

VASARI E IL RITRATTO¹

ALESSANDRO NOVA

Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste et ampliate, con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' vivi et de' morti dall'anno 1550 insino al 1567 – cito ovviamente il titolo della seconda edizione – sono un testo che è stato spesso frainteso: lodato oppure aspramente criticato se osservato da una prospettiva di campanile, è stato recepito sino alla fine del XIX secolo soprattutto per il suo valore documentario, per le informazioni, non sempre attendibili, fornite sulle biografie e sulle opere di determinati artisti. Fu la Scuola di Vienna, all'inizio del XX secolo, con il suo interesse sistematico per le fonti e la letteratura artistica, a rivalutare il complesso impianto teorico delle *Vite* vasariane. Da allora gli studi sui concetti critici e la teoria artistica dello scrittore aretino si sono moltiplicati, eppure non si è ancora compreso a sufficienza come egli, nella sua opera monumentale, abbia inaugurato metodi di ricerca del tutto nuovi: approfondite analisi stilistiche e iconografiche, per esempio, oppure

¹ Questo saggio – uscito per la prima volta in catalano col titolo *Vasari i el*

ciò che gli storici angloamericani definiscono oggi *oral history*, nonché una forma primordiale di *connoisseurship*. A questo proposito, quando nella *Vita di Benvenuto Garofalo e di Girolamo da Carpi pittori ferraresi e d'altri lombardi* il Vasari ricorda di aver copiato un «molto bel libro d'antichità» che si trovava nelle mani dell'intagliatore vicentino Valerio Belli e ne commenta alcuni fogli nei quali «erano le cose di Lombardia», egli scrive che vi era disegnato «il tempio di San Piero in Ciel d'Oro di Pavia, nel qual luogo è il corpo di Santo Agostino in una sepoltura che è in sagrestia piena di figure piccole, la quale è di mano, secondo che a me pare, d'Agnolo e d'Agostino scultori sanesi». ² Poco importa che la sua attribuzione fosse sbagliata; conta invece che messer Giorgio si avventurasse a identificare «le mani» degli artefici esecutori dell'opera basandosi esclusivamente sulla propria esperienza visiva.

Inoltre, il suo metodo non si accontentava di attribuire un'opera a un determinato autore, egli voleva anche collocarla in una sequenza cronologica precisa, come si ricava da quanto scrive nella biografia di Jacopo da Pontormo:

Io credeva che *dopo* quest'opera [cioè la pala di San Michele Visdomini a Firenze], e *non prima*, avesse fatto il medesimo 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 [poiché era stato l'allievo prediletto del Pontormo], afferma che furono delle prime cose che Iacopo facesse, si dee credere che così sia indubitatamente. ³

Accogliendo la testimonianza orale del Bronzino, il Vasari ritocca la sua cronologia dell'opera pontormesca e in altri casi, come abbiamo visto, si spinge sino a proporre un'attribuzione su basi puramente stilistiche. Questi aspetti del lavoro critico del Vasari meritano di essere approfonditi. Altrettanto chiara deve

² VASARI 1966-1987, vol. V, 1984, p. 432.

³ VASARI 1966-1987, vol. V, 1984, p. 315.

essere poi la consapevolezza che alcune delle vite da lui scritte siano molto più di semplici biografie poiché esse hanno l'ambizione di fornire la storia di una tecnica. Già nella prima edizione del 1550 le vite di Guillelme de Marcillat e di Valerio Belli erano servite a illustrare le tecniche della vetrata dipinta e dell'intaglio di pietre dure, ma fu soprattutto nella seconda edizione del 1568, per volontà dell'amico Vincenzio Borghini, suo alleato nella stesura delle *Vite*, che l'interesse per le tecniche si fece più acuto: per esempio, la biografia di Marcantonio Raimondi, aggiunta nella seconda edizione, è in realtà una breve storia dell'incisione.

Oltre alle tecniche, alcune *Vite* trattano poi dei generi pittorici: in modo molto più indiretto, sfumato e impreciso rispetto a quelle dedicate alle tecniche, ma in modo altrettanto incontrovertibile. Se la biografia dei fratelli Dossi ferraresi ricorda già nel 1550 l'abilità del Dosso nel fare «i paesi meglio che alcuno altro che di quella pratica operasse, o in muro o in olio o a guazzo, massimamente di poi che la maniera tedesca s'è veduta»,⁴ in quella dedicata a Cristoforo Gherardi, redatta per la seconda edizione, si fa un esplicito riferimento al genere della natura morta.⁵ Le *Vite*, pertanto, non sono solo una collezione di biografie, aneddoti e descrizioni di opere né sono solo un trattato teorico, ma aprono nuovi orizzonti anche sulla storia delle tecniche e dei generi. Tuttavia – per rivolgerci ora al tema principa-

⁴ VASARI 1986, p. 740.

⁵ VASARI 1966-1987, vol. V, 1984, pp. 289-290: «Mettendosi poi mano ai festoni grossi che andavano a mazzi intorno alle finestre, il Vasari ne fece uno di sua mano, tenendo innanzi frutte naturali per ritrarle dal vivo; e ciò fatto ordinò che tenendo il medesimo modo Cristofano [Gherardi] e Stefano [Veltroni dal Monte San Savino] seguitassono il rimanente, uno da una banda e l'altro dall'altra della finestra; e così a una a una l'andassono finendo tutte, promettendo a chi di loro meglio si portasse nel fine dell'opera un paio di calze di scarlatto. Per che gareggiando amorevolmente costoro per l'utile e per l'onore, si misero dalle cose grande a ritrarre insino alle minutissime, come migli, panichi, ciocche di finocchio et altre simili, di maniera che furono que' festoni bellissimi et ambidue ebbero il premio della calze di scarlatto dal Vasari».

le del nostro saggio – nell'opera vasariana non c'è una vita che dedichi una specifica attenzione al ritratto, benché le biografie di Sebastiano del Piombo, già nella prima edizione, e di Tiziano, aggiunta nella seconda, trattino l'argomento con ampiezza – per ovvie ragioni, dato il grande numero di ritratti da loro eseguiti. Nelle *Vite* non troviamo una trattazione sistematica di questo genere, eppure l'ambigua posizione del Vasari verso il ritratto emerge dai giudizi sparsi in molte biografie come un mosaico incompleto. Alcune tessere sono chiaramente definite, ma la composizione resta sfuocata e deve essere ricostruita con pazienza poiché l'autore visse un rapporto conflittuale con questo genere: da un lato da lodare per il suo valore storico documentario, ma dall'altro da condannare perché, nella mente del Vasari, il suo compito non sarebbe stato quello di migliorare la realtà attraverso l'arte, bensì quello di riprodurla. A questo punto è inevitabile un riferimento alla distinzione cinquecentesca tra 'ritrarre' e 'imitare'.⁶ Rifacendosi all'ordine aristotelico, per la teoria artistica del Cinquecento l'obiettivo dell'arte non sarebbe quello di riprodurre il mondo naturale così come esso è, perché quest'ultimo è caratterizzato da molte imperfezioni; il suo compito sarebbe invece quello di abbellire, di migliorare il mondo esistente, compito che, tuttavia, si trasformerebbe in un'aporia per il genere del ritratto il cui fine sarebbe invece quello di riprodurre esattamente i lineamenti dell'effigiato, per amore della verità storica. Quando il Vasari affronta il problema del ritratto nelle *Vite*, egli opera sempre all'interno di questi parametri, ragione per cui un ritratto sarà da lodare non solo se l'artista sarà in grado di dipingerlo bene, ma soprattutto se il modello da effigiare sarà fisicamente attraente poiché non è consentito migliorarlo. Già nell'edizione del 1550 chiarisce questo concetto nella biografia di Sebastiano del Piombo, quando si discorre del ritratto di Giulia Gonzaga [fig. 1] – oggi noto solo attraverso copie più o meno fedeli.⁷ Vasari scrive:

⁶ Cfr. POMMIER 2003, pp. 125-137.

⁷ Cfr. HIRST 1981, pp. 115-116 e FIG. 152.

