

LE POESIE DI VASARI
E LA DEDICA DELLE 'VITE'
A VITTORIA COLONNA

ENRICO MATTIODA

Le poesie di Giorgio Vasari non hanno certo goduto di molta attenzione da parte della critica. Della loro esistenza si venne a sapere nel 1906, quando Ugo Scoti Bertinelli pubblicò un manoscritto di poesie in appendice al suo studio su Vasari.¹

La sua edizione, tuttavia, forniva una lettura a dir poco riduttiva della produzione poetica presentata, che sembrava avere scarsa importanza, ad eccezione di un componimento in ottave che rivelava una frattura difficilmente sanabile con Pietro Aretino avvenuta tra la fine del 1545 e l'inizio dell'anno successivo.²

I quarantaquattro testi poetici che lo Scoti Bertinelli riportava dal ms. Riccardiano 2948 sembravano poter riservare poche altre sorprese.

A un certo punto mi capitò però di scoprire che un sonetto là riportato non era di Vasari: il sonetto intitolato *Sopra il ritratto di Don Diego Mendoza fatto da Titiano* era stato scritto da Pietro

¹ SCOTI BERTINELLI 1906, pp. 263-303.

² Sulla questione si veda ora MATTIODA 2014, pp. 135-148.

Aretino che lo aveva inviato a Marc'Antonio da Urbino con la lettera del 16 agosto 1540.

Questo fatto comportava la messa in discussione della tradizione di quelle poesie attribuite a Vasari: non si poteva dar per scontato che fossero tutte sue, occorreva andare a fondo e ripartire dai manoscritti. Così andai alla Biblioteca Riccardiana di Firenze e feci riprodurre il ms. 2948: a mano a mano che studiavo quel manoscritto la situazione si faceva più definita.

Il manoscritto era una copia secentesca di una raccolta di poesie di Giorgio Vasari messa insieme dal fratello Pietro dopo la morte di Giorgio. Capii presto che Pietro aveva preso dalle carte del fratello tutto ciò che appariva in forma di poesia, senza preoccuparsi del fatto che suo fratello aveva potuto trascrivere poesie di altri autori: una strana canzone di sole quattro stanze e senza chiusa, dal titolo *Qual peregrin, se rimembranza il giunge*, si rivelò essere la copia di quattro stanze di una delle più famose canzoni del Cinquecento, *Errai gran tempo* di Giovanni della Casa. In questo caso, era andato smarrito il foglio che conteneva quelle carte e che doveva riprodurre alla carta 1 le prime due stanze e alla carta 4 la chiusa della canzone. Pietro Vasari trovò soltanto le carte centrali e poiché una carta portava una prima stanza che iniziava con una congiunzione, la mise per ultima: così le stanze vennero riprodotte nell'ordine 5, 6, 3 e 4, ordine conservatosi nel ms. Riccardiano e nell'edizione Scoti Bertinelli che non hanno messo in dubbio la paternità vasariana di quei versi.

Più tardi mi accorsi che anche il sonetto *In morte di Luca Martini* riportato nel ms. 2948 era il sonetto di Benedetto Varchi a cui Vasari avrebbe risposto con un altro sonetto, come attestato dal manoscritto *Cento sonetti in morte di Luca Martini* allestito da Varchi per la stampa che poi non avvenne.³

Messa così la questione, la raccolta non poteva essere considerata attendibile: occorreva invece stabilire quali testi fossero di Vasari e quali no. Nel frattempo avevo ritrovato anche cinque

³ Il ms. *Cento sonetti in morte di Luca Martini*, è il II. VIII. 140 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

testi dispersi o pubblicati nel Cinquecento; al lavoro ho atteso per vari anni, fino a che, verso la fine del 2012 ho potuto presentare una nuova edizione delle poesie di Vasari.⁴ È stato un lavoro lungo, fatto con calma e mentre mi occupavo anche di altre cose: un lavoro che non comportava grossi problemi di filologia genetica dei testi (pochi quelli con più di una redazione) ma che ha richiesto pause per riflettere e prendere atto dei problemi che i testi stessi presentavano.

