



HOME

Vasari biografo di se stesso

Luciano Migliaccio

Universidade de São Paulo - USP

In un testo pubblicato nel 1998, John Shearman osservò acutamente che si può conoscere meglio la personalità del Vasari leggendo quanto egli scrive di altri artisti. Oltre al proposito evidente di servire alla promozione della politica culturale della corte di Cosimo I de' Medici, le strategie di scrittura delle vite vasariane devono essere comprese considerando l'invenzione come forma di edificazione morale, tesa a dare rilievo a artisti, caratteri, scelte professionali e comportamenti, che contribuirono a elevare la posizione sociale della professione artistica; e manipolazione, non sempre cosciente, di inclinazioni personali, di elementi fittizi e commenti che servono a fini personali, innanzitutto a promuovere l'immagine e la dignità dell'autore[1].

Nonostante i giudizi negativi della critica sulla narrazione autobiografica inserita dal Vasari nell'edizione delle Vite del 1568, definita da Schlosser "molto laconica, senz'anima, persino poco esatta", questo testo è molto importante per la comprensione del percorso vasariano come artista e come letterato[2]. E per dar rilievo a questo fatto, al momento di fissare in uno scritto il proprio cammino, Vasari informa il lettore che il testo deve essere integrato con informazioni sparse tra le righe della narrazione delle vite degli artisti che hanno contribuito a condurre l'arte alla "maniera moderna".

"Avendo a bastanza favellato dell'origine

della mia famiglia, della mia nascita e fanciullezza, e quanto io fussi da Antonio mio padre con ogni sorte d'amorevolezza incaminato nella via della virtù, e in particolare del disegno, al quale mi vedeva molto inclinato, nella vita di Luca Signorelli da Cortona, mio parente, in quella di Francesco Salviati e in molti altri luoghi della presente opera, con buone occasioni non starò a replicar le medesime cose”[3].

Poiché l'autore ha riferito in molti passi dell'opera, sia in prima che in terza persona, episodi significativi del suo percorso, diventando, tra le righe, uno dei protagonisti degli eventi narrati, nel descrivere in modo sistematico la propria attività, gli è necessario ricordare nuovamente che queste informazioni si trovano in gran parte sparse in altre vite. Ciò giustifica anche il carattere apparentemente poco accurato del testo.

Si ricorderà che l'egocentrico Cellini iniziò a scrivere la sua famosa autobiografia nel 1555, Condivi pubblicò la biografia del divino Michelangelo nel 1553, e negli stessi anni Baccio Bandinelli scriveva il suo memoriale, e ci si accorgerà che, dietro il tono di falsa modestia con cui Vasari, per contrasto, apre il testo della sua autobiografia, esiste l'intenzione di affermare la sua posizione di rilievo come artista nell'eccezionale quadro della sua epoca. Shearman lo avverte nel caso del paragone che egli stabilisce tra sé e Brunelleschi. Come ricorda Claudia Conforti, l'avvio della biografia del grande architetto è una consolatoria diretta alle persone di bassa statura, e rivela, con una punta di involontario umorismo, uno dei punti deboli del Vasari, soprannominato per scherno dal Cellini “Giorgino Vasarello”:

“Molti sono creati dalla natura piccoli di persona e di fattezze, che hanno l'animo pieno di tanta grandezza et il cuore di sì

smisurata terribilità, che se non cominciano cose difficili e quasi impossibili, e quelle non rendono finite con meraviglia di chi le vede, non mai danno requie alla vita loro”[4].