Era allora Ippolyto Cardinale de' Medici innamorato della Signora Giulia da Gonzaga [...], per il che come desideroso d'averne un ritratto, mandò fra' Sebastiano a Fondi per questo, che fu accompagnato da quattro cavalli leggeri. Et egli in termine d'un mese fece il ritratto che, venendo da le bellezze di quella signora ch'erano celesti, riuscì una pittura divina; la quale opera portata a Roma, furono grandemente riconosciute le fatiche di fra' Sebastiano dal reverendissimo cardinale, che aveva in ciò giudizio grandissimo. Questo ritratto veramente di quanti egli ne fece, fu il più divino, venendo ciò dal soggetto di lei e da le fatiche di lui.⁸

La tesi è evidente: solo la bellezza del modello consente al pittore di creare un'opera perfetta attraverso l'arte e il lavoro. Concetto ripetuto nella seconda edizione, dove, raccontando la vita del veronese Gian Francesco Caroto, narra di una sua sfida con un pittore fiammingo avvenuta nella città di Milano. Scontratisi sul terreno del ritratto, il fiammingo avrebbe vinto la competizione perché, secondo Vasari, il Caroto avrebbe scelto un modello sbagliato, vale a dire un vecchio gentiluomo calvo, aggiungendo: «perché se pigliava un giovane bello e l'avesse bene imitato, come fece il vecchio, se non avesse passata la pittura dell'avversario, l'arebbe almanco paragonata».⁹ L'imitazione assoluta richiesta dal genere del ritratto, vale a dire il 'ritrarre', è allora esteticamente accettabile, secondo Vasari, solo se il modello è per natura perfetto poiché al genere non è consentito, per la sua funzione, migliorare la realtà. È questa la concezione del ritratto che attraversa tutta la monumentale opera di Vasari e che spiega in parte la posizione ambivalente dello scrittore nei suoi confronti. Un'ambiguità riscontrabile non solo nella sua attività di storico dell'arte ma anche in quella di pittore. Infatti, l'aretino iniziò la sua strepitosa carriera artistica dipingendo due ritratti allegorici di due membri della famiglia Medici, Lorenzo il Magnifico [fig. 2] e il Duca Alessandro [fig. 3], e fu costretto,

⁸ VASARI 1986, p. 844.

⁹ VASARI 1966-1987, vol. IV, 1976, p. 570.

per motivi di lavoro, a occuparsi di un genere che non amava anche nella maturità, quando dipinse le pareti del Palazzo Vecchio di Firenze con cicli di affreschi che ricordavano le diverse fasi della storia della città, pitture di storia a cui i ritratti accertati dei protagonisti fornivano un carattere di autenticità, di documento. L'obiettivo principale di questo saggio è allora quello di capire o quanto meno di illustrare il contributo delle *Vite* alla storia del ritratto, ma per ricostruire in modo approfondito la posizione del Vasari e del suo *entourage* in questa faccenda, è fondamentale mettere a confronto le due edizioni dell'opera, poiché la posizione elaborata dall'autore nel 1568 è molto diversa e più articolata di quella da lui sviluppata nel 1550. Prima di addentrarci in quella selva, dobbiamo tuttavia analizzare i due ritratti della famiglia Medici poiché vennero eseguiti dal Vasari intorno al 1533-1534, quando aveva solo ventitré anni circa, vale a dire in grande anticipo rispetto al momento in cui egli avrebbe potuto anche solo immaginare di scrivere, un giorno, la prima storia dell'arte dell'età moderna. Per avvicinarci a questi oggetti disponiamo di due documenti straordinari, due lunghe lettere «sopra il ritratto di Lorenzo il Magnifico» e «sopra il ritratto del Duca Alessandro de' Medici», per utilizzare le espressioni usate dal Vasari, indirizzate rispettivamente allo stesso Duca Alessandro e al magnifico messer Ottaviano de' Medici, una specie di eminenza grigia della politica culturale fiorentina negli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento, un grande collezionista ben consapevole del valore politico delle immagini.¹⁰ Un punto è di fondamentale importanza: bisogna capire che queste lettere non sono solo dei commenti alle opere bensì, a tutti gli effetti, parti integranti di quei dipinti. In altri termini, non sono un resoconto scritto dei quadri che descrivono, ma formano un tutt'uno con i ritratti: parole e immagini si completano a vicenda creando un'unica opera d'arte multimediale.

¹⁰ Per il testo completo delle due lettere cfr. BAROCCHI 1977, vol. III, pp. 2707-2711. Per i due ritratti, cfr. POMMIER 2003, pp. 76-80. Per il solo ritratto di Alessandro cfr., da ultimo, la scheda di NOCENTINI 2011, scheda 2., p. 64.

Leggiamo la descrizione del ritratto di Lorenzo il Magnifico inviata al Duca Alessandro. Vasari scrive:

E da che Vostra Eccellenza si contenta che io facci un quadro, drentovi un ritratto del Magnifico Lorenzo Vecchio, in abito come egli stava positivamente in casa [vale a dire, 'semplicemente, in privato'], vedremo di pigliare uno di questi ritratti che lo somigliano di più, e da quello caveremo l'effigie del viso; et il restante ho pensato di farlo con questa invenzione, se piacerà a Vostra Eccellenza.¹¹

Il passo c'informa che il volto deriva verosimilmente da una maschera funeraria di Lorenzo affinché sia garantita la somiglianza con il modello già deceduto, ma ci dice anche che un ritratto va ben al di là della semplice riproduzione dei lineamenti di un volto. In effetti, nel vocabolario vasariano bisogna distinguere tra teste e ritratti. Le teste sono i volti e devono essere quanto più somiglianti possibile, mentre il ritratto è formato dagli abiti e dagli accessori che ne consentono una lettura allegorica. Data per scontata la somiglianza del volto, il Vasari passa pertanto a illustrare la sua *invenzione*, nel senso rinascimentale del termine. L'artista scrive:

Farollo adunque a sedere, vestito d'una veste lunga pavonazza, fodera di lupi bianchi; e la man ritta piglierà un fazzoletto, che pendendo da una coreggia [cintura] larga all'antica, che lo cigne in mezzo. Dove a quella sarà appiccata una scarsella di velluto rosso a uso di borsa; e col braccio ritto poserà in un pilastro, finto di marmo, il quale regge un'anticaglia di porfido. Ed in detto pilastro vi sarà una testa di una Bugia [vale a dire, di una personificazione della Bugia], finta di marmo, che si morde la lingua, scoperta dalla mano del Magnifico Lorenzo. Il zoccolo sarà intagliato, e faravvisi drento queste lettere: *Sicut maiores michi, ita et ego post[eris] mea virtute prelussi*. Sopra questo ho fatto una maschera bruttissima, figurata per il Vizio, la quale stando a diacere in su la fronte, sarà conculcata da un purissimo vaso, pieno di rose e di viole, con queste lettere: *Virtus omnium vas*. Arà questo vaso una cannella da versare acqua appartatamente, nella quale sarà infilza-

¹¹ BAROCCHI 1977, vol. III, p. 2707.

ta una maschera pulita, bellissima, coronata di lauro; et in fronte queste lettere o vero nella cannella: *Premium virtutis*. Dall'altra banda si farà del medesimo porfido finto una lucerna all'antica con piede fantastico et una maschera bizzarra in cima, la quale mostri che l'olio si possa mettere fra le corna in su la fronte; e così cavando di bocca la lingua, per quella facci papiro e così facci lume, mostrando che il Magnifico Lorenzo per il governo suo singolare, non solo nella eloquenza, ma in ogni cosa, massime nel giudizio, fe' lume a' discendenti suoi e a cotesta magnifica città.¹²

Possiamo evitare di citare per esteso il testo della seconda lettera in cui descrive l'altro dipinto, l'effigie del Duca Alessandro, ma dal documento appena citato è evidente che il concetto di ritratto elaborato dal Vasari è molto diverso da quello dei suoi predecessori e contemporanei, anche se il *pendant* eseguito dal Pontormo qualche anno prima, vale a dire il ritratto di Cosimo il Vecchio *Pater Patriae*, risulta essere anch'esso un'immagine allegorica accompagnata da iscrizioni in latino. È tuttavia significativo che il quadro del Pontormo sia liquidato in poche parole nelle *Vite*, dove viene semplicemente definito «lodevole».¹³ Per Giorgio Vasari un ritratto era invece molto di più dei lineamenti di un volto, poiché le vesti, i colori e gli attributi dovevano raccontare una storia. Inoltre, l'immagine andava accompagnata da un testo scritto affinché, come rivelò nella lettera indirizzata a Ottaviano de' Medici, il pubblico intendesse «l'oscurità della cosa», vale a dire l'oscurità del significato allegorico del dipinto.¹⁴ Dal 1534 dobbiamo fare un salto sino al 1547 per poter leggere un altro testo in cui lo storico aretino affronta di nuovo il genere del ritratto, questa volta nel contesto della polemica sul 'paragone'. Stimolato, come altri colleghi, dal filosofo Benedetto Varchi a esprimersi sulla maggioranza delle arti, vale a dire sulla disputa se fosse più nobile arte la pittura oppure la scultura, Giorgio Vasari rispose con arguzia sfruttando tutto il ventaglio

¹² BAROCCHI 1977, pp. 2708-2709.

