

## IL VASARI SCRITTORE MANIERISTA ?

*Conferenza tenuta dal Socio Prof. Giovanni Nencioni*

In un suo libro recente un giovane storico della letteratura italiana, Riccardo Scrivano, ha tentato di trapiantare in campo letterario la categoria figurativa del Manierismo, facendone il denominatore di una età — il secondo Cinquecento — iniziata dal Vasari scrittore e conclusa dal Tasso; età nella quale le certezze rinascimentali si incrinano e non sono ancora maturati i caratteri del Barocco (1). Un tale tentativo, che non è senza più modesti o più timidi precedenti, appare subito rischioso, e per la complessità del concetto di Manierismo e per il fascino che esercitano certi paralleli fra arti diverse; ma nel caso del Vasari, egualmente partecipe della tecnica figurativa e di quella letteraria — anzi che è ben più traduttore della propria esperienza figurativa in termini letterari — prevale la speranza di cogliere in atto quella reversibilità accarezzata dal diffuso sinestesismo delle poetiche moderne.

Purtroppo le poche pagine che lo Scrivano dedica al Vasari, se bastano a porre il problema e a delibarne qualche aspetto essenziale, restano però quasi sempre nei confini delle *idee* vasariane, del contenuto. Noi accetteremo il suo invito critico, spostandoci però nel campo dello stile letterario e

(1) R. SCRIVANO, *Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova 1959.

movendoci dal particolare al generale, cioè sperimentando i fatti stilistici minori, fino a risalire al maggiore, che è la stessa struttura della biografia vasariana; non senza lo scrupolo di verificare se il Vasari scrittore — e scrittore, non c'è dubbio, a pieno titolo — rientri tutto nella formula proposta.

Un Vasari manierista — direi anzi il Vasari più manierista — lo troviamo ancor prima delle *Vite*, nella lettera che il 12-II-1547 egli scrisse a Benedetto Varchi circa il primato delle arti. Non indugio qui sulla ben nota occasione della celebre responsiva, cioè sull'inchiesta promossa dal Varchi, attorno a quel tema, nei primi mesi del 1547 e conclusa con la lezione da lui tenuta all'Accademia Fiorentina il 13 marzo di quell'anno. Cedo invece, più utilmente, la parola a Giorgio Vasari: "L'arte nostra [cioè la pittura, della quale lo scrivente è gran sostenitore] non la può far nessuno che non abbia disegno grandissimo et un giudizio perfetto, atteso che si fa in un braccio di luogo scortar una figura di sei, e parer viva tonda in un campo pianissimo, ch'è grandissima cosa; e la scoltura è tonda perfettamente in sé, e quel ch'è la pare. E per questo disegno et architettura nella idea [l'arte nostra] esprime il valor dello intelletto in elle carte che si fanno; et in i muri e tavole di colore e disegno ci fa vedere gli spiriti e sensi in elle figure e le vivezze di quelle, oltre contraffà perfettamente i fiati, i fiumi, i venti, le tempeste, le piogge, i nuvoli, le grandini, le nevi, i ghiacci, i baleni, i lampi, l'oscura notte, i sereni, il lucer della luna, il lampeggiar delle stelle, il chiaro giorno, il sole e lo splendor di quello. Formasi la stultizia e la saviezza in elle teste di pittura, et in esse si fa le mortezze e vivezze di quelle; variasi il color delle carni, cangiansi i panni, fassi vivere e morire, e di ferite coi sangui si fa veder i morti, secondo che vole la dotta mano e la memoria d'un buono artefice. Ma dove lascio i fuochi che si dipingano, [la] limpidezza delle acque? Et in oltre veggiamo dare anima vivente di colore alla im-

magine de' pesci, e vive vive le piume degli uccelli apparire. Che dirò io della piumosità de' capegli e della morbidezza delle barbe, i color loro sì vivamente stilati e lustri, che più vivi che la vivezza somigliano? Dove qui lo scultore [nel] duro sasso pelo sopra pelo non può formare. Oimè, M. Benedetto mio, dove m'avete voi fatto entrare? In un pelago di cose che non ne uscirò domane, comprendendosi sotto questa arte tutto quello che la natura fa potersi d'animo e di colore imitare. Dove lascio la prospettiva divinissima? che, quando considero, è da noi operata non solo in elle linee de' casamenti, colonne, maz-zocchi, palle a settantadue faccie; et i paesi coi monti e coi fiumi, per via di prospettiva figurandoli, a tanta delectazione reca gli occhi di quegli che si diletano e non si diletano, che non è casa di ciavattino che paesi todeschi non siano, tirati dalla vaghezza e prospettiva di quegli: che i lontani de' monti e le nuvole della aria la scoltura non fa se non con duro magisterio. Dove mi sarà mai da lor figurato una terribilità di vento, che sfrondando un albero le foglie, la saetta il per-quota, le accenda il fuoco, dove si vegga la fiamma, il fumo, il vento e le faville di quello? Figuratemi in scoltura una figura che, mangiando, in su'n un cucchiaino abbia un boccon caldo: il fummo di quello et il soffiare del fiato che esca di bocca di quell'altro per freddarlo non faranno mai torcere il fumo della caldezza dal soffio freddo in alcuna parte. Ma lasciamo star questo » (2).

