



1 Juan de Yciar, *Arte subtilissima por la qual se enseña a escrevir perfectamente*, 1550, p. [Cv verso]

‘VASARI’ VERSUS VASARI LA DUPLICE ATTUALITÀ DELLE *VITE*

Alessandro Nova

Il prestigio di cui hanno goduto le *Vite* del Vasari, nella seconda edizione del 1568 rivista e ampliata per i tipi di Giunti, non è mai venuto meno.¹ Persino i suoi detrattori più accaniti – perché sfogarono in modo privato il proprio disappunto senza poter prevedere che un giorno avremmo consultato incuriositi le loro carte – vale a dire i postillatori illustri tra XVI e XVII secolo, da Federico Zuccari (“lingua maledica senza cagione tasare de invidia un valentuomo della bonta e qualita singulare di Andrea [del Sarto]”)² a El Greco (“asta qui pude allegar la charla

de Vasari po[r] encarezer su Fiorenza” oppure “perdonale Dios que no sabe lo que se diçe”)³ sino ad Annibale Carracci (“Coglionesca contraditione del Vassar[i]”),⁴ hanno finito per incrementarne la fama poiché i loro commenti furiosi ne riconoscevano, malgrado le intenzioni, il ruolo di fonte autorevole e imprescindibile. Le *Vite*, pertanto, sono sempre state attuali: anche nel Seicento, quando prevalsero le critiche mosse dagli autori classicisti e le accuse pesanti di scrittori regionali sollecitati da interessi particolari, non mancarono libri ispirati al loro modello

¹ Gli studi citati nel testo e nelle note di questo saggio non sono, non potrebbero e non intendono essere una bibliografia ragionata delle migliori ricerche sulle *Vite* del Vasari. Quell’obiettivo richiederebbe un formato diverso. Non si tratta neppure di una valutazione di merito: contributi di alto valore scientifico nella vasta produzione accademica che ruota intorno all’artista e scrittore aretino non sono ricordati nelle note seguenti semplicemente perché non rientrano nella linea interpretativa impostata dall’autore in queste pagine. Desidero inoltre ringraziare gli amici che hanno letto il saggio in anteprima e che sono stati prodighi di consigli: Barbara Agosti, Matteo Burioni, Sabine Feser, Silvia Ginzburg, Hana Gründler, Massimiliano Rossi e Marco Ruffini.

² Michel Hochmann, “Les annotations marginales de Federico Zuccaro à un exemplaire des *Vies* de Vasari: La réaction anti-vasarienne à la fin du XVI^e siècle”, in: *Revue de l’art*, 80 (1988), pp. 64–71: 71.

³ *El Greco y el arte de su tiempo: las notas de El Greco a Vasari*, con testi di Xavier de Salas/Fernando Marías, Toledo 1992, pp. 126 e 129.

⁴ *Gli scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, a cura di Giovanna Perini, Bologna 1990, pp. 158–164: 159; Henry Keazor, “Distuggere la maniera”? *Die Carracci-Postille*, Friburgo i. Br. 2002, p. 24. Sulle postille carracesche si veda inoltre: Charles Dempsey, “The Carracci *Postille* to Vasari’s *Lives*”, in: *Art Bulletin*, LXVIII (1986), pp. 72–76, e, da ultimo, Roberto Zapperi, “Le postille di Annibale Carracci alle *Vite* di Vasari: un’a-

(Karel van Mander), parafrasi e/o traduzioni parziali dell'opera (Joachim von Sandrart, Pierre Daret, William Aglionby) nonché una nuova edizione uscita a Bologna nel 1647 a cura di Carlo Manolesi.⁵ Da quando poi monsignor Bottari ripubblicò il testo nel 1759/60 fornendogli, per la prima volta, di un commento poderoso, si susseguirono a un ritmo sempre più incalzante le edizioni e traduzioni riccamente annotate in molte lingue, sino ai nostri giorni. Inutile farne un elenco particolareggiato nel contesto di questo saggio.

Al rispetto e al prestigio che le *Vite* seppero guadagnarsi si sono sempre accompagnate, tuttavia, le prese di distanza più o meno esplicite, le revisioni, le analisi sempre più sofisticate della gran macchina ideologica imbastita dal Vasari, dai suoi sodali e dal duca Cosimo de' Medici. Esauritesi, con Lanzi, le controversie regionali dei secoli passati, attenuatasi la necessità di ulteriori precisazioni filologiche dopo i grandi risultati ottenuti dalla stagione positivista (Milanesi), setacciata la corrispondenza dell'artista (Frey), rivisitati il valore letterario dell'opera come racconto (Chastel, Barolsky) e i suoi modelli retorici (Gombrich, Alpers), recuperato il ruolo fondamentale giocato dalla prima edizione torrentiniana (1550) grazie all'impeccabile edizione comparata delle due redazioni curata da Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, ci si è incominciati a chiedere quali interessi culturali, quali progetti politici, quali ideologie avesse promosso o servito il testo delle *Vite*. Tra i numerosi contributi a quella fervida stagione va ricordato soprattutto il catalogo della mostra *Principi, letterati e artisti*

nelle carte di Giorgio Vasari tenutasi nella casa del pittore ad Arezzo nell'autunno del 1981, un'operazione senza dubbio frammentaria, ma ricolma di novità, aperture fulminanti, precisazioni, che ci restituì un Vasari a tutto tondo, immerso nella cultura del suo tempo, a stretto contatto con i migliori intellettuali dell'epoca, venendo così a consolidare la grande statura del suo personaggio e a documentare gli intrecci di un complesso sistema di relazioni politiche, letterarie, culturali.⁶

Ma nel momento esatto in cui questi studi – nati sulla scia delle mostre spettacolari dedicate a Firenze e alla Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento (1980) – sancivano, tra i molti aspetti di quel programma, il primato del Disegno, di una concezione della cultura che si potrebbe ben definire 'vasariana', ovviamente dopo averla ricontestualizzata nell'alveo dei criteri della critica moderna, iniziarono a farsi più acute le voci del dissenso, di uno svilimento di un modello storico-artistico considerato teleologico (Belting⁷) oppure basato su una presunta, inaccettabile concezione di progresso dell'arte verso una non meglio definita "Essential Copy of the real" (Bryson⁸), e tuttora vivo, secondo quei critici, nonostante lo scorrere dei secoli.

Non si può parlare di un malinteso né di una reale sfida tra i due gruppi (per fraintendere o per contrapporsi bisogna in qualche modo dialogare), bensì di uno scollamento fra tradizioni storiografiche che ormai non avevano più nulla da dirsi. Mentre in Italia usciva nel 1986 un'utile edizione moderna della Torrentiniana⁹ e

pologia della pittura veneziana del Cinquecento", in: *Venezia Cinquecento*, XX (2010), 39, pp. 171–180.

⁵ Sulla ricezione delle *Vite* si veda, in generale, la premessa (1967) di Paola Barocchi all'edizione Sansoni-S.P.E.S.: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Firenze 1966–1987, Commento, I, pp. IX–XLVII. Premessa ristampata in: *eadem*, *Studi vasariani*, Torino 1984, pp. 3–34: 3sg. e 27, nota 21.

⁶ *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari: lo storiografo dell'arte nella Toscana dei Medici*, a cura di Laura Corti et al., Firenze 1981.

⁷ Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Monaco 1983; ed. italiana: *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Torino 1990. Qui di seguito farò riferimento

all'edizione americana (traduzione di Christopher S. Wood), basata sulla seconda edizione tedesca del 1984, perché, come scritto da Belting stesso, la versione inglese incorpora un certo numero di revisioni, chiarimenti e nuove osservazioni: cfr. *idem*, *The End of Art History?*, Chicago/Londra 1987, p. XIII. A distanza di dieci anni lo storico dell'arte ritornò sull'argomento con un volume che, pur incorporando gran parte del testo del 1983, è di fatto un altro libro, se si considerano le cospicue aggiunte alle sue tesi: cfr. *idem*, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, Monaco 1995; questa volta senza punto interrogativo. Sull'edizione rivista, cfr. la recensione di Otto Karl Werckmeister, "Hans Belting, Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren", in: *Kunstchronik*, LI (1998), pp. 1–9.

l'ultimo volume delle *Vite* nelle due redazioni del 1550 e 1568 veniva dato alle stampe nel 1987, portando a conclusione un monumento imponente che nel quarto di secolo a venire avrebbe alimentato una grande quantità di contributi specifici e puntuali sulla lingua, sul lessico, sulle tecniche, sui generi, sui *topoi* e via dicendo, all'estero o almeno in una parte di quella variegata comunità scientifica prevaleva una visione delle *Vite* come prodotto totale. Due mondi: il particolare e l'universale; da una parte una storia dell'arte di sostegno alla tutela del territorio basata sui fatti, sui riscontri, come sarebbe piaciuto allo stesso Vasari, sui dettagli (Warburg), così come lavora un bravo artigiano attento e preciso, affidabile, autorevole, e dall'altra parte una storia dell'arte interessata ai grandi modelli, a temi universali, senza la quale si rischierebbe l'isolamento da una visione globale del mondo figurativo.

Se non ci si lascia abbagliare dagli splendidi successi della filologia, gli anni 1978–1995 sono stati un periodo di crisi produttiva per la storiografia vasariana ed è utile ripercorrerne molto brevemente le tappe principali, selezionandole.

