Piero di Cosimo, le *Vite* di Vasari e i limiti di un sistema teleologico

Alessandro Nova

IN APERTURA / Ritratto di Piero di Cosimo, dalle *Vite* di Giorgio Vasari, Firenze, Giunti, 1568

Le mostre su Piero di Cosimo organizzate dalla National Gallery di Washington e dagli Uffizi offrono una buona opportunità per riesaminare le due biografie dell'artista scritte da Giorgio Vasari nel 1550 e nel 1568: ci si riferisce a due vite ben distinte poiché le varianti della seconda edizione sono così numerose da formare un testo del tutto nuovo[1].

Le fonti orali

Quando si esamina una delle *Vite* vasariane, ci si deve sempre porre la domanda delle fonti utilizzate dallo storico aretino, ovvero di come sia riuscito a raccogliere le informazioni necessarie per scrivere una delle sue eleganti e spesso divertenti biografie. Per esempio, per quanto concerne la prima (1550) *Vita* di Leonardo da Vinci, Vasari deve aver tenuto tre testi principali sulla sua scrivania: il "libro" del mercante fiorentino Antonio Billi, alcuni appunti raccolti dall'amico Paolo Giovio e *Il libro del cortegiano* di Baldassarre Castiglione[2]. Vasari consultò probabilmente altri scritti – alcuni stralci dalle annotazioni dello stesso Leonardo, ad esempio – e poté trarre vantaggio dalla forte tradizione orale fiorentina nonché, nella seconda edizione (1568), da un colloquio avuto con Francesco Melzi a Milano nel 1566, ma in ogni caso poteva contare su ben solide fondamenta rappresentate dalle tre fonti scritte già citate.

Il caso di Piero di Cosimo è completamente diverso: poiché l'artista era stato ignorato da tutti gli autori precedenti, Vasari non possedeva fonti scritte e dovette pertanto affidarsi a una serie di "interviste" con committenti, collezionisti e colleghi del pittore che lo avevano frequentato in vita. Pertanto, il ritratto fornito da questi ultimi deve essere stato particolarmente accurato; dopo tutto erano artisti di primo rango che avevano conosciuto Piero piuttosto bene. Andrea di Cosimo Feltrini si era formato nella stessa bottega guidata da Cosimo Rosselli e aveva aiutato Piero nella preparazione dei carri trionfali progettati per il celebre Carnevale del 1512. Una seconda risorsa orale fu Andrea del Sarto, che aveva lavorato per un breve periodo alle dipendenze di Piero. La fonte principale, tuttavia, deve essere stata Francesco da Sangallo: benché fosse di trentadue anni più giovane, possedeva per via ereditaria ben tre opere di Piero – la *Cleopatra* e i due ritratti del padre, l'architetto Giuliano da Sangallo, e del nonno, il musico e legnaiolo Francesco di Bartolo Giamberti – e fu lui a fornire al Vasari il ritratto di Piero, forse derivato da una maschera funeraria, per l'illustrazione silografica della vita del 1568[3]. A questi colleghi ricordati dallo stesso Vasari nella seconda edizione si può forse aggiungere il figlio illegittimo di Cosimo Rosselli, anch'egli menzionato nel testo pubblicato nel 1568:

secondo lo scrittore aretino, questo figlio, di nome Giuliano, era un muratore e architetto «ragionevole» e avrebbe potuto fornire informazioni utili sui primi anni della carriera di Piero nella bottega del padre[4].

Infine, Vasari ebbe l'opportunità di discutere l'arte di Piero con l'umanista Cosimo Bartoli, che era o era stato proprietario di due sue opere, ambedue purtroppo perdute. Il primo oggetto posseduto da Bartoli, ricordato già nella prima edizione delle *Vite*, era «un libro d'animali [...] bellissimi e biz[z]arri, tratteggiati di penna diligentissimamente e con una pazienza inestimabile condotti»[5]. Bartoli, che era "proposto" del Battistero di Firenze e amico stretto di Vasari, donò questo quadernetto di schizzi con animali mostruosi al duca Cosimo de' Medici. La seconda opera, ricordata solo nella seconda edizione delle *Vite*, era un cartone per il ritratto di Cesare Borgia. A detta del Vasari, il dipinto originale era già andato perso ai suoi giorni, ma il disegno preparatorio era finito nelle mani di Bartoli. Poiché quest'ultimo aveva speso alcuni anni al servizio di papa Leone X a Roma, avrebbe potuto acquistarlo quando era ancora molto giovane, forse da uno dei membri della corte pontificia. In ogni caso, Bartoli aveva comperato disegni di Piero per la propria collezione almeno sin dagli anni Quaranta, se non prima, e ciò è rilevante se si considera che egli non era solo un grande amico di Vasari, ma anche uno dei suoi collaboratori più affidabili nella stesura dell'opera.

La documentazione in nostro possesso ci porta a queste conclusioni: Vasari non aveva fonti scritte a disposizione per poter ricostruire una storia credibile della carriera di Piero, ma era ben informato sui dipinti eseguiti dall'artista. Questa osservazione è importante perché ci consente di apprezzare il metodo seguito dallo scrittore aretino: affidandosi quasi esclusivamente alla tradizione orale e alle opere, Vasari elaborò un nuovo metodo di analisi approfondita dei manufatti artistici che diventarono così i protagonisti, insieme agli aneddoti, del suo racconto.