Il concetto su cui s'impenna questo passo — il passo centrale e culminante della lettera — è la « contraffazione della materia »; concetto che s'inquadra sì in quello aristotelico ed umanistico della imitazione, ma con un risentimento agoni-

(2) Traggo questo passo, come i seguenti del Pontormo e del Dolce, dal volume *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, I, Bari 1960, volume al cui apparato interpretativo sono debitore dei concetti figurativi applicati in questo discorso.

stico che impugna la superiorità della inerte natura in nome della studiosa virtù dell'artista. Ci si batte sulla natura e contro la natura, ma con sensi tutt'altro che naturalistici; s'insegue il fenomeno, lo si cattura, ma subito lo si converte in qualcosa di nuovo e di strano, sì che non il fenomeno di per sé, in definitiva, né la fedeltà della sua resa, è ciò che preme, ma il magico effetto della conversione. Eppure una pittura sentita così non resta meno fenomenica, meno episodica: cambia il carattere, non l'importanza della fenomenologia. E il discorso vasariano, in quell'ansia di accumulare e di sciorinare, in quell'impeto elencativo e quantitativo, in quel crollare a cascata, a valanga, per gracili e arbitrarie strutture sintattiche, verso un finale stupefacente, incarna linguisticamente l'ideale figurativo del suo autore. Bastava un minore entusiasmo, perché il tutto si raggelasse in una accademia rettorica (come vediamo nella responsiva del Bronzino alla stessa inchiesta del Varchi), o si tramutasse in una esposizione più critica, più riflessa, magari più acuta, ma didattica, come è quella del maturo rappresentante del primo manierismo, Iacopo Pontormo, dove il carattere non naturalistico della « contraffazione della materia » è chiaramente enunciato: « El pittore è el contrario [dello scultore], male disposto del corpo per le fatiche dell'arte, più tosto fastidi di mente che aumento di vita, troppo arditto, volonteroso di imitare tutte le cose che ha fatto la natura co' colori, perché le paino esse, e ancora migliorarle, per fare i suoi lavori ricchi e pieni di cose varie, facendo dove accade, come dire?, splendori, notte con fuochi e altri lumi simili, aria, nugoli, paesi lontani e da presso, casamenti con tante varie osservanze di prospettiva, animali di tante sorti, di tanti vari colori, e tante altre cose, che è possibile che in una storia che facci vi s'intervenga ciò che fe' mai la natura, oltre a, come io dissi di sopra, migliorarle, e co l'arte dare loro grazia, e accomodarle e comporle dove le stanno meglio ».

Un confronto stilistico fuori dei confini dell'inchiesta varchiana ci sarà anche più utile: « Tale arte — scrive Leonardo a proposito della pittura, confrontandola, al solito, con la scultura — abbraccia e restringe in sé tutte le cose visibili, il che far non può la povertà della scultura, cioè i colori di tutte le cose e loro diminuzioni. Questa figura le cose trasparenti, e lo scultore ti mostrerà le naturali senza suo artificio; il pittore ti mostrerà varie distanze con variamento del colore dell'aria interposta fra gli obiettivi e l'occhio; egli le nebbie, per le quali con difficoltà penetrano le specie degli obietti; egli le piogge che mostrano dopo sé i nuvoli con monti e valli; egli la polvere che mostrano in sé e dopo sé i combattenti di essa motori; egli i fumi più o men densi; questo ti mostrerà i pesci scherzanti infra la superficie delle acque e il fondo loro; egli le pulite ghiaie con vari colori posarsi sopra le lavate arene del fondo de' fiumi circondati delle verdeggianti erbe dentro alla superficie dell'acqua; egli le stelle in diverse altezze sopra di noi, e così altri innumerabili effetti, ai quali la scultura non aggiunge... La pittura è di maggior discorso mentale che la scultura, e di maggiore artificio... » (3). Sì, di maggiore artificio; ma l'artificio di Leonardo è quello procurato dalla scienza, da un'arte concepita come una scienza sperimentale, tutt'altra cosa dei precetti pratici e del tono artigianale che caratterizzano i trattati teorici del Vasari premessi alle *Vite*; e la natura è oggetto dell'arte solo in quanto è prima oggetto di tale scienza; e la resa figurativa è sì resa emula, ma sostitutiva. Il naturalismo scientifico di Leonardo si rispecchia superbamente nel suo stile di prosatore, privo della violenza ritmica e del capriccio sintattico di quello vasariano: nel passo che abbiamo letto il periodo procede come un occhio limpido, che

(3) *Trattato della Pittura*, a cura di A. Borzelli, Lanciano 1913, I, p. 41 s.

si posa successivamente sulle cose, le contempla ed esperisce nella loro presenza obbiettiva ed individua, nella loro sensoria ma anche ragionabile realtà; e le rispetta entro uno stupore lirico che è il frutto d'arte di quella contemplazione.

Ancora diversa è la temperie del Castiglione, che nel *Cortegiano* svolge il paragone tra pittura e scultura con notevole anticipo sul Varchi: « A questo [cioè al pittore, egli scrive nel libro primo] bisogna un altro artificio maggiore in far quelle membra che scortano e diminuiscono a proporzione della vista con ragion di prospettiva; la qual per forza di linee misurate, di colori, di lumi e d'ombre vi mostra anco in una superficie di muro dritto il piano e il lontano, più o meno come gli piace. Parvi poi che di poco momento sia la imitazione dei colori naturali in contrafar le carni, i panni e tutte l'altre cose colorate? Questo far non po già il marmorario, né meno esprimer la graziosa vista degli occhi neri e azzurri, col splendor di que' raggi amorosi. Non po mostrare il color de' capegli flavi, no'l splendore dell'arme, non una oscura notte, non una tempesta di mare, non que' lampi e saette, non lo incendio d'una città, no'l nascere dell'aurora di color di rose, con que' raggi d'oro e di porpora; non po in summa mostrare cielo, mare, terra, monti, selve, prati, giardini, fiumi, città né case; il che tutto fa il pittore » (4).

Non insensibile al fatto figurativo, l'amico di Raffaello lo cala in una architettura periodica armoniosamente classica e lo avvolge di dorature letterarie, inibendogli a un tempo ogni crudezza fenomenica ed ogni realtà sperimentabile. Se il classicismo del Castiglione è superamento del dato, idealizzazione del concreto, lo è come assunzione del dato, del concreto in un cosmo di rapporti aurei, di tipi assoluti, di ac-

(4) Pag. 126 s. dell'edizione a cura di V. Cian, Firenze 1947.

cordi pitagorici, non come una astrazione eccentrica, una trasposizione ambigua del particolare, quale appunto è la idealizzazione perpetrata dal Manierismo.