Invitato da due colleghi storici a partecipare a un convegno sul tema dei processi della storia, Hans Belting decise di analizzare le *Vite* del Vasari, in cui quel concetto gioca un ruolo di primo piano. Il saggio che ne nacque (1978), dal titolo "Vasari und die Folgen: Die Geschichte der Kunst als Prozess?", fu integrato qualche anno più tardi (1983) in un piccolo libro dal titolo misterioso e provocatorio: *Das Ende der Kunstgeschichte?*¹⁰ Belting sosteneva in quelle pagine che le *Vite* descrivono

a loro modo un processo storico degno di essere studiato, benché quell'opera avesse perso il suo valore di modello storiografico. Eppure il Vasari rappresenterebbe un tipo di storia dell'arte ancora attuale poiché è al suo libro che dobbiamo la nozione di stile come concetto normativo; ne sarebbero testimoni le celebri parole del proemio alla seconda parte delle *Vite*.¹¹ Tuttavia, benché il Vasari teorizzasse il corso della storia dell'arte moderna come un *ciclo* di stili diversi, egli l'avrebbe poi narrata come *processo*, come il contributo di ogni singola opera alla soluzione di un problema comune e pertanto come un passo in avanti, un progresso verso una veritiera rappresentazione del mondo. Infine però le *Vite* non avrebbero fornito un modello per scrivere d'arte bensì una serie di norme estetiche che sarebbero state efficaci sino all'epoca di Winckelmann e di Passavant. Il saggio si concludeva con l'invito rivolto alla storia dell'arte attuale (1978) ad abbandonare la nozione di un singolo movimento unidirezionale per sostituirlo con un modello dinamico in cui processi differenti, sovrapponendosi, continuassero a cambiare direzione, un modello in parte ispirato dalla ricerca antropologica e dall'apertura fondamentale di Kubler;¹² temi ripresi nella prefazione a *Das Ende der Kunstgeschichte?* (1983), in cui si chiariva come sia gli artisti sia gli storici dell'arte avessero perso fiducia in un processo artistico unitario e teleologico che, in teoria, avrebbe dovuto essere portato avanti dagli uni e descritto dagli altri. Il tema del libro non sarebbe pertanto la *fine* della storia dell'arte bensì il processo di emancipazione dai modelli storico-artistici

⁸ Norman Bryson, *Tradition and Desire: From David to Delacroix*, Cambridge 1984, p. 9.

⁹ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di Luciano Bellosi/Aldo Rossi, Torino 1986.

¹⁰ Hans Belting, "Vasari und die Folgen: Die Geschichte der Kunst als Prozess?", in: *Theorie der Geschichte 2: Historische Prozesse*, a cura di Karl-Georg Faber/Christian Meier, Monaco 1978, pp. 98–126. Per le vicende editoriali del libro del 1983, cfr. sopra la nota 7.

¹¹ "Per la qual cosa avendo io preso a scriver la istoria de' nobilissimi artefici [...] ho tenuto quanto io poteva, ad imitazione di così valenti uomini [degli

storici], il medesimo modo; e mi sono ingegnato non solo di dire quel che hanno fatto, ma di scegliere ancora discorrendo il meglio da 'l buono, e l'ottimo da 'l migliore, e notare un poco diligentemente i modi, le arie, le maniere, i tratti e le fantasie de' pittori e degli scultori; investigando, quanto più diligentemente ho saputo, di far conoscere a quegli che questo per se stessi non sanno fare, *le cause e le radici delle maniere* e del miglioramento e peggioramento delle arti, accaduto in diversi tempi et in diverse persone." Cito da Vasari 1550 (nota 9), pp. 207sg.; il corsivo è mio.

¹² George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven 1962; ed. italiana, *La forma del tempo: la storia dell'arte e la storia delle cose*, Torino 1989.

ereditati dal passato o, aggiungiamo, dalle coordinate imposte alla disciplina dalla tradizione vasariana: se il titolo sembrava alludere a una possibile, forse probabile prossima fine della storia dell'arte in senso assoluto – e nell'edizione del 1995 il punto interrogativo scomparve persino –, esso si riferiva in realtà all'esaurirsi di un certo tipo di storia dell'arte, quello vasariano.¹³ Come vedremo in seguito, chi scrive non è della stessa opinione.

Anche l'analisi critica di Bryson è costruita intorno al problema della rappresentazione. Tra il 1981 e il 1984 l'autore diede alla luce un'anomala trilogia il cui obiettivo principale era quello di scandagliare le implicazioni di una teoria che interpretava la pittura come un'arte 'del segno' ("of the sign", tra virgolette nell'originale) secondo i principi della linguistica.¹⁴ La materia di questo programma ambizioso era in particolare la pittura francese dal XVII al XIX secolo, studiata nel primo volume (*Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge 1981) e nel terzo (*Tradition and Desire. From David to Delacroix*, Cambridge 1984) attraverso una serie di medaglioni monografici dedicati a Le Brun, Watteau, Boucher, Fragonard, Chardin, Greuze, Diderot, David, Ingres e Delacroix, immersi negli ambiti istituzionali, teorici e culturali del loro tempo. Tra queste due opere s'inserì un altro libro, il secondo della serie, che riprendeva gli stessi argomenti teorici concentrandosi però su oggetti differenti (dai ritratti provenienti dall'oasi del Fayum all'arte bizantina, da Cimabue a Giotto, da Alberti a Masaccio, da Raffaello a Vermeer) e mettendo a dura prova i presupposti tradizionali della pittura occidentale. Il titolo di quel saggio, per molti aspetti debole e imperfetto ma non

privo di spunti originali (si veda, per esempio, il capitolo "The Gaze and the Glance"), era *Vision and Painting. The Logic of the Gaze* (New Haven 1983).

Nei tre volumi si affrontava anche il problema delle *Vite* ridotte però a una grottesca caricatura, risultato di una conoscenza superficiale, manualistica, ignara della loro profonda complessità critica e teorica. Se in *Word and Image* l'autore si era limitato a descrivere l'opera letteraria del Vasari come un testo fondato sull'idea di un progresso continuo verso la "verità ottica" che lo storico dell'arte del Cinquecento avrebbe interpretato come "una liberazione progressiva della Vita dal dominio della tradizione testuale" ("an evolutionary liberation of Life from the repression of the textual"),¹⁵ in *Vision and Painting* Bryson inseriva il libro dello scrittore aretino in un contesto molto più ampio che da Plinio sarebbe arrivato sino alla storia dell'arte del Novecento. I primi due capitoli del suo saggio, intitolati "The Natural Attitude" e "The Essential Copy", segnarono probabilmente il momento più basso della polemica antivasariana degli anni ottanta del XX secolo, come si può constatare riflettendo su questa citazione:

Within the natural attitude, which is that of Pliny, Villani, Vasari, Berenson, and Francastel, the image is thought of as self-effacing in the representation or reduplication of things. The goal towards which it moves is the perfect replication of a reality found existing 'out there' already, and all its effort is consumed in the elimination of those obstacles which impede the reproduction of that prior reality: the intransigence of the physical medium; inadequacy of manual technique; the inertia of formulae

¹³ Non è semplice rendere giustizia al ragionamento di Belting, anche perché la sua posizione slitta e si arricchisce di nuove osservazioni nelle diverse edizioni, traduzioni e contributi. Si veda, per esempio, Hans Belting/André Chastel, "Débat – La fin d'une tradition", in: *Revue de l'art*, 69 (1985), pp. 4–12.

¹⁴ Bryson (nota 8), p. XVIII.

¹⁵ La lingua di Bryson resiste a una traduzione letterale. Preferisco pertanto riportare il passo in nota per esteso. Norman Bryson, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge 1981, p. 7: "Vasari's history of the

progress of Renaissance painting is built on this 'common sense' view [vale a dire, sul fatto che l'immagine sarebbe uno spazio di resistenza al significato della parola, in nome di una certa idea astratta di Vita]: the progress he sees is an evolutionary liberation of Life from the repression of the textual. Italian art, he believed, had thrown off the constrictions of dogma and pedagogy [tipici, secondo il testo del Vasari nella versione datane da Bryson, dell'arte medioevale], and having escaped the control of discourse, at once came to an objective registering of the visual experience common to all men: optical truth!"

that impede, through their rigidity, accuracy of registration. The history of the image is accordingly written in negative terms. Each 'advance' consists of the removal of a further obstacle between painting and the Essential Copy: which final state is known in advance, through the prefiguration of Universal Visual Experience.¹⁶

Tradition and Desire (1984) conclude quel ciclo mettendo al centro della propria analisi il tema della tradizione figurativa con cui gli artisti devono sempre fare i conti, un argomento che costituiva naturalmente anche la spina dorsale delle *Vite*.¹⁷

In quegli anni Belting e Bryson non furono i soli a denunciare l'ideologia dell'opera vasariana come obsoleta, esaurita, fuori dal tempo – un'osservazione tanto ovvia quanto inadeguata nei termini in cui veniva enunciata –, e questa non è la sede per riscattare lo storico aretino anche da altre accuse, come quella di aver gettato l'arte medioevale nel discredito, benché i suoi scritti siano ricchi di aperture acute e fruttuose anche in questo ambito. Forse non vale nemmeno la pena di analizzare, relativizzare e in parte confutare quelle critiche, a volte ingenerose e persino confuse, in modo esaustivo. Quanto illustrato più sopra aveva invece solo lo scopo di ricostruire un clima, che non esiterei a definire ostile, sviluppatosi durante gli ultimi decenni del secolo scorso. Certamente, nessuno sarebbe mai stato così sprovveduto da mettere in discussione la grandezza del primo storico dell'arte, ma i rimproveri al suo progetto assumevano spesso una connotazione ambigua. Che cosa si voleva esprimere in verità quando si considerava quell'esperienza esaurita? Quali erano gli obiettivi reali della polemica?

¹⁶ *Idem, Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven 1983, p. 6. Per una critica costruttiva all'edizione tedesca dell'opera cfr. Hubert Locher, "Norman Bryson, *Das Sehen und die Malerei – Die Logik des Blicks*, München 2001", in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XLVIII (2003), I, pp. 146–155.

¹⁷ Per una critica molto forte del progetto e della lingua di Bryson si veda Lorenz Eitner, "Foregrounding the Trope: Norman Bryson, *Tradition and Desire: From David to Delacroix*", in: *Times Literary Supplement*, 12 aprile 1985, pp. 413sg.