Alla fine ho potuto stabilire un *corpus* di quarantuno testi e inserire altri tre testi in una sezione di poesie di dubbia attribuzione. Un altro problema che gli interventi sulla tradizione del testo hanno provocato è stato quello dei titoli: all'inizio questi sembravano di grande aiuto per consentire l'identificazione dei destinatari delle poesie. Erano però chiaramente stati apposti da chi aveva preparato la raccolta, come dimostrano i vari *Al medesimo* o *Sopra il medesimo* che rinviano all'ordine posto alla raccolta stessa, dove Pietro o suo figlio, Giorgio il giovane, cercarono di mettere insieme quei testi che apparivano indirizzati a un unico destinatario. Non solo non erano d'autore, ma presto mi dovetti convincere che alcuni di loro erano fuorvianti e che i curatori avevano sbagliato nell'indicare il destinatario.

Così è accaduto per la notevole sonettessa *Padre santo, io sarò sempre obligato*, in cui scherzosamente Vasari chiedeva un cavaliere al papa. I curatori del ms. pensarono che la sonettessa fosse indirizzata a papa Pio V, che nel 1571 aveva nominato Vasari Cavaliere dello Speron d'oro e Cavaliere di San Pietro: in realtà la sonettessa era stata scritta intorno al 1550 e indirizzata a papa Giulio III; lo mostrano i riferimenti interni alla copia della Torrentiniana con dedica al papa e ad alcuni amici della Roma di quel tempo (come Raffaele Griselli, «mercantante in Banchi» e uomo di fiducia del banchiere Bindo Altoviti, che vendeva le copie delle *Vite* e probabilmente ne portò una copia a Venezia a Pietro Aretino). Lo stesso accade con il sonetto *Se in altezza potessi spiegar l'ale*, che venne erroneamente intitolato a uno scon-

⁴ VASARI 2012.

sciuto *Livio de' Nocenti*: in realtà è riferibile a Livio Agresti da Forlì, detto il Ricciutello o Ritius, che collaborò anche con Vasari alla decorazione di Palazzo Vecchio.

Il problema più grave, a proposito dei titoli, si è verificato con il sonetto *All'ill.ma marchesa di Santafiora*, di cui dovrò occuparmi più avanti. Una grande soddisfazione è stata quella di riuscire a datare con una certa precisione quasi tutti i testi: da una parte questo è stato possibile perché Vasari scriveva poesie per determinate occasioni e le poesie riportano dati, appigli che occorreva cercare nella sua biografia.

Ma la datazione ha portato con sé una scoperta non da poco: ha permesso di individuare durante il periodo romano (1545-1554) una grande varietà metrica e un notevole sperimentalismo di forme e linguaggi poetici; un aspetto che viene a perdersi durante la fase fiorentina, quando Vasari si affida al sonetto, o tutt'al più al madrigale, per esprimersi in poesia. Al contrario, il periodo romano inizia con due lunghe epistole in ottave, una indirizzata a don Ippolito da Milano, visitatore dell'ordine Olivetano, e l'altra, già ricordata, a Pietro Aretino, e comprende inoltre una sonettessa, due capitoli in terza rima, una composizione in endecasillabi sciolti e dodici sonetti.

Ho già segnalato altrove⁵ la notevole perizia di Vasari nell'usare le forme della poesia comica e di quella elegiaca; il commento ha inoltre mostrato la conoscenza da parte di Vasari dei classici della poesia italiana: Dante, Petrarca, Ariosto naturalmente, ma anche Michelangelo, Tansillo, Molza e altri ancora. Qualcosa mi resta da aggiungere rispetto al componimento in endecasillabi sciolti *Da noi non partir mai gl'aurati raggi*: perché questo testo che esprime ancora una volta temi dell'insoddisfazione dell'ultimo periodo romano – e in particolare il contrasto tra ricerca della fama da un lato, ansie religiose e impossibilità di avere figli legittimi dall'altra – si segnala soprattutto per la ricerca metrica legata alle suggestioni di Claudio Tolomei e dei poeti che con lui avevano collaborato al volume *Versi e regole de la nuova poesia to-*

⁵ Introduzione a VASARI 2012, pp. 4-5.

scana (pubblicato a Roma dal Blado nel 1539): ci troviamo cioè di fronte a un Vasari che tenta la strada di una poesia che vuole riprendere la metrica quantitativa classica. La sua giovanile confidenza con la poesia latina e in particolare con gli esametri virgiliani non era dimenticata al principio degli anni Cinquanta: con la ricerca, peraltro in linea con le complesse regole di metrica 'barbara' *ante litteram* delineate dal Tolomei,⁶ di forti cesure a metà verso e di inserimento di parole ossitone o monosillabe per sottolineare le arsi; si vedano i primi dei 33 versi sciolti:

