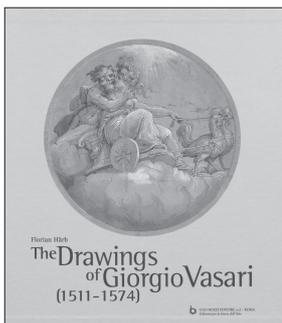


Florian Härb

*The Drawings
of Giorgio Vasari
(1511-1574)*

730 pp. Roma:
Ugo Bozzi, 2015
ISBN 978-88-7003-056-3



BARBARA AGOSTI

La pubblicazione del catalogo dei disegni di Giorgio Vasari curato da Florian Härb segna davvero una cesura nel decorso degli studi sull'attività dell'aretino come artista e come storiografo, poiché si tratta di uno strumento insostituibile per qualsiasi ulteriore sviluppo della ricerca, e non soltanto di carattere monografico.

Occorre dire subito che questo lavoro, per l'acribia esemplare, l'ampiezza di raggio e la generosità con cui è condotto, si pone in continuità con la più alta tradizione critica del Novecento. Il risultato raggiunto dallo studioso è immenso anche per chi conosca il laboratorio entro cui è maturata questa operazione, ovvero la nutrita serie di contributi dedicati in precedenza dall'autore alla grafica vasariana, preziosi per tante ragioni ma in primo luogo, a mio parere, per avere rimesso in luce la centralità della formazione romana del giovane Giorgio sui modelli di Raffaello e della sua scuola, a fronte di una consolidata lettura del suo percorso tutta in termini fiorentinocentrici.

Il saggio anteposto al catalogo è un bilancio del rapporto di Vasari con il disegno, che comprende, entro una sequenza coerente degli argomenti, la cultura tecnica dell'artista con le relative ascendenze, le sue differenti tipologie di studi grafici, la speculazione teorica sul disegno e le indicazioni storiografiche contenute nelle due edizioni delle *Vite*, i materiali di altri maestri raccolti nel «Libro dei disegni» assemblato da Giorgio, e ancora le dinamiche della bottega dell'artista, con i suoi mutamenti nel corso del tempo, e la collaborazione con i letterati per la messa a punto dei programmi iconografici.

In questa sezione introduttiva, la disamina procede seguendo i diversi caratteri tecnici dei disegni di Vasari considerati in relazione alle rispettive funzionalità: i pochi schizzi pervenuti di mano dell'aretino, tracciati velocemente a penna per un primo abbozzo dell'invenzione (pochi perché, come spiega Härb, diversamente dai maestri cinquecenteschi più ammirati da Giorgio stesso —Perino, Giulio, Polidoro, Parmigianino—, egli di rado disegnava per puro piacere, senza uno scopo incombente); gli studi di composizione definiti dall'artista stesso «disegni di chiaro e scuro», portati a gradi di definizione più o meno avanzati, talvolta con un uso molto pittorico delle carte colorate e della biacca, nella prassi vasariana intesi spesso come veri e propri modelli, che costituiscono il gruppo più numeroso; gli studi compositivi realizzati con la tecnica «difficile, ma mol-

to maestrevole» del risparmio del bianco della carta per la resa delle luci; infine, i rarissimi cartoni vasariani superstiti, di cui l'autore ha individuato un importante terzo pezzo oltre ai due già noti (quello del Louvre per la sezione superiore della *Carità* sulla volta della cappella Del Monte in San Pietro in Montorio, cat. 155, e il frammento di Stoccolma per la testa di uno dei soldati nell'affresco con la *Rotta dei Pisani a Torre San Vincenzo* su una delle pareti del Salone dei Cinquecento, cat. 303), del quale si dirà più avanti.

È proprio attraverso l'analisi serrata del vasto corpus grafico dell'aretino, ricco di oltre cinquecento fogli, che lo studioso arriva a mettere a fuoco un punto decisivo per la comprensione non solo, mi pare, della personalità artistica vasariana, ma anche del suo ruolo storico per gli svolgimenti della cultura figurativa di secondo Cinquecento: la «pretezza» ripetutamente celebrata nelle *Vite* come irrinunciabile requisito dell'artista moderno, dote che Giorgio riconosce *in primis* a se stesso e che al contempo eleva a discrimine per la valutazione dei maestri suoi contemporanei, è un esito innanzitutto delle abbreviazioni che Vasari introduce nel processo disegnativo.