Le varianti tra le due edizioni

Nell'affrontare il problema delle varianti della seconda edizione, ci si deve chiedere innanzi tutto quando Vasari abbia iniziato a rielaborare il testo. La storia dell'arte odierna non si accontenta più di accertare le differenze tra le due edizioni; cerca anche di stabilire delle cronologie interne. Più studiamo le *Vite* e più diventa chiaro che egli deve avere iniziato la sua grande opera molto presto, forse già verso la fine degli anni Trenta. È probabile che al tempo della celebre cena allestita a palazzo Farnese nel 1546, quando l'autore sarebbe stato incoraggiato da alcuni membri dell'intellighenzia romana a trasformare i suoi appunti in un vero libro, una parte assai considerevole del testo fosse già stata scritta. Certamente, egli aggiunse in fretta e furia due straordinarie biografie dedicate a due grandi maestri scomparsi di recente, Sebastiano del Piombo e Perino del Vaga, deceduti nel 1547, ma il resto dell'opera doveva essere più o meno completo. Per esempio, in passato ho potuto dimostrare che la prima edizione della *Vita* di Leonardo da Vinci fu scritta nel o prima del 1546.

In modo analogo, le revisioni della seconda edizione devono essere iniziate ben prima del 1566, quando Vasari viaggiò in lungo e in largo per raccogliere informazioni fresche per aggiornare le sue biografie. Per quanto concerne la *Vita* di Piero di Cosimo, essa fu certamente riscritta entro il 1566 e forse persino entro il 1562. Infatti, Vasari ricorda nella seconda edizione come la tavola con *La liberazione di Andromeda* fosse passata dalle mani della famiglia Strozzi in quelle di Sforza Almeni, primo cameriere di Cosimo I, e poiché Almeni fu assassinato dal duca con le proprie mani nel maggio 1566, la *Vita* deve essere stata riscritta entro quella data.

Ma possiamo essere ancora più precisi: poiché il Bartoli è ancora ricordato come "proposto" del Battistero di San Giovanni e poiché egli si era trasferito a Venezia in via definitiva come agente dei Medici nel 1562, si può dedurre che le revisioni al testo della *Vita* di Piero furono redatte almeno sei anni prima della pubblicazione, il che conferma come la riedizione del testo vasariano comportasse un processo di rielaborazione lungo e laborioso.

Quando analizziamo i cambiamenti apportati alla biografia di Piero, ci accorgiamo che le espunzioni sono altrettanto sostanziali quanto le aggiunte. Prima di tutto, Vasari e i suoi collaboratori eliminarono la lunga introduzione moraleggiante e la conclusione con il suo imbarazzante epitaffio. Intervennero in modo così pesante perché la prima versione aveva proposto un'immagine fortemente negativa dell'artista. Il testo è molto noto, ma è di tale importanza per la nostra analisi che non può non essere citato per intero. Vasari scrive nel 1550: benché la Virtù «fa di bellissimi ingegni, ella ne fa ancora de' tanto astratti e difformi dagli altri che, fuggendo la pratica degli uomini, cercano solamente la solitudine [*solitudine* è uno dei concetti critici fondamentali di questa biografia]. Il che faccendo a comodo loro, incorrono in maggiore incommodo de la vita; e lasciandosi manomettere da la nebbia de la dappocaggine, mostrano a' popoli fare ciò che e' fanno per lo amore che e' portano a la filosofia, anzi più tosto furfanteria, che tale è veramente questa loro. E certamente non è che il bene et il buono non li piaccia, e che avendone non l'usassero; ma faccendo de la necessità virtù, non vogliono che altri vada ne le stanze loro per non vedere le loro meschinità ricoperte da biz[z]arria [*bizzarria* è un altro concetto centrale di questa *Vita*] o da altro spirito filosofico. Et hanno questi il core tanto amaro nel vedere l'azzioni d'altri studiosi et eccellenti, considerando il monte d'altri esser maggior del loro, che sotto spezie di dolcezza dànno morsi terribili, i quali le più volte tornano in danno loro, sì come la stessa vita fantastica gli conduce a fini miserabili, come apertamente poté vedersi in tutte le azzioni di Piero di Cosimo»[6]. Quale crimine avesse commesso il povero Piero per meritarsi questo ritratto del tutto inventato e un attacco così vigliacco, forse non la sapremo mai; ma è evidente perché Vincenzio Borghini, durante i preparativi per la seconda edizione, suggerisse di eliminarlo.

Altrettanto devastante era poi la conclusione della *Vita* pubblicata nel 1550. Tra questi due estremi, l'introduzione e la fine, la biografia di Piero era alleggerita da osservazioni più positive: per esempio, il termine *astratto*, che è molto ambiguo, ha di solito connotazioni positive in questo testo. Tuttavia, il tono critico nei confronti di Piero era di certo prevalente. Anche il termine *strano*, controparte altrettanto ambigua dell'aggettivo *astratto*, non è sempre usato negativamente in questa biografia, ma il modo in cui Vasari invocò questo concetto per concludere la sua narrazione nel 1550 era intenzionalmente offensivo: «Laonde per sì strane sue fantasie vivendo stranamente, si condusse a tale, che una mattina fu trovato morto appiè d'una scala»[7]. Questa frase, che è ripetuta nel 1568, era poi seguita da questo epitaffio piuttosto sciocco e zoppicante, scritto in lingua volgare nella prima persona singolare: «PIERO DI COSIMO PITTOR F. / S'IO STRANO E STRANE FUR LE MIE FIGURE, / DIEDI IN TALE STRANEZZA E GRAZIA ET ARTE, / E CHI STRANA IL DISEGNO A PARTE A PARTE / DÀ MOTO FORZA E SPIRTO ALLE PITTURE»[8]. «Chi *strana* il disegno» è un interessante neologismo, ma non dobbiamo sorprenderci se Borghini intervenne una seconda volta poiché i versi erano davvero tremendi. Tuttavia, il punto fondamentale è che due passi cruciali della prima versione vennero eliminati, all'inizio e alla fine della biografia, minando così alla base la struttura equilibrata e il valore letterario del testo più antico. Per via di questi interventi chirurgici, la

