e non a caso le loro vite precedevano quella del sommo Michelangelo), nella seconda edizione del 1568 precisa il senso della pluralità delle perfezioni: non soltanto nelle diverse arti, ma nella stessa arte ci possono essere perfezioni diverse: la perfezione graziosa di Raffaello è diversa da quella terribile di Michelangelo; e il primo ha saputo rendere

alla perfezione paesaggi e altri ambienti, mentre Michelangelo ha dedicato la ricerca della perfezione alla sola rappresentazione del corpo umano (che essendo stato originariamente modellato nella polvere da Dio, primo scultore, è l'oggetto più nobile che ci sia da dipingere):

« [...] e attendendo a questo fin solo, *ha lassato da parte le vaghezze de' colori, i capricci e le nuove fantasie di certe minuzie e delicatezze, che da molti altri pittori non sono interamente, e forse non senza qualche ragione, state neglette.* Onde qualcuno, non tanto fondato nel disegno, ha cerco con la varietà di tinte e ombre di colori, e con bizzarre, varie e nuove invenzioni, e insomma con questa altra via, farsi luogo fra i primi maestri. Ma Michelagnolo, stando saldo sempre nella profondità dell'arte, ha mostro a quegli che sanno assai come dovevano arrivare al perfetto» (VI, 69).¹²

Il guaio è che la perfezione di Michelangelo è dinamica: Michelangelo è già perfetto quando dipinge la volta della Sistina, ma si supera con le Sibille e si supera ancora in perfezione con il Giudizio Universale. In questa concezione della diversità delle perfezioni Vasari aveva ancora a modello una discussione letteraria: rifiutava, come fuorviante, una banale identificazione di Michelangelo con lo stile tragico o di Raffaello con uno stile comico; il modello a cui guardava era forse l'ecclettismo delle perfezioni già enunciato da Castiglione nel *Cortegiano*¹³ e che trovava a questo proposito perfettamente d'accordo

12 «Conoscendosi, nel mettere a paragone teste, mani, braccia e piedi formati dall'uno e dall'altro, rimane in quelle di costui un certo fondamento più saldo, *una grazia più interamente graziosa e una molto più assoluta perfezione, condotta con una certa difficoltà sì facile nella sua maniera che egli è impossibile mai veder meglio*» (VI, 11-2).

13 « [...] quasi sempre per diverse vie si po tendere alla sommità d'ogni eccellenza. Né è natura alcuna che non abbia in sé molte cose della medesima sorte dissimili l'un dall'altra, le quali però son tra sé di equal laude degne. [...] Eccovi nella pittura sono

l'amico e collaboratore Vincenzo Borghini.¹⁴ Ancora una volta l'esempio della letteratura serviva a fare storia, una storia particolare come quella degli artisti: serviva a inserire le singole vite in un disegno più generale di evoluzione; gli antichi erano perfetti perché più vicini al momento della creazione; poi la barbarie aveva avuto il sopravvento:

«Però, lasciando questa parte indietro, troppo per l'antichità sua incerta, vegniamo alle cose più chiare, della loro perfezione e rovina e restaurazione e per dir meglio rinascita; delle quali con molti miglior fondamenti potremo ragionare» (II, 13).

Una rinascita che poteva essere descritta soltanto attraverso gli strumenti che da Dante a Machiavelli, i letterati italiani avevano teorizzato, dal superamento continuo della fama degli artisti alla «qualità de' tempi».

eccellentissimi Leonardo Vincio, il Mantegna, Rafaello, Michel Angelo, Georgio da Castel Franco: nientedimeno tutti son tra sé nel far dissimili, di modo che ad alcun di loro non par che manchi cosa alcuna in quella maniera, perché si conosce ciascun nel suo stilo esser perfettissimo» (*Cortegiano*, I, 37).

14 Sul pensiero di Borghini: M. Pozzi, *Il pensiero linguistico di Vincenzo Borghini*, in *Lingua e cultura del Cinquecento*, Liviana, Padova, 1975, pp. 91-222; E. Mattioda, M. Pozzi, *Discussioni sulla lingua toscana*, nel catalogo della mostra *Vincenzo Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, a cura di G. Belloni e R. Drusi, Olschki, Firenze, 2002, pp. 334-341.