\* \* \*

Il suo meglio di scrittore il Vasari ce lo dà — sappiamo bene — non nelle trattazioni teoriche, ma nelle *Vite*. Egli non è, ossia non è per essenza e per vocazione, un trattatista, ma uno storico dell'arte, che della storia, nel *novum genus* che egli va creando, ha un concetto chiaro e alto. Perciò mira — come è stato più volte rilevato — al concreto, centrando, attraverso le opere e le vicende, la personalità dell'artista. Il dato biografico, l'aneddoto sono anch'essi rivolti, dove non subentrino moventi eterogenei, all'intelligenza figurativa. Ed è l'opera d'arte, la singola opera d'arte, più che il ciclo vitale dell'artista, a costituire, nell'incontro con lo scrittore, la cellula gametica figurativa. La fecondazione, o meglio, per abbandonare la metafora biologica, l'ispirazione scrittoria del Vasari è di tipo culturale, vale a dire che l'invenzione linguistica è condizionata in lui da quella plastica, pittorica, architettonica, secondo un processo, poeticamente inteso, di traduzione. La « descrizione » dell'opera d'arte costituisce infatti l'elemento nucleare della biografia vasariana, il genere letterario minore su cui il maggiore si fonda; genere che mal si accosterebbe all'esercizio rettorico dell'antica *ècfrasi*. La traduzione verbale del Vasari, al pari di ogni vera traduzione, è una creatura d'arte, che a fondamento della propria validità assume l'intuizione di una ragion poetica figurativa.

E giacché si è mostrato un Vasari teorico d'arte manierista, vediamo con quale congenialità egli « describe », e con ciò stesso definisce, le opere di alcuni campioni del Manierismo. Anzitutto, prendendole a volte non di fronte, ma di

scorcio, attraverso, per intenderci, un particolare sottolineato o addirittura enucleato: 1. come le « arie » della Pala degli Innocenti, dipinta dal Rosso Fiorentino: « Fecegli far lo spedalingo di S. M. Nuova una tavola, la quale vedendola abbozzata, gli parvero . . . tutti quei santi, diavoli; avendo il Rosso costume nelle sue bozze a olio di fare certe arie crudeli e disperate . . . » (*Le Vite*, ediz. Milanese, V, p. 157), dove è notevole l'aggettivazione qualificante, così nuova, per sostanza e per tono, da quella della tradizione classicistica; 2. come gli « oggetti » della *Visitazione* di Piero di Cosimo: « ...una Visitazione di Nostra Donna con S. Niccolò e un Sant'Antonio che legge con un par d'occhiali al naso, che è molto pronto. Quivi contrafece uno libro di cartapecora un pò vecchio, che par vero; e così certe palle a quel San Niccolò, con certi lustri, ribattendo i barlumi e riflessi l'una nell'altra, che si conosceva infino allora la stranezza del suo cervello, ed il cercare che e' faceva delle cose difficili » (IV, p. 133); 3. o come il gioco di scorci nella parmigianinesca *Madonna con S. Girolamo*, ora nella Galleria Nazionale di Londra: « Fece in essa [tavola] Francesco una Nostra Donna in aria che legge, ed ha un fanciullo fra le gambe; ed in terra con straordinaria e bella attitudine ginocchioni con un piè fece un S. Giovanni, che torcendo il torso accenna al Cristo fanciullo, ed in terra a giacere in iscorto è un S. Girolamo in penitenza che dorme » (V, p. 224 s.).

Un'interpretazione che fa leva su un solo elemento, e per ciò stesso lo esalta, genera una tensione centrifuga, che nel Vasari per lo più approda, date le sue inclinazioni di gusto, ad un risultato manieristico non solo in senso interpretativo. Se ci indugiamo un istante sulla struttura sintattica dell'ultimo passo citato, la descrizione della *Madonna* del Parmigianino, vediamo come l'organica articolazione a scorci e torsioni del dipinto è immediatamente tradotta in un'unica, densa compagine

periodica, scarsa di aggettivi qualificanti, centrata sulle azioni dei verbi e sulle posizioni dei sostantivi, e girante su un ritorto andamento a spirale.

Ma le descrizioni di opere manieristiche restano tali, nel nostro scrittore, anche quando mettono a fuoco più d'un elemento compositivo. Nella pontormesca *Resurrezione di Lazzaro* (« Oltre che le teste erano bellissime, la figura di Lazzaro, il quale ritornando in vita ripigliava gli spiriti della carne morta, non poteva essere più meravigliosa, avendo anco il fradiciccio intorno agli occhi e le carni morte affatto nell'estremità de' piedi e delle mani, laddove non era ancora lo spirito arrivato », VI, p. 274) lo spericolato senso fenomenico si coniuga alla « contraffazione » più virtuosa, agli affetti più stupefacenti e alla percezione acuta del colore, in una compenetrazione così rapida e così fusa che la complessità del tutto passa inavvertita.

E si prenda, per uscire dal mondo toscano ed emiliano e per portarsi più avanti nel tempo, la descrizione del *Giudizio universale* tintoretiano a S. Maria dell'Orto: « ... Nell'altra [tela] è il Giudizio universale del novissimo giorno, con una stravagante invenzione, che ha veramente dello spaventevole e del terribile per la diversità delle figure che vi sono di ogni età e di ogni sesso, con strafiori e lontani d'anime beatè e dannate. Vi si vede anco la barca di Caronte, ma d'una maniera tanto diversa dall'altre, che è cosa bella e strana... » (VI, p. 591). Dove la varietà, l'*horror vacui*, l'ineffabile capriccio, la lacerata desultorietà di certe imprese tintoretiane sono resi con una folgorante intuizione, che un tepido estimatore del grande manierista veneziano potrebbe preferire all'originale pittorico.