seconda edizione acquistò una credibilità storica maggiore, rinunciando però al suo fascino letterario; divenne più accurata nei fatti, ma strutturalmente sbilanciata. La prima edizione poteva essere stata imprecisa e tendenziosa nei dettagli, soprattutto nel grottesco ritratto moraleggiante del povero pittore, eppure era più efficace e tornita da un punto di vista puramente retorico.

A ricompensa di questa perdita, se il primo testo era ben costruito come "novella", il secondo si apriva con uno dei passi critici più intelligenti dell'intero libro. Nella sua concisione e icasticità documenta bene lo straordinario senso della storia di Vasari e soprattutto di Borghini. Anche questo testo è molto noto, ma è necessario citarlo per intero per metterlo a confronto con la prolissità dell'incipit del 1550: «Mentre che Giorgione et il Correggio con grande loro loda e gloria onoravano le parti di Lombardia, non mancava la Toscana ancor ella di belli ingegni, fra' quali non fu de' minimi Piero, figliuolo d'un Lorenzo orafo et allievo di Cosimo Rosselli, e però chiamato sempre e non altrimenti inteso che per Piero di Cosimo»[9]. Quale incredibile giravolta; la "canaglia", il filosofo misantropo e arrogante della prima versione sono scomparsi per lasciar spazio al campione toscano della maniera moderna, vale a dire della terza età nel sistema teleologico vasariano.

Il nuovo ruolo assegnato a Piero può sorprendere quando si pensi che Leonardo era stato scelto per inaugurare questa nuova epoca della storia dell'arte, ma Vasari e Borghini erano ben consapevoli che l'artista di Vinci avesse speso gli anni più creativi della sua esistenza a Milano prima di trasferirsi in Francia dove morì. La triade Leonardo-Giorgione-Correggio incarnava una geografia artistica molto precisa che abbracciava Milano, Parma, Mantova e Venezia: Vasari sapeva che la nuova maniera moderna si era sviluppata al di fuori della Toscana. A difendere l'onore toscano, ci si sarebbe potuti aspettare di trovare Fra' Bartolomeo al quarto posto, ma l'artista si era compromesso con il regime savonaroliano e per un certo periodo della sua non lunga carriera aveva persino smesso di dipingere. Come avrebbe potuto questo frate domenicano ricoprire il ruolo di punta della nuova pittura fiorentina? Piero di Cosimo, pertanto, venne mobilizzato per riempire un vuoto imbarazzante sul palcoscenico della vita artistica della Toscana. Qualcuno potrebbe obiettare che l'ordine in cui Vasari organizzò le sue biografie non avesse un significato così profondo per l'intera struttura del libro, ma è lo stesso scrittore aretino a incoraggiarci a leggere la sua opera letteraria in questo modo: nell'introduzione alla seconda parte delle *Vite* sostiene infatti di aver aperto questa fase intenzionalmente con la biografia dello scultore senese Jacopo della Quercia perché la sua opera segnalava la maturazione di una nuova generazione di talenti.

Che Vasari abbia collocato Piero tra i protagonisti della maniera moderna già nella prima edizione dimostra il suo grande senso della storia e, in fondo, il suo profondo rispetto per la figura dell'artista fiorentino. In questo contesto non dovremmo dimenticare che grandi pittori come Pietro Perugino e Luca Signorelli, ambedue morti nel 1523, vale a dire un anno *dopo* Piero, erano stati collocati nel limbo della generazione che univa la seconda alla terza parte delle *Vite*. Piero di Cosimo, invece, venne forse caratterizzato come un perdente nella prima edizione, eppure era stato già promosso a un rango artistico superiore. Questo giudizio sostanzialmente positivo si rafforzò nell'edizione del 1568, dove apprendiamo che lo storico aretino aveva persino acquistato, nel frattempo, un dipinto di Piero per la sua collezione, il *Marte e Venere* oggi a Berlino, dimostrando così di apprezzare i "capricci" dell'artista[10]. Se nella prima versione il pittore era stato rappresentato come un lunatico, nella seconda era ormai apprezzato come una delle figure più carismatiche della sua generazione.

Rivolgiamoci ora alle informazioni aggiunte nel 1568. Vasari e Borghini intervennero su quattro fronti: per ragioni ideologiche legate alla politica culturale di Cosimo I diedero maggior peso al concetto di *Disegno*; aumentarono lo spazio dedicato ai ritratti; aggiunsero un lungo passo sulle feste carnascialesche del 1512 per soddisfare l'interesse etnologico di Borghini; infine, incrementarono il numero di informazioni sui committenti e collezionisti più prestigiosi dell'opera di Piero.