Si tratta di una speciale bravura che Vasari insegue e si attribuisce già dalla giovinezza, a partire dal cantiere della decorazione del refettorio di San Michele in Bosco (1539-1540), portato a termine in soli «otto mesi», come Giorgio dichiara orgogliosamente nella propria autobiografia. Poco dopo, al principio del 1543, Paolo Giovio presentava Vasari al cardinale Alessandro Farnese come «uno fattivo, espedito, manesco e risoluto pittore», il quale «in un tratto servirà Patre e Figlio e Spiritu Sancto»;¹ e le grandi commissioni successive, dalla decorazione del salone del Palazzo della Cancelleria, ultimata in soli cento giorni (1546), fino ai vasti cantieri medicei e papali condotti nella maturità, suggelleranno questo suo peculiare talento.

Parallelamente, nelle *Vite* del 1568 la prontezza ideativa ed esecutiva assurge a parametro su cui misurare gli artisti dei suoi giorni. Qui, infatti, la ormai proverbiale «pretezza» di Giorgio come anche la «bella maniera» dell'amico Salviati, con la sua «molta pratica e vaghezza» e la sua «grazia infinita», si contrappongono flagrantemente alla esasperante «diligenza» e alla lentezza dell'ultimo Pontormo (a quel punto avvertito dall'aretino come un pericoloso rivale nei favori di Cosimo) sulla scena fiorentina, e, sulla scena romana, allo «stento e fatica» di Battista Franco e soprattutto di Daniele da Volterra, il quale, come già Sebastiano del Piombo, procedeva «adagio e con istento».

Lesigenza di fronteggiare in tempi ravvicinati innumerevoli ordinazioni di dipinti mobili e cantieri decorativi di estese proporzioni, corrispondendo con ritmi di lavoro estremamente sostenuti alle aspettative della committenza, impone, infatti, un criterio di massima economia già a partire dalla fase di preparazione, «with a focus on rapid invenzioni, speed of execution, and flexibility in accomodating suggestions from advisers and patrons» (p. 9). L'accelerazione sul pedale della Maniera avviene cioè nell'ideazione disegnativa prima che nell'esecuzione pittorica: la priorità accordata

1. FERRERO, G.G. (a cura di), *Lettere*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1956, vol. 1, p. 303.

alla ricercatezza dell'invenzione e l'assimilazione consumata di modelli e formule, da riproporre in un gioco incessante di varianti e rielaborazioni, fanno sì che persino gli schizzi di Vasari siano «*the result of a measured rather than spontaneous inventive process*» (p. 18), ed è per questa via che l'artista aretino nella sua pratica disegnativa accorcia le tappe del processo preparatorio, eliminando una serie di stadi intermedi, così da potere saltare da un progetto finale molto svolto direttamente al cartone.

Questo schema operativo, improntato all'urgenza di fare tanto e presto, si accentua progressivamente nel percorso di Vasari pittore e impresario, in parallelo al sistema di delega ai collaboratori nella messa in opera, fino a raggiungere un apice nelle sue ultime imprese, quando l'artista ricorre con disinvoltura all'espedito di composizioni costruite assemblando ritagli di disegni; come mostra Härb, questa soluzione è frequente nei materiali collegati alla preparazione dell'apparato decorativo concepito nel 1570-1571 su richiesta di papa Ghislieri per le tre cappelle del palazzo apostolico. A me pare che in questa ricostruzione stia una chiave di lettura molto illuminante per capire come si arrivi poi rapidamente, nella cultura artistica romana, al crollo degli standard qualitativi a cui si assiste nella pittura, inoltrandosi verso la fine del secolo, all'epoca degli sterminati cantieri promossi da Gregorio XIII e poi da Sisto V, durante quel lungo tramonto della Maniera che, attraverso l'anello degli Zuccari, congiunge gli ultimi tratti delle *Vite* vasariane del 1568 all'attacco delle *Vite* di Giovanni Baglione.