In questo consiste l'immediato ma difficile incanto della descrizione vasariana: nella sua poeticità, e quindi autonomia, e nella sua, a un tempo, penetrante adeguazione al fatto fi-

gurativo per cui nasce. Un atto complesso, direbbe un giurista, come del resto è tutta la critica che assurga, in sé stessa, a dignità letteraria. Quanto all'adeguazione, si osservi come diverse siano le descrizioni di opere del cosiddetto secondo Manierismo; ad es. quella del Cartone che Perino del Vaga disegnò per la Compagnia dei Martiri di Firenze: « Aveva Perino disegnato questo cartone in sul foglio bianco sfumato e tratteggiato, lasciando i lumi della propria carta, e condotto con una diligenza mirabile, nella quale erano i due imperadori nel tribunale che sentenziano alla croce tutti i prigionieri, i quali erano volti verso il tribunale, chi ginocchioni, chi ritto ed altro chinato, tutti ignudi, legati per diverse vie, in attitudini varie, storcendosi con atti di pietà, e conoscendosi il tremar delle membra per aversi a disgiugner l'anima nella passione e tormento della crocifissione; oltre che vi era accennato in quelle teste la costanza della fede ne' vecchi, il timore della morte ne' giovani, in altri il dolore delle torture, nello stringerli le legature il dorso e le braccia. Vedevasi appresso il gonfiar de' muscoli, e fino il sudor freddo della morte accennato in quel disegno. Appresso si vedeva ne' soldati che li guidavano una fierazza terribile, empissima e crudele nel presentargli al tribunale per la sentenza e nel guidargli alle croci. Avevano indosso gl'imperadori e soldati corazze all'antica ed abbigliamenti molto ornati e bizzarri, ed i calzari, le scarpe, le celate, le targhe e l'altre armadure fatte con tutta quella copia di bellissimi ornamenti che più si possa fare ed imitare ed aggiugnere all'antico, disegnate con quell'amore ed artificio che può far tutti gli estremi dell'arte » (V, p. 606s.).

In questo lento, pedante inventario, gratificato dagli espedienti del descrittivismo oratorio (elencazioni, bilanciamenti ternari, parallelismi, ecc.), tanto più monotono quanto più copioso, tanto più inerte quanto più agitato, è tutta la frammentarietà, la staticità, l'enciclopedismo, l'antiquariato dell'ac-

cademia manieristica. Manca l'esotismo, che possiamo reperire senza fatica in una autodescrizione; in quella, ad esempio, dell'*Adorazione dei Magi*, dipinta dallo stesso Vasari a Rimini, « imitando... gli uomini delle corti di tre re mescolati insieme, ma in modo però che si conosce all'arie dei volti di che regione, e soggetto a qual re sia ciascuno. Conciossiaché alcuni hanno le carnagioni bianche, i secondi bigie ed altri nere; oltre che la diversità degli abiti e varie portature fa vaghezza e distinzione » (VII, p. 684).

Ho mostrato un Vasari che ad un'accademia figurativa risponde con una accademia letteraria; dunque su un piano di sintonia critica, di intelligenza individuante. Si guardi, per rendersi meglio conto di ciò, in altro autore una descrizione meramente letteraria, cioè condotta senza la minima penetrazione di quel fatto figurativo che pur sembra il suo spunto genetico. « La Sagrestia di S. Lorenzo nostro — scriveva il Doni a Michelangelo il 12 gennaio 1543 — non pure fa meravigliare gli spiriti, ma rubba l'anime di coloro che la mirano, e di più quella Aurora fa lasciare delle più belle e più divine donne che si vedesser mai, per abbracciare e baciar lei, et io per me soavità maggiore ho trovato in lei, che in infinite altre di quelle che la Natura ci ha dato per nostra consolazione. Ho visto poi in quella Notte il più saporoso sonno che si gustasse giamai o leggiadramente vedessi dormire a creatura vivente; e pur l'ho trovata pietra, se ben mille volte io mi son messo, come per una Dea che dormisse formata in paradiso, a destarla... E certo io vi tengo per uno Iddio... perché, sì come Domenedio ebbe fatto Adam di terra, soffiò lo spirito della vita in esso, così voi, volendo, col potere di quello che v'ha fatto virtuoso infondereste l'anima in quei figuroni morbidi e muscolosi con ogni intelligenza in atto mosso con tanta maestria, che chi più gli intende, più si fa simile a loro: trasformasi in marmo, non spira, non si muove... Che dirò io di quei Capi-

tani, manoni di Dio, teste, busti, braccia, gambe, stinchi, piedi, con e' sguardi che cavano il core e quel posarsi sopra pensiero? In vero gli è meglio ch'io taccia; perché, se io venissi a quella Nostra Donna, non ardirei parlarne di quanta arte, in che bel modo cavaste di quel picciol marmo una figura sì grande... » (5). Nullo — come ben si sente — è il contatto critico con le varie opere della Sagrestia Nuova, tutte messe sullo stesso piano e aggirate da un gioco di invenzioni verbali (metafore, arricchiture, interiezioni, filastrocche) che non ha, come potrebbe sembrare a prima vista, mire ironiche o denigratorie, ma si afferma come una scapigliatura letteraria ad esponente linguistico, conclusa e reclusa in sé stessa.

\* \* \*

Conviene domandarci a questo punto se il Vasari, indubbiamente manierista, lo è anche esclusivamente; se insomma gli è interdetto l'accesso critico ad una concezione figurativa non manieristica, e quindi le sue traduzioni linguistiche sono, in tal caso, deformazioni *pro domo sua*, magari letterariamente apprezzabili, ma prive di intelligenza adeguata. Ora, non si può certo negare che la vocazione fondamentale del Vasari gli prenda talvolta la mano, inducendolo a sottolineare manieristicamente gli aspetti di questa o quella opera che a ciò si prestino, anche se il tutto contraddice a tale accentuazione. Né si può a priori respingere il caso di interpretazioni del tutto erronee, anche se i moderni studi sul Vasari critico d'arte ne pongono sempre più in luce la storicità e l'acutezza — a volte ben consapevoli, a volte affatto intuitive — del giudizio

(5) In E. STEINMANN - R. WITTKOWER, *Michelangelo Bibliographie 1510-1926*, Leipzig 1927, p. 416.

qualificante. Ovviamente non siamo qui per rilevare i difetti del nostro autore o per scagionarlo, come non possiamo esaurire, in sì breve discorso, tutti gli aspetti — positivi e negativi — di un'opera monumentale. Ci preme indicare la linea maestra del genio vasariano, nella quale i più validi conseguimenti letterari coincidono con i più validi conseguimenti storico-critici.