Gli storici dell'arte hanno spesso notato il debito del pittore nei confronti dei prodotti artistici importati dalle Fiandre, come il *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes giunto a Firenze nel 1483, quando Piero aveva ventuno anni. Inoltre, la critica ha spesso lodato i suoi colori brillanti e vivaci. Eppure è bene ricordare che ambedue queste osservazioni risalgono già alla prima edizione delle *Vite* vasariane, se vogliamo rendere omaggio ancora una volta alla modernità del loro autore. Descrivendo in modo particolarmente approfondito la *Visitazione* un tempo nella cappella di Gino Capponi in Santo Spirito, egli si concentrò sulla meticolosa rappresentazione degli oggetti in primo piano: «Quivi contraffece un libro di cartapecora un po' vecchio, che par vero, e così certe palle a quel San Niccolò, con certi lustri ribattendo i barlumi et i riflessi l'una nella altra, che si conosceva infino allora la stranezza del suo cervello et il cercare che e' faceva de le cose difficili»[11]. *Stranezza* è un termine molto ambiguo, come abbiamo visto, e in questo caso le parole di Vasari sembrano tradire una certa disapprovazione per il fascino che Piero provava nei confronti della pittura fiamminga, ma in altre occasioni ne riconobbe la diligenza incredibile e la pazienza dandone un giudizio molto positivo.

Al termine della sua altrettanto meticolosa descrizione della pala d'altare per la famiglia Tedaldi, un tempo nella Santissima Annunziata, Vasari lodò poi con grande entusiasmo la luce, lo strano paesaggio, i ritratti e il «il colorito molto continovato» della tavola[12]. Pertanto, in questo passo della prima edizione Vasari elogiava soprattutto le capacità coloristiche dell'artista, mentre la nozione di *Disegno*, la sua arma ideologica più potente, emergeva solo a margine, quasi come un inciso senza troppa importanza, quando ammirava i volti della pala plasmati dal «disegno» e dalla grazia[13]. Del tutto differente è il modo in cui il concetto di *Disegno* è presentato nella seconda versione: nell'intreccio narrativo progettato da Vasari, i primi passi della carriera di Piero non sono più descritti, in modo semplice e diretto, come la formazione tradizionale di un alunno che era entrato da ragazzo in una delle botteghe più in vista della città, bensì come il risultato di una inclinazione naturale riconosciuta e valorizzata dal padre. Nel nuovo testo riveduto è «l'orefice» Lorenzo – in realtà un umile fabbro – a scoprire il talento di Piero ontologicamente plasmato dal *Disegno*. Percepiamo quanto fosse sottile l'operazione architettata da Vasari e Borghini: l'originale, asociale individuo del 1550 rinasceva come un membro rispettabile dell'Accademia del Disegno fondata nel 1563 sotto gli auspici di Cosimo I. Naturalmente Vasari non poteva riscrivere il suo testo da cima a fondo e pertanto, nelle pagine che seguono nell'edizione del 1568, Piero resta un eccentrico che divora un numero sorprendente di uova sode, ma chiunque si sia dato alla scrittura sa bene quanto sia fondamentale la prima pagina. Il messaggio della nuova versione non avrebbe potuto essere più chiaro: uno dei migliori "coloristi" della scuola fiorentina veniva arruolato al servizio dell'ideologia del *Disegno*.

La seconda novità nell'edizione del 1568 fu l'aumento delle informazioni riservate ai ritratti, nel solco delle linee guida generali sviluppate dal gruppo di intellettuali cresciuto intorno a Vasari all'inizio degli ani Sessanta. Oltre alla silografia con il ritratto di Piero posta all'inizio della nuova *Vita*, abbiamo già fatto riferimento al cartone con la testa di Cesare Borgia e ai ritratti di Giuliano da Sangallo e France-

sco Giamberti. Per lo studioso della gestazione delle *Vite* è tuttavia più importante ricordare l'identificazione di alcune personalità che sarebbero state rappresentate nell'affresco della *Predica di Cristo sulla montagna* dipinto da Cosimo Rosselli su una parete della Cappella Sistina intorno al 1482, quando Piero, circa ventenne, era attivo nella bottega del maestro fiorentino: completamente ignorate nella prima edizione, due di loro vennero in seguito (1568) identificate con Virginio Orsini e Roberto Sanseverino, ambedue membri dell'aristocrazia romana. Secondo Vasari, questi ritratti erano stati eseguiti da Piero perché sarebbe stato particolarmente portato a questo genere. Gli studiosi moderni hanno spesso respinto queste attribuzioni, un po' troppo precipitosamente a mio modo di vedere. Ma ciò che qui conta non è se Piero sia veramente l'autore di quei ritratti, bensì la strategia perseguita da Vasari per elevare lo stato sociale delle arti visive: nella sua ideologia, il riconoscimento del valore intellettuale della figura dell'artista passava dal contatto con i personaggi più in vista del tempo e il fatto che le figure dipinte nell'affresco restino anonime per noi, poiché le identificazioni proposte da Vasari sono dubbie se non del tutto inventate, le rende ancora più interessanti. La loro reale identità è infatti irrilevante; ciò che conta è la volontà di manipolare il primo racconto per poter citare il maggior numero possibile di personalità storiche nel testo delle nuove *Vite*. L'aggiunta di gran lunga più cospicua al testo originale è però costituita dal passo molto esteso dedicato al carro della morte progettato da Piero con l'aiuto di Andrea di Cosimo Feltrini per il Carnevale del 1512. Il nuovo testo conta circa ottocento parole e pertanto non è possibile analizzarlo in tutte le sue implicazioni in questa sede. Mi limiterò a tre osservazioni. Prima di tutto questo episodio assai suggestivo è stato inserito tra due passi che nella versione originale costruivano una ben precisa sequenza cronologica: alla meticolosa descrizione della *Visitazione* seguiva infatti quella della pala dell'*Incarnazione*. L'inserimento brutale dei fatti carnascialeschi del 1512 entrava in conflitto con la cronologia ben articolata del 1550 e il risultato fu la perdita di equilibro del racconto.