Il 1995 fu anno importante per gli studi vasariani: mentre la revisione del saggio di Belting cui abbiamo già fatto cenno si congedava definitivamente dalla figura dell'artista spostando l'accento sui mezzi di produzione, le istituzioni, il museo, i rapporti tra Oriente e Occidente – una svolta sancita anche da un punto di vista istituzionale e semantico, vale a dire dal suo trasferimento dalla cattedra di Storia dell'Arte a Monaco a quella in *Kunstwissenschaft und Medientheorien* presso la Staatliche Hochschule für Gestaltung a Karlsruhe –, Pat Rubin pubblicava una meditata ed equilibrata monografia che metteva bene in luce la nascita delle *Vite* in un ambiente accademico, ponendo l'accento sulle straordinarie qualità narrative e sul carattere collettivo dell'impresa.¹⁸ In parte sollecitato da quelle osservazioni, Charles Hope scrisse nello stesso anno un breve saggio-recensione per la *New York Review of Books* dal titolo irriverente, "Can You Trust Vasari?", che in breve tempo acquistò una larga popolarità per le tesi a dir poco controverse contenutevi, responsabili di un dibattito sull'autografia delle *Vite* che non si è ancora esaurito.¹⁹ Prendendo le mosse da considerazioni di carattere puramente quantitativo, Hope giunse alla conclusione che il Vasari non avrebbe potuto scrivere da solo un migliaio di pagine in poco più di due o tre anni, considerando i suoi numerosi impegni sul versante della produzione artistica. Inoltre lo stile di alcune parti dell'opera, in particolare i proemi, dove il linguaggio teorico e il tono si elevano ben al di sopra della prosa delle singole vite, tradirebbe l'intervento degli amici letterati dell'artista.²⁰ Vasari ne esce alla fine quasi come un nome di facciata al servizio di un gruppo di *ghostwriters*. Se le premesse di questo

¹⁸ Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven 1995. Mi sia concesso rimandare alla mia recensione apparsa sul *Burlington Magazine*, CXXXVII (1995), pp. 758sg.

¹⁹ Charles Hope, "Can You Trust Vasari?", in: *New York Review of Books*, XLII (1995), 15, pp. 10–13.

²⁰ Per quanto concerne i proemi, riprende ed elabora l'opinione di Hope Thomas Frangenberg, "Bartoli, Giambullari and the Prefaces to Vasari's Lives (1550)", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXV (2002), pp. 244–258.

discorso sono in parte condivisibili, le conclusioni sono tuttavia fuorvianti.²¹

I dati statistici sono forse i più semplici da confutare. Nella “Conclusione della opera a gli artefici et a’ lettori” collocata alla fine della prima edizione fu Vasari stesso a ricordare gli enormi sforzi compiuti nella raccolta dei materiali per il libro,²² un’affermazione ribadita nella lettera inviata al duca Cosimo de’ Medici che accompagnava l’esemplare delle *Vite* a lui riservato, benché la cifra tonda di dieci anni riportata in questi testi potrebbe anche essere interpretata come un espediente retorico per indicare un tempo molto lungo nella gestazione dell’opera.²³ In ogni caso, ragionando sui dati in nostro possesso, diventa sempre più netta la sensazione che il periodo tra il 1546 (l’anno della celebre cena nel palazzo della Cancelleria, quando Paolo Giovio avrebbe esortato l’artista aretino a stendere l’opera) e il 1549 fosse dedicato unicamente alla raccolta di nuovi dati (si pensi alle morti improvvise di Sebastiano del Piombo e di Perino del Vaga nel 1547), alla riorganizzazione del materiale, alla correzione dei testi e alla stampa, mentre le radici della Torrentiniana affonderebbero negli ultimi anni del quarto decennio – come pensano anche Barbara Agosti e Silvia Ginzburg.²⁴ Anzi mi spingerei sino a proporre che il Vasari avesse

inaugurato la sua carriera, da subito, su un binario doppio, di artista e di letterato. Benché si debba tener conto delle primissime opere figurative andate perse, la sua attività di pittore sembra iniziare con un certo ritardo rispetto alla norma, e quando prende definitivamente l’abbrivo non è un caso che i due ritratti di Lorenzo il Magnifico e di Alessandro de’ Medici siano accompagnati da due lunghe lettere indirizzate allo stesso Alessandro e a Ottaviano de’ Medici.²⁵ Queste missive non sono semplici omaggi cortigiani ai destinatari dei ritratti dopo il loro compimento, benché l’artificio retorico nella descrizione dell’effigie di Lorenzo utilizzi il tempo futuro, ma in realtà sono parte integrante dell’opera – prima ancora che l’Aretino inizi lo stesso gioco con i ritratti di Tiziano – non solo perché senza di esse sarebbe molto difficile, se non impossibile, coglierne tutte le allusioni simboliche, ma anche perché la descrizione particolareggiata degli effetti pittorici delle due tavole appartiene al risultato complessivo: immagine e testo s’illuminano a vicenda. Le due lettere risalgono al più tardi al 1534. Nel 1536 Pietro Aretino definiva “historico” Giorgio Vasari, mentre nel 1539 il monaco olivetano don Miniato Pitti gli spediva una lettera indirizzata “Allo Eccellente e Virtudioso Giorgio Vasari Aretino, Pittore Istorico e Poeta”:²⁶ l’artista aveva

²¹ La tesi di Hope è stata respinta da molti: cfr. James S. Ackerman, “Patricia Rubin. Giorgio Vasari: Art and History”, in: *Renaissance Quarterly*, L (1997), pp. 639sg.; Enrico Mattioda/Mario Pozzi, *Giorgio Vasari: storico e critico*, Firenze 2006, p. 22; Silvia Ginzburg, “Filologia e storia dell’arte: il ruolo di Vincenzio Borghini nella genesi della Torrentiniana”, in: *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, a cura di Eliana Carrara/Silvia Ginzburg, Pisa 2007, pp. 147–203: 177sg. Hope è ritornato sull’argomento in un altro saggio: Charles Hope, “Le *Vite* vasariane: un esempio di autore multiplo”, in: *L’autore multiplo*, a cura di Anna Santoni, Pisa 2005, pp. 59–74. Anche questo scritto ha trovato resistenze: cfr. Floriana Conte, *Cronache vasariane per il XXI secolo: rotte di inchiesta*, Torino 2010, pp. 11–15.

²² Vasari 1550 (nota 9), p. 915.

²³ Per la lettera a Cosimo cfr. Karl Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Monaco 1923–1930, I, pp. 270–272. Sui dieci anni ricordati nella missiva e nella “Conclusione” richiama l’attenzione anche Silvia Ginzburg, “Intorno al cantiere della Torrentiniana: il modello di Bembo”, in: *Le Vite del Vasari: genesi,*

topoi, ricezione / Die Vite Vasaris: Entstehung, Topoi, Rezeption, a cura di Katja Burzer et al., Venezia 2010, p. 21.

²⁴ Cito *pars pro toto* Barbara Agosti, “Per una geografia e storia della Torrentiniana”, in: *Forme e storia: scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di Walter Angelelli/Francesca Pomarici, Roma 2012, pp. 525–536: 526.

²⁵ Ripubblicate con un ampio commento da Paola Barocchi, *Scritti d’arte del Cinquecento*, Milano/Napoli 1977, III, pp. 2707–2711. Sul ritratto di Lorenzo cfr. Liana De Girolami Cheney, “Giorgio Vasari’s *Portrait of Lorenzo the Magnificent*: A Ciceronian Symbol of Virtue and a Machiavellian Princely Conceit”, in: *Immagini e potere nel Rinascimento europeo*, atti del convegno Bari 2008, a cura di Giuseppe Cascione/Donato Mansueto, Milano 2010, pp. 151–195.

²⁶ Cfr. l’introduzione di Giovanni Previtali a Vasari 1550 (nota 9), p. VIII, nota 6.

²⁷ Sulla scuola pubblica aretina cfr. Robert Black, “Humanism and Education in Renaissance Arezzo”, in: *I Tatti Studies*, II (1987), pp. 171–225; *idem*, *Studio e scuola in Arezzo durante il Medioevo e il Rinascimento: i documenti d’archivio fino al*

rispettivamente 25 e 28 anni. Com'è possibile che il figlio di un umile artigiano raggiungesse in breve tempo un'educazione così considerevole? Una risposta può trovarsi nell'eccellenza della scuola pubblica di Arezzo, dove insegnava un maestro appassionato, Giovanni Lappoli detto il Pollastra.²⁷ Non può essere un caso che tre grandi artisti di umili origini siano usciti da quelle aule: Pietro Aretino, figlio di un calzolaio, Leone Leoni, figlio di un muratore, e Giorgio Vasari, tutti molto abili nello scrivere lettere destinate alla pubblicazione.

