

ad arezzo,
in due sedi

VASARI

di STEFANO PIERGUIDI
AREZZO

La prima sezione della grande mostra – oltre cento numeri di catalogo – con cui Arezzo sta celebrando uno dei suoi figli più illustri, Vasari. Il *Teatro delle Virtù* (Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea; a cura di Cristina Acidini, con il coordinamento di Alessandra Baroni; fino al 2 febbraio 2025) è dedicata alle ben note *Vite* (due edizioni, 1550 e 1568) per le quali egli è a buon diritto definito «un gigante dell'arte»; ovvero della critica d'arte. Forse Vasari fu anche un grande pittore, e l'*Immacolata Concezione dei Santi Apostoli di Firenze* (1540-'41), in mostra nella navata dell'ex chiesa di Sant'Ignazio, può supportare questa tesi; certo non fu un gigante. Ma la sua produzione, quella sì, fu gigantesca, tanto che uno dei suoi nemici alla corte di Cosimo I, il geniale Cellini, verseggiò: «Or se Dio presta vita all'aretino / gli è per dipingere tutto questo mondo».

Come presentare in una mostra l'opera di un pittore che fu soprattutto un frescante, anzi un grande capocantiere, con stuoli di allievi ai suoi ordini? La scelta, intelligente, è stata quella di concentrarsi sul Vasari iconografo, ovvero sulle sue complesse invenzioni allegoriche (a partire proprio dall'*Immacolata Concezione*), frutto dei suoi rapporti con tanti letterati, da Cosimo Bartoli a Vincenzo Borghini. Questo non toglie che in mostra ci siano sezioni anche su altri aspetti della carriera dell'artista, ad esempio il suo ruolo nel passaggio a Firenze della *Chimera* del IV secolo a.C., eccezionalmente rientrata nella 'sua' Arezzo in questa occasione, o la sua attività come architetto, una sottosezione di quella dedicata all'Accademia del Disegno, ma come spesso accade, quello che funziona, discorsivamente, nel catalogo (molto bello e ricco, *Mandragora*, pp. 401) non funziona altrettanto bene con qualche disegno sulle pareti e tanti libri nelle vetrine.

E anche per le questioni iconografiche pesa l'assenza di didascalie che esplicitino il perché di tante scelte: come può il pubblico cogliere il senso preciso dell'esposizione delle *Sorti* di Francesco Marcolini (1540) o della *Polinidea* di Giovanni Lappoli (1543)? Di fronte alle elaboratissime macchine di personificazioni di Federico Zuccari – quasi un erede ideale di Vasari – la *Porta Virtutis* (Urbino) e la *Calunnia* (una versione di Ascoli Piceno presentata ottimismo come autografo del maestro), alcuni visitatori navigavano faticosamente su internet per capirci qualcosa.

Quanto affascinano oggi queste lambiccate invenzioni profane dell'età di Vasari?

Frescante e capocantiere, difficile presentare Giorgio Vasari pittore in una mostra: si è scelto di concentrarsi sull'aspetto iconografico



Macchine lambiccate con guizzi di pittura

Nel suo saggio Acidini contrappone il fastidio che per esse provava ancora Paola Barocchi (1964) alle approfondite analisi iconografiche degli studiosi formati al Warburg Institute, a partire da Panofsky. Vero è, però, che neanche quegli studiosi avevano grande simpatia per certa cultura involuta della Maniera, e andrebbe ricordato. Una delle opere chiave in mostra, la *Pazienza della Palatina* (che ha passato tutte le attribuzioni possibili – Parmigianino, Salvia-