Le novità introdotte da questo volume riguardano l'intero arco del percorso di Vasari, con la presentazione di molti fogli inediti ma anche di diverse nuove testimonianze pittoriche dell'aretino, e con innumerevoli rettifiche, assestamenti, precisazioni rispetto allo stato degli studi. Benché passarle tutte quante in rassegna non sia possibile, vale la pena almeno di tentare una campionatura. Tra le segnalazioni più salienti c'è, per esempio, il foglio di collezione privata (cat. 41), a matita nera, quadrettato, per i *Santi Romualdo e Benedetto* di una delle due tavole laterali destinate ad affiancare la *Deposizione* per l'altare maggiore della chiesa dei Santi Donato e Ilarione a Camaldoli, studio precoce nella gestazione dell'ancona, precedente il soggiorno bolognese del 1540 e ancora contraddistinto, infatti, da angolosità e asprezze formali derivate dal linguaggio di Rosso, modello fondamentale e qui ben discernibile per la condotta stilistica del giovane Vasari nei disegni e nella pittura.

Per quanto attiene il soggiorno veneziano di Vasari (1541-1542), è a precedenti studi dello stesso Härb che dobbiamo la ricostruzione del soffitto della sala del palazzo di Giovanni Corner e il ritrovamento nel Museo della Società di Studi Patri di Gallarate della grande tavola centrale con la *Carità*, messa a punto nel disegno degli Uffizi (cat. 61), dove più ancora risalta la persistente dipendenza dallo scorcio della Psiche in volo concepita da Raffaello per uno dei pennacchi della loggia della villa di Agostino Chigi alla Lungara. Sono da tempo convinta che l'importanza delle ricerche vasariane portate avanti da Florian Härb e apparse a stampa dai primi anni novanta in poi non sia stata, salvo eccezioni, debitamente recepita neppure con l'ultima vasta fioritura di studi sull'artista aretino connessa al cinquecentenario della sua nascita nel 2011; lo conferma il fatto che persino un'ac-

quisizione nel merito così rilevante (e proposta fin dal 1998) sia rimasta ignorata dai presunti specialisti d'oltreoceano, tanto che la tavola della *Carità* è data per «*no longer extant*» nel saggio sul periodo veneziano contenuto nel recentissimo e pasticciatissimo *Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari*.²

A procurare quella commissione a Giorgio da poco giunto a Venezia era stato l'architetto vicentino, suo amico, Michele Sanmicheli, per il quale Vasari realizzò, in segno di riconoscenza, il suo unico «*presentation drawing*» ad oggi noto, il foglio, molto rovinato, della Staatliche Graphische Sammlung di Monaco (cat. 62) con *San Michele che sconfigge Lucifero e gli angeli ribelli*, un soggetto argutamente allusivo al cognome del destinatario. A proposito di questo disegno così peculiare, già pubblicato da Paola Barocchi come autografo nella monografia del 1964 e quindi declassato da Härb a possibile copia antica, importa segnalare il ripensamento dello studioso, che ora lo riabilita sulla base di una rinnovata verifica sulle condizioni e delle affinità tecniche e stilistiche con il citato modelletto della *Carità* degli Uffizi.

