

8

Estratto da

**RINASCIMENTO**

Anno VII, n. 2, Dicembre 1956

## IL VASARI PITTORE \*

Posizione singolare e singolarmente significativa occupa il Vasari tra i dotti pittori del secondo Cinquecento. Le eccezionali doti di osservatore e raccoglitore, la tenace esigenza di organizzare i fatti entro schemi concettuali, come fondano lo storico dell'arte, così condizionano il pittore, polarizzando il suo operare figurativo attorno al tema dottrinario, alla sofisticata « invenzione »; e polarizzandolo con una intensità ignota agli artisti congeneri.

Va da sé che il solo esame della partitura figurativa non può esaurire l'esperienza di un pittore siffatto. Sarà il confronto tra quella e la contropartita intenzionale a consentirci di misurare il vario rapporto tra un'ispirazione concettiva, una esecuzione spesso espedientistica e l'entusiasmo, terza fondamentale componente di quell'esperienza<sup>1</sup>. Certo, se pause vi sono nell'assillo dottrinario, esse non nascono da un disagio critico; il quale mal avrebbe allignato in un artista sempre pronto, come storiografo di se stesso, a ribadire i propri principi e a lodare nelle proprie opere l'impegno con cui li ha perseguiti. « Se bene elle non sono di quella perfezione che io vorrei, si vedrà nondimeno da chi vorrà con sano occhio riguardarle che elle sono da me con istudio, diligenza ed amorevole fatica lavorate, e perciò, se non degne di lode, almeno di scusa »; e « se in loro non si vedrà eccellenza..., vi si scorgerà per lo meno un ardente desiderio di bene operare, ed una grande indefessa fatica, e l'amore grandissimo

---

\* Questo scritto è lo svolgimento di una breve comunicazione tenuta al Congresso Internazionale per il IV centenario della prima edizione delle *Vite* del Vasari e pubblicata in *Studi Vasariani*, Firenze, 1952, pp. 186-91.

<sup>1</sup> Allarghiamo così la tesi di H. Voss (*Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin, 1920, p. 258), il quale proponeva di considerare l'opera pittorica del Vasari non da un mero punto di vista qualitativo, ma come la suggestiva, prodigiosa attività di un infaticabile e dotto propagatore della magnificenza decorativa romana.

ch' io porto alle nostre arti»<sup>1</sup>. «Studio», «diligenza», «amorevole fatica» sono appunto i cardini del Vasari teorico; e ciò non deve dimenticare chi, leggendo l'Autobiografia, potrebbe esser tentato di scorgere un'onesta autocritica dell'Aretino proprio in quelle frasi che sottolineano invece l'aderenza da parte sua indefessa, anche se non sempre fortunata, ai principi che soli garantiscono la riuscita dell'opera d'arte. «Così avess' io saputo mettere in opera il mio concetto, come sempre con nuove invenzioni e fantasie sono andato, allora e poi, cercando le fatiche e il difficile dell'arte» (VII, 666). «Il difficile dell'arte»: quella peregrinità dell'invenzione, quel concettualismo e didattismo che formano il denominatore comune dell'arte contemporanea. Difficoltà che nello specchio dell'ottima esecuzione si riflette come facilità (ossia abilità) e ben presto degenera nella fecondità, se non addirittura nella quantità dell'eseguito. «Dirò ben questo — confessa orgogliosamente l'autobiografo —, però che lo posso dire con verità, d'aver sempre fatto le mie pitture, invenzioni e disegni, comunque sieno, non dico con grandissima prestezza, ma sibbene con grandissima facilità e senza stento. Di che mi sia testimonio.... la grandissima tela ch' io dipinsi in S. Giovanni di Firenze in sei giorni soli» (VII, 669 s.).

La «convenienza», la resa cioè propria e condecenza degli affetti e delle attitudini, non poteva non accompagnare la diligenza e l'abilità. «Cercai di fare di maniera le teste, i panni, i casamenti.... che facessino, più che si può, apparire l'affetto di Cristo...., l'affezione e prontezza di Marta» (VII, 665); «Mi sforzai di mostrare nelle donne, negli uomini e ne' putti diversità di attitudini e vestiti e l'affetto con che ricogliono e ripongono la manna» (VII, 675). Resa degli affetti e delle attitudini che, per non tradire le sue origini dotte e curiose, indulge assai spesso al cosmopolitismo: «Feci un'infinità di figure.... imitando quanto io potei gli uomini delle corti di tre re mescolati insieme, ma in modo però che si conosce all'aria de' volti di che regione e soggetto a qual re sia ciascuno. Conciossiachè alcuni hanno le carnagioni bianche, i secondi bige e altri nere; oltre che la diversità degli abiti e varie portature fa vaghezza e distinzione» (VII, 684).

<sup>1</sup> G. VASARI, *Le Vite ecc.*, a cura di G. Milanese, Firenze, 1881, VII, p. 650. Nelle future citazioni del testo vasariano sarà fatto semplice riferimento ai volumi e alle pagine di questa edizione.

Nel concetto di convenienza rientra evidentemente anche quella «contraffazione», per cui Giorgio si vanta di aver reso «il naturale ne' vestimenti.... contraffacendo velluti, damaschi ed altri drappi d'oro e di seta d'ogni sorte» (VII, 665); e la stessa imitazione della natura che, dominante con ben altro significato la poetica del Rinascimento, si riduce nella maniera vasariana ad un ritrattismo e geografismo del pari pedanti. Giovi anche qui un'antologia essenziale: «Ho tutti avuto a ritrarre [i paesi] di naturale in sul luogo e sito proprio; sì come ancora ho fatto molti capitani, generali, soldati e altri capi, che furono in quelle imprese che ho dipinto» (VII, 702); «Per fare che il mio disegno venisse più appunto, e comprendesse tutto quello che era in quel paese, tenni questo modo per aiutar con l'arte dove ancora mi mancava la natura: presi la bussola e la fermai sul tetto di quella casa.... e la facevo battere di mano in mano nella sommità di que' luoghi per la maggior veduta....» (VIII, 165).

Tale rosa di accademici canoni, vangelo dei manieristi, non poteva convergere, anche nel Vasari, che ad un ideale artistico non meno accademico: quell'ideale di perfezione che largamente s'intride dello scientismo di una tecnica matura e dell'orgogliosa fede in un culminante progresso e nella universalità della pittura, capace di «contraffare» — come il Vasari stesso dimostrò nella celebre lettera a Benedetto Varchi — «tutto quello che può credere pensiero e concetto d'uomo».

L'esordio del Vasari pittore si apre sotto l'insegna di una ferrea diligenza. La *Deposizione* già nella Villa Reale di Poggio Imperiale (1532)<sup>1</sup> e la *Deposizione* della SS. Annunziata di Arezzo (1536-37)<sup>2</sup> duramente ricalcano il modello rossesco di Borgo San Sepolcro<sup>3</sup>, meccanizzando gli attori (le donne dolenti, i vecchi barbuti, lo stesso cadavere del Cristo) in metallici figurini. Lo zelo dell'apprendista inesperto si accanisce in una tormentata calligrafia, donde esula del tutto quel «che di tenebroso» (V, 163) con cui il felice giudizio del critico centrerà più tardi, acutamente, il motivo della *Deposi-*

<sup>1</sup> Cfr. U. BALDINI, *La «Deposizione» di Giorgio Vasari per il Cardinale Ippolito dei Medici*, in «Rivista d'Arte», XXVII (1952), pp. 195 ss.

<sup>2</sup> Cfr. B.F. DAVIDSON, *Vasari's Deposition in Arezzo*, in «The Art Bulletin», XXXVI (1954), pp. 228 s.

<sup>3</sup> La *Deposizione* del Rosso nella chiesa di S. Lorenzo (1528).

zione sansepolcrina. Lo storiografo che amerà e loderà le finitezze del Bronzino non albeggia nemmeno lontanamente nel pur bronzinesco *Ritratto di Alessandro* (1534)<sup>1</sup>, che tradisce una provincialità studiosa<sup>2</sup>. Sta il principe, duro e impacciato dal gran corazzone, contro uno sfondo scialbo, invariato dalla paesana veduta di S. Maria del Fiore, quale recluta in posa fotografica dinanzi a una idillica quinta. Tanta buona fede non merita però un giudizio sconsiderato. Ben lo senti il Pontormo quando, rammaricandosi Giorgio che le armi di Alessandro non venissero « lucide e proprie » come egli desiderava: — « Figliuol mio, rispose, insino a che queste arme vere e lustranti stanno accanto a questo quadro, le tue ti parranno sempre dipinte; perciocché, sebbene la biacca è il più fiero colore che adoperi l'arte, nondimeno più fiero e lustrante è il ferro. Togli via le vere, e vedrai che non sono le tue finte armi così cattiva cosa come le tieni » (VII, 657). Parole in cui alla comprensione dell'esteriorità del fine che il Vasari si proponeva si affianca la onesta valutazione del suo impegno sincero.

<sup>1</sup> Firenze, Museo Mediceo.

<sup>2</sup> Cfr. la lettera del Vasari a Ottaviano de' Medici in K. FREY, *Dev literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, I (München, 1923), pp. 27 s.: « Io mi sforzo di faticare et imparare, quanto è possibile, per non esser men grato ad Alessandro Medico che si fosse Apelle al Magno Macedonio. Ora eccovi qui sotto il significato del quadro. Le armi indosso bianche lustranti sono quel medesimo che lo specchio del principe dovrebbe esser tale, che i suoi popoli potessino specchiarsi in lui nelle attoni della vita. L'ho armato tutto dal capo e mani in fuori, volendo mostrare esser parato, per amor della patria a ogni difensione publica et particolare. Siede, mostrando la possessione presa et havendo in mano il bastone del dominio, tutto d'oro per reggere et comandare da principe et capitano. Ha dreto alle spalle, per esser passata, una rovina di colonne et di ediftii, figurati per l'assedio della città l'anno 1530, il quale per lo straffo d'una rottura di quella vede una Firenze, che guardandola intentamente con gl'occhi, fa segno del suo riposo, sendoli sopra l'aria tutta serena. La siedo tonda dove siede sopra, non havendo né principio né fine, mostra il suo regnare perpetuo. Que' tre corpi tronchi per piè di detta sedia, in tre per piede, sendo numero perfetto, sono i sua popoli, che guidandosi secondo il volere di chi sopra li comanda, non hanno né braccia né gambe. Convertesi il fine di queste figure in una zampa di leone, per esser parte del segno della città di Firenze. Evvi una maschera imbrigliata da certe fasce, la quale è figurata per la Volubilità, volendo mostrare che que' popoli instabili sono legati et fermi per il castello fatto et per l'amore che i sudditi portano a Sua Eccellenza. Quel panno rosso che è mezzo in sul sedere, dove sono i corpi tronchi, mostra il sangue che s'è sparso sopra di quelli che hanno repugnato contro la grandezza della illustrissima casa de' Medici, et un lembo di quello coprendo una coscia dell'armato, mostra che anche questi di Casa Medici sono stati percossi nel sangue nella morte di Giuliano et ferite di Lorenzo vecchio. Quel tronco secco di lauro che manda fuori quella vermena diritta et fresca di fronde è la casa de' Medici, già spenta, che per la persona del duca Alessandro deve crescer di prole infinitamente. Lo elmetto, non che tiene in capo ma in terra, abbruciando, è la eterna pace, che procedendo dal capo del principe per il suo buon governo, fa stare i popoli suoi colmi di letitia e di amore ».

La laboriosa diligenza del giovane, smaliziato dai numerosi viaggi a Firenze (1524, 1529, 1532-36), Pisa (1529), Bologna (1530), Roma (1532), ebbe risultati più felici. Nella pala del S. Sebastiano (1537 circa) i Santi, largamente scanditi a ruota intorno alla Madonna, affermano con sicurezza una serietà quasi arcaizzante che accorda le loro voci diverse. Una drittura verticale smorza nella Vergine lo schema del Rosso ed ignora giuochi complessi di panni e di mani; una immobilità bartolommeesca ottunde nel S. Stefano le acutezze del Fiorentino; e mentre il Vescovo nella ricca pianeta sfiora appena le rapide preziosità del Mazzola, Andrea del Sarto, che spunta nell'attonito S. Sebastiano e nella fastosa bardatura del giovane di schiena, si smentisce nel gesto dialetticamente rossesco. A tale livellato concerto, apprezzabile conseguimento dello sforzo vasariano, neppure attenta sensibilmente il Padre Eterno, che vola scisso dall'articolata zona inferiore, ma attenua, come già il putto in braccio alla Vergine, il modulo michelangiolesco rispettando le proporzioni complessive.