Se Vasari avesse veramente iniziato a stendere le prime idee per una storia dell'arte italiana quando aveva poco meno di trent'anni, il contesto della genesi delle *Vite* muterebbe radicalmente;²⁸ ma ciò non toglierebbe nulla al fatto che egli, in ogni caso, sarebbe stato costretto a chiedere l'aiuto di molti, come risulta dalla "Conclusione della opera" (1550). Quel testo è molto onesto nel rivelare i propri debiti intellettuali, ma sembra anche rivendicare la sostanziale autografia del manoscritto proprio perché le *Vite* non furono in grado di raggiungere il "maggior suono" e l'"alto stile" richiesto dai letterati benché esso fosse stato rivisto e corretto dai sodali a lui più vicini.²⁹ Allargando il discorso alla Giuntina, si possono distinguere due tipi d'intervento sul testo, già nitidamente riconosciuti sia dallo stesso

Vasari sia dagli studiosi dei secoli passati.³⁰ In primo luogo quello di chi fornì notizie su artisti, opere o interesse scuole su cui l'autore era malamente informato: nella seconda edizione alcuni di essi sono persino ringraziati con nome e cognome – come il pittore e architetto Giovambattista Grassi per gli artefici friulani³¹ oppure Danese Cattaneo³² e il frate domenicano Marco de' Medici per quelli veronesi³³ –, ma anche nella "Conclusione" della Torrentiniana si faceva riferimento in modo esplicito agli amorevoli aiuti ricevuti da più persone. In secondo luogo, si legge ancora nella stessa "Conclusione" che l'artista si era rivolto a una "persona giudiziosa e degna di onore" cui aveva affidato il compito di ripulire tutto il manoscritto dell'opera "con libertà e piena et intera di guidarla a suo piacimento; purché i sensi non si alterassino et il contenuto delle parole, ancora che forse male intessuto, non si mutasse".³⁴ È probabile che il Vasari si riferisse all'anonimo monaco olivetano messogli a disposizione dall'abate Gian Matteo Faetani mentre l'artista dipingeva la sua *Adorazione dei Magi* per la chiesa di Santa Maria di Scolca a Rimini nell'autunno del 1547,³⁵ ma alle spalle dell'artista aretino c'erano ben altre forze. In effetti sappiamo che il duca Cosimo, interessato all'operazione ideologica insita nella pubblicazione delle *Vite*, coinvolse alcuni membri dell'Acca-

1530, Arezzo 1996; Gerd Blum, *Giorgio Vasari: Der Erfinder der Renaissance, Eine Biographie*, Monaco 2011, pp. 38–43. Sulla buona formazione del Vasari insiste anche Eliana Carrara, "Fonti vasariane tra la Torrentiniana e la Giuntina", in: *Riflettendo su Giorgio Vasari, artista e storico*, a cura di Floriana Conte, Arezzo 2012, pp. 135–161: 136sg.

²⁸ Per il possibile ruolo giocato dalle *Prose* del Bembo e per l'ambiente culturale sviluppatosi intorno alla Congregazione di Santa Giustina quando il Borghini soggiornava a San Benedetto Po nel 1542 cfr. Ginzburg (nota 23), pp. 22sg.

²⁹ Vasari 1550 (nota 9), pp. 915sg.

³⁰ Per una lucida analisi del problema degli aiuti ricevuti dal Vasari nella composizione delle *Vite* si veda in particolare il terzo capitolo del recente libro di Marco Ruffini, *Art Without an Author: Vasari's Lives and Michelangelo's Death*, New York 2011, pp. 72–103.

³¹ Sono propenso a credere che il Grassi abbia compilato gran parte del testo sugli artefici friulani e che le sue parole siano poi state, per così dire, 'depurate' dai curatori toscani. La stessa ipotesi va formulata anche per il ca-

pitolo sugli artisti veronesi: pertanto concordo con Marco Ruffini (nota 30), p. 75, quando scrive: "It is crucial to consider the likely possibility that large sections on Veneto art were collected in the region and drafted by local writers."

³² Sull'artista cfr. Massimiliano Rossi, *La poesia scolpita: Danese Cattaneo nella Venezia del Cinquecento*, Lucca 1995.

³³ Paolo Plebani, "Intorno a Vasari: cinque lettere di Marco de' Medici a Timoteo Bottonio", in: *Prospettiva*, 132 (2008), pp. 78–87; *idem*, *Verona e gli artisti veronesi nelle "Vite" di Giorgio Vasari*, Milano 2012.

³⁴ Vasari 1550 (nota 9), pp. 916sg.

³⁵ Vasari 1568 (nota 5), Testo, VI, p. 390. Piero Scapecchi, "Una carta dell'esemplare riminese delle *Vite* del Vasari con correzioni di Giambullari: nuove indicazioni e proposte per la torrentiniana", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XLII (1998), pp. 101–114, ritiene che Giambullari abbia corretto l'apografo riminese ricordato dal Vasari nelle *Vite* e gli attribuisce la redazione del manoscritto finale per la stampa del Torrentino.

demia Fiorentina – Pierfrancesco Giambullari, Giovan Battista Gelli, Cosimo Bartoli e Carlo Lenzone – nella preparazione del manoscritto per la stampa.³⁶

Sin qui tutto era più o meno già noto.³⁷ Il ‘salto di qualità’ della proposta di Charles Hope consisteva nell’attribuire gran parte dei proemi direttamente ad alcuni di questi letterati. Se ora mi permetto d’inserirmi in questo dibattito, lo faccio dalla posizione di chi ormai da dieci anni (questo numero è vero e non ‘retorico’) guida una nuova traduzione delle *Vite* in lingua tedesca.³⁸ Leggendo e rileggendo quelle pagine per trovare i vocaboli più adatti si sviluppa una familiarità con il testo che consente di coglierne le diverse sfumature, e dopo quell’esercizio non c’è bisogno di competenze specialistiche per poter affermare serenamente che il grande libro del Vasari fu il prodotto di più persone coinvolte a vario titolo nell’impresa.

Anche in questo campo resta cruciale la necessità di distinguere tra le due redazioni poiché gli interventi esterni furono di peso diverso: per esempio, è stato da sempre riconosciuto che l’apporto di Vincenzo Borghini, cui si devono i copiosi indici dell’opera, già notevole nella preparazione dell’opera del 1550, divenne ancora più determinante nel corso dei decenni seguenti. A parte le sue preferenze per le tecniche e per le opere rispetto alle biografie di uomini semplici quali gli artisti,³⁹ penso che gli si debba attribuire anche la visione globale della storia dell’arte proposta nella seconda edizione. Infatti non mi sembra che sia stato sottolineato a sufficienza

come l’aggettivo “italiano” scompaia dal titolo della Giuntina: mentre nel 1550 si era promesso al lettore un racconto veritiero delle vite degli architetti, pittori e scultori *italiani* da Cimabue sino all’età di Cosimo de’ Medici, diciotto anni più tardi si faceva riferimento solo alle professioni. Sono tre le maggiori differenze tra i due frontespizi: nell’edizione più tarda la sequenza pittori-scultori-architetti sostituisce quella di architetti-pittori-scultori, l’aggettivo “italiani” cade e si fornisce l’informazione sull’aggiunta dei ritratti degli artefici. Fu poi nuova, nel 1568, la decisione d’inserire un capitolo sui pittori, plasticatori e scultori dell’antichità, vale a dire la prolissa ma fondamentale lettera di Giovambattista Adriani collocata all’inizio del secondo volume della Terza Parte,⁴⁰ nonché i pasticciati addenda sui “diversi” artefici, che dopo aver rimediato ad alcune assenze eccellenti (Girolamo Siciolante da Sermoneta e Jacopino del Conte) si svolgono a narrare in modo molto conciso una breve storia dell’arte dei Paesi Bassi tratta dalle informazioni fatte pervenire al Vasari dall’umanista Dominique Lampson (Domenico Lampsonio), senza dimenticare la vita di Dürer illustrata in quella vera prima storia dell’incisione europea che è la biografia di Marcantonio Raimondi. Tutte queste aggiunte trasformavano la storia dell’arte italiana del Vasari in una visione globale del fenomeno, una mossa strategica da attribuire, nella volontà, al Borghini.

Giunti a questo punto non c’è bisogno di prove ulteriori per dimostrare l’autografia multipla delle *Vite*.

³⁶ Cfr. da ultimo Ruffini (nota 30), p. 82.

³⁷ Cfr., tra gli altri, i classici studi di Ugo Scoti Bertinelli, *Giorgio Vasari scrittore*, Pisa 1905, e di Wolfgang Kallab, *Vasaristudien*, Vienna 1908.

³⁸ L’edizione curata da Matteo Burioni, Katja Burzer, Sabine Feser, Hana Gründler e da chi scrive (2004–) è pubblicata dalla casa editrice Wagenbach di Berlino. Qui segnalo solo il primo volume, in cui sono raccolti i proemi accompagnati da un glossario dei termini tecnici: Giorgio Vasari, *Kunsttheorie und Kunstgeschichte: eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*, trad. da Victoria Lorini, a cura di Matteo Burioni/Sabine Feser, Berlino 2004; cfr. anche la terza edizione rivista e ampliata, Berlino 2010.

³⁹ Marco Collareta ha analizzato a fondo il problema delle tecniche. Cito *pars pro toto* il suo contributo “Tecniche, generi ed autografia: sondaggi sui

rapporti tra storiografia e pratica artistica nella decorazione vasariana di Palazzo Vecchio”, in: *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti del convegno Arezzo 1981, a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze 1985, pp. 57–71.

⁴⁰ Il manoscritto della lettera è stato di recente rintracciato: cfr. Eliana Carrara, “Giovanni Battista Adriani and the Drafting of the Second Edition of the *Vite*: The Unpublished Manuscript of the *Lettera a Messer Giorgio Vasari* in the Archivio Borromeo (Stresa, Italy)”, in: *Journal of Art Historiography*, V (2011), pp. 1–21.

⁴¹ Propongo pertanto di adottare la stessa strategia elaborata da Mieke Bal in *Reading “Rembrandt”: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge 1991. Ci sono dei momenti in cui la discussione sull’autografia di un’opera rischia di

Tuttavia, penso che il gioco dell'identificazione delle diverse mani vada lasciato ai competenti, vale a dire gli storici della lingua e della letteratura italiana. Solo un'analisi sistematica delle due redazioni potrà portare a risultati concreti, ma questo tipo di ricerca non potrà mai scalfire la consapevolezza di trovarsi di fronte a un prodotto profondamente unitario. Sarebbe fatale perdere di vista la coerenza delle *Vite* per scomporla in un mosaico di contributi di autori diversi. Non si nega l'utilità d'identificare, dove possibile, gli interventi altrui: poter stabilire con certezza cosa abbiano scritto Bartoli, Giambullari oppure Grassi non sarebbe irrilevante e chi s'interessa a queste domande farebbe bene a perseverare nelle sue ricerche. Ma nella consapevolezza che questi contributi non sposterebbero di un millimetro la nostra valutazione della sostanziale unità di quell'impresa. Senza appellarsi alle pur importanti convenzioni cinquecentesche sull'autografia di un'opera, si può ribadire che le *Vite* sono state scritte da un unico soggetto che propongo di chiamare 'Vasari', poiché l'artista agì in rappresentanza di un vasto gruppo di persone e di interessi, in un complesso di tensioni e aspirazioni collettive.⁴¹ Chiunque abbia steso effettivamente anche una sola parte di quell'opera voluminosa, egli fu solo una delle tante facce di un autore multiplo che finisce per identificarsi con quello riconosciuto a piene lettere sui due frontespizi: "Giorgio Vasari Pittore Aretino" (1550) e "M[esser] Giorgio Vasari Pit[tore] et Archit[etto] Aretino" (1568).⁴²

diventare sterile e senza sbocchi. Per esempio, se *L'uomo con l'elmo dorato* nella Gemäldegalerie di Berlino sia veramente una tela di Rembrandt oppure un prodotto eccezionale di uno dei suoi migliori allievi può essere irrilevante, se a quel dipinto poniamo domande che vanno al di là della sua pura fattura. Per chi si occupa in modo specifico della scuola olandese è senza dubbio molto utile poter distinguere tra le diverse mani che operarono nella bottega del maestro, ma se fossimo solo interessati al taglio del ritratto, alla sua matericità e alle convenzioni della rappresentazione, il dipinto di Berlino resterebbe un'opera di 'Rembrandt' anche quando fosse stata eseguita materialmente da uno dei suoi discepoli.