Un paio di altri additamenti tra i più notevoli riguardano poi il soggiorno napoletano e le sue conseguenze. Dopo il recente recupero dell'*Adorazione dei Magi* eseguita nella primavera del 1545 su commissione di Ferdinando Orsini duca di Gravina, con il relativo cartone (cat. 124), entrambi conservati presso la Pinacoteca Vaticana,³ è stato ora individuato anche un magnifico e fintissimo disegno compositivo, appartenente alla collezione Goldman di Chicago (cat. 123), forse proprio il «disegno ch'io gli avevo fatto di mia mano» che Giorgio, come rammenta nelle *Ricordanze*, sottopose all'approvazione del committente. E ancora di questa stagione è riemerso il disegno molto lavorato (cat. 129), pure di collezione privata, per i *Sette santi patroni di Napoli*, cioè la scena visibile ad ante chiuse sull'organo della cattedrale partenopea, le cui televennero ordinate a Vasari subito dopo il suo ritorno a Roma, nel settembre del 1545, dal giovane Ranuccio Farnese, arcivescovo di Napoli, e furono stimate da Tiziano durante il suo soggiorno alla corte farnesiana. Rispetto alla versione dipinta, questo studio mostra ancora alcune varianti tra cui spicca l'assenza del ritratto di Paolo III, che dunque solo in un secondo momento venne introdotto nel ruolo di San Gennaro, attingendo, qui come poco dopo nella scena della *Remunerazione della Virtù* nella Sala dei cento giorni, all'iconografia del vecchio pontefice fissata da Tiziano stesso nel ritratto di papa Farnese con il camauro, oggi al Museo di Capodimonte. Oltre ai pezzi nuovi, sono importanti anche le nuove attribuzioni registrate nel catalogo, come quella del disegno di Stoccolma con il *Matrimonio mistico di santa Caterina e altri santi* (cat. 134), riferito alla mano di Prospero Fontana da una lunga e indiscussa tradizione risalente a Mariette e che si è rivelato, invece, preparatorio per il quadro di Vasa-

2. CAST, D.J. (a cura di), *The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari*. Farnham: Ashgate Publishing Company, 2014, p. 173.

3. PAOLUCCI, A.; PANTANELLA, C. (a cura di), *I Musei Vaticani nell'80° anniversario della firma dei Patti Lateranensi 1929-2009*. Firenze - Città del Vaticano: Giunti - Musei Vaticani, 2009, p. 101, tavv. III a e III b: come Raffaellino del Colle.

ri con lo stesso soggetto conservato all'Hermitage, documentato nelle *Ricordanze* al 1547.

La schieratura ordinata dei materiali grafici preliminari e l'abbondanza dell'apparato illustrativo di confronto permettono inoltre di ragionare, più lucidamente di quanto non fosse possibile prima, su cicli e allestimenti decorativi concepiti da Vasari, e offrono l'opportunità di osservare la gestazione e i progressivi sviluppi dei suoi progetti, aiutando così molto a leggere i differenti «strati» di riferimenti visivi che via via entrano in gioco nella cultura dell'artista. Per questa ragione, anche i casi meglio studiati ricevono nuova luce. Così, ad esempio, la sequenza degli studi preparatori per la cappella Del Monte (1550-1552), a cominciare dal celebre foglio del Louvre (cat. 152) per la calotta absidale e l'arcone con una soluzione iperornata poi molto modificata nella redazione definitiva, fa capire come l'intento di Vasari in partenza fosse stato quello di misurarsi qui con gli schemi decorativi approntati con una sontuosa combinazione di pittura e stucchi da Perino, allora da poco uscito di scena, e dai suoi collaboratori in tante chiese romane.

Una nuova comprensibilità acquista anche il sostanzioso repertorio di disegni pertinenti i cicli pittorici dei diversi ambienti di Palazzo Vecchio (1555-1571), dove si segue lo sforzo strenuo di Vasari per restare lui solo «*fully responsible for the designs*» (p. 128) e non ricadere mai più nell'errore commesso al tempo del salone della Cancelleria, quando aveva troppo confidato nell'aiuto dei collaboratori, e del quale si era amaramente reso conto, come spiegava in un passo famoso della Vita di Perino. Già tanti punti fermi erano stati fissati da Alessandro Cecchi, ma questa nuova disamina dei meccanismi progettuali delle campagne decorative per la reggia di Cosimo e delle modalità di collaborazione di Giorgio con la bottega sollecita persino, mi sembra, a interrogarsi con nuove prospettive sulle ricadute extrafiorentine di quell'impresa. Viene da chiedersi, infatti, se sotto questi aspetti, anche per l'articolazione del programma iconografico su due livelli, il cantiere vasariano di Palazzo Vecchio non sia stato il modello primo per quello di Taddeo Zuccaro nel palazzo Farnese di Caprarola. A spingere a porsi questa domanda è altresì la coincidenza tra l'avvio dei lavori di Taddeo a Caprarola nel 1561 e l'infittirsi dei rapporti diretti tra lui e Vasari in quella stessa fase, attestato dal carteggio dell'aretino: i due pittori si incontrano a Roma nel 1560, quando Giorgio vi si reca da Firenze al seguito di Cosimo ed Eleonora in occasione della creazione cardinalizia del piccolo Giovanni de' Medici da parte di Pio IV; seguono altri contatti e scambi di disegni, e un nuovo incontro a Firenze nel 1565 dove Taddeo si spinse mentre appunto era impegnato nel cantiere caprolatto «avendo disiderio di vedere Fiorenza e le molte opere che intendeva avere fatto e fare tuttavia il duca Cosimo et il principio della sala grande che faceva Giorgio Vasari amico suo», come recita la sua biografia. Ed è l'aretino stesso a evidenziare quanto l'eccezionale rapidità da lui stesso dimostrata nell'esecuzione del vasto «apparecchio» per il Salone dei Cinquecento fosse stata d'esempio per Taddeo alle prese con il problematico ciclo decorativo della cappella Pucci di Trinità dei Monti, che sarà portato a compimento solo in seguito, dopo la sua morte, dal fratello Federico.