Chi (per restare in quella linea) nel leggere la descrizione della celebre *Medusa* di Leonardo si lasciasse dalla nota del mostruoso fuorviare a ritenerla manieristica, la rimediti in tutti i suoi elementi: « Portò dunque Lionardo per questo effetto [cioè per rappresentare sulla rotella di legno di fico una testa di Medusa] ad una sua stanza, dove non entrava se non egli solo, lucertole, ramarrì, grilli, serpe, farfalle, locuste, nottole ed altre strane spezie di simili animali; dalla moltitudine de' quali variamente adattata insieme cavò un animalaccio molto orribile e spaventoso, il quale avvelenava con l'alito e faceva l'aria di fuoco; e quello fece uscire d'una pietra scura e spezzata, buffando veleno dalla gola aperta, fuoco dagli occhi e fumo dal naso sì stranamente, che pareva mostruosa ed orribile cosa affatto; e penò tanto a farla, che in quella stanza era il morbo degli animali morti troppo crudele, ma non sentito da Lionardo per il grande amore che portava all'arte » (IV, p. 24). Nonostante l'argomento meduseo, manca al mostruoso di questo passo, anche stilisticamente, il potenziale demonico, l'allucinata tensione del mostruoso manieristico. Confrontate la « Storia delle serpi di Mosè » nella volta Sistina: « In lei si vede la strage che fa de' morti il piovere, il pungere ed il mordere delle serpi...; nella quale storia vivamente si conosce la diversità delle morti che fanno coloro che privi sono d'ogni speranza per il morso di quelle: dove si vede il veleno atrocissimo far di spasmo e paura morire infiniti, senza il legare le gambe ed avvolgere alle braccia coloro che, rimasti

in quella attitudine ch'egli erano, non si possono muovere; senza le bellissime teste che gridano ed arrovesciate si disperano » (VII, p. 184s.). No: il mostruoso della *Medusa*, scomposto accuratamente nei suoi ingredienti e còlto nella sua realtà di laboratorio, fluttua tra il chimerico e l'empirico, nel limbo ambiguo del bestiario leonardesco; e la curiosità espedientistica del descrittore, così presente nel cospetto dei capricci manieristici, cede qui, adeguandosi, alla curiosità sperimentale del Vinci.

Sulla pietra di Raffaello possiamo paragonare l'aureo classicismo di cui è capace la musa vasariana. Prendo quell'opera che « mostrò quanto la grazia nelle delicatissime mani di Raffaello potesse insieme con l'arte », cioè la *Santa Cecilia*: « Èvvi una Santa Cecilia che, da un coro in cielo d'angeli abbagliata, sta a udire il suono, tutta data in preda all'armonia: e' si vede nella sua testa quella astrazione che si vede nel viso di coloro che sono in estasi; oltre che sono sparsi per terra instrumenti musici, che non dipinti, ma vivi e veri si conoscono; e similmente alcuni suoi veli e vestimenti di drappi d'oro e di seta, e sotto quelli un cilicio meraviglioso. E in un San Paulo, che ha posato il braccio destro in su la spada ignuda e la testa appoggiata alla mano, si vede non meno espressa la considerazione della sua scienza, che l'aspetto della sua fierezza conversa in gravità; questi è vestito d'un panno rosso semplice per mantello, e d'una tonica verde sotto quello, all'apostolica, e scalzo. Èvvi poi Santa Maria Maddalena, che tiene in mano un vaso di pietra finissima, in un posar leggiadrissimo, e svolutando la testa par tutta allegra della sua conversione; che certo in quel genere penso che meglio non si potesse fare; e così sono anco bellissime le teste di Santo Agostino e di San Giovanni Evangelista » (IV, p. 349s.).

L'adeguamento dello scrittorio al figurativo è in verità perfetto. Il senso della composizione, sovrano nel Sanzio, si è comunicato al descrittore, che ricrea magistralmente lo spazio

raffaellesco. Nessuno dei particolari è omissivo, anzi è illuminato e scrutato, ma come elemento di una compagine entro cui viene mantenuto, senza esaltazioni o pressioni deformanti; e del pari sono trattati i particolari del particolare, col risultato di far sentire insieme la possente unità compositiva e la complessità dei suoi fattori. E quanto rapido, stringente, scheggiante. era stato il tempo dell'osservazione di opere manieristiche, altrettanto lento e avvolgente è qui, dove l'armonia è fatta di calma pienezza. Si guardino poi la sintassi, l'impasto lessicale: un prevalere dei sostantivi e delle frasi nominali (a base di *è, si vede, si conoscono, pare*), che rende la presenza di una realtà assoluta, e uno snodarsi riposato di enunciati entro un'architettura periodica che li pausa, li gradua tonalmente e ritmicamente, li conserta.

Il classicismo vasariano può reggere anche quando la descrizione svolge una nota sola. Si prenda il ritratto raffaellesco di Leone X: « Fece in Roma un quadro di buona grandezza, nel quale ritrasse papa Leone, il cardinale Giulio de' Medici e il cardinale de' Rossi; nel quale si veggono non finte, ma di rilievo tonde le figure: quivi è il velluto che ha il pelo; il damasco addosso a quel papa, che suona e lustra; le pelli della fodera morbide e vive; e gli ori e le sete contraffatti sì, che non colori, ma oro e seta paiono: vi è un libro di cartapeccora miniato, che più vivo si mostra che la vivacità, e un campanello d'argento lavorato, che non si può dire quanto è bello. Ma fra l'altre cose vi è una palla della seggiola, brunita e d'oro, nella quale a guisa di specchio si ribattono (tanta è la sua chiarezza) i lumi delle finestre, le spalle del papa ed il rigirare delle stanze: e sono tutte queste cose condotte con tanta diligenza, che credasi pure e sicuramente che maestro nessuno di questo meglio non faccia né abbia a fare » (IV, p. 352). A prima lettura pare che il gusto della « contraffazione » della materia celebri qui la sua orgia manieristica a tutte spese del Sanzio. Ma