Non si creda tuttavia che il saggio aretino costituisca l'inizio di un *modus pingendi*<sup>1</sup>. Altre forze attraggono il docile pennello del Vasari: l'erudizione letteraria ed artistica lo induce sempre più alla dimostrazione figurata. Il *Ritratto di Lorenzo* (1534)<sup>2</sup>, *pendant* aulizzato del più bonario *Alessandro*, segna appunto l'avvio di questa vena feconda e perenne. Iscrizioni, anfore e maschere, ghigni e sorrisi, inquadrano il principe con dotte connotazioni fisionomiche e regali<sup>3</sup>. Neppure una pennellata vivace in quella credula riesumazione antiquaria che costituisce una delle aiuole più artificiali della letteratura pittorica cinquecentesca. Subito dopo il ritratto, i dipinti di Camaldoli<sup>4</sup> calligrafizzano gli asciutti arcaismi della tavola di S. Sebastiano; il vetusto modulo compositivo e l'ordine schematico,

<sup>1</sup> Lo dimostra chiaramente la *Madonna del Carmine*, nella Pieve di S. Maria a Dicomano, versione un poco più tarda (databile a nostro avviso verso il 1540) dello stesso tema e di un affine sostrato culturale. Il Vasari vi ammassa le figure e chiude lo schema bartolommeesco in un parallelismo fitto e imperioso.

<sup>2</sup> Firenze, Uffizi.

<sup>3</sup> Cfr. J. HILL, *An Identification of Titian's « Allegory of Prudence »*, in « Apollo », LXIII-IV (1956), pp. 40 s.

<sup>4</sup> Soprattutto la *Madonna in trono e Santi* (1537), dalle vesti legnosamente pleuriche. La *Natività* (1538) riporta duramente in tale linguaggio un'annotazione correggesca, subissata da un pretensioso giuoco luministico. Più interessante la *Deposizione* (1539), significativo interludio tra la modesta rigida versione aretina e quella Doria, più maturamente enfatica.

ma pur sempre ampio e privo ancora di intenzioni recondite, si organano ben presto, come nella *Redenzione del genere umano* di Villa Albani (databile a nostro avviso intorno al '40),<sup>1</sup> in fissi parallelismi, dove le venature bartolommeesche, condite di classicismo, non hanno altro intento che allegorico.

Quando la dottrina di Giorgiò non pareggia le ambizioni del soggetto, soccorre l'aiuto degli amici letterati — quali il Caro, il Bartoli, il Borghini — la cui larga consuetudine col pittore è vivamente attestata dall'epistolario e dallo *Zibaldone* vasariani; come avvenne per l'*Allegoria della Concezione* (1540-41) dei SS. Apostoli, che riposa sul seguente castello teologico: «Figurato l'albero del peccato originale nel mezzo della tavola, alle radici di esso, come primi trasgressori del comandamento di Dio, feci ignudi e legati Adamo ed Eva e dopo, agli altri rami legati, di mano in mano Abram, Isac, Iacob, Moisè ecc.... e gli altri re successivamente, secondo i tempi, tutti, dico, legati ambedue le braccia, eccetto Samuel e S. Giovanni Battista, i quali sono legati per un sol braccio, per essere stati santificati nel ventre. Al tronco dell'albero feci, avvolto con la coda, l'antico serpente...; sopra il capo gli ha un piede, calcandogli le corna, la gloriosa Vergine, che l'altro tiene sopra una luna, essendo vestita di sole e coronata di dodici stelle. La qual Vergine, dico, è sostenuta in aria dentro a uno splendore da molti angetti nudi, illuminati dai raggi che vengono da lei; i quali raggi parimenti, passando tra le foglie dell'albero, rendono lume ai legati, e pare che vadano loro sciogliendo i legami con la virtù e grazia che hanno da colei, donde procedono» (VII, 668). Ma a tanta allegoria quale esito pittorico risponde? Una sconnessa e aggrovigliata scena di coristi di melodramma, dove i divincolati Progenitori, languidi interpreti di Michelangelo, del Rosso e del Bronzino, hanno parti di primo piano. Buon per noi, e ancor più per l'autore, che nella replica di Arezzo<sup>2</sup> un'atmosfera fumosa eviti determinazioni troppo pericolose.

Il pittore elabora così un tipo di composizione e lo impone ai vari dati figurativi ch'egli via via registra e combina con quel «cavare dall'esercizio e dagli studi già fatti quanto va dipingendo», come acutamente il Lanzi definisce il suo «tirar via di pratica»<sup>3</sup>. Nel

<sup>1</sup> Discordo nella datazione dal Venturi (*Storia dell'arte italiana*, IX, 6 [1933], pp. 355 ss.), che la considera tra le ultime opere, verso il '60.

<sup>2</sup> Chiesa di S. Francesco.

<sup>3</sup> L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Milano, 1824, I, pp. 241 s.

S. *Gerolamo* di Pitti (1540-41) un imperioso anatomismo bandinelliano<sup>1</sup> si allea placidamente alle grazie di un raffaellismo ormai anonimo, passato al vaglio del Salviati e di Perin del Vaga e di quanti altri si voglia; generosa antologia che accoglie tanto gli amorini della Farnesina quanto gli ammennicoli pietistici di un tardo cinquecentista. È proprio ciò che il Vasari voleva; egli voleva «un S. Girolamo... in penitenza, il quale, contemplando la morte di Cristo, che ha dinanzi in sulla croce, si percuote il petto per scacciare della mente le cose di Venere e le tentazioni della carne.... Per lo che dimostrare, feci una Venere, che con Amore in braccio fugge da quella contemplazione, avendo per mano il Giuoco, ed essendogli cascate per terra le frecce ed il turcasso: senza che le saette, da Cupido tirate verso quel santo, tornano rotte verso di lui ed alcune che cascano gli sono riportate col becco dalle colombe di essa Venere» (VII, 669). Certo, se l'intento è raggiunto, lo è a prezzo di una diligenza infinita, che spunta miracolosamente anche il ridicolo dell'amorino sospeso sul testone di Girolamo e del melenso Giuoco alle piante dell'eremita; per cui tutto, insomma, coabita in pace.

L'alchimia di tale dipingere non muta sensibilmente neppure dopo il viaggio a Modena, Parma, Mantova, Verona e Venezia (1541-42). I settentrionali ed i veneti suggeriscono certo al pittore nuove soluzioni compositive — le foggie inusitate e gli aperti cieli delle *Virtù* per il Palazzo Corner Spinelli<sup>2</sup>, in cui l'assillo del disegno toscano episodicamente si placa in felici «nettezze cromatiche» — ed egli le scheda ed archivia per condirne a tempo debito le sue dimostrazioni<sup>3</sup>. La complicatissima *Giustizia* della Pinacoteca di Na-

<sup>1</sup> Evidente anche nella versione probabilmente più tarda (1550-60) della collezione londinese Marschall Spink (pubblicata in appendice a «The Burlington Magazine», XCV, 1953, tav. VIII). Concordiamo col Voss (*op. cit.*, p. 260) nel considerare il bandinellismo dell'aretino un velleitario michelangelismo di seconda mano, facile espediente per colorire con «brutali esagerazioni» il proprio formulario figurativo.

<sup>2</sup> La *Giustizia* e la *Pazienza*, nella collez. romana Di Capua (v. Voss, *op. cit.*, p. 266; H. HUNTLEY, *Portraits by Vasari*, in «Gaz. des Beaux-Arts», 1947, pp. 22 ss.; R. PALLUCCHINI, *La giovinezza del Tintoretto*, Milano, 1950, pp. 40 s.; *Fontainebleau e la maniera italiana*, Firenze, 1952, pp. 35 s.), la *Speranza* (fig. 1), nella collezione Weidenfeld di Londra (B. N., *Mannerism of the Arcade Gallery*, in «The Burlington Magazine», XCII, 1950, p. 203; *Fontainebleau e la maniera italiana*, l. c.), e la *Fede* (fig. 2), in una collezione privata di Amburgo (segnalata dal Voss al Kunsthistorisches Institut di Firenze), come lo stesso Vasari le menziona nelle sue *Ricordanze* (Arezzo, 1929, p. 39).

<sup>3</sup> Uno degli esempi più piacevoli, perché meno concettualmente impegnativo, è la *Natività* nella Cappella dell'Orto dell'ex convento di S. Margherita ad Arezzo

poli (1543) accusa, rispetto al *S. Girolamo*, quelle nuove esperienze: la Venere matronesca è divenuta una donzella sensibile all'ambiente modenese-parmense, i putti e gli ostentati attributi della forza e della ricchezza ci riportano al Palazzo del Te<sup>1</sup>. Ma esse restano diversioni: nessun vero cambiamento di rotta è avvenuto dalla prima *Allegoria della Concezione*. Se nella terza versione di essa, eseguita a due anni di distanza per un committente lucchese, scompare l'atmosfera fumosa e re bistorti e sacerdoti pomposi alludono al fasto veneziano, che bravamente si sposa alla compiaciuta abilità dei Progenitori bronzineschi; se i Santi laterali si avvivano di una piacevole intonazione parmigianesca; si tratta di varianti al margine, che non toccano la sostanza della prima macchina concettuale.

Così la *Deposizione Doria* (1544): la cui parvenza di opera più commossa si sfalda in un calligrafismo schematico, tutto svolazzi e insistenze, che ferma la ruota volante dei depositori di Daniele da Volterra, ma senza il vigore connettivo di Iacopino del Conte<sup>2</sup>.

Ma la prima attività del Vasari ha anche, parallelamente, un aspetto gioviale e mondano: quello dell'ufficioso regista di quadri viventi. La rudezza del giovanile *Ritratto di Alessandro* cede ben presto a piacevolzze sfarzose di vesti e di apparati e si ammolisce in quella consumata « facilità del fare », che nel compiacimento delle

(1542). La capanna colonnata, il giuoco del lenzuolo col putto, lo sfondo aperto sono motivi appresi nella laguna e accuratamente annotati.

<sup>1</sup> « Feci... una Iustitia che abbraccia uno struzzo carico delle Dodici Tavole, e con lo scettro che ha la cicogna in cima, ed armato il capo d'una celata di ferro e d'oro, con tre penne, impresa del giusto giudice, di tre variati colori; era nuda tutta dal mezzo in su. Alla cintura ha costei legati come prigionieri, con catene d'oro, i sette vizi che a lei sono contrari, la Corruzione, l' Ignoranza, la Crudeltà, il Timore, il Tradimento, la Bugia e la Maldicenza; sopra le quali è posta in sulle spalle la Verità tutta nuda, offerta dal Tempo alla Iustitia, con un presente di due colombe, fatte per l' Innocenza; alla quale Verità mette in capo essa Iustitia una corona di quercia, per la fermezza dell'animo » (VII, 672). Si ricordi anche la più tarda *Fucina di Vulcano* agli Uffizi, la cui minuta oreficeria conserta nello scorcio a sinistra schemi romani ormai logori a spunti tintorettiani (v. *Fontainebleau e la maniera italiana*, cit., p. 35 s.).

<sup>2</sup> Cfr. le *Deposizioni* romane di Daniele Ricciarelli alla Trinità dei Monti e di Iacopino del Conte a S. Giovanni Decollato, dello stesso anno (1541). Quale episodica annotazione di venetismi vogliamo ricordare anche il *Cenacolo* di S. Croce (1546), dove soluzioni veronesiane si appuntano in una balaustrata contro il cielo, con rari spettatori affacciati; gli Apostoli invece, nonostante il fasto sforzato di vesti e di barbe, non sanno rinunciare a grafismi di tradizione bandinelliana (per la datazione di questo dipinto cfr. E. VIVIANI DELLA ROBBIA, *Note e notizie sul cenacolo del Vasari pel monastero delle Murate di Fiorenza*, in *Studi Vasariani*, cit., pp. 221 ss.).

pompe in voga conferma il gusto provinciale di Giorgio. All'antologia letteraria si affianca così l'antologia ritrattistica, di cui la *Cena di S. Gregorio* (1539), ora nella Pinacoteca di Bologna, resta una delle prime e più vistose inscenature. Nel piano nobile, la parte del Santo pontefice, tutto velluti, damaschi e drappi d'oro, è sostenuta da Clemente VII in pietistica posa, cui fan degna corona Alessandro de' Medici, travestito da dignitario, ed altri conoscenti del pittore. Ogni figura di quei « gentiluomini » è per l'autobiografo la testimonianza della sua amicizia o della sua gratitudine; e persino i frati olivetani, suoi ospiti a Bologna, vengono effigiati uno a uno: « l'abate di Serraglia, il generale, don Cipriano da Verona e il Bentivoglio » (VII, 665). L'impegno del pittore è tutto qui: nel ritrarre chi gli sta a cuore e nel rivestire i ritratti del decoro pertinente alle loro cariche<sup>1</sup>, con un ibridismo figurativo che si offre al giuoco di un indovinello culturale. Il ricordo del Bronzino, colorito di inflessioni nordiche, si affaccia nelle figure di primo piano, mentre nel complesso sfondo architettonico, anticipato da un raffaellesco colonnato, figurine fedeli ai pannelli di Pier Francesco Borgherini si organano contro il rossesco profilo di una scala e sotto un arco aulicamente devoto ai canoni romani.