¹³ VASARI 1966-1987, vol. V, 1984, p. 318.

¹⁴ BAROCCHI 1977, vol. III, p. 2711.

della propria esperienza di artista e di scrittore: dopo aver ricordato di aver assistito a un dibattito simile quando si trovava alla corte romana dei Farnese, egli giura, con consumata abilità retorica, che avrebbe voluto spedire al Varchi un foglio bianco – un’immagine bellissima e molto moderna per esprimere l’impossibilità di rispondere a una domanda così complessa; tuttavia, mosso dalle più elementari regole di cortesia, si sarebbe deciso ad affrontare il tema e a illustrare tutti i vantaggi dell’arte della pittura rispetto alle qualità della scultura. Pertanto, dopo aver accennato alla capacità della sua arte di riprodurre tempeste e atmosfere notturne, possibilità negata, a suo dire, alla scultura, egli aggiunge un’altra caratteristica che, a suo parere, ne avrebbe dovuto dimostrare la superiorità:

Appresso, il ritrarre persone vive di naturale, somigliando, dove aviamo visto ingannar molti occhi a’ di nostri: come nel ritratto di papa Paolo terzo [Farnese], messo per vernicarsi in su un terrazzo al sole, il quale da molti che passavano veduto, credendolo vivo gli facevon di capo [cioè, lo salutavano]; che questo a sculture non veddi mai fare.¹⁵

Il Vasari non rivela il nome dell’artista, anche perché, ad evidenza, fa ricorso a un topos letterario tratto dalla cultura classica e più specificatamente dalla *Naturalis historia* di Plinio, benché ne offra una variante. Ma quando Benedetto Varchi pubblicò due anni più tardi, nel 1549, le sue interviste con i maggiori artisti fiorentini del tempo sul tema del *Paragone*, egli non esitò a fare il nome di Tiziano, dettaglio che ci consente di identificare il quadro citato dal Vasari con il ritratto di Paolo III Farnese oggi nelle Gallerie di Capodimonte a Napoli [fig. 4].

Tuttavia, non è necessario collegare il racconto dello storico aretino a un oggetto realmente esistito, poiché ciò che importa è il topos classico della vivezza che inganna la vista non solo degli uomini, come i cortigiani che si scappellano di fronte al ritratto del papa senza accorgersi, apparentemente, della finzione, ma

¹⁵ BAROCCHI 1977, vol. I, p. 497.

persino quella degli animali. Come scrisse il Vasari nella vita del veronese Francesco Bonsignori, rifacendosi al genere della novella arguta:

Avendo il Gran Turco per un suo uomo mandato a presentare al marchese [di Mantova] un bellissimo cane, un arco et un turcasso, il marchese fece ritrarre nel detto palazzo d'i Gonzaga il cane, il turco che l'aveva condotto, e l'altre cose: e ciò fatto, volendo vedere se il cane dipinto veramente somigliava, fece condurre uno de' suoi cani di corte, nimicissimo al cane turco, là dove era il dipinto sopra un basamento finto di pietra. Quivi dunque giunto il vivo, tosto che vide il dipinto, non altrimenti che se vivo stato fusse e quello stesso che odiava a morte, si lanciò con tanto impeto, sforzando chi lo teneva, per adentarlo, che percosso il capo nel muro tutto se lo ruppe.¹⁶

Topoi, facezie cortigiane, passatempi, novella arguta per intrattenere divertendo, ma anche un evidente richiamo al fondamento della teoria vasariana del ritratto che presuppone la vivacità vera e l'inganno ottico.

E veniamo finalmente alle *Vite*. Se nella *Introduzione di M. Giorgio Vasari, pittore aretino, alle tre arti del Disegno* – titolo aggiunto nella seconda edizione del 1568 a un testo teorico, privo di titolazione, anteposto alle biografie dei singoli artisti già nella prima edizione del 1550 – le tecniche sono ampiamente rappresentate, in quelle pagine non c'è spazio per i generi. Pertanto, nell'introduzione teorica alle *Vite* non troveremo nemmeno una frase dedicata al ritratto. Non ci resta quindi che rivolgerci agli oggetti stessi e alle descrizioni che ne fece l'autore, anticipando sin da ora alcuni risultati:

¹⁶ VASARI 1966-1987, vol. IV, 1976, p. 581. Per l'aneddoto dei cavalli che «ringhiano» contro il cavallo dipinto da Apelle, cfr. la *Lettera di Messer Giovambattista di Messer Marcello Adriani a Messer Giorgio Vasari, nella quale brevemente si racconta i nomi e l'opere de' più eccellenti artefici antichi in pittura, in bronzo et in marmo, qui aggiunta acciò non ci si desiderino cosa alcuna di quelle che appartenghino alla intera notizia e gloria di queste nobilissime arti* [8 settembre 1567], in VASARI 1966-1987, vol. I, 1966, p. 193. Per l'importante ritrovamento del manoscritto della lettera dell'Adriani cfr. CARRARA, 2011, pp. 1-21.

- 1) nella prima edizione delle *Vite* leggiamo l'ecfrasi di solo otto o nove ritratti: ci vengono descritti perlopiù in modo neutrale, benché l'autore, in alcuni casi, non possa tacere certe caratteristiche che li nobilitano e li rendono degni di essere lodati;
- 2) di questi, circa la metà sono autoritratti;
- 3) in effetti, benché il Vasari non avesse una grande opinione del genere, non poté fare a meno di ricordare, seguendo le orme delle sue fonti antiche, come l'arte della pittura fosse nata proprio da un autoritratto;
- 4) nella prima edizione il Vasari descrive prevalentemente tre tipi di ritratti: a) gli autoritratti, b) le effigi dei membri di una corte come, ad esempio, nel Leone X di Raffaello, dove il papa è affiancato da due cardinali, c) i ritratti muliebri (l'amante di Pietro Bembo effigiata da Giovanni Bellini oppure Giulia Gonzaga), alla cui categoria appartiene naturalmente anche la *Gioconda* di Leonardo, la cui descrizione costituisce l'apice delle sue capacità critiche in questo campo.

Ma vediamo cosa scrive il Vasari in concreto. L'opera dello scrittore aretino è caratterizzata da numerosi paratesti, introduzioni e proemi. Oltre a un proemio a tutta l'opera, l'autore redasse un proemio alle vite degli artisti ed è qui che troviamo, già nel 1550, un passo cruciale per la storia del ritratto.

Vasari racconta:

Ma, secondo che scrive Plinio, questa arte [del disegno] venne in Egitto da Gige lidio, il quale, essendo al fuoco e l'ombra di se medesimo riguardando, subito con un carbone in mano contornò se stesso nel muro [fig. 5]; e da quella età per un tempo le sole linee si costumò mettere in opera senza corpi di colore, sí come afferma il medesimo Plinio.¹⁷

Se l'arte del ritratto non incontrò il favore del Vasari, come vedremo meglio in seguito quando analizzeremo la versione del

¹⁷ VASARI 1986, p. 91.