si torni un istante alla *Visitazione* di Piero di Cosimo, tutta spericolata, per il descrittore, sul « Sant'Antonio che legge con un par d'occhiali al naso... molto pronto », sul « libro di cartapeccora un po' vecchio che par vero » e su « certe palle... con certi lustri, ribattendo i barlumi e riflessi l'una nell'altra, che si conosceva infino allora la stranezza del suo cervello ed il cercare che e' faceva delle cose difficili » (IV, p. 133); o si corra al Palazzo del Te, Sala di Psiche, nel cospetto della famosa « credenza » di Giulio Romano, « ricoperta di festoni di verzure e fiori, e tutta piena di viti cariche di grappoli d'uve e di pampini, sotto i quali sono tre ordini di vasi bizzarri, bacini, boccali, tazze, coppe ed altri così fatti, con diverse forme e modi fantastici, e tanto lustranti che paiono di vero argento e d'oro, essendo contraffatti con un semplice colore di giallo e d'altro così bene, che mostrano l'ingegno, la virtù e l'arte di Giulio » (V, p. 538), dove il Manierismo classicistico si presenta sotto la specie, oltre che della emulazione vittoriosa, della sontuosa profusione. Profusione, ovviamente, anche linguistica, nella forma sintattica del cumulo e dell'elencazione seriale, risultante ad un effetto di conglomerato, d'indistinto. Ma la materia contraffatta del ritratto di Leone X si articola, si dispone, crea da sola lo spazio raffaellesco; uno spazio di colore, ma scandito in forme chiuse, in oggetti distinti, in rapporti sereni, riflessi in quella palla « brunita e d'oro », abile a racchiudere *in nuce* l'equilibrio del tutto, come le lustranti sfere della *Visitazione* di Piero di Cosimo sono a mostrare la stranezza e il difficile di quel precursore del Manierismo.

Ma si badi a non fraintendere: classicismo non può significare, per la prosa del Vasari, la stessa cosa che per quella del Castiglione o per quella (se si vuol cercare uno scrittore direttamente esperto di cose figurative) di Leon Battista Alberti. Alle fonti del suo scrivere non c'è un'esperienza umanistica, e gli elementi specificamente classicistici che qua e là spiccano



nel suo contesto appaiono intarsi tanto eterogenei, che della loro autenticità è stato perfino dubitato (e non per nulla si è raggiunta, per gli stanchi e tardi *Ragionamenti* sopra la decorazione di Palazzo Vecchio, la prova della interpolazione di passi forniti al Vasari dagli amici umanisti). Alla collaborante amicizia dei dotti Cosimo Bartoli e Vincenzo Borghini, largamente documentata dal carteggio vasariano, per non parlare di Annibal Caro e di Giovambattista Adriani, può certo andare la responsabilità di alcuno degli orpelli greco-latini che qua e là appesantiscono la prosa vasariana. Ma alla base di questa non c'è neppure, chi ben guardi, quell'esperienza umanistica di secondo grado, filtrata e trasfusa, che va sotto il nome di unanimismo volgare: invano cercheremmo nelle *Vite* la superba, sapiente economia di costruzione, di ritmo, d'impasto che fa del periodo castiglionesco una forma pura, godente di sé e di per sé godibile. No. Lo scrivere del Vasari non è tecnica riflessa, il suo stile non è fine a sé stesso, e, come la sua occasione o « ispirazione », resta fuori della cultura letteraria tradizionale; e vorrei anche dire che non è neppure condizionato da quella dei trattatisti d'arte, satura di elementi aulicamente tecnici o rigorosamente scientifici. Il linguaggio del Vasari, nonostante la sua infarinatura istituzionale vitruviana, albertiana, ghibertiana, esce dalle botteghe artigiane, traendone il sapore attuoso e la freschezza cordiale. È un linguaggio che non si pone come schermo intellettuale tra il critico e l'opera, che non si fa di essa pretesto ad una oziosa affabulazione, ma — uso la parola nella sua ormai acclarata accezione vasariana — la traduce.

Non certo *traduzione* in questo senso è la descrizione di un disegno di Raffaello che un letterato che pur si picca di intelligenza figurativa, Ludovico Dolce, distilla compiaciuto attraverso un costume (per non dire mestiere) di codificato classicismo. Nella « carta di Rosana — egli scrive nel suo

*Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino* — ...rappresentò Raffaello in disegno di acquarella, tocco ne' chiari con biacca, la incoronazione di Rosana, la quale essendo bellissima femina fu amata grandemente da Alessandro Magno. È adunque in questa carta disegnato il detto Alessandro, il quale stando innanzi a Rosana le porge la corona; et ella siede accanto un letto con attitudine timida e riverente; et è tutta ignuda fuorché, per cagione di serbar la onestà, un morbidetto pannicino le nasconde le parti che debbono tenersi nascose. Né si può immaginar né la più dolce aria, né il più delicato corpo, con una pienezza di carne convenevole, e con istatura che non eccede in lunghezza, ma è svelta convenevolmente. Èvvi un fanciullo ignudo con l'ali, che le scalcia i piedi; et un altro dal disopra, che le ordina i capegli. V'è anco alquanto più lontano un giovanetto pur nudo, raffigurato per Imeneo, dio delle nozze, che dimostra col dito ad Alessandro la medesima Rosana, come invitandolo al trastullo di Venere o di Giunone, et un uomo che porta la face. Èvvi più oltre un gruppo di fanciulli, de' quali alcuni ne portano uno sopra lo scudo di Alessandro, dimostrando fatica e vivacità conveniente agli anni, et un altro porta la sua lancia. Ce n'è uno che, essendosi vestito la sua corazza, non potendo reggere il peso è caduto in terra e par che pianga. E sono tutti di aria e di attitudini diverse, e bellissimi. In questo componimento Raffaello ha servito alla istoria, alla convenevolezza et all'onesto ». *Componimento*, dice il Dolce; ma nel suo inventario iconografico, nella sua rassegna di temi, dopo un primo conato il senso della composizione va perduto; e l'episodico, il lezioso, il mitologico prendono il sopravvento sull'insieme. Né basta: benché non manchino le categorie comuni alle poetiche figurative del tempo — arie, attitudini, convenienza, verosimiglianza ecc. — esse non si fanno predicati di un vero giudizio figurativo, non penetrano insomma nella ragione artistica del disegno raffaellesco. La descrizione del Dolce è un mero esercizio di écfrasi.