Il secondo punto concerne gli interessi etnologici di Vincenzio Borghini. Se la prima versione delle *Vite* privilegiava le arti, la seconda celebrava anche i risultati raggiunti dalla città di Firenze in molti altri campi: musica, danza, teatro, apparati effimeri, moda e persino cucina. Il passo fondamentale nella biografia di Piero si trova verso la fine della straordinaria descrizione delle feste carnascialesche: «per una certa novità e per essere accomodato tutto benissimo satisfece agli animi di tutti, e Piero, autore et inventore di tal cosa, ne fu sommamente lodato e comendato, e fu cagione che poi di mano in mano si seguitassi di fare cose spiritose e d'ingegnosa invenzione: che invero per tali suggetti e per condurre simil' feste non ha avuto questa città mai paragone»[14]. L'elogio dell'orgoglio civico fiorentino era uno dei principali obiettivi della seconda edizione.

Infine, non si dovrebbe trascurare per nessun motivo il significato politico di simili apparati. Le stesse fonti orali, Andrea di Cosimo e Andrea del Sarto, avevano insistito su questo punto. Secondo loro, la macabra mascherata degli scheletri che resuscitavano dai loro sarcofagi cantando un'aria malinconica tratta dalla canzone *Dolor, pianto e penitenzia* prefigurava il ritorno dell'esiliata famiglia Medici, come avrebbero dimostrato questi versi: «Morti siam come vedete; / Così morti vedrem voi: / Fummo già come voi siete, / Vo' sarete come noi, *etc.*»[15] Una possibile spiegazione di questa allegoria era stata offerta dagli stessi testimoni oculari dell'evento poiché pensavano che alludesse al rientro dei Medici paragonato a una resurrezione che a sua volta avrebbe provocato la caduta e l'esilio dei loro oppositori politici. Quando consideriamo che Andrea del Sarto e Andrea di Cosimo morirono rispettivamente nel 1530 e nel 1548, ne deduciamo che Giorgio aveva raccolto il materiale per questo passo *prima* della pubblicazione dell'edizione del 1550. Pertanto, egli avrebbe potuto utilizzarlo diciotto anni prima, ma non lo fece, e ciò conferma come l'interesse specifico di Borghini per l'etnologia li avesse spinti a recuperare queste notizie. Inoltre, si potrebbe essere tentati di leggere questa improvvisa e drammatica interruzione del flusso del testo originale come un ennesimo omaggio alla propaganda medicea, uno dei temi ricorrenti del libro redatto nel 1568. Tuttavia, le *Vite* furono un'impresa molto complessa i cui luoghi comuni sono quasi sempre smentiti all'interno del testo stesso: in questo caso, poiché gli scheletri, a detta degli stessi testimoni oculari, avevano intonato con voci tremanti anche il salmo di Davide, il *Miserere*, Vasari e Borghini posero in dubbio la spiegazione promedicea della mascherata offerta dai due Andrea, probabilmente perché il *Miserere* possedeva chiare connotazioni savonaroliane. Il loro commento all'episodio è una lezione di raffinata metodologia storica e uno dei passi più acuti dell'intera opera. I due autori riportano sì, per dovere di cronaca, l'interpretazione corrente del testo della canzone, ma solo per contestarla; ritenevano infatti che la spiegazione fornita dai testimoni oculari fosse sospetta, condizionata dal loro punto di vista, poiché questi ultimi volevano collegarla *ex post facto* al ritorno della famiglia Medici, avvenuto dopo le celebrazioni carnascialesche; e ciò sarebbe stato suggerito perché gli ingegni umani «son vaghi [...] di aplicare le parole e ogni atto che nasce prima agli effetti che seguon poi»[16]. Di nuovo ci troviamo di fronte a una osservazione brillante e si resta stupefatti della modernità del pensiero storico dei due amici.

È lecito connettere questa critica dell'interpretazione tradizionale dell'evento con il punto di vista di coloro che oggi sostengono che Piero si sarebbe trovato a suo agio in ambienti antimedicei? Per esempio, qualcuno potrebbe essere tentato di trovare un nesso tra Filippo Strozzi il Giovane – il committente della *Liberazione di Andromeda*, più tardi assassinato dagli emissari di Cosimo I quando era imprigionato nella Fortezza da Basso – e alcuni membri del clan Del Pugliese che erano nemici dichiarati dei Medici; ma quel dipinto fu allogato quando Filippo era ancora in buoni rapporti con la famiglia poiché aveva sposato Clarice, una nipote di Lorenzo il Magnifico. Nonostante Fra' Bartolomeo e qualche altro esempio, è difficile credere ad artisti fortemente politicizzati a quei tempi poiché i giochi politici erano troppo complessi e mutevoli per loro; non siamo ancora all'epoca di David, Delacroix oppure di Courbet.