1568, ad essa andava però riconosciuto almeno il merito di aver fondato l'arte del disegno: l'*Ur-Bild* della storia dell'arte sarebbe stato un autoritratto. E in effetti, quando leggiamo le *Vite* del 1550 siamo colpiti dall'alto numero di autoritratti descritti dall'autore. Leon Battista Alberti [fig. 6] aveva ricondotto la nascita della pittura a un altro mito, quello di Narciso che si era specchiato in una fonte, ed è pertanto appropriato che il primo autoritratto autonomo della pittura italiana ricordato nel libro del Vasari sia proprio quello dell'umanista che – «fatto a la speranza», cioè guardandosi in uno specchio – era conservato nella casa di Palla Rucellai a Firenze.¹⁸

L'altro grande passo su un autoritratto quattrocentesco è quello che riguarda la spedizione di Gentile Bellini a Istanbul presso il sultano Maometto II, di cui dipinse il ritratto [fig. 7] oggi conservato al Victoria & Albert Museum – in deposito dalla National Gallery di Londra. Ancora una volta Vasari affronta il tema del genere nel contesto dell'apparente avversione dell'Islam per le immagini, come scrive lui stesso nelle *Vite*: «E se ben tal cosa era proibita loro per la legge maumettana, ella fu pure di tanto stupore nel presentarla, che non essendo usato il signore vederne, gli parve grandissimo magistero».¹⁹

Il genere del ritratto è sempre legato a un'aura di mistero, all'idea di poteri speciali, quasi sovrumani, magici, miracolosi. Vasari pertanto aggiunge:

Né vi dimorò molto Gentile che egli ritrasse di naturale Maometto, che pareva vivissimo; al quale, come cosa inusitata, pareva questo più tosto miracolo che arte. Et in ultimo, doppo lo aver veduto molte esperienze di quell'arte, lo domandò se gli dava il cuore di dipigner se medesimo, e Gentile rispose che per satisfarli si ritrarrebbe, e facilissimamente. Né passò molti giorni che ritrattosi a una spera che somigliava forte, lo presentò al signore. Il quale, vedendo quel che Gentile faceva della pittura, ne rimase più ammirato e stupefatto che prima; per la qual cosa da se stesso non poteva immaginarsi che e' [Gentile]

¹⁸ VASARI 1986, p. 356.

¹⁹ VASARI 1986, p. 435.

non avesse qualche spirito divino addosso.²⁰

Gli autoritratti, pertanto, animano anche alcune pagine delle prime due età della trilogia vasariana, ma è con l'avvento della bella maniera moderna che il genere acquista un ruolo importante nell'economia delle *Vite*. Quando Albrecht Dürer vuole porgere un omaggio alla fama di Raffaello, gli spedisce il proprio autoritratto dipinto a guazzo su una tela di bisso.²¹

Quando Andrea del Sarto avanza dei colori in un'opera che stava eseguendo per i monaci di Vallombrosa, gli viene il desiderio di eseguire il ritratto della moglie Lucrezia «acciò si vegga in questa tua età quanto tu ti sei [ben] conservata, e si conosca quanto hai mutato effigie da i primi ritratti.»²² Ma poiché Lucrezia non volle posare per il marito, «Andrea [...] tolse una spera, e ritrasse se medesimo in un tegolo, che è vivissimo e naturale». Tuttavia, è con l'autoritratto del Parmigianino, oggi a Vienna, e con quello da lui attribuito a Palma il Vecchio, oggi a Monaco di Baviera – due artisti dell'Italia settentrionale, si badi –, che l'esercizio ecfrastico del Vasari fa un salto di qualità. La descrizione del tondo, eseguito tra la fine del 1523 e i primi mesi del 1524 [fig. 8], è un vero *tour de force*:

[Parmigianino] [...] si mise un giorno, per fare esperimento e saggio di sé, a ritrarsi in uno specchio da barbieri, di que' mezzi tondi. E visto quelle bizzarie che fa la rotondità dello specchio nel girar suo, che i palchi torcono, e le porte e tutti gli edifici stranamente sfuggono, prese per elezzione questa cosa. Laonde fece fare una palla di legno al tornio, mezza tonda e di grandezza simile allo specchio, e dentro si mise con grande amore a contraffare tutto quello che vedeva nello specchio, e particolarmente se stesso; e sì simile a se medesimo ritraendosi somigliar si fece, che non si potrebbe stimare né credere. Basti che con tanta felicità e perfezzione gli successe tal cosa, che nel vero non averebbe il medesimo il vivo fatto, che egli fece. Quivi era ogni lustro del vetro et ogni segno di riflessione, d'ombre e di lumi, sì

²⁰ VASARI 1986, pp. 435-436.

²¹ VASARI 1986, p. 629.

²² VASARI 1986, p. 722.

propri e veri, ch'aggiugnere non vi si può per alcuno ingegno. E ne fé segno tal cosa manifesto il mandarlo a Clemente VII Pontefice, ch'egli nel vederlo con ogni ingegnoso se ne stupì, et ordinò di sua bocca ch'egli da Parma venisse a Roma. E di tal cosa in dono ne fé degno M<esser> Pietro Aretino, il quale in Arezzo nelle sue case un tempo come reliquia il tenne, e poi lo donò a Valerio Vicentino.²³

In questo passo grandioso lo storico aretino ha messo in luce molti temi fondamentali del genere: come nel caso del volto di Lorenzo il Magnifico che era stato verosimilmente tracciato seguendo il modello di una maschera mortuaria, anche l'autoritratto del Parmigianino ha un valore di indice poiché il supporto curvato riproduce fedelmente lo specchio tridimensionale del barbiere; inoltre, la rappresentazione delle distorsioni ottiche, dei riflessi e dei lustri sottolinea la bravura mimetica del pittore che riproduce in ogni minimo dettaglio il mondo esterno per fornire al ritratto, per metonimia, una connotazione di realtà; infine, la pittura miracolosa, con il valore aggiunto del dono come gesto simbolico, va conservata come una reliquia per la sua unicità.²⁴ Se allora il ritratto è per Vasari un genere inferiore, egli ne riconosce tuttavia il potere che esercita sullo spettatore, catturato non solo dallo sguardo ipnotico dell'effigiato, ma anche da quel «girar d'occhi» che, come egli chiarisce nella sua analisi del dipinto da lui attribuito a Palma il Vecchio [fig. 9], seduce il riguardante. A proposito di questo ritratto, Vasari scrive:

Ma certo che tutte l'opera sue, come che molte siano, non vagliono nulla appresso a una testa, che se ritrasse nella spera con alcune pelli di camello attorno con certi ciuffi di cappegli, la quale quasi ogni anno nella mostra della Ascesa [cioè nel giorno di Maria Assunta] in quella città [Venezia] si vede. Poté sì lo spirito del Palma solo in que-

²³ VASARI 1986, pp. 794-795. Per un commento al passo di Vasari cfr. PREMESBERGER 1999, pp. 262-272.

²⁴ Sul gesto del dono e le sue implicazioni, oltre al classico MAUSS 1923-1924, pp. 30-186, cfr. STAROBINSKI 1994 (trad. it. di A. Perazzoli Tadini 1995).

sta cosa salire tanto alto, che quella fece miracolosissima e fuor di modo bella. E perciò merita d'esser celebrato per il più mirabile di disegno, d'artificio, di colorito e di perfetto sapere, che viniziano che fino al tempo suo abbia lavorato. E nel vero vi si vede dentro un *girar d'occhi*, che Lionardo da Vinci e Michele Agnolo non avrebbero altrimenti operato. [...] Pertanto è stato cagione, che non solo io, ma tutti quegli che tal cosa hanno veduta, l'abbino tenuto meraviglioso nell'arte.²⁵

Per Vasari il veneziano Palma è un artista tutto sommato mediocre e, quel che è peggio, senza disegno, ma la perfezione di una sola opera, l'autoritratto, è sufficiente a 'redimerlo'. Ha dipinto un numero infinito di ritratti di cui non val la pena far cenno per non rendere prolisso il racconto, scrive lo storico aretino, ma non si può lasciare sotto silenzio una testa che egli ritiene divina e meravigliosa. Ancora una volta la mancanza di sistematicità del Vasari lascia spazio a intuizioni o aperture molto acute. Liberatosi per un momento dai lacci di una teoria di stampo aristotelico che impone una distinzione marcata tra il ritrarre e l'imitare, lo storico dell'arte giunge felicemente a una conclusione non dogmatica: anche un ritratto può essere un'opera meravigliosa e perfetta.