Gli aspetti in cui lo zelo artistico di Giorgio si concreta tra il 1528 e il '45 non potevano avere sbocco più conseguente che nella grande decorazione d'interni, commemorativa ed encomiastica, dove la velleità di peregrini soprasensi, di inscenature ritrattistiche e di macchinismi struttivi trovava la più larga licenza. Già la *Camera della Fama e delle Arti dipendenti dal Disegno* (1542), nella Casa di Arezzo, e il refettorio di Monteoliveto a Napoli (1544-45)<sup>2</sup> accennano

<sup>1</sup> « Onde messer Andrea Alciati, mio amicissimo, che allora leggeva in Bologna, vi fece far sotto queste parole *Octonis mensibus opus ab Arretino Georgio pictum, non tam praecio, quam amicorum obsequio et honoris voto, anno 1539, Philippus Serralius pon. curavit* » (VII, 666).

<sup>2</sup> Le pitture napoletane non rappresentano, invero, che un interessante punto di passaggio nel curriculum vasariano. L'arida calligrafia del *S. Girolamo* torna nella *Natività* delle ante d'organo del Duomo, rappresentata dagli stessi accademici e imperturbabili protagonisti, mentre i *Patroni della Città di Napoli* (sempre nella Cattedrale) riprendono con fare più impacciato i sontuosi paludamenti della *Cena* bolognese. Le « grazie » del *Convito di Assuero*, quelle delle romane e aretine storie del Battista (la *Decollazione* a S. Pietro in Montorio, la *Predica* e il *Battesimo* sul Gonfalone del Duomo) si annunziano ancor rudemente nelle *Virtù* di Monteoliveto, nella *Danza di Salome* e nella *Decapitazione* già a S. Giovanni a Carbonara, mentre le affettate agghindature dell'ultima *Allegoria della Concezione* e gli accenti parmigianeschi delle portelle laterali vivono ancora nell'*Annunzio a Zaccaria*, nei *Vescovi*,

chiaramente a tale vocazione e sembrano esercitarla, con complesse spartizioni di volte e lambiccati nessi concettuali, alle più mature « invenzioni » di Roma e di Firenze<sup>1</sup>.

I « cento giorni » della Sala della Cancelleria, commessagli dal Cardinal Farnese nel 1546, impegnano per la prima volta l'artista nella decorazione totale e rapida di un vasto ambiente<sup>2</sup>. Ed egli, com'era da aspettarsi, si aggiorna su una formula ornamentale già famosa, quella della Sala dell' Udienza in Palazzo Vecchio. Lo schema a grandi affreschi rettangolari deriva evidentemente dal Salviati, come i cartigli festonati dello zoccolo e i timpani in alto con figure reggitemma, maschere, candelabri ed erme; il tutto aggrovigliato ad imitazione dell'estro prezioso e pungente della salviatesca *Pace che brucia le Armi*. Ma accettando il modello, il Vasari lo razionalizza e allegorizza, scandendo le pareti con tabernacoli ben incasellati e

nell'*Adamo*. Una particolare menzione meritano il *Sacrificio di Isacco* (fig. 3) e quello di *Calno e Abele* (fig. 4) (già a S. Giovanni a Carbonara): l'uno preconizzante nello scorcio dei servitori le scene guerresche del soffitto del Salone dei Cinquecento, l'altro veneteggianti forse più di ogni altra opera di Giorgio. In quest'ultima composizione sembra concretarsi l'allusione vasariana ad una collaborazione del Gherardi (VI, 228): una minuzie affinata (si veda la scena dell'omicidio nello sfondo), una nuova sensibilità paesaggistica ci riportano infatti al Doceno (si ricordino i più tardi affreschi della Sala degli Elementi e soprattutto l'*Acqua e la Terra*).

Affine alla fase napoletana si presenta un disegno agli Uffizi (n. 625 F) di soggetto indeterminato, che accusa gli stessi modi sintattici nei paesaggi e nei divicolati aggruppamenti.

<sup>1</sup> « Conoscendo non poter fare cosa buona, se non con gran copia di ornamenti, gli occhi abbagliando di chi avea a vedere quell'opera con la varietà di molte figure, mi risolsi a fare tutte le volte di esso refettorio lavorate di stucchi, per levar via, con ricchi partimenti alla maniera moderna, tutta quella vecchiaia e goffezza di sestì » (VII, 674).

<sup>2</sup> Il Vasari fu aiutato in tale impresa da Francesco Ruviale e il Bizzerra spagnoli, Giovan Battista Bagnacavallo, Sebastian Flori, Giovan Paolo dal Borgo e Salvatore Foschi (VII, 681). La scarsa documentazione della loro attività non ci consente una discriminazione del loro intervento in questa sala; l'unica mano rintracciabile è quella del Ruviale, presente certo nella incongruentissima *Ricostruzione di S. Pietro* in Santo Spirito in Sassia). Il Vasari non a torto sembra lamentarsi di tali esecutori (VII, 680), ma le sue eccezionali recriminazioni (« E nel vero, sebbene io m'affaticai grandemente in far cartoni e studiare quell'opera, io confesso avere fatto errore in metterla poi in mano di garzoni...; meglio sarebbe stato aver penato cento mesi, ed averla fatta di mia mano ») e i suoi propositi di arginare l'intervento dei collaboratori — poi caduti nel vuoto — sembrano quasi provocati dalle censure ricevute, tra cui argutissima quella attribuita a Michelangelo (LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, Roma, 1844, II, p. 466; R. W. CARDEN, *The life of G. Vasari*, London, 1910, p. 71; R. J. CLEMENTS, *Michelangelo on effort and rapidity in art*, in « Journal of the Warburg and Courland Institutes », XVII, 1954, p. 306); tanto più che gli affreschi della Cancelleria non presentano davvero, come già ha notato il Voss (*op. cit.*, p. 273), una qualità particolarmente inferiore alle altre opere vasariane realizzate con la collaborazione di maestranze.

proporzionati, e riempiendoli di busti, iscrizioni, Virtù. L'antiquario tutto assomma in un fasto aulico e ponderato; ma non sempre il connubio con la nervosa raffinatezza salviatesca risulta ad un esito fruttuoso. Spesso la dottrina, prevalendo, fissa ed impoverisce: le colonne ai lati degli affreschi, variamente evidenziate o retratte dal fine intuito di Cecchino, divengono quinte implacabili, e il matematico zoccolo a scalinate meccanicizza l'insieme<sup>1</sup>. Tra le intenzioni puramente figurative del Salviati e l'abilità di un Vasari preoccupato dalla « convenienza » di un encomio papale e da fini didattici il dissenso è incomponibile. La *Pace Universale* frammenta l'aristocratica folla del *Trionfo di Cammillo*, preferendo melodrammatici abbracci di guerrieri e dimostrazioni di una retorica pace novella. La *Ricostruzione di S. Pietro* ostenta nella visione architettonica della chiesa un'erudizione documentaria e il *Paolo III che dispensa benefici* compone un nuovo quadro vivente insaporito di sali mitologici. Dignitari irremovibili, ricalcati dal naturale o da fonti fededegne (si veda la tizianesca calcomania papale)<sup>2</sup> sostengono le parti della devozione premiata contro i bronziniani contorcimenti dell'Invidia. Né manca il caso di una più piacevole sceneggiatura, come nell'*Ossequio universale al Sommo Pontefice* (fig. 5), dove l'archeologia di un Tevere aduggiato cede a un cosmopolitismo di curiosa inventiva: foggie inusitate e fiabesche, giraffe, pappagalli, cammelli, elefanti godono il fasto accogliente del consueto scorcio architettonico romano<sup>3</sup>. Comunque, chi conosce il fantasioso clima della Sala dell' Udienza può ben misurare quale scarso ed eterogeneo partito il Vasari abbia saputo trarne.

La Sala della Casa aretina è il primo tentativo di una concezione decorativa più personale (1548)<sup>4</sup>. La retoricità concettosa stravince: ne sono vessillifere le figure del fregio e soprattutto Diana Efesia troneggiante contro un pletorico panneggio. Alle colossali Virtù ben

<sup>1</sup> « Per non far basamento, come insino a quel tempo si era usato dagli artefici in tutte le storie, alto da terra nove palmi almeno, feci, per variare e far cosa nuova, nascere scale da terra fatte in vari modi, ed a ciascuna storia la sua » (VII, 678).

<sup>2</sup> Cfr. E. STEINMANN, *Freskenzyklen der Spätrenaissance in Rom*, in « Monatschrift f. Kunstwiss. », III (1910), pp. 52 ss.

<sup>3</sup> Dell'uomo barbuto al fianco della colonna di estrema sinistra, che appare anche nella *Crocifissione* di Camaldoli e nelle *Nozze di Assuero*, abbiamo rintracciato lo schizzo (n. 6494 F degli Uffizi) (fig. 6), attribuito al Rosso e da noi già assegnato, nel volume *Il Rosso Fiorentino* (Roma, 1950, p. 220, fig. n. 205), ad un tardo michelangelo.

<sup>4</sup> Cfr. J. SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, Firenze, 1935, p. 250.

s'intono l'abilità del « gran quadro » nel mezzo del soffitto (a pannelli, secondo una reminiscenza veneziana), « dentro al quale sono, in figure grandi quanto le vive, la Virtù che ha sotto i piedi l'Invidia e, presa la Fortuna per i capelli, bastona l'una e l'altra ». La maggior soddisfazione dell'artefice è infatti che, « in girando la sala attorno ed essendo in mezzo la Fortuna, viene talvolta l'Invidia a esser sopra essa Fortuna e Virtù, e d'altra parte la Virtù sopra l'Invidia e Fortuna, sì come si vede che avviene spesse volte veramente » (VII, 686). A tali acrobatismi intellettuali va l'attenzione di Giorgio, incurante, per il resto, che un ricordo del *Giudizio Finale* s'intrecci a convenzionali dee romanesche. Ma in episodi minori, nelle storie, ad es., degli antichi pittori, che animano gli specchi rossastrì dello zoccolo, quella pretenziosa rozzezza si scioglie, senza ostentazioni di bravura tecnica o concettuale, in un favoleggiare saturo di esperienze, eppur imbastito con misura talora arguta. Gli aneddoti di Apelle, Parrasio e Protogene si alternano a « burle » villereccio, come la rustica sposa « che ha in una mano un rastrello, col quale mostra aver rastrellato e portato seco quanto ha mai potuto dalla casa del padre » e nell'altra « un torchio acceso, mostrando di portare dove va il fuoco che consuma e distrugge ogni cosa » (VII, 686).

Nella Camera delle Muse la stessa linfa suggerisce, di contro alla macchinosa imponenza della Sala, omaggio dovuto alla pubblica reputazione dell'artista, una più narrativa familiarità. Alle gentildonne aretine che, paesane damigelle della formosa Madonna « Cosina », si atteggiavano nei pennacchi della volta, viene assegnato, come per giuoco di società, il piacevole ruolo di Muse. Il domestico Olimpo del sano Aretino, che si fa salottiero senza civetterie e mitologico senza enfasi, riesce a prender vita garbatamente tra figure raffaellesche, talvolta irrobustite da un rustico accento toscano (si vedano *Polimnia*, *Tersicore* e *Talia*), talvolta pittoricamente affinate (quali *Erato* e *Calliope* e soprattutto *Urania* e *Melpomene*). Fattosi attento all'espressione, l'artista sa combinare accenti bronziniani e parmigianeschi con una fusione in lui rara<sup>1</sup>. Spira in questa stanza una cultura che ama i passatempi, giuoca alle maschere, sorride ai congiunti e agli amici; una soddisfazione cordiale che segna una nuova vena nel

<sup>1</sup> Interessante passaggio a queste « Muse » sono le *Virtù* del soffitto con al centro *Dio benedicente il seme di Abramo*, anch'esse riduzioni domestiche, ma da prototipi veneti (si ricordino le *Virtù* Corner).

gran fiume pittorico del Vasari. Perfino l'*Apollo* al centro del soffitto risente di tale umanità dissipatrice del tedio rettorico; la raffaellesca serenità che lo modula argina in una dignità corretta le facili inclinazioni accademiche.