Attraverso la preparazione sui disegni si intendono meglio anche le prove tarde di Vasari per Pio V, smisurate nelle dimensioni e nelle ambizioni di magniloquenza: la tavola con l'*Adorazione dei Magi* (1566-1567) per la chiesa di Santa Croce a Boscomarengo, luogo natale di papa Ghislieri, di cui Vasari sonda l'effetto nel disegno del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (cat. 337), dove era prevista anche una complessa cornice architettonica dell'altare con due laterali, poi probabilmente scartata; poco dopo, la gigantesca ancona, quasi un arco trionfale della Controriforma, per l'altare maggiore della stessa chiesa, il cui fronte con il *Giudizio Finale* è messo a punto nel disegno conservato al Louvre (cat. 349), il più grande dei fogli vasariani pervenuti (misura mm 738 × 454), costituito dall'assemblaggio di tre disegni separati, dei quali spetta alla mano di Giorgio quello centrale, relativo alla pala, mentre sono di un collaboratore, forse Jacopo Zucchi, gli altri due con la redazione in pulito dell'architettura dell'altare e dell'articolazione della predella; e infine, la decorazione delle tre cappelle sovrapposte nella Torre Pia del palazzo apostolico, una delle imprese maggiori del pontificato del Ghislieri, ma destinata a concludersi solo nel 1573, ormai sotto papa Gregorio XIII. Per quest'ultimo caso, il capillare lavoro di ricostruzione dello svolgimento del cantiere, facendo perno sui disegni preparatori, è particolarmente benvenuto, poiché si tratta di ambienti dove la decorazione ad affresco è solo in parte sopravvissuta, e per i quali Vasari aveva previsto un apparato di dipinti mobili di vario formato, andato incontro ad un singolare processo di dispersione. Gli elementi superstiti sono sparsi oggi tra molte sedi differenti, e tra essi vi è la pala d'altare della cappella di San Pietro Martire, con la scena della morte del santo, conservata al Kunsthistorisches Museum, ritenuta a partire da Voss opera di bottega ma che giustamente Härb restituisce a Vasari tenendo conto dei caratteri formali dei dipinti e insieme della indicazione fornita da Giorgio stesso nella lettera a Francesco I de' Medici del 1 gennaio 1571, dove specificava di avere lavorato le tavole per le cappelle pontificie «tutte di mia man sola». In questa circostanza la «prestezza» dell'ormai anziano pittore aretino, la sua dimostrazione di efficienza e prontezza esecutiva, lasciarono stupefatto persino l'austero papa, come Vasari stesso riferiva, scrivendo ancora una volta a Francesco, il 10 del mese seguente.

Tale imponente lavoro di risistemazione del corpus dei disegni di Vasari travasa evidentemente i suoi benefici sulla ricostruzione del catalogo dell'artista, che trova a questo punto solide fondamenta.