Come non ricordare che nella vita è inserita una lunga digressione sulla cupola della chiesa della Madonna dell'Umiltà di Pistoia, opera che Vasari, nell'autobiografia, menziona appena come “importantissima”? Ancora, nell'edizione del 1550, Vasari critica con asprezza la figura di Lucrezia Del Fede, moglie di Andrea del Sarto, che egli aveva conosciuto da giovane nella bottega fiorentina del maestro. L'ostilità aveva una motivazione di natura professionale. Egli non riusciva a comprendere come un artista del livello di Andrea potesse rinunciare volontariamente ad un posto presso il re di Francia per rimanere a Firenze obbedendo al volere di Lucrezia, per continuare a vivere con lei. Vale la pena di ricordare il brano in cui Vasari narra delle proprie nozze, quasi imposte niente meno che dal cardinal Del Monte, futuro papa Giulio III, ed un altro in cui descrive l'allegoria del matrimonio dipinta nella propria residenza ad Arezzo:

“All'entrata della camera feci, quasi burlando, una sposa, che ha in mano un rastrello, col quale mostra avere rastrellato e portato seco quanto ha mai potuto dalla casa del padre, e nella mano che va innanzi, entrando in casa il marito, ha un torchio acceso, mostrando portare dove va il fuoco, che consuma e distrugge ogni cosa”[5].

La stessa opinione, con simile tinta di misoginia, appare nella vita del pittore Giacomo da Carpi, che avrebbe rimpianto in età più matura di aver dedicato troppo tempo all'amore e al liuto. In seguito, Vasari commenta la decisione di Girolamo di ritirarsi a Ferrara, “a godersi la quiete di casa sua con la moglie e con i figliuoli”,

aggiungendo “che si diletto' oltre modo della musica e dei piaceri amorosi più forse che non conviene”[6].

Giulio Romano è descritto invece come il tipo ideale dell'artista secondo l'opinione del Vasari: produttivo, rapido, abile, capace di trattare con i committenti aristocratici, proprietario di una residenza distinta, affabile, di successo.

Alla luce di tali premesse si può pensare che Vasari descriva il proprio percorso di artista e lo collochi alla fine della sua opera, per suggerire un giudizio critico su se stesso. Questa costruzione può essere percepita nel modo in cui egli tratta dei suoi rapporti con Rosso e Pontormo, e suggerisce un paragone tra la loro vicenda e il proprio successo presso la corte fiorentina nel difficile e agitato periodo storico in cui gli toccò di vivere. Vasari rivela la sua ammirazione, ma anche la sua distanza, rispetto all'audace anti-classicismo di quei maestri. Come Pontormo, Rosso è stigmatizzato nella sua biografia per la mancanza di decoro nelle rappresentazioni religiose, associata a un carattere stravagante, e per l'interpretazione radicalmente anti-classica della lezione di Michelangelo. La narrazione vasariana della vita del Rosso termina con l'invenzione del suicidio del pittore in Francia, dovuto alla vergogna per aver ingiustamente accusato di furto un amico. Un modo forse per castigare l'esagerato egocentrismo del temperamento dell'artista fiorentino, che si rivelerebbe anche nel suo stile pittorico.

Vasari indica le esperienze che lo allontanarono dai modelli del Rosso: il contatto diretto con le opere di Michelangelo della Sacrestia Nuova, la vicinanza al circolo dei Medici, che lo dirigono a una nuova meditazione sui modelli classici e romani, in

cerca di un linguaggio più adeguato alle esigenze della nuova corte fiorentina.

La capacità affabulatoria del Vasari viene a dar rilievo al suo ruolo come creatore di una tipologia di ritratto del principe, inedita a Firenze, adatta agli interessi della dinastia ducale appena instaurata, nell'aneddoto narrato dal pittore a proposito del ritratto del duca Alessandro, oggi conservato agli Uffizi.

Nella vita di Pontormo, Vasari descrive con attenzione i due ritratti che il duca aveva commissionato al maestro, in conseguenza del successo ottenuto dal ritratto di un giovane fiorentino allora famoso per la sua bellezza, Amerigo Antinori. Il primo, di piccole dimensioni, quasi una miniatura, rappresenta appena la testa del duca, capolavoro di indagine fisionomica. Nel secondo, Alessandro si presenta sempre vestito di nero, nella foggia austera dei giovani nobili fiorentini degli ultimi anni della Repubblica, starei per dire, alla Savonarola. Tiene nella mano un foglio di carta sul quale ha appena disegnato il viso di una donna.