Ma, varcata la soglia di casa, questa vena schietta si disperde; o meglio, si conserva solo in progetti e schizzi, che, messi in opera, fatalmente si aulicizzano. Nella prima ideazione delle *Nozze di Assuero* (1548)<sup>1</sup>, visibile in un foglio degli Uffizi (n. 647F) (fig. 7), il segno vivace arriccia sul capo del re un fantasioso cappello, scherza ad agghindare le spalle di Ester, favoleggia in una vecchia strega ed in nordici vegliardi, mentre un'abile tenda, limitando la scena, dispensa il pittore dall'ingombro di ulteriori comparse. Ma il divertimento di questa ideazione scompare nel dipinto, dove il programma di tutto « ridurre al buono » irrigidisce la favola in una teatralità che insiste sull'appannaggio cortigianesco del nano e della scimmia, incaramella alla veneta i personaggi regali e i loro invitati, sfodera la calcomania del bandinelliano personaggio cruccioso<sup>2</sup>. Correttezza e convenienza anemizzano gli spunti pontormeschi e bronziniani, veneti e rosseschi, che nel Vasari critico troveranno non di rado acuta comprensione; giacché qui il pittore unicamente « si sforza di mostrare maestà e grandezza » e « il tutto dispone in modo che con assai bell'ordine si conoscono tutte le maniere de' servienti, paggi, scudieri, soldati della guardia, bottiglieria, credenza, musici ed un nano, ed ogni altra cosa che a reale e magnifico convito è richiesta. Vi si vede fra gli altri lo scalco condurre le vivande in tavola, accompagnato di buon numero di paggi vestiti a livrea ed altri scudieri e servienti ». Dalle quinte inanimate e dalle comparse lo studioso cerimoniale si estende agli affetti dei regali invitati, dei « cortigiani che in piedi stanno, come s'usa, a vedere il convito », e soprattutto di Assuero, che, « stando a mensa come re altero e innamorato, sta tutto appoggiato sopra il braccio sinistro, che porge una tazza di vino alla reina, ed in atto veramente regio e onorato » (VII, 687)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Già nella Badia di Arezzo.

<sup>2</sup> Risultato ben più meccanico ottiene una terza versione del soggetto (lo schizzo 791 E agli Uffizi), schematizzata entro aridi colonnati che irretiscono la disposizione delle figure.

<sup>3</sup> Lo stesso sostrato culturale delle *Nozze di Assuero* presiede a due composizioni contemporanee (1548), meno significative. Il popolo piangente della *Deposizione* di Ravenna intona ad uno stipato pietismo veneteggianti posture memori del Rosso e di Iacopino del Conte (i ladroni) e lievi accenti nordici. Più distesa e pausata l'anto-

L'intenzione oleografica genera tuttavia, nelle *Nozze di Asuero*, un modello rettoricamente più valido che nei dipinti posteriori (1549-53), quali il *Gonfalone* del duomo aretino e le romane *Conversione di Saulo* e *Decollazione di S. Giovanni*<sup>1</sup> (per citare i più significativi), dove aggruppamenti fissi e veneteggianti dorature costituiscono formule cui lo stesso autobiografo o non presta più attenzione o, se le descrive, se ne dichiara talvolta insoddisfatto<sup>2</sup>.

Ben altrimenti impegnato egli appare, quale inventore e pittore, nella sua più importante fatica, la decorazione di Palazzo Vecchio, che cimenta le sue eccezionali capacità d'impresario. Il fiorentino

logia della *Madonna* di Castiglion Fiorentino: una Vergine dalle vesti ruscellanti come nella pala ravennate si accorda al fasto ingenuamente veronesiano del Santo Vescovo, alla tradizionale, quasi bartolommeesca pietà del S. Francesco, appena angolizzato, nella tunica, da nordicistici accenni, trionfanti nella fiammeggiante S. Anna e nel paesaggio. Ancor più semplice il *Trionfo di Cerere* al centro del soffitto dello scrittoio di Bindo Altoviti (1553) (cfr. D. GNOLI, *Le demolizioni in Roma: il Palazzo Altoviti*, in « Archivio storico dell'arte », I [1888], pp. 202 ss.), ora a Palazzo Venezia, tanto univocamente classicistico che il VENTURI (*op. cit.*, IX, 2 [1926], pp. 414 ss.) l'ha creduto di Perin del Vaga (cfr. F. ANTAL, *Zum Problem des niederländischen Manierismus*, in « Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur », II [1929], p. 246, n. 1). I ricordi raffaelleschi dominano l'intero schema della volta e i brani particolari, lievitati da una rustica gaiezza e da una vivacità estranee all'Aretino e probabilmente dovute ad un esecutore spiritoso. A questa fase appartengono anche la *Sacra Famiglia* di Pitti e quella del Kunsthistorisches Museum di Vienna, nonché quella della Pinacoteca di Monaco, come ha già notato giustamente il Voss (*op. cit.*, p. 274); un po' più tarda ci sembra la versione della Corsiniana fiorentina, mentre qualche riserva attributiva ci suggeriscono quella del Museo di Grenoble (affine al pur dubbio *Cristo nell'orto* della londinese Arcade Gallery, pubbl. nel supplemento del « Burlington Magazine », XCIV, 1952, tav. X) e soprattutto quella della Galleria di Dresda. Proprio la serie di queste Madonne vasariane ci assicura che la *Maddalena* di Houston (W. E. SUIDA, *The Samuel H. Kress collection at the Museum of fine Arts of Houston*, Houston, 1953, tav. XI), nonostante i chiari riferimenti alla cultura del Nostro, non è stata dipinta dal suo pennello.

<sup>1</sup> In S. Pietro in Montorio la prima, in S. Giovanni Decollato la seconda. Per la *Pazienza* di Pitti, identificata da alcuni studiosi con quella dipinta dal Vasari per il vescovo Minerbetti (cfr. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, cit., I, p. 313) prima di intraprendere i lavori in Palazzo Vecchio (cfr. W. KALLAB, *Vasaristudien*, Wien-Leipzig, 1908, p. 92; R. W. CARDEN, *La gloria di Giorgio Vasari*, in *Giorgio Vasari. Numero unico a cura degli studenti aretini*, Arezzo, 30 luglio 1911; VOSS, *op. cit.*, p. 281; R. WITTKOWER, *Patience and Change: the story of a political emblem*, in « Journal of the Warburg Institute », I [1937], pp. 171 s.), preferiamo l'attribuzione del Venturi al Salviati (*op. cit.*, IX, 6, p. 175), seguita anche da A. J. RUSCONI (*La R. Galleria Pitti in Firenze*, Roma, 1937, p. 255). Ad una fase vasariana di Cecchino ben si addicono invero le preziosità dell'emblematico vaso e del pannello, di una qualità per Giorgio inconsueta.

<sup>2</sup> A proposito della *Conversione di Saulo*: «Nella quale opera, o per la strettezza dell'uogo, o altro, che ne fusse cagione, non sodisfecì interamente a me stesso» (VII, 693).

d'adozione e il cortigiano devoto vogliono qui attuare un ideale ambiente principesco, degno della magnificenza del nuovo ducato. L'incarico richiede esperienza e maestria, poiché «è ben virtù miracolosa ridurre.... con le membra sane e dritte.... un corpo storpiato e guasto». Si tratta di «racconciar.... senza rovina», mascherare cioè quelle mura che nella «forma vecchia hanno dato origine.... al governo nuovo» (VIII, 14 ss.) e conservarle per rispetto alla loro gloria municipale; si tratta di porre a frutto l'industria del teorico delle arti, che si compiace tanto degli espedienti struttivi (quello, ad es., di rialzare i soffitti con sfondati dipinti), quanto delle lambiccate invenzioni esposte con tanta cura nei *Ragionamenti*. Le quali lussureggiano soprattutto nel Quartiere degli Elementi, il primo ad essere ideato e compiuto (1556-59). Un martellante allegorismo, a cui concorre l'intero scibile mitologico, presiede tutto il ciclo, dove Cosimo I viene di volta in volta assomigliato a Venere che, «aspettata dal cielo in questo mare del governo delle torbide onde, le ha rendute tranquille», o a Vulcano, novello fabbricatore di «strali del beneficar la virtù», o a Cerere, sempre in cerca della fruttifera Proserpina, o ad Opi, insediata sopra un pletorico carro trainato da mansi leoni<sup>1</sup>. Quale novello Giove, lo stesso principe è stato sottratto al vorace Saturno, allevato dalla Sapienza e dalla Provvidenza, nutrito col latte di una capra portatrice delle sette virtù del Capricorno e col miele di api nate dalla simbolica quercia; quale vigoroso Ercole, ha soffocato giovinetto i serpenti dell'Invidia. Tale la trama di un complicatissimo arazzo cortigiano, che il letterato gode di sofisticare in ogni fibra e tradurne in parola le infinite significazioni e l'unico fine: «Queste sono quelle virtù, che manterranno vivo il nome del duca Cosimo sempre, perché egli con la sperienza del governo è fatto astuto, e con l'opere che l'hanno fatto conoscere è fatto glorioso, e con la pompa e grandezza del saper farsi conoscere è stato uomo rarissimo, e con il donare ogni sorte di gente secondo i gradi è stato liberalissimo» (VIII, 67).

Al principe multiforme e multanime, re del Cielo e della Terra,

<sup>1</sup> «Questo mio disegno lo spartii in questa forma, perché volendo trattare de' quattro elementi, in quella maniera però che è lecito al pennello trattare le cose della filosofia, favoleggiando, atteso che la poesia e la pittura usano, come sorelle, i medesimi termini; e se in questa sala ed in altre vo dichiarando queste mie invenzioni sotto nome di favolosi dei, siami lecito in questo imitare gli antichi, i quali sotto questi nomi nascondevano allegoricamente i concetti della filosofia» (VIII, 18).

padre e figlio di un novello Olimpo, ben s'accoppia una degna Giunone, la duchessa, Dea dell'aria e delle ricchezze, fautrice convinta di matrimoni, auriga, nell'iperbole erudita del pittore, di un carro tratto da pavoni (i ricchi!) e aureo medaglione nella sapida gamma dello scrittore: « Non fu mai signora che fussi tra i mortali in terra più serena d'aria, avendo sempre nello apparir suo per la maestà e per la bellezza e per la grazia fatto sparir dinanzi ai servitori e sudditi suoi le nugole delle passioni ed i venti di sorprese dolorosi, e fatto restare la pioggia delle lacrime ne' miseri cori afflitti » (VIII, 73).

L'attuazione figurata di tale macchina, dove lo sforzo di tutto ricondurre al ducale astro di Casa Medici tocca talvolta culmini di eroicomica disinvoltura, ha conseguito un risultato al più dignitosamente unitonale. Torna la scansione della Sala aretina, ma ridotta nei fregi per far posto ad arazzi parietali; e i veneti soffitti a cassettoni con pannelli dipinti e fortuite inversioni di cerchi e quadrilateri, abdicano ad ogni compito struttivo. La ragione della sufficiente unità va dunque cercata altrove. Ora, se il pittore avesse di propria mano dipinto tutto il quartiere, è certo che il tono dell'*Invidia* aretina e del soffitto della Sala degli Elementi avrebbe avuto il sopravvento, scoprendo rudemente l'epicità velleitaria dell'insieme. Il pericolo è stato attutito dal largo intervento di aiuti: gli accenti volgari alla Giulio Romano del Palazzo del Te, palesi nel *Sole* e nella *Mutilazione del Cielo*<sup>1</sup>, hanno spesso ceduto alla gracilità del Gherardi, al quale spetta in gran parte l'esecuzione<sup>2</sup>. Nell'*Acqua*, nel *Fuoco*, nella *Terra* della Sala principale Cristofano riduce le proporzioni dei nudi, trascura gli effetti d'insieme cesellando il particolare, raffina le grandi macchinazioni. Non diversa impressione fanno *Cerere sul suo carro*, *Opi*, *Ercole che strozza i serpenti*, composizioni analogamente trattate dal pennello, sembra, dello stesso Gherardi, mentre nel *Giove nutrito dalle Ninfe* si avverte qualcosa più che una semplice riduzione delle intenzioni dell'impresario. I monocromati della Sala degli Elementi, le *Fatiche* della Sala di Ercole, soprattutto i *Mesi* e le *Stagioni* della Sala di Opi rivelano infatti una preziosità decadente ma minutamente sensibile, una qualità tenue ma tenera

<sup>1</sup> Ed invero molto accentuati rispetto all'*Amore e Psiche* del Museo Federico di Berlino (1549), alleggerito da panneggi ancora salvatiateschi.

<sup>2</sup> KALLAB, *op. cit.*, p. 95.



1. G. VASARI, *La Speranza*, Londra, Coll. Weidenfeld.



2. G. VASARI, *La Fede*, Amburgo, Coll. privata.



3. G. VASARI, *Sacrificio di Isacco*, Napoli, S. Giovanni a Carbonara.



4. G. VASARI, *Caino e Abele*, Napoli, S. Giovanni a Carbonara.



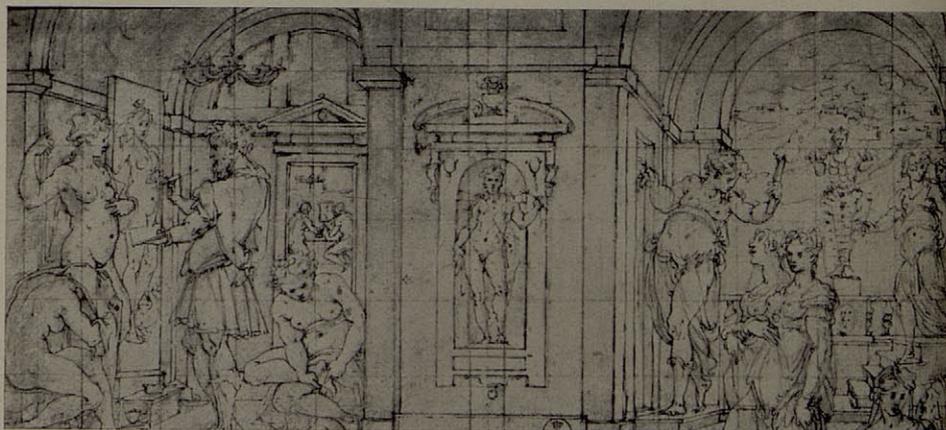
5. G. VASARI, *Ossequio al Pontefice*, Roma, Pal. della Cancelleria (part.).