Giorgio Vasari, *Immacolata Concezione*, part., 1540-'41, Firenze, Santi Apostoli. Rubrica: dall'erbario di Rosa Luxemburg, *Petelea trifoliata* raccolta nel 1918 a Berlino

ti, Vasari, Siciolante, Becerra – ed è oggi riferita a Bastianino... sarà) dipende da un'invenzione elaborata nel 1551 da Vasari per il vescovo di Arezzo, Bernardo Minerbeti, il quale avrebbe voluto che Buonarroti in persona fornisse un disegno preparatorio; ma Michelangelo aveva risposto picche. La vicenda fu oggetto di un memorabile studio di Rudolf Wittkower, secondo il quale i testi di Vasari sottesi a quell'invenzione costituivano un documento impres-

sionante «dell'abisso scavatosi tra la generazione di Michelangelo e quella del Vasari». Forse è vero che quest'ultimo alla fine semplificò la sua personificazione, eliminando la catena, ma quella rimaneva sempre lontana anni luce da un'invenzione geniale come il *Sogno* di Michelangelo – evocata in mostra attraverso un bel dipinto di Alessandro Allori – che non affida il suo significato prima di tutto agli attributi, secondo quel meccanismo poi codificato da Ripa nella sua *Iconologia* (1593).

D'altronde, il pur colto Vasari, solo otto anni prima, aveva combinato un bel pasticcio alle prese con questioni iconografico-letterarie troppo complesse per lui, dotando la *Giustizia* dipinta per Alessandro Farnese di uno scettro connotato da un ipopotamo, «animale che ammazza la madre e il padre e i parenti senza nessun riguardo, simile al giusto giudice che al prossimo non perdona»: quell'animale, secondo il pensiero di Valeriano che Vasari ricordava confusamente, doveva ovviamente essere il simbolo dell'ingiustizia, non della giustizia!

Meglio allora lasciare ai professionisti del caso l'elaborazione dei programmi iconografici, e pensare piuttosto a dipingerli; e di certo, oggi, in mostra si va soprattutto per vedere opere d'arte. Ad Arezzo si possono ammirare molti disegni, tutti belli e interessanti, a volte anche per la complessità dei «partimenti» architettonici (indagati da Baroni nel catalogo). Pure i dipinti, in tanti casi, sorprendono per la qualità. Vasari, da Cellini in poi (ma già Michelangelo aveva ironizzato sull'abitudine dell'aretino di affidarsi troppo agli aiuti di bottega), non è mai stato giudicato un pittore di prima classe, soffrendo il confronto ad esempio con l'amico Salviati – del tutto assente nel percorso, al contrario di altri suoi contemporanei, come Bronzino – ma in mostra il livello medio è sempre sostenuto, e in alcuni casi ci sono bei guizzi, come nel *Cristo portacroce* del 1553 riemerso da pochi anni o anche in opere tarde quale lo stendardo del Museo Nazionale di Arezzo (1568), che certo non guarda al futuro, ma è un manifesto eloquente della pittura toscana di quegli anni, tutta disegno e fatica. Stesso discorso per l'affastellata pala d'altare proveniente da Bosco Marengo, sempre in Sant'Ignazio, di fronte alla quale torna in mente il commento sprezzante riservato da Annibale Carracci (intorno al 1590) alle pitture di Vasari: «gofferie piene d'affettazioni».

I tempi erano cambiati velocemente, e Annibale forse non sarebbe stato tenero nemmeno con la *Fucina di Vulcano* proveniente dallo Studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio, capolavoro della Maniera, da ogni punto di vista. In quel cantiere, si sa, lavorarono tanti pittori dell'Accademia del Disegno, fondata da Vasari nel 1563, e tra le opere di questi in mostra, una menzione d'onore spetta alla *Carità* di Allori, giunta da Minneapolis, inedita come la nobile, compassata *Sacra Famiglia* della Esteves Collection riferita a Vasari da Carlo Falciani. Sembra di viaggiare sempre su binari collaudati, ma poi improvvisamente, nel *Dio Padre* di Santa Maria Novella, Vasari provava ad atteggiarsi a pre-Blake, ricordandoci che non fu un gigante della pittura, ma certo un protagonista del suo tempo.