Invece del giovane dallo sguardo triste, immerso nei suoi pensieri amorosi, Vasari rappresentò il principe ideale, l'eroe vestito di ferro, ispirandosi alla figura del duca Giuliano nella Sacrestia Nuova, circondato di riferimenti emblematici di significato politico. Lo sguardo introspettivo del principe del Pontormo, fisso nella contemplazione dell'immagine della donna amata, diviene lo sguardo del dominatore sulla città di Firenze, il cui panorama, segnato dalla cupola della cattedrale, appare sullo sfondo^[7].

Il finale della biografia vasariana del Pontormo che ritrae il pittore divenuto misantropo, lunatico e folle, è un pezzo di bravura destinato a seppellire definitivamente la memoria dell'ultima eretica opera del

maestro, la decorazione distrutta dell'abside di San Lorenzo, vittima del nuovo orientamento filo-papale della politica italiana di Cosimo, come ha dimostrato convincentemente Massimo Firpo[8].

Vasari rivendica il suo contributo anche in un altro campo: la creazione di una nuova decorazione per gli spazi religiosi, in particolare quelli destinati agli ordini monastici, che rispondeva alle trasformazioni del ruolo di questi nella società italiana dell'epoca. È il caso della congregazione benedettina degli Olivetani che sembra una delle più pronte, in Italia, ad adottare modelli e programmi figurativi provenienti dalle corti e a tradurli nel contesto religioso. Un esempio ne sono i quadri del Vasari per il refettorio del monastero di San Michele in Bosco a Bologna, per l'uso dei ritratti nella scena della *Cena di San Gregorio*. Scrive il Vasari:

“Feci, oltre ciò, nella figura di quel santo Pontefice l’effigie di papa Clemente VII, e intorno, fra molti signori, ambasciatori principi e altri personaggi che lo stanno a vedere mangiare, ritrassi il duca Alessandro de’ Medici per memoria dei benefici e favori che io aveva da lui ricevuti”[9].

Nel caso della decorazione del refettorio, la citazione dell'iscrizione dettata dall'Alciati, iniziatore del genere delle raccolte di emblemi morali, oltre a sottolineare il prestigio dell'opera, associandola al nome di un letterato illustre, è forse anche un indizio del contributo dell'umanista al programma di un ambiente monastico, nel quale il tema storico è unito ad una prevalente disposizione decorativa dove l'immagine sacra convive con l'emblema e la grottesca, in un clima di divagazione erudita. Nato nell'ambito delle commemorazioni di corte, questo tipo di repertorio figurativo fu adottato

costantemente dal Vasari nel rinnovamento degli spazi dei monasteri della congregazione di Monteoliveto. È questo il caso anche del convento di Napoli, posto in particolare rilievo dal Vasari per il suo carattere esemplare nel contesto locale, affermando che “quegli stucchi... furono i primi che a Napoli furono lavorati modernamente” e più avanti:

“Ma è gran cosa, che dopo Giotto, non era stato allora in sí nobile e gran città maestri che in pittura avessino fatto alcuna cosa d'importanza, se ben vi era stato condotto alcuna cosa di fuori di mano del Perugino e di Raffaello, per lo che m'ingegnai fare di maniera, per quanto si estendeva il mo poco sapere, che si avessero a svegliare gl'ingegni di quel paese a cose grandi e onorevoli imprese. E questo o altro che ne sia stato la cagione, da quel tempo in qua vi sono state fatte di stucchi e pitture molte bellissime opere”[\[10\]](#).

Vasari riprende in questo brano il tema della scarsa fortuna della pittura a Napoli, già toccato nella vita di Polidoro da Caravaggio, che sarebbe partito dalla città perché i nobili napoletani tenevano in maggior conto un cavallo abile nel salto, che gli artisti capaci di rendere vive le figure con le mani e il pennello. Egli conosceva bene la predilezione dell'aristocrazia napoletana per la scultura in funzione della commemorazione dinastica, in particolare per la decorazione in marmo, che risaliva ai modelli di magnificenza proposti da Pontano al tempo della corte degli Aragonesi. Sembra notevole, pertanto, che Vasari si attribuisca il merito di aver trasformato il gusto nella città, rinnovando gli spazi di un monastero fondato proprio dall'antica dinastia reale, segnando la definitiva affermazione di una cultura decorativa legata a Roma e adeguata alla

nuova situazione politica della città nel contesto dei domini spagnoli[11].