6. G. VASARI, *Studio*, Firenze, Uffizi.



7. G. VASARI, *Studio per le Nozze di Assuero*, Firenze, Uffizi.



8. G. VASARI, *Studio per la Casa Vasari di Firenze*, Firenze, Uffizi.

e attenta, un poetico disinteresse che scongiura l'interessata enfasi del maestro<sup>1</sup>.

Il Quartiere degli Elementi, sentito dallo stesso Vasari come la sua massima fatica dottrinarica<sup>2</sup>, si sottrae dunque parzialmente ai labirinti dell'allegorismo mitologico mercé le interferenze divagatrici degli aiuti, che soprattutto nelle grottesche e nei cammei affrescati intavolano un loro modesto ma spesso vivace linguaggio<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Il Gherardi non si limita, nella sua partecipazione al Quartiere degli Elementi, a svelenare la retorica del capomastro; né il portamento accorto e sorvegliato dei grandi affreschi della Sala principale, o le vezzeggiate preziosità salviatesche delle *Stagioni* e dei *Mesi* (cfr. VENTURI, *op. cit.*, IX, 5 [1932], pp. 648 ss.) sono le sue uniche possibilità di espressione. Altrove, in episodi minori, Cristofano sbriglia la sua fantasia e un pennello vivace crea sfilacciate composizioni, argutissime e ghiribizzose, che quasi ci rammemorano, nella loro inaspettata estrosità, il contatto giovanile ed episodico col Rosso. Si guardino i monocromati della Sala degli Elementi, quelli, ad es., con la *Lotta dei Centauri* sotto il levigatissimo *Fuoco*: il loro libero arabescare contraddice piacevolmente la tepida misura dei grandi episodi; così i piccoli tondi angolari nel soffitto della Sala di Cerere e di Giove, e le *Fatiche* di quella di Ercole, tutte amenissime versioni pittoriche di schemi classicistici e accademici, sicuramente rinnovate con estro fortunato. Tra le altre ci piace notare la spiritosa scena del *Sacrificio* in angolo a *Giove nutrito dalle Ninfe*, recitata da un robusto scannatore, un barbuto sacerdote, erma spiovente, e un maligno spettatore, tutti contro un simbolico fondale fantasticamente architettato e fulmineamente redatto. Episodi davvero insperati nelle erudite mitologie di Palazzo Vecchio, e sicuramente gherardeschi; lo conferma in modo inequivocabile il soffitto della sala al primo piano della Villa Bufalini a S. Giustino e soprattutto il gustosissimo ovale di *Venere e Vulcano*. Il Vasari stesso, nella *Vita* del Doceno, aveva del resto acutamente intraviste tali tendenze del discepolo, il quale « mancava di una certa finezza e grazia, perciocché le pennellate non facevano a un tratto restare le cose ai luoghi loro » (VI, 221). L'osservazione sembra appunto riferirsi ad una capacità di evadere dalla convenienza figurativa, tanto sgradita all'Aretino quanto a noi piacevole e fruttuosa.

<sup>2</sup> Il Ragionatore tanto insiste sulla peregrinità delle proprie allegorie che, quasi spaventato dalle proporzioni del bagaglio erudito e concettuale, vuole assicurarci che le sue « etimologie » non sono a posteriori: « Chi volesse per allegoria simigliare ogni cosa a Sua Eccellenza, saria un peso dalle spalle... di corpo che non è il mio; ma io non dico già che molte cose, che io mi sono immaginate come pittore, io non le abbia applicate alle qualità e virtù sue, perché la intenzione mia pura è di non parere che di lontano io voglia tirare a' sensi suoi questa materia, massimamente ch'io conosco che le cose sforzate non gli piacciono, sapendo noi quanto le sue sieno vere e chiare; mi basta solamente mostrare a chi intende parte della invenzione mia, e dove io ho gettato l'occhio, perché non cerco in queste storie di sopra volere accomodare tutti i sensi propri a queste, se di sotto [nel quartiere di Leone X] ho fatto le sue come stanno » (VIII, 28 s.).

<sup>3</sup> Oltre il Gherardi furono aiuti del Vasari nel Quartiere degli Elementi Domenico Benci o Beceri, Marco d'Andrea da Faenza, Giovanni del Brina. Gli stucchi furono eseguiti da Matteo di Niccolò da Venezia e Piero di Giovanni, le dorature da Mariotto di Francesco (cfr. A. LENZI, *Palazzo Vecchio*, Roma-Milano, 1929, p. 158). L'identificazione del contributo di ciascuno di essi è problema finora insoluto e difficilmente solubile a causa della scarsa o nulla conoscenza dell'attività di tali artisti e della mancanza di prove documentarie. Chi assegna i loro nomi ad una sala piuttosto che ad un'altra — come fa il Venturi, che lega il Terrazzo di Saturno al nome del Benci (*op. cit.*, IX, 6, p. 337, n. 1) — procede in base ad elementi meramente suppositivi;

Tra le pareti domestiche il curiale decoratore del palazzo del principe si spoglia ancora una volta dei rituali paludamenti. Come già nell'aretina Camera delle Muse, nella Saletta della Casa fiorentina di Borgo S. Croce (1561 circa) una insolita semplicità struttiva armonizza gli specchi dello zoccolo, nettamente scandito, coi due affreschi principali affiancati da erme spiritose e da nitide nicchie con figure allegoriche. Festoni nervosi e cornici arricciate vivacizzano il breve fregio finale col loro acre spunto salviatesco. L'invenzione mira ad una esaltazione domestica delle arti; e qui la buona fede di Giorgio non esita a fare del caminetto un altaro familiare su cui impera il volto di Michelangelo, *numen superius* del Vasari stesso imbustato alla romana con tanto di barba e di toga e araldicamente inquadrato dagli stemmi della casata sua e della consorte. Ma nei grandi episodi affrescati l'artista è più sciolto e felice; come nel dipinto (e nel disegno — fig. 8 — e nel bozzetto)<sup>1</sup> della scena allegorica, dove un mitologismo faceto figura donzelle con gonne svolazzanti — rusticizzate reminiscenze salviatesche — che una insolita Diana Efesina avvia, abbandonata la tradizionale immobilità, verso lo *Studio del pittore*. Ciò vuole evidentemente significare, tra ghirigori e sorrisi cui l'arguzia dell'ideatore indulge compiaciuta, che l'Arte e la Natura chiamano la donna a far da modello all'Artista; il quale, nelle sembianze, manco a dirlo, del Nostro, sta ritraendo, in posa convenzionale, modelle ondulose nella casta immagine di Diana. La creatrice fatica è illuminata da una bracciata lumiera e favorizzata da uno sfondo di bottega nordicizzante<sup>2</sup>. Accento più idillico ha la scena di Apelle che, nascosto dietro il cavalletto, origlia i commenti del saputo ciabattino. Il disteso divertimento si comunica qui dalle figure in primo piano ad un largo paesaggio di nordica in-

e si dà anzi il caso che l'osservatore attento intuisca, confortato dalla concreta riprova di affinità stilistiche, la presenza di mani non attribuibili ai nomi citati genericamente dal Vasari tra i suoi aiuti. Proprio nel Terrazzo di Saturno ci sembra che — invece di Domenico Benci, ignoto scolaro del Puligo — il Coppi abbia avuto parte non indifferente; può confermarlo un disegno agli Uffizi per il fregio oggi scomparso (n. 1011 S.; cfr. *Mostra Vasariana*, a cura di U. Baldini, Firenze, 1950, p. 52), assai affine, nel segno spiritoso e nel modulo compositivo, allargato nello sfondo, ad altri schizzi di Iacopo del Meglio, come l'*Ercole e l'Idra* (n. 880 F) e l'*Omaggio ad un Pontefice* (n. 876 F).

<sup>1</sup> Uffizi, 1180 E. Anche il bozzetto è agli Uffizi (v. U. BALDINI, in *Bozzetti delle Gallerie di Firenze*, Firenze, 1952, p. 58).

<sup>2</sup> Cfr. W. BOMBE, *Giorgio Vasaris Häuser in Florenz und Arezzo*, in « *Belvedere* », XIII (1928), p. 56.

flessione, tutto alberi frondosi e patetici molini lungo immancabili fiumicelli<sup>1</sup>.

Perfino i temi allegorici, più inclini all'accademia, s'imbevono in tale ambiente di una piacevolezza spontanea. Se la *Pittura* e la *Musica* leziosaggiano e profumano di un venetismo stucchevole, se la *Scultura* rimane ambigua tra forme michelangiolesche e la sfumata mitologia del Parmigianino, la *Poesia*, ancor memore del Salviati ma casalinga come le *Muse* di Arezzo, siede nella nicchia-scrittoio restia ad ogni rettorica, persino nelle ali perfettamente ambientate. Ed il *Disegno alla ricerca della propria origine*, personificato nel giovane muscoloso e barbuto, si avvia in un modulo insolitamente contratto, curvo com'è ad inseguire la propria ombra. Ancora una volta l'erudizione si ritrae di fronte al Vasari aneddótico che si abbandona a narrare « Gige Lidio, il quale essendo al fuoco e l'ombra di se medesimo riguardando, subito, con un carbone in mano, contornò se stesso nel muro » (I, 218).

La Casa Vasari in Firenze rappresenta, nella carriera di Giorgio pittore, il momento di maggiore chiarezza struttiva e di più sincera cordialità; quella stessa che già si era annunciata nell'aretina *Camera delle Muse*, ma che qui una fresca descrizione d'ambiente, assorbendo l'attenzione ingenua e a un tempo maliziosa dell'artista, porta e tiene quasi costantemente nel clima antirettorico della favola. Esperienza tanto importante quanto poco conosciuta, di cui si ricorderà talvolta anche l'aulico impresario chiamato, nel Quartiere di Leone X (1556-62), a sfoggiare il suo enciclopedismo prosopografico e storico<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Anche il piccolo dipinto del *Profeta Eliseo* agli Uffizi riflette tale aneddótica serenità, soprattutto nel secondo piano, in quelle fluide figure variopinte contro un paesaggio aurorale, di una illustratività libera e dimessa.

<sup>2</sup> In tavole contemporanee il Vasari mostra un larvale sforzo di articolare i parallelismi inconcludenti notati nel periodo '48-'53. Se la *Deposizione* della Villa di Poggio a Caiano (1560-61) presenta ancora una fissità inderogabile, in cui si incasella l'ingenuo intrico figurativo memore del Pontormo e del Rosso (i Vecchioni), di classicismi romani post-raffaelleschi (l'Angelo e la Madonna) e di morbidezze bronziane (il Cristo), già la *Crocifissione* del Carmine (1560), forse addolcita dall'intervento di uno scolaro (si noti l'insolita arcaicizzante gracilità del S. Giovanni), accenna ad una più mossa organatura. Ancor più la *Natività Madison*, opera certo matura dell'artista, ma non così tarda come la pensa lo Stechow (*An altarpiece by Vasari*, in « *Art Quarterly* », II [1939], pp. 178 ss.) e assegnabile, a nostro avviso, a questa fase dell'aretino, esente com'è dai calligrafismi imperiosi delle tavole posteriori. La *Natività Madison* è un ibrido eccezionalmente misurato; una sobria antologia, in cui i ricordi più svariati (emiliani e lagunari, rosseschi e nordici) non pretendono a dimostrazioni. Valido rimane tuttavia anche per noi l'avvicinamento, proposto dallo

Si trattava infatti di esaltare in queste stanze le imprese «delli Dei terrestri della illustrissima casa de' Medici» (VIII, 85), ma non più sotto la veste di entità mitologiche. L'artista doveva perciò affrontare ricostruzioni d'ambiente e ritrarre attori e spettatori; donde la necessità di allestire un museo di calchi fisionomici, che consentisse la individuazione dei figurini<sup>1</sup>. È proprio il Ragionatore che ci svela confidenzialmente l'ingranaggio della sua organizzazione: «Signor mio, egli si è usato una gran diligenza in cercarli [i ritratti]; e ci ha aiutato assai che questi, di chi si ragiona, sono state tutte persone grandi, e la diligenza dei maestri di quelli tempi, che sono pure stati assai, ed eccellenti, in pittura e scultura, i quali n' hanno fatto memoria nelle opere che in que' tempi dipinono in Firenze» (VIII, 87). Masaccio, il Lippi, l'Angelico, Domenico Veneziano e Andrea del Castagno, il Baldovinetti e il Ghirlandaio sono citati come le fonti arcaiche più attendibili, a cui il pedante calchista ha attinto indefessamente. Dato il tema encomiastico e cortigiano, l'intelaiatura decorativa doveva essere fastosa e più mossa che i dignitosi schemi del Quartiere degli Elementi, intendendo l'impresario di adeguare gli spartiti al grado di encomiabilità del principe cui sono intitolati. La *Sala di Giovanni dalle Bande nere* rappresenta, nel ciclo, il momento d'impaccio iniziale. Avvezzo al fisso modulo dei soffitti a pannelli dipinti, il Vasari applica lo stesso procedimento ad una volta interamente affrescata, ottenendo una complessiva intonazione di arazzo senza discriminazione di valori. Le finte cornici non spiccano, gli ori sono impiegati senza rilievo; e così gli stucchi e le sequenze ornamentali delle pareti a grottesche e vedute, sostituibili, ad avviso dello stesso ideatore, con arazzi veri e propri. Tale sontuosa confusione ben secondano le convenzionali allegorie e le visioni di guerra, frammentarie e popolose, non senza episodi roboanti (come il *Duello tra Giovanni e il Cavaliere spagnolo*). Più affinato, grazie anche ad una migliore esecuzione, è il tondo cen-

Stechow, al *S. Pietro e S. Giovanni benedicti* del Museo Federico di Berlino, e probabile ci sembra, anche per quest'ultimo dipinto, una collocazione anteriore alle macchinose pale, il cui prototipo è l'*Incoronazione* della chiesa di S. Francesco a Città di Castello (1561).