⁴² Cfr. anche Piero Scapecchi, "Chi scrisse le 'Vite' del Vasari: Riflessioni sulla *editio princeps* del 1550", in: *Letteratura e Arte*, IX (2011), pp. 153–159.

Non ritengo superfluo distinguere tra 'Vasari' e Giorgio Vasari, la persona battezzata ad Arezzo il 30 luglio 1511, perché il contributo alla storia dell'arte di queste due entità è stato ugualmente epocale, benché il ruolo specifico del personaggio storico sia molto sottovalutato rispetto a quello di 'Vasari', forse perché giudicato troppo poco teoretico. Per 'Vasari' intendo l'impianto ideologico dell'opera promosso da un gruppo coerente di intellettuali, quello a cui si rivolgono le critiche di Belting e di Bryson, la grande narrazione elaborata da un preciso modello interpretativo della storia con cui si debbono fare i conti ancora oggi. 'Vasari' 1550 implica uno schema in apparenza teleologico basato sulla monografia,⁴³ un genere tuttora in auge nella storia dell'arte, e su una teoria sofisticata (i proemi con i diversi paratesti) che ha suscitato – senza distinguere qui tra le due edizioni – la curiosità e la reazione di molti studi di alto livello durante gli ultimi due decenni (Williams,⁴⁴ Sohm,⁴⁵ Payne⁴⁶ e altri ancora). Il 'Vasari' del 1568, consapevole di un presunto declino dell'arte del suo tempo che avrebbe dovuto essere fronteggiato collettivamente attraverso la trasmissione di un sapere affidato alle accademie, smonta in un certo senso il testo precedente,⁴⁷ cercando di lasciarsi alle spalle una prospettiva regionale o nazionale per avvicinarsi a un modello globale, almeno nelle intenzioni; ciò che lo rende molto attuale.

Il luogo dove 'Vasari' e Vasari s'incontrano e si scontrano è la forte consapevolezza della lingua uti-

⁴³ Cfr. Maddalena Spagnolo, "La biografia d'artista: racconto, storia e leggenda", in: *L'arte e il visuale: enciclopedia della cultura italiana*, Torino 2010, X, pp. 375–393.

⁴⁴ Robert Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy: From Technique to Metatechnique*, Cambridge 1997: il capitolo "Vasari's Concept of *Disegno*", pp. 29–72.

⁴⁵ Philip Sohm, "Ordering History with Style: Giorgio Vasari on the Art of History", in: *Antiquity and Its Interpreters*, a cura di Alina Payne/Ann Kuttner/Rebekah Smick, Cambridge 2000, pp. 40–54; *idem*, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge 2001.

⁴⁶ Alina Payne, "Vasari, Architecture, and the Origins of Historicizing Art", in: *Res*, 39 (2001), pp. 51–75.

⁴⁷ Su questo punto sono debitore nei confronti del bel libro di Marco Ruffini (nota 30).

lizzata. I riferimenti al linguaggio tecnico e parlato sono numerosi nelle *Vite*, a partire dalla dedica al duca Cosimo. Giorgio scrive: “Ma se la scrittura, per essere incolta e così naturale com’io favello, non è degna de lo orecchio di V(ostra) Eccellenzia né de’ meriti di tanti chiarissimi ingegni, scusimi, quanto a loro, che la penna d’un disegnatore, come furono essi ancora, non ha più forza di linearli e d’ombreggiarli.”⁴⁸ Dopo aver accennato al fatto che in breve tempo potrà “spiegare al mondo i [suoi] concetti” non solo con la penna ma anche col pennello, l’artista apre poi il proemio a tutta l’opera illustrando il suo programma, alludendo alle sue fonti e inoltrandosi in una sostenuta e particolareggiata disamina della disputa sul paragone. Questo testo breve ma fondamentale si chiude infine con le sue riflessioni sullo stile, su cui ritorneremo, e sulla lingua:

Resterebbemi a fare scusa de lo avere alle volte usato qualche voce non ben toscana, de la qual cosa non vo’ parlare, avendo avuto sempre più cura di usare le voci et i vocaboli particolari e proprii delle nostre arti che i leggiadri o gli snelli della delicatezza degli scrittori. Siam lecito adunque usare nella propria lingua le proprie voci de’ nostri artefici, e contentisi ognuno de la buona volontà mia.⁴⁹

L’insistenza sul lessico tecnico e sulla sua dignità è di grande importanza, perché riconosceva una chiara

autonomia alla lingua delle arti;⁵⁰ al contempo ci si poneva tuttavia il problema di una corretta espressione toscana nel campo della critica d’arte nel momento esatto in cui i letterati discutevano gli stessi problemi in numerose pubblicazioni.⁵¹ Nel nostro contesto non deve sfuggire il titolo della *Torrentiniana* che recita così: “Le vite [...] da Cimabue insino a’ tempi nostri *descritte in lingua toscana* da Giorgio Vasari pittore aretino” (il corsivo è mio). Questo aspetto non era marginale: la materia avrebbe dovuto essere presentata, sin dal titolo, in una lingua aulica, snella e leggiadra per usare i termini impiegati da Giorgio, ma a ciò egli finì per preferire, con la sua pesantezza, il lessico delle botteghe, le voci e i vocaboli “delle nostre arti”. Considerazioni del genere potevano spettare al solo Vasari. Quale letterato si sarebbe espresso in quel modo? E del resto non era stato Annibal Caro a consigliarlo di usare la lingua di tutti i giorni per il suo libro?⁵² Tuttavia, quelle frasi rivelano un conflitto o quanto meno una serie di discussioni avvenute all’interno del gruppo ‘Vasari’. L’artista sembra essere quasi sempre sulla difensiva quando si trattano quegli argomenti, ed è per questo motivo che quelle esternazioni sulla lingua possono essere attribuite soltanto a lui; inoltre, come se il pensiero manifestato nella dedica e nel proemio non fosse stato formulato con sufficiente chiarezza, egli ritornò su questo tema anche nella “Conclusione”, sempre nel 1550:

⁴⁸ Vasari 1550 (nota 9), p. 4.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 16sg.

⁵⁰ Per il lessico vasariano cfr. Paola Barocchi, “Storiografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario”, in: *Studi di lessicografia italiana*, III (1981), pp. 5–27, saggio ripubblicato in Barocchi 1984 (nota 5), pp. 135–156. Si veda inoltre il lemmario artistico messo in rete dal gruppo di *Memofonte* (<http://www.Memofonte.it/autori/giorgio-vasari-1511-1574.html>), guidato dalla medesima studiosa e finanziato dalla Regione Toscana con un piccolo contributo del Kunsthistorisches Institut in Florenz.

⁵¹ Per una breve discussione delle opere principali degli scrittori toscani cfr. Marco Ruffini (nota 30), pp. 140sg. Tra i contributi principali al dibattito, oltre ai classici scritti del Bembo, cfr. due dialoghi intorno alla lingua volgare:

Giangiorgio Trissino, *Il castellano*, Vicenza 1529, e Claudio Tolomei, *Il Cesano: dialogo della lingua toscana*, Venezia 1555, ma scritto quasi trenta anni prima (cfr. l’edizione a cura di Maria Rosa Franco Subri, Firenze 1974).

⁵² In una celebre lettera dell’11 dicembre 1547 Caro aveva consigliato al Vasari di non scostarsi dalla lingua parlata: “vorrei la scrittura a punto come il parlare”. Cfr. Frey (nota 23), I, p. 210, oppure Annibal Caro, *Lettere familiari*, ed. a cura di Aulo Greco, Firenze 1957–1961, II, p. 50, lettera 319.

⁵³ Vasari 1550 (nota 9), p. 916. L’ultima frase è cassata nella Giuntina.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 917.