■ VIRIDE ■

Rosa Luxemburg, l'erbario e il socialismo

Andrea Di Salvo



Neanche la serie dei lunghi, ripetuti periodi trascorsi in carcere riuscì a interrompere l'attività di raccolta e catalogazione botanica di Rosa Luxemburg. Che va letta nel quadro della sua forte inclinazione per le multiformi manifestazioni della vita naturale, dall'osservazione degli uccelli alla prediletta botanica, e testimoniata nel suo erbario, adesso in una bella edizione per Elliot (pp. 415, € 50,00). Una passione sottrattoria che sempre accompagna la sua vocazione principale di militante e teorica della politica. E proprio Scienze naturali deciderà di studiare in un primo tempo, quando, giovane attivista, fuggirà a Zurigo nel 1890, per passare poi due anni dopo a Giurisprudenza e Economia. Per molti anni, a più riprese, compierà di piante

essiccate e pressate una serie di diciassette quaderni di scuola: dalla primavera del 1913 all'autunno del 1918, poco prima del suo assassinio politico nel gennaio successivo. Quasi quattrocento piante con indicazione di luogo e data di raccolta, accompagnate da descrizioni e schizzi. Piante incrociate in vari contesti, da quelle di campo della periferia di Berlino alle viole del pensiero del suo balcone, dai fiori comprati a quelli che le vengono spediti o portati in dono nelle visite in carcere, da quelle da lei raccolte in quei cortili smorti alla foglia che si affaccia alla finestra della sua cella. Nell'aprile del 1915 dalla prigione di Berlino scrive: «sto facendo di nuovo botanica qui! Ho con me i miei album (per i fiori secchi, ndr) e a volte ricevo qualche fiore in una lettera». Due anni dopo, dalla prigione di

Wronki vicino a Poznan, dove le è permesso muoversi e persino curare un piccolo giardino, rivolgendosi alla moglie di Kautsky, Luise: «ogni mattina ispeziono accuratamente lo stato dei boccioli di tutti i miei cespugli e visito una coccinella rossa». Trasferita a Breslavia, scrive consolata: «non c'è alcuna possibilità di scoprire nulla qui nel grande cortile lastricato». Pochi giorni dopo parla però di due strette strisce di erba malata e calpestate dai detenuti dove alcune piante di achillea stanno fiorendo. Assieme ai corrispondenti delle sue lettere – sempre ricche di dettagliate descrizioni su nuvole, insetti, canti di uccelli – l'erbario è un fedele compagno del tempo carcerario scandito dai cicli delle piante: «un'intera generazione di fiori sotto il mio sguardo vigile si è aperta alla vita, poi

è appassita ed è morta». Ma la sua ininterrotta relazione con la natura, così come con la politica, si rivela forma di un prender parte a qualcosa cui si è interni. Non un rifugio o uno sfondo, ma una pratica, occasione di cimento dove impegnarsi nel mondo confermare, adoperarsi, interagire. Se si preoccupa della scomparsa degli uccelli a causa della riduzione dei loro habitat a opera dell'uomo – e associa questa estinzione alla cacciata dei pellorossi dai loro territori da parte degli uomini civilizzati – nel suo giardinaggio dedica un bel po' di tempo ad annaffiare e spruzzare «tutte queste piccole persone» ogni mattina. Non occorre arrivare ad anticipare a tutti i costi un'attenzione per la fratellanza con il non umano o una più o meno chiara consapevolezza ecologica per

sottolineare la coesistenza in Rosa Luxemburg della multidimensionalità dei suoi modi di interrogarsi e impegnarsi per cogliere e operare con la complessità del mondo e le molteplici forme che la vita assume. Anche nelle sue lettere, i richiami a queste ultime figurano sempre intrecciate da presso alle riflessioni sugli accadimenti contemporanei, all'analisi economico-sociale, alla proposta politica. Tanto che, sempre dal carcere, confessa a Sofia Liebknecht: «A volte mi sembra di non essere affatto un essere umano, ma un uccello o una bestia in forma umana. Mi sento molto più a casa anche in uno scampolo di giardino come questo... che in uno dei nostri congressi di partito – e chiosa con quel certa autoironia – posso dirlo a voi, perché non mi sospetterete immediatamente di tradimento al socialismo!».