<sup>1</sup> Interrogato dal Principe su alcuni partecipanti imprecisati alla *Dieta di Cremona* (Sala di Lorenzo), Giorgio risponde: «Io non ho avuto i ritratti d'altri signori che questi ch'io sappia il certo che vi si trovassero [e che ha già nominati], ed il restante ho fatto per fare quelli che vi furono; che ogni giorno che mi venisse l'occasione di ritrovarli, poco si perrà a mutar loro effigie e farli somigliare» (VIII, 110).

trale con *Giovanni al passaggio dell'Adda*, abilmente costruito e soffuso di un idillico raccontare che accorda l'antica divinità fluviale ad un disinvolto scudiero e trapassa alle ingenue schiere dei cavalieri sul fiume e alla movimentata carica del fondo, soffermandosi aneddoticamente su di un impalato cardinale e sui volti stipati degli accompagnatori, non d'altro desiderosi che d'esser ritratti.

Le strutture macchinose di questa sala vengono però riscattate in quella di Cosimo il Vecchio, dove sono distinte e graduate con una misura che fa di quest'ambiente uno dei più felici dell'intero quartiere. Le membrature della volta s'innervano in delicati rapporti di verde chiaro (lo sfondo delle grottesche) e di stucco ingiallito, in un sobrio uso di ori, in accozzi eruditamente divertiti di stemmi, delfini, medaglioni, festoni. In tale distensione il Vasari favoloso, quello della Casa fiorentina, fa ancora una breve apparizione nel principe che sopra un volitivo cavallo parte impavido per l'esilio, gustosamente sdoppiato nel fiero milite battistrada e nei busti degli accompagnatori. Una mano spiritosa, affine allo Zucchi<sup>1</sup>, ha qui avvalorato la discorsività di Giorgio. Altrove purtroppo il municipalista prende il sopravvento e si atteggia, come nella veduta di San Gallo (sfondo al banalissimo *Ritorno di Cosimo*)<sup>2</sup>, ad antiquario rievocatore dei monumenti cittadini<sup>3</sup> od esumatore delle glorie locali. È allora che insaldati personaggi, nelle vesti del Ficino e dell'Argiropulo, di Donatello, del Brunelleschi, di Fra Angelico o di Luca della Robbia, si affiancano ad un non meno insaldato protettore e gli offrono schematicamente i frutti del loro genio. Per buona fortuna le eleganti grottesche parietali,

<sup>1</sup> Al Quartiere di Leone X parteciparono molti aiuti: «Domenico Benci, Michele Tosini detto di Ridolfo del Ghirlandaio, Giovanni Stradano, Iacopo Zucchi, Giovanni del Brina ed altri meno noti e ignoti, come Piero di Bartolommeo, Niccolò di Bernardo, Fabio di Francesco, Salvatore di Giuliano, Marco e Niccolò di Paganello da Faenza. A lavorare gli stucchi vi sono Lionardo Ricciarelli da Volterra, Giovanni Boscoli da Montepulciano e Dante di Tommaso». Doratori Mariotto di Francesco e Tommaso d'Andrea Feltrini (LENSI, *op. cit.*, pp. 160 s.). La varietà delle mani è continua e non esclude, come già nel Quartiere degli Elementi, l'intervento di aiuti non menzionati dal Vasari o da documenti, ma la cui presenza suggeriscono affinità stilistiche evidenti. Dove non è possibile, per noi, fare un nome, abbiamo accennato ad intonazioni esecutive particolari.

<sup>2</sup> Tale anche per la fiacca esecuzione, probabilmente dovuta a Giovanni del Brina, come ha giustamente accennato il Venturi (*op. cit.*, IX, 6, p. 337, n. 1).

<sup>3</sup> «Ho figurato il borgo, le case, la piazza e il convento, acciòché, poiché egli è rovinato, ne rimanesse in pittura, a chi non le vedde, questa memoria» (VIII, 94).

ritmate da ovali affrescati<sup>1</sup>, ignorano tale rettorica, che assai più esclusiva incombe nei soffitti dedicati a Lorenzo e a Cosimo I.

Un fasto più greve si compiace lì di cornici assai rilevate e dorate contro sfondi scuri (rossi e turchini), chiavi struttive che legano più fortemente le storie centrali agli episodi minori, non già per una più sentita unità compositiva, ma per ribadire una massiccia magnificenza. All'effetto ben cospirano gli enfatici dipinti, quali *Lorenzo di fronte agli ambasciatori* o *La presa di Montemurlo*, due estremi del cortigianesimo vasariano: grezzo e inerte nella Sala del Magnifico, mellifluido e sinuoso in quella del Duca. E la cospirazione, nella prima, è quasi totale. Lo spento calligrafismo (privo anche della curiosità geograficamente erudita dell'*Omaggio delle nazioni a Paolo III*) che, aggravato di fastidiose tonalità rosso violacee sostanzia Lorenzo e l'esanime cosmopolitismo della folla ai suoi piedi<sup>2</sup>, si propaga ai francobolli commemorativi delle mezzelune laterali, con la *Dieta di Cremona*, *Lorenzo tra i dotti* e *l'Arrivo a Napoli*. Brani più felici, che pur non mancano — come la preziosa *Storia gherardiana*<sup>3</sup> e le ghiribizzose figure allegoriche nei piccoli ovali sotto la *Fede* e la *Carità* (anch'esse affini, nella loro piacevole misura, ai brani pittorici già segnalati nel Quartiere degli Elementi), o la *Presa di Sarzana*, vivace nei decorosi guerrieri e nelle vecchie mura allegrate da festevoli cittadini —, non bastano a lenire la rigida sontuosità dell'insieme.

Dalla volta di Cosimo I ci parla, con accenti bronzinesci, una gentiloneria più consumata. Si guardi l'agghindato e svenevole eroismo della scena centrale, sorvolato da una evolucionistica Nike, o la

<sup>1</sup> Il tocco dei quali (nonché di quelli sostenuti dai putti sotto ogni Virtù e degli altri più bassi, sulle pareti), rapido e compatto, e l'agile comporre con pennellate sicure ricordano i piacevoli sfondi dello Stradano (si guardi il tondo di *Penelope* nel Quartiere di Eleonora, o l'episodio di *Circe* nello Studiolo).

<sup>2</sup> «La gente indiana... vengono a far segno, con tanti ricchi e vari doni, della benevolenza che alla virtù e grandezza di Lorenzo portava Caiebo, Soldano del Cairo, il quale fu allora grandissimo nelle imprese di guerra, che gli mandò (come vedete) a presentare fino in Fiorenza que' vasi, gioie, pappagalli, scimmie, cammelli, e, fra gli altri doni, una giraffa, animale indiano non più visto di persona e di grandezza e di varietà di pelle, che in Italia simil cosa non venne mai; e tanto più era da tenerne conto, quanto né i Portoghesi né gli Spagnoli nell'India e nel nuovo mondo non hanno mai trovato tale animale» (VIII, 114). Non manca, anche in tale manifesto, qualche brano gustoso localizzato nello sfondo, come sempre meno impegnativo: i tre vegliardi schierati tra Lorenzo e la giraffa e le strane donne appoggiate alla colonna, che sembrano affini allo Stradano (si veda la sua posteriore pala di S. Spirito con *Gesù che scaccia i mercanti dal Tempio*).

<sup>3</sup> Il Venturi non esclude un intervento del Gherardi in questa sala poco prima della sua morte (*op. cit.*, IX, 6, p. 338).

dolciastra presentazione di *Cosimo protettore delle arti*, accademicamente impostato entro una rosa di artisti contemporanei (tra cui il Vasari), atteggiati — seminudi e sgambettanti — a melensa devozione<sup>1</sup>. Ad aggravare la monotonia dell'invenzione, il tema unico della lode del principe si giova sempre degli stessi attori, tra i quali le Città prone e ossequienti nelle spoglie anonime di vegliardi o di belle. Insolitamente, nel tondo in cui Cosimo I e il suo seguito contemplan un'Elba in planimetria<sup>2</sup> tanta stucchevolezza si ritrae in forme più castigate, quasi preludenti le sorvegliate inscenature cortigiane dei pittori controriformisti<sup>3</sup>.

Fortunatamente il passaggio alla celebrazione delle glorie papali di Casa Medici, con lo scopo di figurare «storie con più copia d'invenzione e d'arte e con maggiore ornamento» (VIII, 165), impone al Vasari un cerimoniale diverso, più disobbbligato e, nonostante i propositi, meno enfatico. Nella volta di Clemente VII egli rammemora e rimedita la finezza erudita della Sala di Cosimo il Vecchio, evitando tagli struttivi troppo sciabolanti con frequenti ripari di placide cariatidi e complesse candelabre. Ne risulta una pompa né nitidamente né grossolanamente scandita, di una dignità insomma tra aulica e posticcia<sup>4</sup>. Anche le macchine dimostrative perdono di retorica. La *Incoronazione di Carlo V*, frammentata in interminabili teorie di figure e in brani antologici da Raffaello, Bronzino e Salviati, inclina più ad una minuzie in chiave idillica che ad una esibizione di magni-

<sup>1</sup> Lontanamente affini al clima culturale di questo dipinto ci appaiono i *Santi* di Liverpool (*Cleaned pictures. An exhibition of Pictures from the Collection of the Walker Art Gallery, Liverpool, 1955*, pp. 40 ss.; N. BROMMELLE, *Cleaned pictures at Liverpool*, in «The Burlington Magazine», XCVII, 1955, p. 354), sebbene le loro impostazioni più roteate e più sciolte, il cromatismo più soffuso nelle carni e più contrastato nei panneggi (molto ritoccati) sembrano proporci un pittore più vivace, più estroso del Nostro e probabilmente non fiorentino.

<sup>2</sup> «In questo secondo tondo è l'isola dell'Elba con Portoferraio e le fortezze della Stella e del Falcone edificate da Sua Eccellenza, che l'ho ritratte là nel lontano con tutte quelle strade e mura che per l'appunto ci sono» (VIII, 191).

<sup>3</sup> Probabile ci sembra per questa sala la preminente esecuzione di Giovanni del Brina. Il duro piegheggiare delle vesti, la disposizione delle teste fisse in esteriori fisionomie o ingenuamente variate (di fronte, di tre quarti, di profilo) a creare un movimento che non riesce, ci ricordano la pala nella Pieve di Santa Maria Maggiore a Buggiano. Le scenette degli ovali parietali, gustose illustrazioni di aneddoti di corte, sono invece assai affini a quelle dipinte dallo Stradano nella Sala di Gualdrada. Ricordiamo tra le più spiritose *l'Arrivo di Eleonora di Toledo a Poggio a Caiano*, e la *Nascita di Francesco I*.

<sup>4</sup> Tali caratteri ritroviamo nel posteriore rifacimento del Cortile di Michelozzo (1565), i cui affreschi parietali con vedute di città austriache, quasi completamente scomparsi, sono stati restaurati di recente.

ficenza. E si dà anche che l'incertezza di episodi come questi, costruiti con inoffensiva anamnesi, ceda, per merito di sensibilizzate esecuzioni, ad una narrativa più intima, di cui l'*Apertura della Porta Santa* o l'*Arrivo di Clemente a Roma* sono tra i più validi esempi. Al fasto papale e al decoro dei personaggi garbatamente s'intona un tenue allegorismo che indulge al favoloso; e se la mano di aggraziati esecutori, affine ora allo Zucchi<sup>1</sup>, ora al Macchietti (soprattutto nella *Magnanimità*, nella *Castità*, nella *Sicurtà* e nella *Vittoria*), ha certo favorito tale favoleggiare, ciò non infirma la sua diretta discendenza dalla vena discorsiva della fiorentina Casa Vasari.