Tuttavia, è un fatto che Piero non abbia mai ricevuto una allogazione ufficiale dallo Stato e che abbia preferito oppure sia stato costretto a lavorare per un gruppo di famiglie abbienti: Capponi, Tedaldi, Del Pugliese, Strozzi e Vespucci. I loro nomi sono tutti ricordati da Vasari per la prima volta e ciò ci ricorda di quanto gli siamo debitori: la storia della committenza artistica, infatti, è iniziata con le *Vite* e se vogliamo comprendere quanto questo aspetto fosse preso molto sul serio da lui e dai suoi collaboratori, basta citare un episodio legato alla seconda edizione della biografia di Piero. Nel 1550 Vasari aveva già scritto che la *Madonna col Bambino in trono* era stata dipinta per l'Ospedale degli Innocenti, ma fu solo nel 1568 che egli aggiunse una breve ma fondamentale annotazione: la pala d'altare si trovava nella cappella della famiglia Del Pugliese. Qual era la sua fonte e perché aggiunse questa informazione? La sua fonte deve essere stata lo stesso Borghini che nel periodo tra le due edizioni era diventato direttore dell'Ospedale degli Innocenti e aveva pertanto accesso al suo archivio, un episodio che conferma quanto fosse importante il tema della committenza artistica per Vasari e il suo entourage; fu *il loro testo* a fondare una moderna storia di questo fenomeno che oggi ci permette, nel caso specifico di Piero, di ipotizzare un coerente network di committenti.

Concetti critici e *topoi*

Le due versioni della *Vita* sono molto ambigue nella loro alternanza di lodi esagerate e critiche spietate, di giudizi critici contraddittori difficili da riconciliare tra loro. Bisogna usare un bisturi molto affilato per separare i differenti strati delle due biografie. Ciò richiede tempo e pazienza e questo compito è, per certi versi, impossibile da svolgere; a volte dobbiamo semplicemente accettare queste contraddizioni come il risultato di un'impresa collettiva non sempre coordinata in modo efficace. In questa sede possiamo alludere solo ad alcuni temi che ci aiutano a porre le critiche di Vasari, a volte incomprensibili, in un contesto storico più vasto.

Benché i concetti di *solitudine* e "*astrazione*" ricorrano con maggiore frequenza nei primi paragrafi della prima edizione, in seguito espunti, essi costituiscono due temi ricorrenti nel testo. Non possiedono necessariamente connotazioni negative benché Vasari fosse spesso sospettoso nei confronti degli artisti melancolici[17]. "Astrazione" indica qui un umore intellettuale introverso, concentrato su se stesso e pensieroso, mentre l'amore per la solitudine lo avrebbe portato a compiere lunghe passeggiate nella natura, un comportamento simile a quello di Leonardo, come sappiamo dalle sue note manoscritte. "Astrazione" si accompagna alla *stranezza*, come abbiamo visto, ma anche quest'ultima può possedere connotazioni positive: Paul Barolsky sostiene che per Vasari *stranezza* allude alla facoltà poetica della immaginazione[18]. Altri termini ambigui, quali *bizzarria* e *capriccio*, sono spesso intesi come complimenti in questa *Vita*. Solo la *bestialità* di Piero – vale a dire il suo comportamento asociale, scortese e misantropo – è duramente ripresa da Vasari, ma ciò ha a che fare con la sua persona e non con la sua arte. Eppure, leggendo questa biografia, si percepisce che qualcosa non è girato per il verso giusto; un qualcosa che ha conferito a tutta la narrazione un tono fortemente negativo. Se prendiamo in considerazione gli elementi discussi sin qui, la biografia di Piero è un prodotto problematico che, nonostante l'intervento provvidenziale di Borghini, espone i limiti del sistema teleologico vasariano.

Come è noto, il progetto di Vasari era basato su un'ingannevole nozione di progresso artistico che culminava nella figura di Michelangelo nella prima edizione e terminava con l'elogio dell'Accademia del Disegno nella seconda. La sua storia è narrata come un trionfo di crescita costante ma continuamente interrotta da biografie che, per ragioni differenti, mettono in discussione questo modello teorico. Le due *Vite* di Piero appartengono a questo gruppo e il loro significato può essere pienamente apprezzato solo quando vengano inserite in una rete che connette la biografia di Paolo Uccello con la vita romanzata di Jacopo Pontormo. Questi artisti avevano compiuto due crimini, agli occhi di Vasari. Il loro presunto comportamento sociale riprovevole avrebbe messo in pericolo il modello del perfetto artista cortigiano rappresentato al meglio da Raffaello. Non meno seria era la seconda accusa, rivolta più a Piero e Jacopo di quanto non lo fosse nei confronti di Paolo: Piero di Cosimo venne trattato con sospetto da Vasari perché, come i suoi modelli fiamminghi, era troppo attento alla riproduzione miniaturistica dei particolari, benché lo storico non alludesse in modo esplicito a questo rapporto e non perdesse l'occasione di lodare la straordinaria diligenza del pittore. L'ammirazione del Pontormo per le opere grafiche di Dürer venne invece duramente criticata. Ancora una volta ci troviamo di fronte a uno dei tanti paradossi delle *Vite*. Se nella prima edizione l'aggettivo *italiano* era incluso persino nel titolo, nella seconda veniva eliminato per sottolineare il profilo più internazionale del nuovo libro: infatti, erano stati aggiunti testi che documentassero l'arte antica (la famosa lettera di Giovan Battista Adriani), nonché quelle tedesca (la "biografia" di Marcantonio Raimondi) e fiamminga (la lettera di Dominique Lampson). Eppure fu per l'appunto nel 1568 che Vasari, per ragioni ideologiche, proclamò in modo piuttosto confuso una presunta superiorità dell'arte italiana e più specificatamente toscana. In modo diretto oppure indiretto sia Piero di Cosimo che Pontormo finirono per essere vittime involontarie di questa animosità, di questa posizione ciecamente campanilistica.