Da noi non partir mai gl'aurati raggi,
 Per girsen col suo corso all'altro polo,
 Veloce, né più vola in Ciel la Luna,
 Quanto tarda a venir quelle lung'h'ore
 Ch'io torni, ove parti', lassando l'alma 5
 Lontan dal corpo, a cagion che le notti
 Non si riposi mai, né manco il giorno.
 S'io crudel son di me, chi può più aitarne
 Che da me stesso? E s'io procaccio morte
 Col viver mio, che, morto, e può dar vita 10
 Ad altri e viver morto, a che più fama
 O nome cerco, se la spengo in vita?

Insomma, il lavoro ha messo in luce il notevole interesse di quei testi per comprendere meglio Vasari: il testo per l'Aretino è così diventato solo uno dei tanti motivi di interesse; sono infatti emersi altri temi come l'inquietudine, anche religiosa, di Vasari nei suoi primi anni di vita artistica, l'amore per Maddalena Bacci e il matrimonio con Niccolosa che metteva fine alla speranza di ottenere benefici ecclesiastici, le speranze presto deluse e seguite dalla delusione sulle qualità di committente di Giulio III. E poi nel periodo fiorentino emergono gli scambi poetici con Michelangelo, con il predicatore Gabriele Fiamma, le poesie in morte di Cristofano Gherardi – il suo più stretto collaboratore

⁶ Sulla metrica del Tolomei rimane utile GEYMONAT 1966, pp. 378-389.

pittorico -, la partecipazione ad alcune iniziative poetiche di Benedetto Varchi e i sonetti per congedarsi dai committenti più importanti che avevano segnato la sua carriera di artista: il duca Cosimo I, naturalmente, e papa Pio V. Ma anche il congedo dall'amico di tutta una vita, quel Vincenzio Borghini che rimase sempre un consigliere col quale confrontarsi.

Anche qui non sono mancate le sorprese rispetto all'edizione Scoti Bertinelli: non solo abbiamo potuto rimediare a errori di trascrizione che impedivano la comprensione di alcuni testi (il più clamoroso riguardava l'incipit di un sonetto a Giulio III, che lo Scoti Bertinelli aveva trascritto *Fanciul sacro, or d'auro i tuo sei colli*, senza poter spiegare chi fosse quel «fanciul sacro»; la rilettura del manoscritto ha permesso di ripristinare la lezione *Ianicul sacro*: non c'era nessun fanciullo, era il Gianicolo ad essere contrapposto ai colli di Roma), ma sono emerse delle novità soprattutto a proposito di una serie di quattro sonetti per «Flaminia» che improvvidamente lo Scoti Bertinelli aveva decretato essere *nomen* per il padre Fiamma: l'analisi di quei testi ha permesso di individuare in Flaminia una delle figure più celebri e misteriose al contempo del teatro italiano, l'attrice Flaminia romana, già nota per essere stata celebrata da Leone de' Sommi e della quale poco si sa. Di certo, non si avevano notizie di sue rappresentazioni a Firenze: ora, il commento a quei sonetti ha consentito di dimostrare che recitò per gli intermedi della commedia *Il granchio* di Leonardo Salviati, messa in scena a Firenze il 9 febbraio 1566, che Vasari era impegnato nella messinscena e disegnò il fondale su tela (riportata dall'incisione che accompagnava la stampa della commedia: la più antica testimonianza di fondale mobile del teatro italiano). Non solo, ma uno dei sonetti è probabilmente alla base dell'elogio che Leone De' Sommi fece di Flaminia.⁷

Ma se torniamo al primo periodo della sua produzione poetica, c'è un sonetto del 1549 che ha contribuito a svelare un aspetto poco noto della vita di Vasari. Si tratta del bellissimo sonetto

⁷ Mi permetto di rinviare a MATTIODA 2013, pp. 1-15.

til donna gradita. Insomma, dopo Michelangelo «donna gradita» sembra diventare l'epiteto per rivolgersi in poesia alla Marchesa di Pescara.