Il momento in cui l'intenzione di autopromozione raggiunge il culmine nell'autobiografia è forse l'aneddoto sull'origine delle Vite stesse. L'episodio è certamente immaginario, ma rispecchia elementi documentati dalla corrispondenza del Vasari[12]. La costruzione vasariana è volta a contrapporre la storiografia prodotta nell'ambiente romano dell'Accademia della Virtù, rappresentata dalla figura di Paolo Giovio, a quella prodotta dalla cultura fiorentina della corte di Cosimo I. Questa postula una nuova originale valorizzazione delle arti figurative sulla base non più solo della tradizione letteraria, ma della riflessione sulle tecniche sorta all'interno delle botteghe degli artisti.

Tale considerazione, invocata dal Varchi nelle sue *Lezioni*, distingue in maniera radicale il metodo storiografico del Vasari, come è messo in evidenza dall'inserimento dei trattati teorici sulle arti, premessi all'inizio delle Vite, presentando la storia del divenire delle arti, non solo come successione cronologica di biografie, o di scuole, ma come dialogo tra le varie tecniche artistiche, legate alla matrice comune del disegno, nel quale, a seconda delle epoche e dei luoghi, ognuna di esse può assumere la funzione di guida[13]. Ancora una volta, Vasari esalta se stesso attraverso la reticenza o l'omissione. Mettendo in scena il dialogo con Giovio, con il cardinal Farnese e altri membri dell'accademia romana, Vasari si attribuisce il ruolo che il Varchi aveva tentato di svolgere con la sua inchiesta sul paragone tra le arti. Con la sua imponente opera biografica, realizzata con il contributo del Borghini e dei membri dell'Accademia Fiorentina, Vasari finisce per eclissare Varchi proprio nel campo

che egli aveva inaugurato, e ciò forse contribuisce a spiegare il silenzio dello storico ufficiale della corte fiorentina sull'opera vasariana.

Le antiche chiese degli ordini mendicanti di Firenze, costruite nel secolo XIII, sedi delle memorie delle famiglie che erano state protagoniste della vita politica della città, furono oggetto di profonde ristrutturazioni, che, aggiornandone gli spazi in conformità alle norme liturgiche stabilite dal Concilio di Trento, trasformarono radicalmente anche il loro significato urbano e storico. Come lo stesso Vasari non manca di sottolineare nella sua autobiografia, accentuando il significato politico degli interventi, dovuti all'iniziativa personale del duca Cosimo I, egli ne fu, come architetto, l'artefice principale^[14]. Le riforme vasariane degli interni delle basiliche di Santa Maria Novella e di Santa Croce furono esempio per il rinnovamento dell'architettura religiosa, inaugurando una nuova forma di *restauratio* e anticipando, in alcuni aspetti le istruzioni contenute nei testi di Carlo Borromeo. Nella sua autobiografia, tuttavia, emulando il modello creato dalla biografia di Michelangelo, Vasari fa risalire gli inizi di questo aspetto della sua opera all'esempio dell'altar maggiore della chiesa di Santa Croce a Bosco Marengo, commissionato dal papa Pio V, e alla riforma dell'altar maggiore della Pieve di Arezzo, che fu trasformato in altare di patronato della famiglia dell'artista, in seguito ad un colloquio personale con il pontefice:

“mi ordinò che io facessi per l'altar maggiore della detta sua chiesa del Bosco, e non una tavola come si usa comunemente, ma una macchina grandissima quasi a guisa di arco trionfale, con due tavole grandi, una dinanzi et una di dietro, et in pezzi minori circa di trenta storie piene di molte figure che tutte

sono a bonissimo termine condotte. Nel qual tempo ottenni graziosamente da Sua Santità (mandandomi con infinita amorevolezza e favore le bolle espedito gratis), l'erezione d'una cappella e decanato nella Pieve di Arezzo, che è la cappella maggiore di detta Pieve, con mio padronato e della casa mia, dotata da me e di mia mano dipinta"[\[15\]](#).