Infine, si dovrebbe affrontare anche il tema dei *topoi* e degli aneddoti vasariani: ognuno, e sono molti, meriterebbe una discussione approfondita. Sin dal tempo del magnifico libro di Ernst Kris e Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler*, pubblicato nel 1934, siamo consapevoli del profondo significato di queste invenzioni letterarie[19]: la loro storia non poteva ignorare la figura di Piero di Cosimo nella versione datane da Vasari e Piero è ricordato nella sezione dedicata al *Deus artifex – divino artista* che analizza le immagini create dal caso. Nella finzione narrativa costruita da Vasari, Piero si sarebbe fermato a guardare con interesse le macchie lasciate da persone malate che avevano sputato sui muri per cavarne «battaglie de' cavagli e le più fantastiche città e ' più gran paesi che si vedesse mai; simil faceva dei nuvoli de la aria»[20]. Il modello letterario per questo tipo di immagini create dal caso era un passo della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio: secondo il suo racconto, Protogene avrebbe cercato invano di dipingere la schiuma formatasi intorno alle fauci di un cane; incapace di raggiungere il risultato desiderato e accecato dalla frustrazione, avrebbe gettato una spugna contro il dipinto ottenendo per caso quello che non era riuscito a raggiungere con il proprio sapere.

Tuttavia, è ancor più importante ricordare come si possano leggere storie analoghe negli scritti di Leonardo che conosceva bene il suo Plinio. Da un elenco dei libri della sua biblioteca privata, sappiamo che l'artista toscano possedeva una copia della *Naturalis Historia*[21]; il punto però è che deve anche averla letta, se il *topos* di Protogene viene ripetuto con varianti almeno due volte nel *Libro di Pittura*. La citazione più breve recita: «Io ho già veduto nelli nuvoli e muri macchie che m'hanno desto a belle invenzioni di varie cose».[22] In un altro passo Leonardo ricorda poi come una spugna intrisa di molti colori gettata contro una parete potesse creare meravigliosi paesaggi, battaglie e nuvole; ma continuava poi il suo ragionamento per criticare quei pittori che, come Botticelli, si accontentavano di queste immagini senza perfezionarle, rinunciando così ad aggiungere particolari pittorici più accurati a quelli creati dal caso.[23]

Questi *topoi* sono già di grande interesse da un punto di vista puramente letterario, ma è bene ricordare che erano spesso stimolati da eventi reali: per esempio, che Piero preparasse le decorazioni del carro della morte nella Sala del Papa a Santa Maria Novella, come informa Vasari, rivela che durante l'inverno 1511-12 stava lavorando nella stanza dove era immagazzinato il cartone della *Battaglia di Cascina* di Michelangelo. Nel nostro contesto, tuttavia, è più importante sottolineare come Vasari dovesse aver avuto tra le mani copie degli appunti di Leonardo, utilizzandoli per i suoi scopi narrativi nella *Vita* di Piero. Questo fu un altro colpo di genio poiché lo storico aretino deve avere percepito in modo molto chiaro che lo stile di Piero era cambiato sensibilmente dopo il 1501, vale a dire dopo il breve ritorno di Leonardo a Firenze. I due devono essersi frequentati e poiché opere e vita sono intrecciate indissolubilmente nella straordinaria costruzione letteraria vasariana, se Piero si era interessato alle nuove tecniche di Leonardo avendo visto «certe cose fumeggiate»[24] e il suo modo di colorire a olio, i due si sarebbero assomigliati anche nello sdegno verso medici e farmacisti, come sappiamo dalle note autografe di Leonardo[25].