La seconda categoria di ritratti circoscritta dal Vasari nella prima edizione delle *Vite* fu quella delle effigi del mondo di corte. In questo campo la sua penna descrisse in modo particolarmente approfondito il ritratto di Leone X tra i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi, oggi agli Uffizi [fig. 10 (10a – 10b – 10c)], che l'autore conosceva nei minimi particolari per averlo copiato per Ottaviano de' Medici intorno al 1537-1538.²⁶ Si tratta di una vera e propria ecfrasi, che sa apprezzare e onorare il valore estetico dell'opera di Raffaello. Il Vasari scrive:

²⁵ VASARI 1986, pp. 801-802.

²⁶ Per un'informazione accurata sulla realizzazione del dipinto di Raffaello e sulle sue copie, cfr. GREGORI 1984, pp. 189-198. Da ultimo cfr. ZAPPERI 2007, pp. 59-68.

Fece in Roma un quadro di buona grandezza, nel quale ritrasse Papa Leone, il Cardinale Giulio de' Medici et il Cardinale de' Rossi, nel quale si veggono non finte, ma di rilievo tonde le figure; quivi è il velluto che ha il pelo, il domasco addosso a quel papa, che suona e lustra; e le pelli della fodera son morbide e vive, gli ori e le sete contrafatti sì, che non colori ma oro e seta paiono. Vi è un libro di carta pecora miniato che più vivo si mostra che la vivacità, un campanello d'argento lavorato che maraviglia è a voler dire quelle parti che vi sono. Ma fra l'altre una palla della seggiola brunita e d'oro nella quale, a guisa di specchio, si ribattono (tanta è la sua chiarezza) i lumi delle finestre, le spalle del papa et il rigirare delle stanze; e sono tutte queste cose condotte con tanta diligenza, che credasi pure e sicuramente che maestro nessuno di questo meglio non faccia, né abbia a fare.

La quale opera fu cagione che il papa di premio grande lo rimunerò, e questo quadro si trova ancora in Fiorenza nella guardaroba del duca [Cosimo II].²⁷

Si tratta di un vero ritratto di Stato, uno dei primi, eppure il Vasari è attratto soprattutto dalla materialità e dagli effetti luministici del quadro. Ancora una volta, il ritratto è molto di più della rappresentazione di tre volti poiché sono gli accessori a dare un significato all'immagine.

Caso unico nell'economia dell'«epos» vasariano, questo dipinto è ricordato con abbondanza di particolari per ben tre volte nelle *Vite* poiché il capolavoro di Raffaello venne copiato prima da Andrea del Sarto, la cui opera si trova oggi a Capodimonte,²⁸ e poi dal suo allievo Vasari, la cui tavola si trova oggi nella collezione dell'Earl of Leicester a Holkham Hall.²⁹ Da questi passi ricaviamo importanti informazioni sulla funzione sociale del ritratto nella società del Cinquecento. Per aver ammirato l'originale sopra una porta di Palazzo Medici a Firenze, Federico II, Duca di Mantova e grande collezionista, lo richiese in dono a papa Clemente VII, che vi era stato effigiato quando era ancora cardinale. Rispettando una prassi consolidata, il ritratto

²⁷ VASARI 1986, pp. 628-629.

²⁸ Sulla copia di Andrea del Sarto cfr. SHEARMAN 1965, vol. II, pp. 265-267.

²⁹ Sulla copia del Vasari cfr. la scheda di NESSELRATH, 1999, pp. 441-443.

divenne così un oggetto di dono o di scambio – come abbiamo già visto nel caso dell'autoritratto del Parmigianino – e papa Clemente ordinò a Ottaviano de' Medici – sempre lui – di metterlo in una cassa e inviarlo a Mantova.

Ma ecco che accade un fatto nuovo e imprevisto: ben prima delle leggi emanate da Ferdinando de' Medici, Ottaviano e il suo *entourage* sviluppano in quegli anni un concetto di bene artistico che non è esportabile poiché legato alla storia di un luogo, di una città. Pertanto, Ottaviano ordina ad Andrea del Sarto una copia per spedirla al Duca al posto dell'originale, come ci rivela la biografia scritta dal Vasari:

Promesse Andrea di farlo, e con prestezza fatto fare un quadro [cioè un supporto] simile, fu d'Andrea in casa di M<esser> Ottaviano segretamente lavorato; et in quello si affaticò Andrea talmente, che M<esser> Ottaviano intendentissimo in quella arte quando fur finiti, non li conosceva, avendo Andrea contrafatto fino alle macchie del sudicio com'era in quello. Così nascosto quel di Raffaello, in uno ornamento simile fu mandato a Mantova salvo; per il che restò satisfattissimo il Duca Federigo, per avergnene lodato Giulio Romano, discepolo di Raffaello, il quale, credendolo certamente di sua mano, sté in quella opinione di molti anni.³⁰

Ci troviamo di fronte a topoi collaudati: nella definizione di ritratto sono impliciti i concetti di copia, di indice, di riproduzione esattamente fedele al servizio della storia; ma a ciò si accompagna la connotazione negativa dell'inganno, poco importa se le vittime dell'imbroglione siano un cane mastino posseduto da Federico II oppure il suo pittore di corte.

L'esempio del ritratto di Leone X è particolarmente ricco per la nostra storia poiché lo stesso Vasari venne chiamato a confrontarsi, documentando così il valore ormai dinastico, storico e collezionistico affidato a queste immagini. Se Ottaviano de' Medici aveva salvato la tavola originale perché non andasse perduta una memoria cittadina importante, egli ne ordina una

³⁰ VASARI 1986, p. 718.

copia per sé quando il nuovo Duca di Firenze, Cosimo il Giovane, reclama quel cimelio di famiglia per la propria guardaroba, dove era alloggiata la sua collezione.³¹ Manco a dirlo, la copia era accompagnata da una lettera poiché in Vasari testo e immagini sono intimamente connessi, ma qui preme di più attirare l'attenzione sulla riproducibilità tecnica del genere e sul suo ruolo di documento dinastico.

Un altro grande esempio di ritratto cortigiano è quello eseguito da Sebastiano del Piombo per Pietro Aretino [fig. 11]. In questo caso il Vasari loda soprattutto la «difficoltà» manifestata dall'artista che in questa tela molto mal conservata avrebbe dipinto «cinque o sei sorti di neri» per imitare il velluto, il raso, l'ermisino [cioè un drappo di seta leggero], il damasco, il panno e una barba nerissima.³² La veridicità con cui sono rappresentati i materiali serve, per metonimia, a dimostrare la veridicità dei lineamenti dell'effigiato.

Ma veniamo all'ultimo capolavoro del genere, descritto con meticolosità nella prima edizione delle *Vite*, la *Gioconda* di Leonardo [fig. 12]. Si può essere stanchi di dover leggere le citazioni dal testo del Vasari, ma in questo caso la sua lingua è così stupefacente da richiedere la riproduzione dell'originale, benché abbreviato, data l'estensione di questa ecfraasi. L'autore scrive:

Prese Lionardo a fare per Francesco del Giocondo il ritratto di Mona Lisa sua moglie; e quattro anni penatovi lo lasciò imperfetto, la quale opera oggi è appresso il Re Francesco di Francia in Fontanableo [dove Vasari mai si recò]; nella qual *testa* chi voleva vedere quanto l'arte potesse imitar la natura, agevolmente si poteva comprendere, perché quivi erano contrafatte tutte le minuzie che si possono con sottigliezza dipignere. Avvenga che gli occhi avevano que' lustri e quelle acquitrine che di continuo si veggono nel vivo, et intorno a essi erano tutti que' rossigni lividi et i peli, che non senza grandissima sottigliezza si posson fare. Le ciglia per avervi fatto il modo del nascere i peli nella carne, dove più folti e dove più radi, e girare secondo i pori della car-

³¹ VASARI 1966-1987, vol. VI, 1987, p. 376.