Anche dell'aneddoto vasariano, così dissipato dagli antologi, non capiremo il significato, se ci ostineremo ad allinearlo alla secolare tradizione novellistica, che ha pur divertito e nutrito il nostro autore. La parte più propriamente biografica delle *Vite* è anch'essa — come abbiamo già detto — in funzione della storia di individualità figurative, e solo quando tale rapporto si allenta per scarsezza o mancanza di riferimenti concreti (come nella vita di Buffalmacco, artista quasi favoloso, e, parzialmente, in quella di Giotto, vite che del resto denunciano le proprie fonti narrative), rientra nei termini criticamente oziosi della novellistica, dalla quale attinge modi, cadenze e, a volte, episodi già confezionati. Non sto a ricordare, tra gli aneddoti altamente qualificanti, quelli scontatissimi su Paolo Uccello, Piero di Cosimo, il Rosso e tanti altri artisti del Quattrocento e del primo Cinquecento fiorentino. Voglio piuttosto sottolineare quelli meno noti ma non meno considerevoli attorno a compagni di lavoro ed amici dello stesso Vasari, dove la resa letteraria e insieme la significanza potevano venir compromesse dalla fluida prossimità della materia. Ne leggo dalla vita di Cristofano Gherardi da Borgo San Sepolcro, aiuto dell'Aretino nelle decorazioni della Certosa di Bologna e di Palazzo Vecchio: «...una mattina, comparando a buon'ora in sull'opera, dove il signor Duca e la signora Duchessa si stavano guardando ed apparecchiandosi d'andare a caccia, mentre le dame e gli altri si mettevano a ordine, s'avvidero che Cristofano, al suo solito, aveva la cappa a rovescio ed il cappuccio di dentro; perché, ridendo ambidue, disse il Duca: "Cristofano, che vuol dir questo portar sempre la cappa a rovescio?" Rispose Cristofano: "Signor, io nol so, ma voglio un dì trovare una foggia di cappe che non abbiano né dritto né rovescio, e siano da ogni banda a un modo; perché non mi basta l'animo di portarla altrimenti, vestendomi ed uscendo di casa la mattina le più volte al buio; senza che io ho un occhio

in modo impedito, che non ne veggio punto. Ma guardi Vostra Eccellenza a quel che io dipingo, e non a come io vesto". Non rispose altro il signor Duca; ma di lì a pochi giorni gli fece fare una cappa di panno finissimo, e cucire e rimendare i pezzi in modo che non si vedeva né ritto né rovescio; ed il collare da capo era lavorato di passamani nel medesimo modo dentro che di fuori, e così il fornimento che aveva intorno. E quella finita, la mandò per uno staffieri a Cristofano, imponendo che gliela desse da sua parte. Avendo dunque una mattina a buon'ora ricevuta costui la cappa, senza entrare in altre cerimonie, provata che se la fu, disse allo staffieri: "Il Duca ha ingegno: digli che la sta bene". E perché era Cristofano della persona sua trascurato, e non aveva alcuna cosa più in odio che avere a mettersi panni nuovi o andare troppo stringato e stretto; il Vasari, che conosceva quell'umore, quando conosceva che egli aveva d'alcuna sorte di panni bisogno, glieli faceva fare di nascosto, e poi una mattina di buon'ora porglieli in camera e levare i vecchi; e così era forzato Cristofano a vestirsi quelli che vi trovava. Ma era un sollazzo meraviglioso starlo ad udire, mentre era in collera e si vestiva i panni nuovi. "Guarda, diceva egli, che assassinamenti son questi: non si può in questo mondo vivere a suo modo. Può fare il diavolo che questi nimici delle comodità si dieno tanti pensieri?....". Piacevagli il ragionar poco ed amava che altri, in favellando, fusse breve; in tanto che, non che altro, avrebbe voluto i nomi propri degli uomini brevissimi, come quello d'uno schiavo che aveva messere Sforza, il quale si chiamava M. "Oh questi, diceva Cristofano, son be' nomi, e non Giovan Francesco e Giovann'Antonio, che-si pena un'ora a pronunziarli!" E perché era grazioso di natura e diceva queste cose in quel suo linguaggio borghese, avrebbe fatto ridere il pianto » (VI, p. 241 ss.).

È raro leggere, in questo genere, qualcosa di più felice: l'intelligenza dell'umanità estrosa del Gherardi, quale sembra

rivelarsi anche nella sua tuttora non bene individuata maniera, si afferma senza velleità o sovrastrutture narrative. Bisogna tener sempre a mente che il Vasari costruisce storia, non favola; e se qualcuna delle sue biografie può apparire idealizzata, nessuna lo è al modo astratto ed araldico di certi *elogia* umanistici. Gli aneddoti sul Gherardi inseguono una persona vera e perciò suonano, nel pelago dell'accademica e stereotipa aneddottica rinascimentale, così autentici; come autentici, letterariamente parlando, suonano quelli sul Sodoma, per la sincera, appassionata antipatia con cui mordono una persona sentita, al negativo e a maggior distanza, non meno vera.

\* \* \*

Il discorso stesso ci ha condotti al punto finale di questa rapida indagine: alla biografia vasariana nella sua intrezza, avendo già considerato i *membra disiecta*. A parte le vite con cedimenti novellistici (tipo cui abbiamo accennato or ora), esistono, nella numerosa serie, biografie di spirito e struttura umanistici, dove il personaggio, sempre dentro la sua determinazione storico-critica, grandeggia idealizzato ed esemplare. Sono, per citare le più cospicue, le vite di Leonardo, di Raffaello, di Michelangiolo: precedute da un proemio moraleggiante, chiuse da un ritratto fisico e di carattere cui può accompagnarsi un florilegio di motti e di aneddoti edificanti, secondo uno stampo di tradizione classica che aveva, nella stessa Firenze cinquecentesca, fornito l'insigne prodotto della *Vita di Castruccio*. Ma le biografie che ci paiono meno conformi a schemi o modi tradizionali, più libere, cioè più aderenti alle vicende reali della singola personalità e alla linea interpretativa del Vasari, sono quelle degli artisti che formano la grande cultura figurativa fiorentina tra la metà del Quattrocento e i primi decenni del Cinque: personaggi non troppo remoti da non