Che l'inventività di Giorgio si fosse, per questa sala, impegnata a fondo lo dimostra l'assetto delle pareti, tempestate, a differenza delle altre, di vedute ora pretensiosamente esatte, come l'*Assedio di Firenze* tracciato con bussola alla mano, ora amabilmente aneddotiche, come il *Bombardamento di S. Giorgio*<sup>2</sup>. Delle insopportabili sovrapposte preferiamo non parlare<sup>3</sup>.

La revisione dei propri mezzi espressivi, iniziata dall'Aretino nella decorazione della Sala di Clemente VII, si protrae chiaramente in quella di Leone X, dove si denuncia nello stesso giustapporsi di intenzioni diverse. Lo schematico soffitto ci riporta alla vecchia concezione del Quartiere degli Elementi e i pannelli riprendono, con l'intervento di mani diverse, sia il peggiore calligrafismo della volta di Lorenzo, sia, nell'arcaistica *Battaglia di Ravenna*, idillico fron-

<sup>1</sup> Cfr. VENTURI, *op. cit.*, IX, 6 (1933), p. 342.

<sup>2</sup> In queste soprattutto, che occupano di solito, come l'*Incendio del Castello di Lastra a Signa*, i pannelli minori, avvertiamo l'esecuzione spiritosa dello Stradano. I soldatini appena toccati in lontananza, le nuvole fumose degli ordigni guerreschi in azione, i pochi alberelli ingegnosamente distribuiti a creare una episodica profondità, cui ben si adeguano le borrhaccinose divinità fluviali in primo piano, sono tutti tratti la cui simiglianza con le *Feste della Sala di Gualdrada* non può lasciare dubbi. E lo schematico del *Rifuto*, nel soffitto della stessa sala, ritorna nei pannelli più rigidi del palco di Clemente VII, nello *Sposalizio di Caterina de' Medici con Enrico di Francia* e soprattutto nelle *Nozze di Alessandro*, delineando un curioso dualismo dell'artista fiammingo: tanto vivace, spontaneo, rapido nelle scenette secondarie, quanto rigido, impalato, incerto in figurazioni di primo piano. Certo il tondo di *Penelope* e l'*Incoronazione di Ester* (entrambi nel Quartiere di Eleonora) rimangono forse tra i brani più misurati dell'artista, quelli in cui egli ha sintetizzato felicemente tendenze contrastanti.

<sup>3</sup> « PRINCIPE... Ditemi solo quello che avete fatto sopra queste porte, che mi paiono ritratti, e nell'una ci veggio papa Clemente con il re Francesco. GIORGIO: Signore, son essi; nell'altro ho fatto il medesimo pontefice con Carlo V, ché, rimanendomi questi spazi, non sapevo che farmi » (VIII, 183). Assai più significativo, nella stessa gamma veneteggiante, l'*Autoritratto* degli Uffizi, probabilmente contemporaneo e ugualmente attento a modi tizianeschi, più che sebastianeschi, imbastiti in una toscana, massiccia intelaiatura (cfr. VENTURI, *op. cit.*, IX, 6, p. 346, n. 1).

tale di cassone, gli accenti già notati nel *Passaggio dell'Adda* e nella *Presa di Sarzana*; e tutto il palco pesa sulle alte sovrapposte annullandone la larvata architettura<sup>1</sup>. Pure, dall'accordo dei marmi, delle pietre e degli ori, cui cercano di intonarsi con un certo impaccio i monocromati e gli affreschi, trapela un desiderio nuovo di tutto scandire mediante più sentite membrature, di tutto graduare senza sbalzi.

Alla dovizia di tale assunto decorativo ben risponde la solenne ripresa del quadro vivente. Reincarnata la scena di *Paolo III dispensatore di benefici* in quella di *Leone X attorniato da trentacinque cardinali*, si giunge alla universale antologia ritrattistica della *Visita di Papa Leone a Firenze*, collocata nella piazza della Signoria « pensando, sì per la larghezza come per i luoghi de' siti delle finestre, logge, muriccioli ed altri sporti alti e bassi, potervi accomodare più gente che non.... in altro luogo..., ancora che tutta la storia non sia stato possibile mettervi » (VIII, 140)<sup>2</sup>. Voci nuove affiorano anche nella incertissima *Espugnazione di S. Leo*, mancata sintesi tra virtuosistiche fanterie, un geografico paesaggio e un'indolente Feracità bronzinesca<sup>3</sup>; mentre l'archeologico e astrologico *Cosimo I* dall'intervallo murale tra le finestre sembra ricordare all'osservatore il concetto e il fine di tutto il ciclo. Il quale nei suoi vari aspetti dimostra la lenta maturazione di quegli ideali decorativi che saranno armonicamente conseguiti nel Salone dei Cinquecento<sup>4</sup>.

Un'esperienza decennale, un nuovo e cocente fervore d'impegno, una ariosa e « universale » invenzione creano qui una limpida parti-

<sup>1</sup> « Questi frontoni di pietra son fatti con li ornamenti dentrovi queste porte di mischio per accompagnare l'architettura di questo sala ed accompagnare queste porte e le finestre » (VIII, 162).

<sup>2</sup> A questa fase matura della ritrattistica vasariana ci introduce la bronzinesca immagine di *Bernardetto de' Medici*, del 1549 (v. H. HUNTLEY, *Portraits by Vasari*, cit., pp. 24 ss.). Anche il compassato *Gentiluomo* di Palazzo Bianco, già attribuito al Pontormo e reso al Vasari prima dal VOSS (in THIEME-BECKER, *s. v. Pontormo*, XXVII, 1933, p. 251) e poi da L. BERTI (*Mostra del Pontormo e del primo manierismo fiorentino*, Firenze, 1956, p. 21 s.), sembra riferibile a questi anni (1550-60).

<sup>3</sup> La stessa indolenza che impronta l'atteggiata *Calliope* dello Scrittoio del Quartiere degli Elementi, svenevole fulcro di simboli accademici.

<sup>4</sup> Le Sale di Leonora, decorate sotto la direzione del Vasari (1561-62), non presentano, rispetto ai quartieri degli Elementi e di Leone X, che la trita ripetizione di logore norme struttive (soffitti a pannelli con fregi). Ma lo Stradano, a cui spetta l'esecuzione dei dipinti, è riuscito talvolta a brani felici, come nel tondo centrale della Sala di Penelope o nelle vedute della Sala di Gualdrada, dove egli esprime la sua migliore qualità di effuso narratore nordico, industrie vignettista di giostre e processioni, di feste municipali e popolari.

tura che dal soffitto a pannelli (1563-65), variato e mosso ad evitare un troppo incombente geometrismo, serenamente trapassa, per mezzo di sottili ed abili legamenti, agli immensi rettangoli delle pareti (1568-71). Una gustosa e sapiente gradazione cromatica facilita l'accordo degli olii più cupi e degli ori più caldi sulle turchine cornici del soffitto con l'intonazione leggera, da arazzo, degli affreschi, saviamente annunciata dalla chiara e luminosa fila di finestre intermedie. La dignità architettonica degli Uffizi vive nella grandiosa concezione, ed una erudita scioltezza sposa le letterarie iscrizioni del palco, illustranti vicende municipali e regionali, all'entusiastica epopea di battaglie. Le correnti del gran fiume pittorico vasariano sfociano ora in un mare accogliente, dove si fondono senza contrasti<sup>1</sup>.

Il cortigianismo bronzinesco della Sala di Cosimo I trionfa al centro del palco nella prepotente *Apoteosi del Principe*, e si orna di accenti internazionalmente collaudati, quali le svenevoli allegorie dietro le spalle del *Duca intento a nuovi piani di guerra* o i leziosi putti roteanti sulla sua testa. E tornano le glorie municipali, nella lor nota calligrafia di ritratti applicati a figurini o di dotte ricostruzioni d'ambiente, come nella scena di *Arnolfo che espone il nuovo piano della città*<sup>2</sup> o nella *Arringa di Antonio Giacomini* dalla tribuna di un arcaico Salone dei Cinquecento. L'erudizione si cimenta ora nel campo della documentazione storica con risultati tanto più plausibili quanto più breve è il regresso nel tempo. Il « romanismo » vasariano non è che una variante del più affettato cortigianesimo, occasionalmente condito di fierezza da *antiqui cives*, sia che allinei guerrieri corazzati e galeati nella monotona *Firenze colonia romana*, sia che, con un antiquariato esperto di cerimonie trionfali, più vivamente figuri il carro di Firenze turrata e infiorata, scortato da melodrammatici vinti. Ma l'orgoglio regionale del letterato non si appaga di rievocazioni; e nuovamente ricorre alla personificazione mitologica per le *Città toscane*, cui un accanito schematismo reimpone gli imper-

<sup>1</sup> A tale impresa collaborarono il Naldini, lo Stradano, lo Zucchini, Santi di Tito, Michele Tosini detto di Ridolfo Ghirlandaio, Prospero Fontana. Tommaso di Battista del Verrocchio, Orazio di Marco e Stefano Veltroni dipinsero le grottesche del palco. Alessandro del Barbieri fu incaricato di andare a dipingere dal vero i luoghi da ritrarre (cfr. KALLAB, *op. cit.*, p. 112; LENSU, *op. cit.*, p. 211). Qui più che mai la discriminazione delle varie mani è un problema pressoché insolubile, a causa soprattutto di quella patina uniforme, con cui il maestro — come egli stesso dichiara (VII, 702) — ha livellato, ripassandoli, gli apporti dei singoli aiuti.

<sup>2</sup> « ... Dove qua dinanzi ho rappresentato la Signoria con l'abito antico, ed avanti a sé ha Arnolfo architetto che mostra loro la pianta » (VIII, 210).

turbabili vecchioni fluviali, ammettendo innovazioni solo nei toni dei *Quartieri fiorentini*. In questi una trama forse ispirata al Beccafumi accoglie — tutti elmo e corazza e barba e scudo — eroicomici guerrieri colorati teneramente di verde e di rosa, tra cui spunta un impagliato leone a compromettere l'equivoca serietà degli attributi araldici. Gustoso il risultato: una festosità da fiera paesana, pienamente spiegata nella pirotecnica baldoria di putti e stendardi.

Più impegnativa è la commemorazione delle glorie papali, dove un'informazione culturale più vasta serve rappresentazioni più inusitate. Reminiscenze venete accusano le ingenue iconografie dei due « dogi » nella *Unione di Firenze e di Fiesole*, o il più rapido scorcio fotografico della *Investitura dei capitani di parte guelfa a difensori della Chiesa*, dove ad un eccelso papa in trono, sensibile a Raffaello e a Tiziano, si affiancano veneteggianti stendardi bianchi e rosa, issati da eroi curiosamente cosmopoliti. Abile scioltezza delle pompe che si raggela nel gremito aulicismo dell'*Esilio di Eugenio IV*, quasi simboleggiato dal Nettuno e dal tritone emersi davanti al pontefice benedicente.

Il tema più felicemente svolto è quello guerriero, che si giova di un linguaggio maturamente dosato. Nel *Ritorno a Firenze del Marchese di Marignano* una divertita mostra di teste, scalate e accantonate, lascia il resto del campo a cavalieri piumosi e lucenti in trionfale cammino sotto le mura fiorentine tepidamente assolate. Giorgio non ama qui i quadri viventi ed eccezionalmente (cfr. le nivali variazioni della *Rotta di Montalone*)<sup>1</sup> indulge alla favola; cerca soprattutto rapidi scorci di battaglia con attori simbolici, scene di genere di dignitosa vigoria. La *Presa di Monterelegioni*, nella sintetica visione di un giallo e corazzato cannoniere chino sul lucido ordigno; la *Presa di Monisterio*, nel possente, ferrigno alfiere a cavallo, il cui gliogliato stendardo attorto all'asta quasi rima con le mura della remota città rosso-grigia; ne sono gli esempi più convincenti, frutto di un'abilità immune da compiacenze esteriori.

<sup>1</sup> « Nell'asprezza di quei monti ho finto una grandissima nevata e diaccio, per il tempo di verno nel quale finì detta guerra, ed ho ritratto il sito del sasso della Vernia al naturale: similmente l'abate Basilio con quel numero di villani che li rompe; nella quale fazione restarono prigionieri molti Veneziani, ed io gli fingo con gli abiti di quei tempi... La figura bizzarra a piè del quadro... è fatta per un Appennino carico di diacci e di neve, come luogo per natura freddo e gelato » (VIII, 213 s.). Di tale pannello esiste agli Uffizi uno schizzo dello Stradano (7791 F), del quale evidentemente il Vasari si è servito (cfr. *Mostra Vasariana*, cit., p. 55).