³² VASARI 1986, p. 843.

ne, non potevano essere più naturali. Il naso, con tutte quelle belle aperture rossette e tenere, si vedeva essere vivo. La bocca, con quella sua sfenditura con le sue fini unite dal rosso della bocca con la incarnazione del viso, che non colori ma carne pareva veramente. Nella fontanella della gola, chi intensissimamente la guardava, vedeva battere i polsi.³³

La completezza della descrizione ci sorprende quando si pensa che il Vasari non vide mai l'originale. Certamente, egli si appellò a molte immagini topiche della letteratura del suo tempo, ma è probabile che abbia potuto osservare repliche e varianti realizzate dai creati di Leonardo sui prototipi o modelli dipinti dal maestro. In ogni caso, resta la descrizione più particolareggiata di un ritratto in tutto il libro e al passo appena citato ne segue un altro, altrettanto celebre, sugli intrattenimenti organizzati dall'artista affinché Monna Lisa non perdesse il buon umore per permettergli di dipingere quella «sfenditura» meravigliosa. Musicisti e cantori avevano il compito di tener allegra l'effigiata «*per levar via quel malinconico* che suol dare spesso la pittura a i ritratti che si fanno»,³⁴ altra osservazione assai acuta del grande aretino, che conclude il suo *tour de force* con queste parole:

Et in questo [ritratto] di Lionardo vi era un ghigno [vale a dire, un sorriso] tanto piacevole che era cosa più divina che umana a vederlo, et era tenuta cosa maravigliosa, per non essere il vivo altrimenti.³⁵

Il volto della donna appare ridotto a frammenti – gli occhi, le ciglia, il naso, il rosso della bocca, la fontanella della gola, l'incarnato – come nei prodotti della poesia petrarchesca che devono averlo ispirato, ma resta il fatto che con questa descrizione estremamente particolareggiata il Vasari inaugura un nuovo genere letterario, l'encomio del ritratto basato su modelli bembeschi, garantendo così dignità a un genere pittorico che

³³ VASARI 1986, p. 552.

³⁴ VASARI 1986, p. 552.

³⁵ VASARI 1986, p. 552.

non amava.³⁶ Inoltre, con un altro colpo d'ala, il Vasari intuisce un'altra verità, vale a dire lo statuto ambiguo del ritratto che bascula tra la vita e la morte. Al suo ambito appartengono il paradosso di una fedeltà dei lineamenti affidata alla tecnica della maschera funeraria e il paradosso di un genere che proprio nel momento in cui crede di catturare la vita si trasforma subito in un sorriso malinconico, nella consapevolezza dell'inutilità di quel gesto o dell'impossibilità di quel progetto.

Tirando le somme, nella prima edizione delle *Vite* il Vasari non ha elaborato una teoria del ritratto e i suoi commenti sui singoli dipinti restano neutrali: manifestano grande ammirazione per le capacità tecniche di alcuni pittori, soprattutto per i loro autoritratti allo specchio, ma restano volentieri ancorati a espressioni generiche e standardizzate.

Questo scenario cambiò completamente nella seconda edizione del 1568. Non si può dire che diciotto anni dopo il problema di un'impostazione teorica fosse risolto, ma aumentò la consapevolezza dell'autore sulle qualità e sui limiti del genere.

Ciò avvenne per sei motivi principali:

- 1) l'inserimento dei ritratti silografici degli artisti come incipit delle singole biografie [fig. 13], incisioni che erano già state previste per la prima edizione, ma che non vennero realizzate nel 1550 per motivi di tempo e di costi;³⁷
- 2) l'impegno maggiore esercitato dai suoi amici letterati, quali il Borghini e l'Adriani, nella stesura della seconda edizione;
- 3) i riferimenti costanti nelle *Vite* al Museo degli uomini illustri messo insieme da Paolo Giovio nella sua villa sul lago di Como;
- 4) l'incarico di affrescare le pareti di Palazzo Vecchio con cicli storici in cui i ritratti dei protagonisti servivano a documen-

³⁶ Su Bembo e il ritratto cfr. BOLZONI 2010.

³⁷ Sulle xilografie e sul valore di documentazione storica dei ritratti ricordati nelle *Vite* si può far ricorso alle lucide osservazioni di HOPE 1985, pp. 321-338. Hope, tuttavia, non affronta il problema del ritratto come genere pittorico.

- tare la veridicità dei fatti rappresentati [fig. 14];
- 5) la necessità di confrontarsi con un gigante quale Tiziano, sinneppure di tutta la pittura veneziana, che non solo si era specializzato in quel genere ma, come Apelle con Alessandro, era stato prescelto dall'imperatore Carlo V come ritrattista ufficiale di corte;
 - 6) l'interesse della famiglia Medici per questo tipo di opere, dal Duca Alessandro, che si fece ritrarre in tutte le tecniche possibili, al Duca Cosimo che affidò al Bronzino il compito di creare uno stile adatto a rispecchiare l'aura della sua dinastia.

Il genere del ritratto costituiva dunque un grosso problema per l'impianto teorico delle *Vite*. Partiamo dalle xilografie [fig. 13]. Già nella prima edizione il Vasari aveva chiuso il proemio delle vite, non quello a tutta l'opera, con una riflessione sulla funzione dei ritratti degli artisti illustri celebrati nel suo libro. Dopo aver chiarito che non era suo fine stabilire una cronologia assoluta delle opere bensì scrivere una storia degli stili, concludeva affermando che non era poi necessario commentare «de forme e fattezze» dei suoi colleghi poiché i loro ritratti, «citati et assegnati da me, dovunque e' si truovano»,³⁸ rendevano superflua la descrizione dei loro lineamenti. Si può notare come nel 1550 l'autore faccia cenno solo all'aspetto esterno degli artefici, alle loro forme e fattezze, senza soffermarsi sul loro carattere. Inoltre, non fa alcun riferimento ai ritratti incisi – i cui prototipi aveva già incominciato a raccogliere ma che avrebbe pubblicato solo nella seconda edizione – limitandosi invece alla semplice segnalazione della loro presenza in opere d'arte che il lettore o la lettrice avrebbero dovuto rintracciare da soli.

Nel 1568, con le xilografie collocate all'inizio di ogni biografia, la situazione cambia radicalmente. Vasari si dilunga sui sacrifici da lui patiti per raccogliere le immagini che accompagnano il testo e ribadisce la loro superiorità nel descrivere con pochi tratti, al posto di lunghi giri di parole, «de forme e fattezze» dei suoi

³⁸ VASARI 1986, p. 102.

collegi. Si scusa con i lettori per non aver trovato testimonianze visive dei volti di alcuni maestri, nonostante avesse impiegato ogni diligenza per cercarli. Chiede perdono poi a coloro che fossero eventualmente più informati di lui della loro eventuale scarsa somiglianza, affermando che i ritratti in bianco e nero delle xilografie «non somigliano mai tanto bene quanto fanno i coloriti»,³⁹ senza contare l'incompetenza degli incisori incapaci di riprodurre le minuzie che forniscono la vera perfezione ai ritratti.

Da questo passo si ricavano, indirettamente, molti dettagli preziosi sulla concezione vasariana del ritratto: sono i particolari a fare la differenza (capelli, ciglia, peli, arrossamenti, incarnati e via dicendo) nonché gli accessori con i loro colori: un ritratto in bianco e nero non sarà mai paragonabile a un'opera di Tiziano, per esempio. Inoltre, senza affermarlo in modo esplicito, il Vasari fa intendere che «de forme e fattezze» degli artefici descritte nelle sue vite vanno al di là dei loro puri lineamenti, investendo una sfera più profonda. Se è vero che l'autore non si esprime in modo esplicito su questo punto, il testo che costituisce un salto di qualità in questo campo, vale a dire la lettera indirizzata da Giovanni Battista Adriani allo storico dell'arte per dimostrare l'eccellenza dell'arte antica, si trova all'interno della sua opera, collocata, per essere precisi, all'inizio del secondo tomo della terza parte delle *Vite*.⁴⁰ Qui il letterato esaltava Apelle, il modello assoluto per gli artisti della bella maniera moderna, che sarebbe stato in grado di ritrarre le persone così fedelmente da permettere ai «fisiomanti», come scrive l'Adriani, di indovinare ciò che all'effigiato era accaduto in passato e di predirne il futu-

³⁹ VASARI 1966-1987, vol. II, 1967, p. 32.