Con la sua narrazione, Vasari si presenta, in modo apparentemente modesto, non solo come l'artefice della trasformazione degli antichi spazi religiosi fiorentini in funzione delle esigenze del nuovo potere ducale, ma come attore rilevante del cambiamento delle relazioni politiche tra il papato e la Toscana, che porterà all'incoronazione di Cosimo I col titolo di Granduca, in cambio della stretta adesione alle indicazioni dottrinali e politiche della Chiesa in Italia.

In conclusione, l'autobiografia vasariana può essere un elemento utile per rivedere anche il giudizio critico sul Vasari come artista, che ancor oggi rimane condizionato negativamente dalla sua apparente passiva obbedienza ai modelli di Michelangelo, considerando la sua capacità di adattamento ai diversi contesti culturali e politici, ponendosi frequentemente con efficacia a servizio degli interessi del potere, avendo in vista la promozione sociale della figura e della professione di artista.

Figura - Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica, n° 1, 2013.

[\[1\]](#) SHEARMAN, John. *Giorgio Vasari and the paragons of arts*, In: JACKS, Philipp (ed.), *Vasari's Florence,. artists and literati at the Medicean court*, Cambridge, Cambridge

University Press, 1998, pp. 13-22.

[2] SCHLOSSER, Julius von. *La letteratura artistica*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 293.

[3] VASARI, Giorgio. *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton Compton, 1997, pp. 1357-8.

[4] VASARI, Giorgio. *Le Vite*, cit. p. 327.

[5] VASARI, Giorgio. *Le Vite*, cit. p. 1374

[6] VASARI, Giorgio. *Le Vite*, cit. pp. 1083-1084.

[7] Cfr. CAMPBELL, Malcolm, *Il ritratto di Alessandro de' Medici di Giorgio Vasari: contesto e significato* In *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti del Convegno (1980) a cura di Giancarlo Garfagnini, Firenze, Giunti, 1985; WALKER-OAKES, Vanessa, *Representing the perfect prince: Pontormo's Alessandro de' Medici*, In escholarship.org/uc/item/74w5g8vm.

STEINBERG, Leo, *Pontormo's Alessandro de' Medici, or I only have eyes for you*, In "Art in America", 63, 1975, p. 63.

[8] FIRPO, Massimo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, Einaudi, 1997.

[9] VASARI, Giorgio. *Le Vite*, cit. p. 1364.

[10] VASARI, Giorgio. *Le Vite*, cit. p. 1369.

[11] Cfr. CHENEY, Liana, *Vasari and Naples: the Montolivetan Order*, In Jeanne Chenault Porter, Suzan Scott (ed.), *Parthenope's Splendour: Art of the Golden Age in Naples*, Pennsylvania State University, 1993, pp. 48 – 125; LEONE DE CASTRIS, Pier Luigi, *Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto* in "Bollettino

d'arte" s. VI, n. 12, 1981, pp. 59-88; IDEM, *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1540 – 1573. Fasto e devozione*, Napoli, Electa, 1996, p. 98.

[12] Cfr. BOASE, Thomas Sherrer Ross. *Giorgio Vasari: the man and the book*, Princeton, Princeton University Press, 1979; RUBIN, Patricia Lee, *Vasari. Art and History*, Yale, Yale University Press, 1995.

[13] COLLARETA, Marco. *Per una lettura delle "Teoriche" del Vasari*, In BURZER, K., DAVIS Ch. FESER, S., NOVA, A. (ed.), *Le Vite del Vasari. Genesi, Topoi, Ricezione*, atti del convegno, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 97-102.

[14] CONFORTI, Claudia. *Giorgio Vasari architetto*, Milano, Electa, 1993.

[15] VASARI, Giorgio. *Le Vite*, cit. p. 1382-3.