Peraltro l'autore introduce alla discussione diverse opere di Vasari sin qui sconosciute, e su cui sono augurabili ulteriori progressi delle indagini. Tra questi vi è l'interessante *Trasporto di Cristo al sepolcro* (p. 181, fig. 40.4), impaginato per orizzontale secondo il prototipo raffaellesco della pala Baglioni, che lo studioso colloca in prossimità della *Deposizione* camaldolese, ma che potrebbe forse essere di un tempo più avanzato: la testa del portatore barbato al centro, pur essendo una fisionomia vasariana di repertorio, ricompare nel vecchio che sorregge Saulo nel *Battesimo* della cappella Del Monte, e in controparte, ma identica e con la stessa camicia e colletto, nell'apostolo al centro della *Vocazione di Pietro e Andrea* eseguita su commissione di Giulio III e dopo

molte vicissitudini rimontata nell'altare di famiglia già nella Pieve di Arezzo, oggi nella badia delle Sante Fiora e Lucilla; per quanto è dato di capire dalla fotografia, la Madonna che assiste e accompagna a mani giunte il corteo funebre pare, nel tipo, affine a quella del *Compianto con i santi Cosma e Damiano* realizzata nel 1562-1563 per la cappella della villa medicea di Poggio a Caiano. E ancora una nuova, precoce *Annunciazione*, in collezione privata (p. 241, figg. 96.2 e 96.3), verosimilmente eseguita prima della stagione dei viaggi di Vasari che si apre alla fine degli anni trenta; o una nuova *Pietà* di piccolo formato (p. 327, fig. 168.2), che è con ogni probabilità —come argomenta l'autore— quella eseguita secondo le *Ricordanze* nel maggio 1548 a Rimini per il governatore della città Francesco Tancredi, e che al contempo getta luce sul problematico dipinto del Museo Civico di Novara, pure una *Pietà*, riferito molti anni fa a Vasari da Charles Davis, essendo la genesi di entrambi connessa ad un medesimo disegno (cat. 168).

Questa è soltanto una manciata dei tanti pensieri suscitati da una prima lettura del volume, ma il monumentale catalogo procurato da Florian Härb è uno strumento la cui incidenza si valuterà appieno con il passare del tempo e il prosieguo degli studi, perché moltissime sono le implicazioni di un percorso, come quello di Vasari, intensamente produttivo, protratto lungo un arco del Cinquecento che dall'età di Clemente VII giunge a quella di papa Boncompagni, e dislocato in contesti geografici diversi e con varie ramificazioni. Gli specialisti della grafica vasariana saranno in grado,

meglio di chi scrive, di mettere in evidenza più nello specifico i meriti di questo strumento e di avanzare suggerimenti ed eventuali obiezioni. Per parte mia, avrei un solo minimo rilievo (il cardinale Antonio del Monte, zio di Giulio III, morì nel 1533 e non nel 1535 —p. 353—, ma è forse un refuso) e una curiosità che mi piacerebbe sottoporre all'autore riguardo allo spettacolare modelletto dell'Albertina (cat. 322) preparatorio per una *Crocifissione*, nel quale i fremiti della Maniera sono già tenuti a bada da istanze devote di semplificazione formale: mi chiedo se sia possibile che questo disegno vada collegato non alla pala eseguita nel 1560 per Matteo e Simone Botti in Santa Maria del Carmine a Firenze, rispetto alla quale le differenze sono davvero molte, ma bensì alla pala con il medesimo soggetto (apparentemente dispersa) che poco prima, nel 1558, Vasari aveva realizzato, con l'intermediazione del medesimo Simone Botti, per la chiesa del convento di San Pietro a Luco di Mugello (la stessa sede per cui Andrea del Sarto aveva realizzato la *Pietà* oggi alla Galleria Palatina), governato da monache camaldolesi, ciò che spiegherebbe anche in questo caso la presenza della Madonna in abito da monaca benedettina.

Mi fa piacere concludere ricordando che questo libro è uno dei casi felici in cui l'altissima qualità del lavoro scientifico trova piena corresponsione nell'accuratezza editoriale del volume, provvisto di un corredo di immagini in grado di dare conto al meglio delle capacità disegnative di Vasari e di raccontare il suo sviluppo stilistico.