⁵⁵ Cfr. le numerose riflessioni di Giovanni Nencioni sulla lingua del Vasari e del suo ambiente: “Sullo stile del Vasari scrittore”, in: *Studi vasariani*, atti del convegno Firenze 1950, Firenze 1952, pp. 111–115; “Premesse all’analisi

Ma per venire infine oramai di sì lungo ragionamento, io ho scritto come pittore, e nella lingua che io parlo, senza altrimenti considerare se ella si è fiorentina o toscana, e se molti vocaboli delle nostre arti, seminati per tutta l'opera, possono usarsi sicuramente, tirandomi a servirmi di loro il bisogno di essere inteso da' miei artefici, più che la voglia di esser lodato. Molto meno ho curato ancora l'ordine comune della ortografia, senza cercare altrimenti se la Z è da più che il T, o se si puote scriver senza H.⁵³

Aggiunse infine di non essersene pentito poiché il suo obiettivo non era certo quello di “insegnare scrivere toscano”, bensì di compilare le vite degli artefici descrivendone le opere.⁵⁴ Si badi che non si tratta di passi sparsi in punti qualsiasi del testo, bensì di frasi inserite in zone molto ‘espote’ (la dedica, il proemio, la conclusione) per essere certi che il messaggio arrivasse forte e chiaro. Il linguaggio tecnico e quotidiano è un punto di forza delle *Vite* ed è una conquista che va riconosciuta all'artista Giorgio Vasari.⁵⁵

Quel libro fu pertanto il prodotto di un processo dialettico in parte anche conflittuale su cui si deve fare ancora piena luce. Ciò che resta indiscutibile è invece l'originalità metodologica del programma vasariano. A costo di ripetere, ampliandoli e diversificandoli, alcuni concetti già pubblicati in un'altra occasione:⁵⁶ il ruolo fondamentale giocato dallo scrittore aretino nella storia dell'arte non fu solo quello, pur non disprezzabile, di

averci fornito moltissime informazioni su numerose opere d'arte, committenti, collezionisti, artisti e contesti, ma soprattutto quello di avere sviluppato nuovi metodi di ricerca che sono tuttora in uso, nonché una storia, benché trasversale, dei generi⁵⁷ e delle tecniche,⁵⁸ persino un concetto di tutela. Questo è ciò che fa grande il Vasari, inteso come Giorgio. Tra i molti temi possibili, qui mi limiterò ad alcuni accenni al suo profondo senso della storia, alla genesi del concetto di *connoisseurship* e ai primi passi in direzione di una tutela dei beni artistici.

Quando Pietro Aretino e don Miniato Pitti definivano “storico” il giovane Vasari non esageravano. A parte i colloqui con i sopravvissuti delle generazioni più anziane, una prima forma di *oral history*, oltre alla consultazione delle carte del Ghiberti, del Ghirlandaio e di Raffaello, al di là delle ricerche d'archivio per controllare la correttezza delle informazioni fornite, si coglie nella “Conclusione della opera” del 1550 un senso etico del fare storia, la disponibilità ad assumersi una ben precisa responsabilità nei confronti dei propri lettori e della materia trattata. Se il fine dell'opera, seguendo il modello autorevole della poetica oraziana, è pur sempre quello di dilettere e giovare, si resta ammirati di fronte alla determinatezza del Vasari nel voler giudicare le opere *de visu* e non per sentito dire.⁵⁹ Compito dello storico dell'arte è quello di confrontarsi con l'originale per evitare i luoghi comuni dei panegirici retorici; ma poiché egli, a differenza del letterato,

stilistica del Vasari”, in: *Lingua nostra*, XV (1954), 2, pp. 33–40; “Il Vasari scrittore manierista?”, in: *Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze*, XXXVII (1965), pp. 260–283; “Il volgare nell'avvio del principato mediceo”, in: *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica* (nota 39), pp. 683–705.

⁵⁶ Alessandro Nova, “Giorgio Vasari e i metodi della storia dell'arte”, in: *Le Vite del Vasari* (nota 23), pp. 1–6.

⁵⁷ Su Vasari e il ritratto cfr. Alessandro Nova, “Vasari i el retrat”, in: *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*, a cura di Eva March/Carme Narváez, Barcellona 2013, pp. 13–56, e Christina Posselt, *Das Porträt in den Viten Vasaris – Gattungsgeschichte, Literarizität und Rezeptionsästhetik im Spiegel der Kunsttheorie des Cinquecento*, Colonia 2013 (in corso di stampa). Per una preistoria della natura morta, cfr. la vita di Cristoforo Gherardi aggiunta nell'edizione del 1568.

⁵⁸ Sull'incisione cfr. ora Sharon Gregory, *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham, Surrey/Burlington, Vt., 2012, e la recensione di chi scrive in *Renaissance Quarterly* (in corso di stampa).

⁵⁹ Sulla necessità di confrontarsi con gli originali si veda, oltre a quanto esposto *infra*, anche questo passo tratto dalla vita del Garofalo nell'edizione Bettarini/Barocchi (nota 5), Testo, V, p. 409: “la qual cosa io non mi sarei messo a fare, né a dar di quelle [le opere delle terre ‘lombarde’] giudizio, se io non l'avessi prima vedute. E perché dall'anno 1542 insino a questo presente 1566 io non aveva, come già feci, scorso quasi tutta l'Italia, né veduto le dette et altre opere che in questo spazio di ventiquattro anni sono molto cresciute, io ho voluto, essendo quasi al fine di questa mia fatica, prima che io le scriva, vederle e con l'occhio farne giudizio.”

dovrebbe viaggiare continuamente per controllare l'esattezza delle proprie osservazioni, ecco la necessità di una rete di "buoni amici" disposti a fornire "advisi e riscontri" di varie cose "de le quali io stava perplesso, benché io le avessi vedute e considerate con gli occhi proprii":⁶⁰ a parte la bellezza di quello stare perplesso, quasi di dantesca memoria, si percepiscono molto bene la professionalità e l'intensità della ricerca. Il riscontro è la base del giudizio, un concetto così importante da dover essere ribadito una seconda volta nella stessa "Conclusione": "E mi sono ingegnato [...] con ogni diligenza possibile verificare le cose dubbiose, con più riscontri, e registrare a ciascuno artefice nella sua vita quelle cose che elli hanno fatte. Pigliando nientedimeno i ricordi e gli scritti da persone degne di fede, [...] ho pur sempre voluto riscontrar l'opere con la veduta."⁶¹

Al concetto della verifica si accompagna poi l'altra grandiosa categoria storiografica vasariana, quella che lo riscatta dall'accusa di avere marginalizzato l'arte medioevale, vale a dire il principio della "qualità dei tempi", di origine borghiniana, espresso con esemplare chiarezza nel proemio alla seconda parte delle *Vite* quando l'autore elogia "la maniera di Giotto".⁶² Anche in questo scritto, fondamentale per comprendere la struttura dell'operazione architettata da 'Vasari', si colgono le tracce di un conflitto e della conseguente negoziazione tra soggetti diversi. L'autore del testo è di nuovo Vasari, ma il prodotto fu il risultato di numerose discussioni condotte con i suoi sodali, cui l'artista finì per fare alcune concessioni, come si può constatare dal passo seguente:

Né voglio che alcuno creda che io sia sì grosso, né di sì poco giudizio, che io non conosca che le cose di Giotto e di Andrea Pisano e Nino e degli altri tutti, che per la

similitudine delle maniere ho messi insieme nella prima parte, se elle si compareranno a quelle di coloro che dopo loro hanno operato, non meriteranno lode straordinaria né anche mediocre; né era che io non lo vedessi, quando io gli ho laudati. Ma chi considererà la qualità di que' tempi, la carestia de gli artefici, la difficoltà de' buoni aiuti, le terrà non belle, come ho detto io, ma miracolose, et arà piacere infinito di vedere i primi principii e quelle scintille di buono che nelle pitture e sculture cominciano a risuscitare.⁶³

Criticato per aver lodato la maniera di Giotto e dei suoi discepoli, Vasari passa al contrattacco: pur concedendo, in omaggio all'ideologia promossa da 'Vasari', di trovarsi di fronte a prodotti 'inferiori' se paragonati a quelli delle epoche successive, egli, incoraggiato dalla posizione analoga di Borghini nei confronti della *Commedia* dantesca, prende le distanze da quei pregiudizi per definire le opere dei migliori artisti del Trecento "miracolose", stabilendo così un principio che ha aperto le porte all'apprezzamento di qualsiasi opera d'arte, senza più il peso di un giudizio qualitativo di comparazione fra epoca e epoca, da parte della storia dell'arte moderna. È vero che questo concetto nasce in sintonia con la posizione di Borghini, ragione per cui si dovrebbe poi distinguere anche tra i diversi protagonisti del fenomeno 'Vasari', ma è a Giorgio che si deve l'applicazione coerente di questo principio alla sua opera letteraria.

Al Vasari storico dell'arte dobbiamo poi, com'è noto, il concetto di stile.⁶⁴ Già nel proemio a tutta l'opera, poco prima della discussione sulla lingua "non ben toscana" adottata nell'elaborazione del testo, egli aveva fatto un riferimento esplicito agli stili dei diversi

⁶⁰ Vasari 1550 (nota 9), p. 915.

⁶¹ *Ibidem*, p. 916.

⁶² Su questo aspetto ha insistito molto Silvia Ginzburg in alcuni interventi recenti (nota 21 e nota 23). Qui tuttavia Giorgio Vasari e 'Vasari' si sovrappongono poiché Vincenzo Borghini, in qualità di dantista, polemizza contro i detrattori della *Commedia* perché incapaci di collocarla nel suo contesto. Né

si deve dimenticare come la lode vasariana di Giotto ritorni nel trattato di Carlo Lenzi, *In difesa della lingua fiorentina et di Dante: con le regole di far bella et numerosa la prosa*, Firenze 1556, p. 10.

⁶³ Vasari 1550 (nota 9), p. 212.

⁶⁴ Sul concetto di stile in Vasari cfr. il quarto capitolo del libro di Sohm (nota 45), pp. 86–114: "Giorgio Vasari. Aestheticizing and Historicizing Style".

artefici discussi nel suo libro: secondo lo scrittore aretino, sia il pubblico meno esperto sia gli addetti ai lavori avrebbero imparato, nella sua introduzione alle tre arti, dove fossero le opere e “a conoscere agevolmente la perfezione o imperfezione di quelle e discernere tra maniera e maniera”.⁶⁵ Ma se questo merito del Vasari è stato già bene messo in luce, non si è sinora portata sufficiente attenzione al fatto che un’accurata distinzione tra i diversi stili avrebbe dovuto basarsi sulla competenza nel giudizio delle opere, su ciò che con linguaggio moderno definiremmo *connoisseurship*, intesa sia come attribuzione di un oggetto a un determinato maestro o bottega sia come sequenza cronologica delle opere nel percorso di un artista.