ricuperarli ancor vivi nell'ambiente che fu di loro, e non tanto contemporanei da sentire il bisogno di una riguardosa reticenza; artisti di cui il Vasari si è nutrito ancor prima di diventare storico dell'arte e che ha sentito rievocare nelle botteghe come maestri, come uomini, come « tipi ». Sì, come « tipi », ma non eroici, non paradigmatici, anche se molti insegnamenti possono venire da loro, bensì colti nei limiti, nei pericoli, nella contraddizione della loro umanità, eppur sempre nella loro vocazione d'arte, nel clima e nella società d'arte che li ha espressi. Tipi dunque, se mi si concede il bisticcio, non tipicizzati, e quindi individui inconfondibili, indimenticabili, prediletti certo al biografo se più affini alle sue inclinazioni sociali ed estetiche, ma non mai falsati da un intenzionale esercizio di novellatore o di caratterista. Scrittore autentico sì, il Vasari, e, quando occorre, anche scrittore manierista, ma impegnato in un genere che, se per certi aspetti o spunti poteva essere tributario di altre correnti letterarie, nella sua essenziale natura e destinazione si accostava piuttosto alla fatica interpretativa di un Machiavelli e di un Guicciardini, non certo traditi, nel loro compito, dalla dignità stilistica delle loro pagine. Che se proprio si cerca e si vuole un Vasari in vacanza, di tutto riposo, si legga la vita di Madonna Properzia de' Rossi, scultrice bolognese, capolavoro di divertimento letterario: proemiata da un elogio della donna intellettuale, zeppo di mutate citazioni classiche e non meno solenne che dotto, ma poi risolta, come il proverbiale parto della montagna, nella incorrisposta e plasticamente sublimata passione della bella intagliatrice di noccioli di pesca; il tutto espresso con un garbo gentile ed affettuoso, che oggettiva l'ironia.

Non possiamo qui entrare in particolari circa la struttura delle biografie; e neppure, che sarebbe di grande interesse, considerare quanto l'architettura dell'intera opera rifletta la concezione storico-critica dell'autore. Preferiamo tornare al

punto di partenza e concludere, sulla base dei nostri rapidi e parziali esperimenti, circa la formula critica proposta da Riccardo Scrivano e a noi presentatasi come un problema: se il Vasari sia uno scrittore manierista, anzi l'iniziatore del Manierismo letterario. Possiamo subito affermare che, mentre il Vasari pittore appartiene al cosiddetto secondo Manierismo, o Manierismo classicistico e accademico, lo scrittore è capace di sentire e di tradurre stilisticamente anche il primo Manierismo, anticlassico ed antiaccademico, sì che la sconcertante poliedricità del Manierismo figurativo si ripercuote sul volto letterario del nostro autore, togliendo alla proposta formula gran parte della sua certezza definitoria. E se non c'è dubbio che il Vasari è ormai fuori dei confini aurei del Rinascimento, è anche vero che egli riesce a comprenderne e tradurne scrittoricamente — indipendentemente da una saputa tecnica classicistica — la classicità. D'altronde, nello stesso tentativo dello Scrivano il concetto di Manierismo assume tale latitudine, tale 'possibilismo', da renderlo, come categoria critica, scarsamente individuante. Né vanno sottovalutati l'equivoco e il pericolo insiti in quella dibattuta parola, di accomunare il gran testo dell'Aretino alla pirotecnicità verbale di un Doni o al gusto delle antitesi astratte e delle metafore concettose, in cui G. Weise coglie un aspetto fondamentale del Manierismo letterario (6).

Io penso che in tanta incertezza occorra ancorarsi ad un fatto su cui ho fin troppo insistito: che l'ispirazione del Vasari scrittore è una ispirazione riflessa, cioè condizionata da una realtà culturale su cui reagisce e da un complesso di categorie storico-critiche, che razionalizzano quella realtà. La determinazione, da un lato, di questi predicati ( in modo più com-

(6) G. WEISE, *Manierismo e letteratura*, in « Rivista di letterature moderne e comparate », XIII, 1960, p. 5 ss.

pleto e preciso di quanto non sia stato fatto sinora) e, dall'altro, la loro resa stilistica concretamente verificata saranno la via necessaria per giungere ad una soddisfacente definizione letteraria del Vasari; la cui impresa, affine — come ho detto — alle quasi coeve imprese del Machiavelli e del Guicciardini, e che — bisogna notarlo — nessun parallelo ha invece, fin oltre il '500, nella storia letteraria, creando un genere nella sua più genuina sostanza privo di tradizione si presenta per più aspetti nuova e quindi mal riconducibile, se non per tratti parziali, a moduli precedenti. Ecco perché le *Vite* ci appaiono così poco legate alla tradizione letteraria, soprattutto aulica, così impegnate, semmai, in filoni di gusto e di linguaggio marginali o estranei alla consuetudine dei letterati. Che a questa libertà, che alla versatilità e criticità dell'esperienza vasariana — e in definitiva alla stessa costituzione del genere — abbia contribuito la satura, riflessa, tormentata spiritualità del tardo Rinascimento, cioè dell'età dei Manierismi, mi pare innegabile; sarebbe altrimenti come dire che l'Aretino non apparteneva al suo proprio tempo. Ma chiudere la sua opera, incomparabilmente più nuova e più complessa di quanto non sia finora apparsa agli storici della letteratura, entro una formula non so se più vaga o limitante, mi sembra precludersi la via ad una ricerca spregiudicata. L'insufficienza delle valutazioni che la nostra storia letteraria ha finora avanzato per le *Vite* vasariane si deve appunto alla esorbitanza di quell'opera dai generi accreditati; generi su cui la critica ha formato e insieme limitato se stessa. Ma tempi migliori sono maturi anche per il nostro scrittore, e, a ben guardare, lo stesso tentativo dello Scrivano è un modo di uscire dai canoni letterari consueti, trasferendosi nel campo specifico dei concetti ed interessi dello scrittore. Eppure sembra ieri che il Vasari veniva considerato una fonte di notizie per gli storici dell'arte, o un serbatoio di sapidi aneddoti e bozzetti, o il cantore dell'epopea artistica del Rinascimento; sembrano di ieri i tentativi di spegnere o di mortificare nel segno di esperienze erudite o rettoriche un'alta originalità di pensiero e di stile.