Piero è pertanto effigiato nelle *Vite* come un *Doppelgänger* di Leonardo, ma privo del suo fascino. A detta della versione romanzesca dei fatti fornita da Vasari, Leonardo sarebbe morto tra le braccia di Francesco I, compianto da tutta la corte francese, mentre il corpo senza vita di Piero sarebbe stato trovato ai piedi di una scala, un'immagine elaborata come simbolo della sua solitudine. Le vite documentate dei due artisti raccontano in parte una storia diversa. Nel suo diario di viaggio dell'anno 1517 Antonio de Beatis ci informa che Leonardo era stato vittima di un infarto in età avanzata, un incidente che aveva portato alla paralisi della mano destra; inoltre, il re francese non si trovava ad Amboise quando l'artista morì. Al contrario, ricerche d'archivio recenti hanno svelato che Piero era già gravemente malato quattro anni prima di morire: aveva lasciato pertanto alcune somme alla Compagnia della Santissima Annunziata e a un vicino di casa in cambio della loro assistenza[26]. Infatti, a detta del Vasari, Piero avrebbe sofferto di *parletico*, il tremito senile della testa e delle mani. Qualcuno ha suggerito che la descrizione vasariana di questo stato di salute fortemente compromesso fosse intesa dall'autore come una metafora della mano dell'artista incapace di dar forma alle immagini create dalla sua mente[27], ma questa proposta così astuta sembra tuttavia troppo sofisticata. Più semplicemente, Vasari, basandosi probabilmente sulla testimonianza affidabile di Francesco da Sangallo, ha saputo trasmetterci con le sue parole una cartella clinica così accurata da consentirci di arrivare a una diagnosi precisa. Piero deve aver sofferto di una forma particolarmente grave di quello che oggi viene definito morbo di Parkinson: «Venivagli voglia di lavorare, e per il parletico non poteva, et entrava in tanta collera che voleva sgarare le mani che stessino ferme; e mentre che e' borbotava, o gli cadeva la mazza da poggiare, o veramente i pennelli, che era una compassione»[28]. Pertanto, non sorprende che Piero fosse così irritabile, arrabbiato, melancolico e depresso verso la fine della sua vita. Per ironia della sorte è lo stesso Vasari a fornirci una chiave per spiegare il tono profondamente negativo da lui adottato per descrivere in modo romanzato la biografia di Piero: gli ultimi anni del pittore furono veramente tragici e il ricordo di quei comportamenti all'apparenza così inspiegabili registrati dalle fonti orali deve aver spinto Vasari a utilizzare toni molto cupi per dipingere il ritratto intellettuale di una vita intera. Quale meraviglioso racconto romanzesco, però, e che autore: le battute e le scenette divertono ancora dopo quasi mezzo millennio e lo stile efficace del letterato ha esercitato un fascino così forte da aver fatto colpo su molti scrittori del XIX e del XX secolo.

In conclusione, le due versioni della vita di Piero raccontano due storie molto differenti tra loro: la prima è critica nei confronti dell'artista, ma è superiore da un punto di vista retorico e letterario; la seconda, grazie all'intervento di Borghini, è più accurata nel fornire informazioni puramente storiche, ma è più sbilanciata nella sua struttura. Tuttavia, i brevi paragrafi di apertura della biografia più tarda sono tra i passi critici più ispirati dell'intero libro, persino dell'intera storia dell'arte. Infine, non si può negare che le *Vite* di Piero di Cosimo siano un testo problematico plasmato dalle contraddizioni implicite nel sistema teleologico creato da Vasari né che la storia dell'arte moderna sia riuscita a denunciarne limiti e pregiudizi, ma se il lettore è sedotto da progetti ambiziosi e va alla ricerca di testi particolarmente intelligenti, ebbene sarà certo di trovarli in questo *bestseller* scritto quasi cinquecento anni or sono.

[1] La mia profonda gratitudine va a Elizabeth Cropper per avermi invitato a tenere la *keynote lecture* in occasione di un CASVA Robert H. Smith Study Day alla National Gallery of Art di Washington, dedicato alla figura di Piero di Cosimo. Il presente articolo è una versione italiana ridotta di quella conferenza (18 febbraio 2015) che sarà presto consultabile in rete in formato Video podcast. La mia riconoscenza, per ragioni diverse, va anche ad Alina Payne, Dario Donetti, Tommaso Mozzati, Hana Gründler, Francesca Marzullo e David Ekserdjian.

[2] Una mia conferenza sulle due Vite vasariane di Leonardo (*Das Leben Leonardo da Vincis in den zwei Ausgaben Vasaris*) ha avuto luogo il 16 febbraio 2012 presso la Freie Universität di Berlino, su invito di Wolf-Dietrich Löhr che ringrazio. Riprendeva e sviluppava argomenti già presentati ad Arezzo (14 febbraio 2011) e a Rio de Janeiro (26 settembre 2011). Nel frattempo sono usciti: Hope 2013, pp. 11-28 e Battaglia 2013, pp. 247-270.

[3] Sulle medaglie e gli autoritratti di Francesco da Sangallo, si veda l'ottimo saggio di Dario Donetti (2014, pp. 103-121).

[4] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini - Barocchi 1966-1997, III, 1971, p. 447.

[5] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini - Barocchi 1966-1997, IV, 1976, p. 66.

[6] Ivi, p. 59.

[7] Ivi, p. 71.

[8] *Ibidem*.

[9] Ivi, p. 59.

[10] Ivi, p. 67.

[11] Ivi, p. 61.

[12] Ivi, p. 65.

[13] *Ibidem*.

[14] Ivi, p. 64.

[15] Ivi, pp. 64-65.

[16] Ivi, p. 65.

[17] Su Vasari e la melancolia, si veda Gründler 2010, pp. 71-82.

[18] Barolsky 1994, p. 93.

[19] Kris - Kurz 1934, ed. 2010.

[20] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini - Barocchi 1966-1997, IV, 1976, p. 62.

[21] Per una concisa discussione della biblioteca privata dell'artista, si veda Leonardo da Vinci, ed. Marinoni 1974, pp. 239-257.

[22] Leonardo da Vinci, ed. Pedretti 1995, p. 222v n. 189.

[23] Ivi, p. 174 n. 60.

[24] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini - Barocchi 1966-1997, IV, 1976, p. 62.

[25] Per Piero, ivi, p. 70: «Diceva male de' medici, degli speziali e di coloro che guardano gli ammalati» con quel che segue.

[26] Per importanti novità documentarie sull'artista, si vedano Geronimus 2000, pp. 164-170 e Waldman 2000, pp. 171-179.

[27] Barriault 2005, p. 192.

[28] Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini - Barocchi 1966-1997, IV, 1976, p. 70.