⁴⁰ Per essere ancora più precisi – e ciò è, a dir poco, fondamentale –, il secondo tomo della terza parte si apre con l'appello del Vasari *A gli artefici del Disegno*. A questo segue l'indice ragionato del secondo volume della terza parte, seguito a sua volta dalla lettera dell'Adriani. Importante è che il testo dell'Adriani venga prima delle ultime biografie aggiunte dal Vasari e che sia inserito in corso d'opera e non all'inizio delle *Vite*, dove è invece collocato nelle edizioni moderne, ammesso che venga ristampato.

ro.⁴¹ Il ritratto assumeva così una nuova dignità, un nuovo status pseudoscientifico e non sorprende pertanto che le singole effigi degli artefici venissero raccolte in un unico volume, indipendente dalla parola scritta delle *Vite*.⁴² Così come non sorprende che il genere facesse breccia anche nella lettera con cui l'autore dedicava la seconda edizione del suo libro al Duca Cosimo de' Medici:

E se le effigie e ' ritratti che ho posti di tanti valenti uomini in questa opera – dei quali una gran parte si sono avuti con l'aiuto e per mezzo di Vostra Eccellenza [poiché Cosimo aveva fatto copiare per la sua collezione i ritratti del museo gioviano] – non sono alcuna volta ben simili al vero e non tutti hanno quella proprietà e simiglianza che suol dare la vivezza de' colori, non è però che il disegno et i lineamenti non sieno stati tolti dal vero e non siano e proprii e naturali, senza ché, essendomene una gran parte stati mandati dagli amici che ho in diversi luoghi, non sono tutti stati disegnati da buona mano. Non mi è anco stato in ciò di piccolo incommodo la lontananza di chi ha queste teste intagliate, però che, se fussino stati gli intagliatori appresso di me, si sarebbe per avventura intorno a ciò potuto molto più diligenza che non si è fatto, usare.⁴³

È vero, ci sono sì dei limiti: le immagini non sono colorate e gli incisori hanno a volte travisato il modello, ma il ritratto viene ad assumere un valore documentario [fig. 14] che lo fa lievitare nella valutazione del Vasari storico.

Sin qui le immagini. Altrettanto fondamentale è però il testo che l'autore aggiunse subito prima della lettera dell'Adriani e pertanto sempre all'inizio del secondo volume della terza parte, vale a dire il suo appello *A gli artefici del Disegno* inserito nell'edizione del 1568. In questo ulteriore paratesto, il Vasari ritorna sul tema del ritratto che qui, per la prima volta nei suoi scritti, viene elogiato in modo esplicito perché salvaguarda la *memoria* delle persone che non ci sono più, di quelli che ci hanno lasciato, di

⁴¹ VASARI 1966- 1987, vol. I, 1966, p. 192.

⁴² DAVIS 1985, pp. 257-259.

⁴³ VASARI 1966- 1987, vol. I, 1966, p. 6.

chi ci ha preceduto e merita di essere ricordato ai posteri: un tema profondamente albertiano.⁴⁴ In queste parole è implicito il concetto di fama che però verrà affrontato in modo più esplicito dall'Adriani, ancora una volta nella sua celebre lettera. Riprendendo il tema della memoria, il letterato ricorda infatti come già nella Roma antica due nobilissimi e dottissimi cittadini, Marco Varrone e Pomponio Attico, avessero redatto dei libri sugli uomini celebri e virtuosi facendoli accompagnare dalle loro immagini, concludendo così: «quegli animi gentili ebbero in pregio la *memoria* degli uomini grandi et illustri, e tanto s'ingegnarono con ogni lor potere e con ogni maniera di onore far pregiati, chiari et eterni i nomi e le immagini di coloro i quali per loro *virtù* avevano meritato di viver sempre».⁴⁵

L'Adriani ritorna spesso, nel suo lungo scritto, sul tema del ritratto, solo per elogiarlo. E se ai concetti di *fama*, *virtù* e *memoria* aggiungiamo altre connotazioni positive sparse per le *Vite*, quali *l'amore* (nella biografia di Giovanni Bellini, ma già nel 1550), *l'amicizia* (nella biografia del Pontormo) e la *funzione diplomatica di quelle immagini* (nella biografia del Bonsignori), capiremo subito di quale svolta sia stato protagonista il genere nella seconda edizione. Il distacco con cui il Vasari aveva affrontato il tema in modo empirico nel 1550 è ora sostituito da una partecipazione moderatamente positiva che si accompagna, in primo luogo, alla rivalutazione storica del genere.

In effetti, un modo per verificare la stima accresciuta goduta dal ritratto nella gerarchia dei valori istituita dall'opera è quello di ricordare il ruolo da lui svolto nei cicli affrescati sulle pareti e sulle volte degli ambienti di Palazzo Vecchio, dove la presenza delle effigi di molti personaggi storici aveva la funzione di documentare la veridicità dei fatti rappresentati. Un altro modo è quello di analizzare i paratesti come si deve. Probabilmente nessun'altra opera del Cinquecento può contare su indici così ricchi

⁴⁴ VASARI 1966- 1987, vol. I, 1966, p. 176: «Né m'è parso fatica, con spesa e disagio grande, per maggiormente rinfrescare la memoria di quelli che io tanto onoro, di ritrovare i ritratti e mettergli inanzi alle Vite loro».

⁴⁵ VASARI 1966- 1987, vol. I, 1966, p. 180.

e dettagliati come quelli inseriti nelle *Vite* del Vasari, ma anche in questo campo dobbiamo operare una distinzione tra il 1550 e il 1568. Se nella prima edizione gli indici sono pubblicati alla fine dell'opera, dove, oltre ai capitoli sull'introduzione alle tre arti, troviamo l'elenco alfabetico, per nome di battesimo, degli artisti biografati e poi di quelli solo menzionati, a cui segue una dettagliatissima «tavola de' luoghi dove sono le opere descritte», vale a dire un indice dei luoghi molto sofisticato e articolato, nella seconda edizione questo apparato è diventato ancora più imponente per volontà del Borghini e di altri amici dell'autore.

Nel 1568 abbiamo pertanto ben tre indici: uno collocato all'inizio dell'opera che copre protagonisti, temi e luoghi delle prime due parti delle *Vite*, il secondo stampato all'inizio del primo volume della terza parte e il terzo collocato subito dopo l'appello *Agli artefici del Disegno* e prima della lettera di Giovan Battista Adriani, vale a dire all'inizio del secondo volume della terza parte delle *Vite*. In tutti e tre i casi, a un *Indice più copioso delle cose più notabili / Della prima, & seconda parte, cioè del Primo Volume* oppure a una *Tavola delle vite de gli artefici* oppure a una *Tavola delle cose più notabili che si contengono / In questo Secondo Volume della Terza Parte* segue o precede una *Tavola dei ritratti che sono nominati* nell'opera. Ebbene, è rivelatore constatare che cosa s'intenda per ritratto in queste «Tavole» e, di conseguenza, nell'opera scritta dal Vasari. Infatti in questi elenchi non troviamo soltanto i ritratti degli artisti (Cimabue, Giotto, Leon Battista Alberti e così via), ma anche quelli, per esempio, di Agnolo Acciaiuoli, Agnolo Poliziano, Alessandro papa VI, Alberto Magno, Alfonso Re di Napoli, Amerigo Vespucci, Antonino Arcivescovo & santo e così via. Ciò vuol dire che non ci si riferisce alle silografie con i ritratti degli artisti – cosicché nel caso di Cimabue l'indice rimanda al 'ritratto' offerto nel testo a p. 87 e non alla xilografia riprodotta a p. 82 –, bensì alla semplice citazione dei nomi illustri. È un dato significativo poiché ci rivela come la 'ditta' Vasari-Borghini & Co. volesse attirare l'attenzione sul fatto che le *Vite* erano qualcosa di più di un 'semplice' racconto delle biografie degli artisti celebri, come peraltro aveva già indicato «l'indice copioso delle cose più notabi-

li».