Questi gli accenti più nuovi del popoloso mondo vasariano, spiegato con programmatica e tuttavia non stentata unità nell'infinito soffitto del Salone dei Cinquecento<sup>1</sup>. Essi annunciano direttamente, quali fotogrammi preparatori di un complesso montaggio, le vaste inscenature parietali, dove lo stratega pittore, trascinato dalla entità stessa del tema, disancora il virtuoso e l'erudito. Se il cortigianissimo *Massimiliano in partenza dal porto di Livorno* ricorda il Salviati, una robusta maturità articola il gruppo rotante del principe e del cavallo e ne accorda le proporzioni eminenti con meditate agghindature; una consumata abilità ingigantisce le aristocratiche figure e si compiace di blasonate tende multicolori. La grandezza, la convenienza, la grazia esaltate nell'umano primo piano cedono, nelle vedute in lontananza, ad una evocazione illustrativa: ai grandi attori seguono le scenette di genere: gli esercizi delle milizie, i rifornimenti trascinati dai buoi, la navicella in fiamme sopra un mare tempestoso. La stessa cordialità indugia, nell'*Assedio di Pisa*, su destri cavalieri di schiena, sull'enfasi di un erculeo guerriero, sulla pensosa magnanimità del vincitore, per trapassare disinvolta, traverso le schiere in marcia, ad una rossa Pisa arcaicamente solcata da un Arno verdognolo. Quando prevale la pugna, come nell'episodio di *Torre S. Vincenzo*, lo stratega s'impegna in viluppi complicatissimi, in grovigli di cavalli, cavalieri e fanti, di caduti e vincitori. Ma, pur fra tanta bravura di scorci e di ombre, l'espressione si accende e il fervore dell'impresa prende forme poderose, in cui un vecchio ideale bandinelliano disperde le gracilità salviatesche, confinate ormai in acutezze di elmi e criniere; quello stesso fervore che sapientemente elimina un appena affiorato simmetrismo con schiere manovranti nella veneta lontananza di una foresta, al limite di una quieta marina<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> « E qui lascerò pensare, non solo a chi è dell'arte, ma a chi è fuori ancora, pur che abbia veduto, la grandezza e varietà di quell'opera. La quale occasione terribilissima e grande dovrà scusarmi se io non avessi per cotal fretta soddisfatto pienamente in una varietà così grande di guerre in terra e in mare, espugnazioni di città..., consigli pubblici, cerimonie antiche e moderne, trionfi e tante altre cose che, non che altro, gli schizzi, disegni e cartoni di tanta opera richiedevano lunghissimo tempo... Ed insomma ardirò dire che ho avuto occasione di fare in detto palco quasi tutto quello che può credere pensiero e concetto d'uomo: varietà di corpi, visi, vestimenti, abbigliamenti, celate, elmi, corazze, acconciature di capi diverse..., navigazioni, tempeste, piogge, nevate e tante altre cose che io non basto a ricordarmene » (VII, 701 s.).

<sup>2</sup> « Quando il pittore ha campo debbe minutamente dichiarare l'intenzione sua con quella maggior vaghezza che può, per dilettere l'occhio di chi la guarda »; così, a proposito di questo affresco, il Ragionatore (VIII, 215).

L'universalità (per usare un concetto caro al Vasari) di questi sfondi ospitali, ove, come nell'immenso soffitto, il pittore ha avuto modo di includere « quasi tutto quello che può credere pensiero e concetto d'uomo », consente virtuosismi anche più austeri; come nella *Rotta di Marciano*, dove una serrata scacchiera di cavalieri e fanti scalati in un labirinto di conversioni parla un linguaggio più specialistico che mondano.

L'invenzione peregrina, la candida fiducia e la scienza pittorica culminano nell'affresco forse più caro al cuore di Giorgio: la fantasmatica luminara della *Presa di Siena*. In un'atmosfera notturna che smorza le dotte pedanterie, contro il movimentato bastione che figura la città conquistata festevoli rificolone trasformano la marcia dei conquistatori in una carnevalata. La luce batte sulla distesa degli elmi, traendone compiaciute e ingegnose variazioni. Bonari e favolosi, i cavalieri in primo piano sono tutti un fulgore, insoliti fari di una nobiltà severa e parca. Perfino il nano, rituale appannaggio gentilizio, abbandona il suo ufficio salottiero per una minuscola corazza illuminata da un'adeguata lanterna. L'espedito ha captato il buon umore pittorico del Vasari, lievitando le sue risorse espressive, che mai raggiungono, come in questo Salone, una così equilibrata coralità<sup>1</sup>.

L'esame pur rapido e sommario della sterminata messe pittorica del Vasari ci ha mostrato che i canoni del teorico e del critico si sono calati nel fare pittorico, operando su una cultura figurativa larga-

<sup>1</sup> In opere contemporanee e posteriori il Vasari non ha più conseguito tale equilibrio. Se piccoli brani dell'altare della Badia aretina (1563), come *La caduta della manna* o *L'agnello pasquale*, ci riportano agli affreschi più felici della Casa Vasari in Firenze; se il *S. Giorgio* («buono» anche secondo HUNTLEY, *Portraits by Vasari*, cit., p. 35, e R. LONGHI, *La Mostra di Arezzo*, in «Paragone», 1951, 15 p. 61 s.) è quasi un annuncio, più incline a ricordi raffaelleschi e più romanticizzato, delle grandi battaglie fiorentine; se la *Pudicizia* e la *Fede* sono la matura versione di *Virtù* del Quartiere di Leone X e tutto l'altare rivela una maturità fortunata: questa è un'eccezione. La stanchezza schematica e formulare delle tavole attorno al '50 si fa invero sempre più grave, così che dal *Gonfalone* con le storie del Battista nel Duomo di Arezzo, dalla accezione più mossa della *Natività Madison* e del *S. Pietro e S. Giovanni benedictini* del Museo Federico di Berlino, si instaura un immutabile e languido modulo figurativo, principalmente sensibile ad agghindature venete e bronziniane e imperiosamente pletorico nelle ultime versioni. L'*Incoronazione* della chiesa di S. Francesco a Città di Castello (1561) ne è, come già abbiamo accennato, modello esemplare: una scena popolosa e bardata di costumi fastosi, una pietà officiosa e ostentata, soddisfatta di pose enfatiche e di sguardi pateticamente corrisposti tra i piani

mente eclettica. Dall'incontro di quei due fattori, che l'entusiasmo coniuga e feconda (laddove una forte ispirazione poetica li avrebbe dissolti), nasce — prole legittima e direi necessaria — una produzione articolata in generi letterari; che non è certo esclusiva, nel pieno Cinquecento, del nostro pittore, ma che in lui, portata all'estrema maturazione, assume, per la stessa complessità delle sue attitudini, evidenza e proporzioni esemplari.

La laboriosa diligenza dell'esordiente Vasari subito aspira ad un comporre vasto e antologico, che presto si concreta nella erudita dimostrazione figurata e nel mondano quadro vivente. I peregrini soprasensi e le inscenature ritrattistiche presiedono alle grandi decorazioni, dove la mitologia e la storia si alternano nell'encomio. Se garbati giuochi di società, se aneddoti arguti e favolosi rallegrano le pareti domestiche, l'enciclopedia, l'antologia prosopografica, il cosmopolitismo e geografismo, insufflati di spiriti municipali, cortigiani e pedagogici, tendono a partiture di proporzioni e intenzioni epiche, in cui « grandezza » (« sendo l'intento mio tutto volto solo a esempi e gesti grandi, più che a fare abbigliamenti ed ornamenti ne' componimenti delle storie », VIII, 104) è sinonimo di « universale varietà ». Piuttosto che un « puro giuoco decorativo » imbastito, nei momenti migliori, di arditi effetti scenografici e caricaturali<sup>1</sup>, o un « forte istinto architettonico-decorativo » avvalorato da una inaudita capacità di

nettamente separati della composizione — quello celeste e glorificante, e quello terrestre impersonato da oleografici santi — sembrano introdurre quel conformismo controriformista, più chiaramente espresso nella *Madonna del Rosario* di S. Maria Novella (1569) (parzialmente eseguita dallo Zucchi; cfr. Voss, *op. cit.*, p. 291). Il prototipo è fedelmente seguito soprattutto nell'*Assunzione* della Badia aretina e in quella della Badia fiorentina e nella *Resurrezione* di S. Maria Novella, il cui bronzinismo si concentra nel più felice *S. Rocco che cura gli infermi* della Pinacoteca aretina (tutti del 1568-69). Anche l'*Altare Camaiani* (nella Pinacoteca aretina) segue la regola in una struttura più arcaica, mentre il *S. Rocco* (nella stessa Pinacoteca) accentua, forse su ispirazione dello Stradano, motivi nordici. Anche la corretta minuteria del *Perseo e Andromeda* non rappresenta certo un affinamento di qualità, ma piuttosto l'indugio senile di un impresario abituato a far di grande e ridotto a insincere sottigliezze. Scadenti sono le ultime decorazioni dell'infaticabile vecchio: i pochi pannelli della Sala Regia (1572-73), spesso eseguiti da mani inabili (ce lo dimostra il confronto tra lo schizzo di Giorgio per la *Battaglia di Lepanto* [Uffizi, n. 7080 F] e la miserevole attuazione del Sabatini), non sono che calligrafica ripetizione di spunti del Salone dei Cinquecento e reimpiegano, come le strutture e gli affreschi delle tre cappelle di Pio V (1570-71) (eseguite in prevalenza da I. Zucchi; cfr. Voss, *op. cit.*, p. 293, e A. CALCAGNO, *I. Zucchi e la sua opera in Roma*, in « Il Vasari », V [1932], pp. 54 ss.), vecchie soluzioni imbastardite. Niente di nuovo promettono i *Profeti* e i *Seniori* della cupola di S. Maria del Fiore, le uniche figure ivi dipinte dal Vasari prima della morte (1574).

<sup>1</sup> VENTURI, *op. cit.*, IX, 6, p. 372.

organizzazione<sup>1</sup> — formule insufficienti ad esaurire l'individualità pittorica del Vasari —, sono le sue velleità epiche che spiegano la perfetta rispondenza (così ben rilevata dal Voss) tra le sue concezioni pittoriche e l'esigenza — inerente alle condizioni del nuovo stato toscano — di un'arte officiosa, volta a celebrare con pomposi effetti d'insieme la potenza accentratrice del primo Duca<sup>2</sup>. Ma la contemporaneità del cittadino rispetto al suo ambiente non implica novità figurativa. Figurativamente il Vasari è un ritardatario che conclude una tradizione più che matura<sup>3</sup>; ed è su questa via consuntiva, non su una precorritrice, che in alcuni dipinti (si vedano *Cosimo I all'Isola d'Elba* in Palazzo Vecchio e la *Madonna del Rosario* in S. Maria Novella) egli giunge allo schematismo pietistico dei controriformisti. L'influenza di un tale maestro, moltiplicata dal suo monopolio delle imprese artistiche toscane, non poteva che inaridire la tradizione fiorentina<sup>4</sup>. Fortunatamente, se il far di grande dell'Aretino superava e sommergeva le capacità dei suoi collaboratori o contemporanei, essi possedevano qualità poetiche estranee al maestro, che si affermano — come già si è visto per Gherardi e per lo Stradano — negli stessi episodi delle sue vaste intelaiature<sup>5</sup>. L'esempio più egregio di tale resistenza al prepotente impresario è lo *Studiolo di Francesco I* (1570-73), dove alla minuteria scolastica e cavillosa del *Perseo e Andromeda* si oppongono, con un reattivo ritorno agli alti valori del primo Cinquecento, dipinti, oltre che di Santi di Tito, del Macchietti e del Cavalori, pittori finissimi e tra i più interessanti di questa estrema fase del tardo Manierismo fiorentino<sup>6</sup>.

PAOLA BAROCCHI

<sup>1</sup> Voss, *op. cit.*, pp. 281 e 259 (e cfr. pp. 270, 282, 284, 292, 305, 337); HUNTLEY, *l. c.*; cfr. M. GOERING-P. GAZZOLA, in THIEME-BECKER, s. v. *Vasari*, *Giorgio*, XXXIV (1940), pp. 122 ss.

<sup>2</sup> Voss, *op. cit.*, p. 152; cfr. pp. 290, 297, 305.

<sup>3</sup> Cfr. a proposito della Sala della Cancelleria, il parallelo del Voss tra il Salviati e il Vasari (*op. cit.*, p. 272).

<sup>4</sup> Cfr. LANZI, *op. cit.*, I, p. 242 s., e Voss, *op. cit.*, pp. 272, 298 e 305.

<sup>5</sup> Anche i pannelli e le grottesche parietali della piccola Cappella del Quartiere di Leone X (1558), pur essa progettata dal Vasari, parlano un linguaggio divertito ed arguto, che volentieri divaga dalla correttezza di Giorgio. La stessa *Predica del Battista*, disposta secondo lo schematismo di quella del *Gonfalone* di Arezzo, ne rinnega le angustie normative per una spiritosa estrosità.

<sup>6</sup> Sullo scarso asservimento alla maniera del Vasari da parte dei suoi stessi aiuti si vedano le osservazioni del LANZI, *op. cit.*, I, pp. 242 s.