Al verso 6, *Che bel fin fa chi in Dio si rimarita*, la variazione sulla citazione dantesca (Pg XXIII, 81) manifesta che la dedicataria si è volta a Dio ritirandosi in convento, come fece appunto Vittoria Colonna e non fecero le Santafiora.

Ma più interessante è il v. 12, *Di virtù vostre innamorato io sono*: nel 1568, nell'edizione Giuntina delle *Vite*, Vasari si ricorderà di questo suo verso e si autociterà per definire i rapporti tra Michelangelo e Vittoria Colonna: «Ma infiniti ne mandò di suo e ricevè risposta di rime e di prose della illustrissima marchesana di Pescara, delle virtù della quale Michelagnolo era innamorato et ella parimente di quelle di lui».⁹

Insomma, il sonetto si è rivelato un sonetto di dedica delle *Vite* a Vittoria Colonna.

Ma, giunti a questo punto, i problemi, invece di risolversi, aumentano: già, perché Vittoria Colonna morì il 25 febbraio 1547. A meno di pensare che Vasari volesse realizzare un manoscritto di lusso da regalare a Vittoria Colonna, il sonetto diventa un testimone importantissimo del fatto che nel 1546 le *Vite* erano a un tale punto di elaborazione, con il loro punto culminante in Michelangelo, e che Vasari sapeva già a chi dedicarle. La morte della marchesa di Pescara interruppe quel progetto di dedica e fino al 1550 Vasari non decise che il nuovo dedicatario sarebbe stato il duca Cosimo (e quando lo fece fu subito rimproverato dal Borghini per non aver atteso la nomina del nuovo papa Giulio III). Quando nell'edizione Giuntina delle *Vite* ricostruì a suo modo – e unendo fatti avvenuti in tempi diversi in un unico avvenimento centrale, la cena a casa Farnese – la composizione delle *Vite* stesse, badò a nascondere l'intenzione di aver voluto dedicare l'opera alla marchesa di Pescara: a quel punto l'opera non poteva che apparire come pensata fin dall'inizio per celebrare la rinascita culturale di Firenze sotto il ducato di Cosimo

⁹ VASARI 1987, pp. 112-113.

I. Al contrario, la dedica a Vittoria Colonna era probabilmente pensata per la progettata edizione veneziana che poi non si realizzò: la scelta dovette cadere su di lei non solo perché vicina a Michelangelo, ma perché la sua figura avrebbe protetto l'opera dagli strali di Aretino. Doveva essere quella la preoccupazione maggiore per Vasari, dopo il già richiamato litigio del 1545-'46, e scegliere come dedicataria la marchesa di Pescara era un modo per mettere in difficoltà il letterato che viveva in laguna e che aveva sempre esaltato la figura e la famiglia di Vittoria Colonna. Ma di Vittoria Colonna Vasari non parlò soltanto in quel sonetto: anche l'altro bel sonetto *Ben può la tua Partenope star queta* ha per tema la marchesa di Pescara e il suo trasferimento da Ischia a Roma:

Ben può la tua Partenope star queta,
 Or che la nuova Sirena è fuor del monte
 Dove bagna Sebeto i piè. La fronte
 Gl'asciuga Febo! E Roma vive lieta.
 Sente gran dolor Somma, il mar fa pièta 5
 Che rompe l'onde e dice oltraggio e onte
 Alla terra, che di lacrim'un fonte
 Versa gran pianto, né suoi sospiri acqueta.
 Per che quando tu, Sol, da lei partisti,
 Scurasti di bellezza ogni chiar'alma 10
 E festi di dolor gl'animi tristi.
 Or per te il Tebro è in alto e ne sta in calma
 E io che scorgo il bel, mai più ho visti
 Sì dolci modi, tal che ti do l'alma.

E anche questo sonetto dovette rimanere ben impresso nella memoria di Vasari, che ancora una volta lo richiama nella Giuntina a proposito dell'unico artista meridionale cui dedica una vita: nella *Vita di Marco calavrese*, cioè Marco Cardisco, a proposito della sua mancata andata a Roma perché ammaliato dal clima di Napoli, Vasari riprende i temi della sirena e del fiume Sebeto:

Ma sì gli fu dolce il canto della serena, diletlandosi egli massimamente di sonare di liuto, e sì le molli onde del Sebeto lo liquefecero, ch'e' restò prigionie col corpo di quel sito fin che rese lo spirito al cielo et

alla terra il mortale.¹⁰

Probabilmente, il mancato omaggio a Vittoria Colonna rimase un punto dolente per Vasari, che si ricordò di quelle poesie nelle *Vite*, mentre difficilmente rievocò le altre. Non posso escludere che Vasari abbia dedicato un terzo sonetto a Vittoria Colonna: in questo caso, però, si tratta di una prova, più unica che rara nella produzione poetica di Vasari, di vulgata petrarchista. Lui che petrarchista non era, che aveva usato una forma attenuata ed elegante di poesia comica, vuole dimostrare di saper petrarcheggiare e vi riesce bene quanto ogni altro petrarchista del tempo:

Spirto raro e gentil, cui tutti e' fiori
 Delle gratie divine in te son sparte,
 Dove con tanta industria, gratia et arte
 Spiri onesti pensier ne' dolci cori. 5
 Converrà che 'l stil mio sol te onori
 E 'l pennel mio ti copi in bianche carte
 E tua bellezza mostri a parte a parte
 Ov'è virtù e bontà ne' santi Amori.
 Ché, se 'l mondo vedendo tue fatezze
 Stupirà come me de' tua ritratti 10
 E' dirà: queste son l'alte bellezze
 E congiunte a quei dolci e semplici atti
 Ch'un duro cor sì piega, inchina e spezze
 E chi preso non è, si renda a patti.

Ciò che induce a sospettare che la dedicataria sia ancora Vittoria Colonna è il riferimento, al v. 10, ai ritratti di essa: difficilmente Vasari cita opere di altri pittori ma, in questo caso, i ritratti sarebbero di due maestri venerati come Michelangelo e Sebastiano del Piombo.

Insomma, le poesie hanno confermato la profonda preparazione letteraria di Vasari e il fatto che sapeva pensare e variare la sua scrittura a seconda delle esigenze. Proprio questa capacità è

¹⁰ VASARI 1976, pp. 526-527.

quella che talvolta non gli viene riconosciuta neppure in prosa: eppure le *Vite* sono fin dall'inizio un libro eterogeneo, in cui Vasari mette insieme generi letterari disparati: la storia, la biografia, la novella, l'ecfrasi, le epigrafi, ecc. E questi generi richiedono stili diversi: dallo stile sublime dei proemi (com'è in tutta la tradizione storiografica), a quello colloquiale della novella, a quello tecnico della descrizione dei materiali, a quello della descrizione e dell'effetto che l'opera fa su chi la guarda, ecc.

Esattamente quello che, parallelamente alla scrittura delle *Vite*, aveva fatto in poesia: e allora prendere in considerazione le sue poesie, contestualizzarle e farle interagire con le *Vite* ci può aiutare a comprendere meglio l'*opus magnum* di Vasari e apprezzare finalmente le sue grandi doti di scrittore.

Bibliografia

- GEYMONAT 1966 = M. GEYMONAT, *Osservazioni sui primi tentativi di metrica quantitativa italiana*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXLIII, 3, 1966, pp. 378-389.
- LEPRI, PALESATI 2003 = N. LEPRI, A. PALESATI, *Fuori dalla corte. Documenti per la biografia vasariana*, Montepulciano, 2003.
- MATTIODA 2013 = E. MATTIODA, *Giorgio Vasari, l'attrice Flaminia romana e Leone de' Sommi*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXC, 1, 2013, pp. 1-15.
- MATTIODA 2014 = E. MATTIODA, *Giorgio Vasari e Pietro Aretino*, in «Giorgio Vasari tra parola e immagine», a cura di Alessandro Masi, Chiara Barbato, Roma, Aracne, 2014, pp. 135-148.
- SCOTI BERTINELLI 1906 = U. SCOTI BERTINELLI, *Giorgio Vasari scrittore*, «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa», XIX, 1906, pp. 263-303, Giorgio Vasari scrittore, «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa», XIX, 1906, pp. 263-303.
- VASARI 1976 = G. VASARI, *Le vite...*, testo a c. di R. Bettarini, ed. cit., vol. IV: *Testo*, 1976, pp. 526-527.
- VASARI 1987 = G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni; [poi] S.P.E.S., 6 voll., 1966-1987, vol. VI: *Testo*, 1987, pp. 112-113.
- VASARI 2012 = G. VASARI, *Poesie*, a cura di Enrico Mattioda, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.