I due esempi che ora illustrerò appartengono alla Giuntina. Nel 1566 Giorgio Vasari si recò a Milano e viaggiò in altre città della Lombardia per raccogliere materiali inediti sugli artisti di quella regione, come ricorda egli stesso nella vita di Benvenuto Garofalo e Girolamo da Carpi.⁶⁶ In quell’occasione si recò a Pavia e qui visitò la chiesa di San Pietro in Ciel d’Oro dove sull’altar maggiore si conserva ora la celebre arca di Sant’Agostino, opera di scultori locali influenzati in parte da Giovanni di Balduccio e in parte dai maestri campionesi. Il monumento a tre piani, allora nella sagrestia, deve averlo impressionato molto se lo ritenne degno di essere ricordato nelle *Vite*: la sepoltura del santo “piena di figure piccole [...] è di mano, *secondo che a me pare*, d’Agnolo e d’Agostino scultori sanesi.”⁶⁷ Trovatosi di fronte a un’opera anonima, che magari il Borghini, interessato ai sepolcri degli uomini illustri, gli avrà chiesto di visitare nel suo viaggio, Vasari non rinuncia a suggerire dei nomi di artisti per orientarsi.⁶⁸ Non importa se l’attribuzione vasariana non è soste-

nibile, quel che conta è il metodo. Sempre nel 1568, nella prima parte delle *Vite*, egli aveva dedicato una nuova biografia ad Agostino e Agnolo, assenti nell’edizione del 1550, sicuramente perché questi ultimi avevano firmato la tomba monumentale del vescovo Guido Tarlati nel duomo di Arezzo, ed è in quel testo che troviamo un altro tentativo di attribuzione su basi puramente stilistiche: un loro allievo sarebbe stato autore delle tre statue intorno al portale della chiesa di San Domenico a Pesaro poiché la “maniera” di quelle sculture ne avrebbe fatto fede.⁶⁹ In ambedue i casi il Vasari si era trovato di fronte a sculture di alta qualità ma di autore anonimo e in entrambe le situazioni gli era sembrato di poter riconoscere la maniera, vale a dire lo stile dei due artisti senesi come lo aveva conosciuto attraverso il monumento funebre di Arezzo, ma a un livello diverso: l’arca di Sant’Agostino sarebbe stata così simile alla tomba Tarlati da giustificare il riferimento diretto ai due maestri,⁷⁰ mentre le statue di Pesaro avrebbero dovuto essere opera di un discepolo, in quanto non perfettamente riconducibili alla loro qualità.

Nelle *Vite* non troviamo soltanto un interesse per l’autografia delle opere, ma anche per una loro sequenza cronologica. È vero che quando Giorgio si era trovato ad affrontare il problema di organizzare il materiale sul Medioevo aveva scelto in modo pragmatico una linea diversa: come egli scrisse in chiusura al proemio delle *Vite* nella Torrentiniana, si sarebbe sforzato di osservare l’ordine delle “maniere”, degli stili più che quello dei tempi, della cronologia. Ma che questo fosse solo un espediente dovuto alle difficoltà poste da un materiale ancora vergine e difficile da decifrare da un punto di vista storico lo conferma, tra l’altro, un passo della

⁶⁵ Vasari 1550 (nota 9), p. 16.

⁶⁶ Vasari 1568 (nota 5), Testo, V, p. 424.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 432. Il corsivo è mio.

⁶⁸ Sull’interesse della coppia Borghini-Vasari per i veri lineamenti di ecclesiastici famosi si veda Rick Scorza, “Vasari, Borghini e Cristofano dell’Altissimo: i ritratti papali nella Sala delle Carte Geografiche”, in: *Giorgio Vasari*

e la nascita del museo, atti del convegno Firenze 2011, cura di Maia Wellington Gahtan, Firenze 2012, pp. 71–87.

⁶⁹ Vasari 1568 (nota 5), Testo, II, p. 131.

⁷⁰ Le due opere sono brevemente descritte in John White, *Art and Architecture in Italy 1250–1400*, Harmondsworth² 1987, pp. 447–449 (Arezzo) e 602–604 (Pavia).

biografia del Pontormo aggiunta nella Giuntina, dove il Vasari mette a nudo il proprio metodo di lavoro:

Io credeva che *dopo* quest'opera [la Pala Pucci in San Michele in Visdomini], e *non prima*, avesse fatto il medesimo [Pontormo] a Bartolomeo Lanfredini lung'Arno fra il ponte Santa Trinita e la Carraia, dentro a un andito, sopra una porta due bellissimo e graziosissimi putti in fresco che sostengono un'arme; ma poi che il Bronzino, il quale si può credere che di queste cose sappia il vero [essendone stato l'allievo prediletto], afferma che furono delle prime cose che Iacopo facesse, si dee credere che così sia indubitamente [...].⁷¹

Pertanto, la narrazione del Vasari cerca, se possibile, di seguire la carriera di un artista anno per anno, e questa è un'invenzione dello scrittore aretino. Uno dei suoi obiettivi fu sempre quello di stabilire da chi e in quale tempo un'opera d'arte fosse stata eseguita, inaugurando così il metodo della *connoisseurship*, come la intendiamo ancora oggi, nella storia dell'arte mondiale.

Non si deve pensare tuttavia che egli sviluppasse questo metodo solo per via induttiva. Nella "Conclusione della opera" nell'edizione del 1550 esso è già articolato con cristallina chiarezza: dopo aver sottolineato la necessità di vedere gli originali per poterne dare un giudizio, egli si vanta di poter riconoscere le diverse maniere dei maestri "come un pratico cancelliere, i diversi e variati scritti de' suoi equali".⁷² Per chi scrive questo è uno dei passi più emozionanti delle *Vite*. Giorgio aveva senz'altro visto e forse studiato sui manuali dei molteplici stili calligrafici quando si era formato nella scuola del Pollastra ad Arezzo: nel 1522,

quando il futuro artista aveva appena undici anni, era stata pubblicata la celebre *Operina da imparare di scrivere lettera cancellarescha* del grande Ludovico Vicentino degli Arrighi, un membro della corte di Leone X, cui seguirono il libro che insegnava *La vera arte delo eccellente scribere de diverse varie sorti de litere* (1524) di Giovanni Antonio Tagliente, attivo presso la cancelleria della Repubblica di Venezia, il *Libro nuovo d'imparare a scrivere tutte sorte lettere* (1540) di Giovan Battista Palatino, dedicato al cardinale Alessandro Farnese, e tanti altri. Nello stesso anno in cui uscì l'edizione del Torrentino due autori spagnoli, Ferdinando Ruano e Juan de Yciar, pubblicarono altri due manuali, rispettivamente *La lettera cancelleresca formata* e *l'Arte subtilissima*, di cui illustro una pagina (fig. I) per dare un'idea del prodotto a cui si riferivano le parole del Vasari.⁷³ Come uno scrittore in una cancelleria è in grado di riconoscere a prima vista i modelli e i caratteri dei suoi colleghi, così il pittore-conoscitore, attraverso la pratica della visione diretta, può identificare senza fallire gli stili degli altri artefici.⁷⁴

Un ultimo punto. 'Vasari' è stato spesso criticato dagli storici del Medioevo perché avrebbe trascurato e sminuito i risultati raggiunti dagli artisti delle epoche precedenti alla sua, senza tener conto del fatto che il concetto delle diverse età precede di molto la stesura delle *Vite*, a partire almeno dal dantesco "credette Cimabue nella pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido",⁷⁵ senza riconoscere l'utilità del principio della "qualità dei tempi" che ha permesso di sviluppare in seguito una storia dell'arte aperta a qualsiasi epoca e regione, e senza rendere omaggio ai suoi sforzi per il recupero di opere di epoche precedenti destinate alla distruzione che finisce così per gettare le basi di un

⁷¹ Vasari 1568 (nota 5), Testo, V, p. 315.

⁷² Vasari 1550 (nota 9), p. 916.

⁷³ Sulla produzione calligrafica cfr. Jessica Berenbeim, "Script after Print: Juan de Yciar and the Art of Writing", in: *Word & Image*, XXVI (2010), pp. 231–243.

⁷⁴ Per l'interesse di Paolo Giovio per la calligrafia cfr. Barbara Agosti, *Paolo Giovio: uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze 2008, pp. 113–116.

⁷⁵ Si veda inoltre questo passo scritto da Leonardo da Vinci su un foglio del Codice Atlantico intorno al 1490: "Dopo questi [i pittori dell'antica Roma nel periodo della decadenza] venne Giotti fiorentino, il quale (none stando contento a lo imitare l'opere di Cimabue suo ma[estro] [...]), [...] sendo volto dalla natura a simile arte, cominciò a disegnare su per li sassi li atti delle capre de le quali lui era guardatore, e [...] dopo molto studio, avanzò non che i maestri della sua età, ma tutti quelli di molti secoli passati. Dopo questo l'arte ricadde, perché

discorso serio sulla tutela del patrimonio artistico. Mi limito a qualche esempio per un tema che meriterebbe di essere indagato in tutta la sua complessità.

Nella vita di Perino del Vaga il Vasari ricorda come ai tempi delle demolizioni del vecchio San Pietro a Roma i muratori fossero giunti a una parete della basilica dove erano affrescate una Madonna e altre pitture di mano di Giotto e come solo l'intervento tempestivo di Perino e di Niccolò Acciaiuoli le avesse salvate per un senso di pietà nei confronti di quelle reliquie artistiche del passato. Come scrisse il biografo nella *Torrentiniana*, “mossosi l'uno e l'altro a pietà di quella pittura convennero con que' muratori, che non la rovinassino. Anzi tagliassino attorno il muro, e con travi e ferri la allacciassino intorno, talché salva la potessino tramutare e rimurare”.⁷⁶ Per quanto ne sappia si tratta della prima testimonianza di uno stacco a massello per la salvaguardia di un'opera d'arte del passato, benché in questo caso non si possano escludere anche motivi devozionali,⁷⁷ un'operazione che fu ripetuta dallo stesso Vasari quando fu chiamato a demolire il tramezzo della chiesa di Santa Croce a Firenze: grazie al suo intervento, ormai di carattere puramente storico ed estetico, possiamo ancora oggi ammirare il frammento d'affresco con i *Santi Giovanni Battista e Francesco* di Domenico Veneziano.

Sempre al Vasari si deve poi la conservazione della splendida pala di Pietro Lorenzetti nella pieve aretina, da lui spostata sopra l'altare di San Cristofano, come egli stesso ricorda nella *Giuntina*. È vero che l'autore allude a un atto di pietà cristiana quando racconta la sua volontà di restaurare a proprie spese quella chiesa romanica, ed è vero che l'ampliamento e l'apertura di nuove finestre,

nonché lo spostamento del coro dietro l'altar maggiore, trasformarono profondamente la sostanza dell'oggetto medioevale; ma quale idea straordinaria fu la sua. Dovrebbe essere ovvio come non si possa pretendere dal Vasari la sensibilità storica che abbiamo sviluppato in molti secoli, ed è altrettanto evidente che aspetti devozionali giocarono un ruolo di primo piano anche in questo caso; ma quando l'autore allude all'affetto che egli portava a quella “ven[eranda] chiesa collegiata ed antica” si coglie in quelle parole un rispetto per la storia sconosciuto alle epoche precedenti nel campo della conservazione delle opere d'arte.⁷⁸

Tra le due edizioni delle *Vite*, nel 1564 per essere precisi, gli Umiliati d'Ognissanti demolirono, in conformità alle nuove disposizioni liturgiche del Concilio tridentino, il tramezzo della chiesa su cui erano affrescati il *San Girolamo* del Ghirlandaio e il *Sant'Agostino* del Botticelli. Anche questa volta, ma ormai si era in un'epoca in cui la consapevolezza per il retaggio dell'arte del passato si era già consolidata, i capolavori di un'età già lontana vennero salvati e ricollocati in un'altra parte della chiesa. Come scrisse l'autore: “Questa pittura [il *San Girolamo* del Ghirlandaio], insieme con quella di Sandro di Botticello, essendo occorso a' frati levare il coro del luogo dove era, è stata allacciata con ferri e trapportata nel mezzo della chiesa senza lesione in questi proprii giorni che queste *Vite* la seconda volta si stampano.”⁷⁹

Per concludere, ci è sembrato utile ritornare all'analisi del testo per evidenziare la ricchezza del contributo di Giorgio Vasari aretino alla storia dell'arte come esso è documentato nelle sezioni delle *Vite* indirizzate in modo specifico ai suoi colleghi. Dobbiamo prendere molto seriamente le sue parole quando sostiene nella conclusione

tutti imitavano le fatte pitture, e così di secolo in seculo [sic] andò dedinando, insino a tanto che Tomaso fiorentino, scognominato Masaccio, mostrò con opera perfetta come quegli che pigliavano per altore [autore] altro che la natura, maestra de' maestri, s'affaticavano invano” (citato da *Leonardo da Vinci: scritti artistici e tecnici*, a cura di Barbara Agosti, Milano 2002, pp. 318sg.; il corsivo è mio). Questo passo dimostra come il concetto delle diverse età pittoriche, nonché del ciclo di rinascita e declino delle arti, fosse già ben sviluppato prima dei tempi di 'Vasari'.

⁷⁶ Vasari 1550 (nota 9), p. 874.

⁷⁷ Il fatto era già stato narrato nella vita di Giotto; in quella versione l'aspetto estetico gioca un ruolo ancora maggiore. Secondo Vasari 1550 (nota 9), p. 122, la pietà dell'Acciaiuoli avrebbe salvato l'opera “per la sua bellezza [...] et amore che portava all'arte”.

⁷⁸ Vasari 1568 (nota 5), Testo, II, pp. 145sg.

⁷⁹ *Ibidem*, Testo, III, p. 480.

a tutta l'opera di essersi espresso come pittore nella sua lingua tecnica e di non voler essere giudicato come storico o scrittore, benché in questo caso ci si trovi di fronte a un topos di umiltà. Infatti, se il Vasari forse non può essere considerato un vero 'scrittore' di belle lettere nel senso dato a questo termine dalla cultura del Cinquecento, egli fu tuttavia un grande storico di genere sino ad allora sconosciuto. Fu il suo sapere tecnico a farne un nuovo tipo di intellettuale le cui opere, come quelle del Cellini, hanno ancora oggi un valore e una freschezza a cui i pesanti trattati degli storici di professione a loro contemporanei hanno molto da invidiare. Solo un artista con una cultura adeguata se non superiore poteva esprimere in modo così articolato le ambizioni professionali, sociali e intellettuali della sua categoria.⁸⁰ Le parti delle *Vite* in cui emergono meditazioni sul valore e sulla precisione della lingua delle botteghe, la descrizione di nuovi generi artistici oppure la sperimentazione di metodi inventati per analizzare meglio il percorso di un artista o un contesto figurativo, conoscenze dettagliate sulla struttura e sul funzionamento di un cantiere, competenze specifiche (penso, ad esempio, alle meravigliose descrizioni della tecnica pittorica del Raffaello tardo, dei neri di Sebastiano del Piombo o della tensione tra distanza e vicinanza nell'opera di Tiziano), sono tutte di pugno di Giorgio Vasari. Ciò non significa che egli non abbia fornito un contributo determinante anche alle sezioni teoriche. Al contrario, abbiamo visto come persino nei proemi e nella conclusione si possano identificare paragrafi interamente formulati dalla persona storica. Tuttavia in essi sono rintracciabili le scorie di conflitti e negoziazioni che consentono di postulare un autore multiplo, 'Vasari', senza che queste considerazioni vengano ad intaccare la sostanziale coerenza e unità delle *Vite*. Negli ultimi tempi il successo del 'Vasari' teorico aveva messo in qualche modo in ombra i risultati altrettanto importanti ottenuti dall'altro Vasari, ed è per

questo motivo che mi è sembrato utile distinguere i loro contributi specifici, fermo restando che l'inventore di nuovi metodi analitici e il volgarizzatore di termini tecnici da una parte e l'autore collettivo di un sistema teorico delle arti dall'altra sono due facce di una stessa medaglia.

Dopo gli attacchi mossigli da certe posizioni ideologiche postmoderne nei decenni scorsi, 'Vasari' è tornato di moda più che mai e gli studi legati alla sua figura hanno ripreso a crescere in molti paesi, compresa la Cina. Sarebbe limitativo collegare questo risveglio d'interesse solo al quinto centenario della nascita di Giorgio Vasari aretino, che si è appena finito di celebrare. Se il 2011 è stato un anno di vasta risonanza per la sua opera, che è stata festeggiata con mostre e convegni in diversi continenti, dal Brasile al Giappone, passando per Harvard, Parigi, Barcellona, Firenze e naturalmente Arezzo, le radici di questo successo sono molto più profonde delle celebrazioni d'occasione. Infatti, se l'edizione torrentiniana, benché più autorevole da un punto di vista letterario, fu subito criticata da molti per la mancanza di equilibrio, per il suo dichiarato toscanocentrismo, la Giuntina rappresentò un tentativo di allargare gli orizzonti nella direzione di una storia dell'arte globale. Quel nuovo programma fu frammentario, confuso e incoerente perché si sovrappose in modo a volte pasticciato a una struttura preesistente, ma i suoi effetti si sono fatti sentire sino a oggi. E se Vasari Giorgio, battezzato ad Arezzo il 30 luglio 1511, è ancora attuale per i numerosi temi (storia degli stili, dei generi e delle tecniche, committenza, collezionismo, museografia⁸¹) e metodi (*oral history*, *connoisseurship*, catalogazione, analisi iconografiche) che seppe sviluppare con grande tenacia e intraprendenza, il suo *alter ego* 'Vasari' lo è altrettanto per una visione globale della storia dell'arte che gli studiosi del XX e XXI secolo hanno smontato, rivisto, corretto, ampliato, rinnovato, ma di cui non possono fare a meno.

⁸⁰ Sulla figura professionale dell'architetto tracciata nelle *Vite*, cfr. Matteo Burioni, *Die Renaissance der Architekten: Profession und Souveränität des Baukünstlers in Giorgio Vasaris Viten*, Berlino 2008.

⁸¹ Per questo aspetto si vedano gli atti del convegno fiorentino *Giorgio Vasari e la nascita del museo* a cura di Maia Wellington Gahtan (nota 68).

The dazzling success of the philological studies on Vasari's literary work that were published during the last decades of the 20th century, should not constitute an alibi for the deep crisis experienced by Vasarian historiography between 1978 and 1995. The postmodern critique of the *Lives* was well justified, but it failed to recognize the profound, almost ethical, although also highly ideological sense of writing history shared by Vasari and the group of intellectuals at the court of Cosimo I, a composite entity or a sort of multiple author that the present writer would like to call 'Vasari'.

At the opposite spectrum of the polemics around the first sophisticated historiographical model for writing art history, English empiricism, beginning in 1995, reduced Giorgio Vasari to almost a figurehead of his *Lives*, thus failing to appreciate his own original contribution to art history. Indeed, the person baptized in Arezzo on 30 July 1511 was not only a voice promoting the political and ideological project planned by the Duke and his Academy, but also a creative, independent scholar who invented or perfected new methods to write about art, such as oral history, archival research, detailed descriptions of artifacts, stylistic and iconographical analysis, connoisseurship, and the history of the visual genres.

A new reading of the paratexts of the *Lives* suggests that Vasari and 'Vasari', who were two sides of the same coin, created their literary masterpiece through negotiations and conflict. The privileged field of their clash of ideas was the language. One of Vasari's greatest merits was the further development and institutionalization of a technical vocabulary, based on the vernacular spoken language, which gave historians a new instrument with which to think, talk and write about art.

Referenza fotografica

Royal College of Art, Londra: fig. 1.