Le *Vite* dovevano essere invece intese come un fenomeno collettivo che interessava una vasta fascia della società del tempo. In effetti, rileggendo le *Vite* del 1568 in modo sistematico, ci si accorge che il numero di personaggi storici citati è cresciuto esponenzialmente. Per esempio, commentando l'episodio del fanciullo resuscitato da San Francesco affrescato da Domenico Ghirlandaio nella cappella Sassetti in Santa Trinita, il Vasari aggiunge nuovi nomi a quelli già ricordati nel 1550 poiché qui vi «sono ritratti [anche] Maso degli Albizzi, messer Agnolo Acciaiuoli, messer Palla Strozzi, notabili cittadini e nelle istorie di quella città assai nominati.»⁴⁶ Esplicito è qui il rimando al ruolo giocato da questi personaggi nella storia di Firenze, ragion per cui è doveroso celebrarne il nome. Altrettanto sfrontato è il modo in cui il Vasari, nel 1568, ingrossa, a ogni possibile occasione, la grande famiglia dei Medici. Tralasciando i numerosi riferimenti al potere consolidato di Cosimo I e della sua famiglia, basti ricordare come il biografo abbia riscritto il passo in cui descrisse l'*Adorazione dei Magi* eseguita da Filippino Lippi per i frati di San Donato a Scopeto, la tavola, oggi agli Uffizi, che sostituì quella lasciata incompiuta da Leonardo: mentre nel 1550 si era soffermato solo sui mori, gli indiani, gli abiti stranamente accinciati e la capanna bizzarrissima, sui *parerga* dipinti da Filippino, nel 1568 aggiunse altri dettagli. Secondo il Vasari, l'artista «vi ritrasse in figura d'uno astrologo che ha in mano un quadrante Pier Francesco vecchio de' Medici, figliuolo di Lorenzo di Bicci, e similmente Giovanni padre del signor Giovanni de' Medici, et un altro Pier Francesco di esso signor Giovanni fratello, et altri segnalati personaggi».⁴⁷

Riassumendo quanto detto sinora, emergerebbe la tesi che il Vasari, con la complicità di Adriani e Borghini, avrebbe elaborato nel 1568 un'immagine molto più positiva del ritratto. Eppure fu proprio nella seconda edizione che lo storico dell'arte non

⁴⁶ VASARI 1966-1987, vol. III, 1967, p. 477.

⁴⁷ VASARI 1966-1987, vol. III, 1967, p. 567.

risparmiò critiche al genere, abbandonando così la posizione neutrale che aveva assunto nel 1550. Dopo aver studiato alcuni passi in cui l'autore esprime le sue riserve, cercheremo di trovare una spiegazione storica per comprendere questa dicotomia. Com'è noto, l'elogio di Michelangelo corona il grande progetto dello scrittore aretino ed è altrettanto risaputo che il Buonarroti non amava eseguire busti o ritratti (con qualche eccezione, ma a condizione che il modello effigiato fosse di una bellezza perfetta), il che ci rimanda al passo vasariano da cui eravamo partiti. Fra le eccezioni si annovera il ritratto di Andrea Quaratesi [fig. 15] disegnato a matita nera, un'opera non menzionata nelle *Vite*, che qui può funzionare come surrogato per quello di Tommaso de' Cavalieri, il grande amore della vecchiaia di Michelangelo. Il biografo scrive: «Ritrasse Michelagnolo messer Tommaso in un cartone grande, di naturale, che né prima né poi di nessuno fece il ritratto, perché aboriva il fare somigliare il vivo, se non era d'infinita bellezza».⁴⁸ Il Vasari mentiva oppure non era bene informato dal momento che il ritratto del Quaratesi dimostra il contrario, ma è significativo che si tratti di un disegno e non di un dipinto così come era vera l'avversione di Michelangelo per i ritratti: per quanto ne sappia, non ne produsse nemmeno in scultura, eccezion fatta per il *Bruto* del Bargello che forse rappresenta l'effigie idealizzata dell'amico Donato Giannotti.⁴⁹ La riluttanza del Buonarroti a eseguire ritratti può aver

⁴⁸ VASARI 1966- 1987, vol. VI, 1986, p. 110.

⁴⁹ Paradigmatica resta l'opinione apparentemente formulata da Michelangelo e riportata in una lettera di Niccolò Martelli a Domenico Rugasso, il cancelliere di Orazio Farnese, del 28 luglio 1544: l'artista non si sarebbe preoccupato di rendere somiglianti i ritratti di Giuliano, duca di Nemours, e Lorenzo de' Medici, duca di Urbino, nelle tombe da lui erette nella Sacrestia Nuova di San Lorenzo perché «di qui a mille anni» nessuno avrebbe potuto testimoniare della loro fedeltà: cfr. BAROCCHI 1962, vol. III: *Commento*, p. 993. Cfr. inoltre CASTELNUOVO 1973, p. 1072. La lettera originale è stampata in MARTELLI 1546, c. 49r: «Dicono che i Poeti sono adulatori e bugiardi la qual cosa io per la presente mia (dato ch'io non sia Poeta né degno di tal nome) nol niego, ma veggasi a che fine lo fanno. Michel'agnolo solo è unico al mondo nella libreria di San Lorenzo della Città di Firenze, havendo in

influenzato l'opinione del Vasari. Benché avesse iniziato la sua carriera dipingendo complesse immagini allegoriche e continuasse a rappresentare effigi di uomini illustri, Giorgio non esitò a scrivere nelle sua autobiografia frasi come questa:

Feci [...] il ritratto di Luigi Guicciardini, fratello di messer Francesco che scrisse la Storia [...]; il quale ritratto, che è appresso gl'eredi di detto messer Luigi, si dice essere il migliore e più somigliante d'infiniti che n'ho fatti. Né de' ritratti fatti da me, che pur sono assai, farò menzione alcuna, che sarebbe cosa tediosa: e per dire il vero, *me ne sono difeso quanto ho potuto di farne*.⁵⁰

Da questo passo si ricava che il Vasari fu, per così dire, 'costretto' a dipingere molti ritratti, benché egli sostenesse di non essere portato per quel genere. Ma ancora più forte è il pensiero espresso verso la fine dell'autobiografia dove l'autore si esprime in modo ancora più netto quando afferma di essere stato «*sforzato*» a eseguire il ritratto di Antonio de' Nobili, depositario generale di Cosimo I e grande amico del pittore, «*contro alla mia natura di farne*». ⁵¹ Il genere che frequentò per tutta la sua vita sarebbe stato addirittura inadatto alla sua inclinazione artistica.

Pertanto ci troviamo di fronte a un evidente paradosso: nella seconda edizione delle *Vite* il ritratto viene tollerato come prodotto estetico inferiore solo perché svolge l'importante funzione di documento storico.⁵² È sulla scia di questo riconoscimen-

quella a scolpire i Signori Illustri della felicissima casa de' Medici non tolse dal Duca Lorenzo, né dal Sig. Giuliano il modello apunto come la natura gli havea effigiati e composti, ma diede loro una grandezza, una proportion e un decoro, una gratia, - uno splendore qual gli pareva che più lodi loro arrecassero, dicendo che di qui a mille anni nessuno non ne potea dar cognitione che fossero altrimenti, di modo che le genti in loro steffi mirandoli ne rimarrebbero stupefatti, si che se i famosi scrittori aggiugon talvolta al vero lo fanno per renderli mirabili a i secoli futuri, e non per adularli».

⁵⁰ VASARI 1966-1987, vol. III, 1971, p. 393.

⁵¹ VASARI 1966-1987, vol. III, 1971, p. 405.

⁵² VASARI 1966-1987, vol. III, 1971, p. 400: «Et intanto che si fece il rimanente, condussi, con ricchissimo lavoro di stucchi in varii spartimenti, le prime otto stanze nuove [del Palazzo Vecchio], che sono in sul piano della

to, tuttavia, che il tono nei confronti del genere diviene – nella vita di Giovanni Bellini, per esempio – meno distaccato e più positivo. Fondamentale per questa svolta fu in ogni caso il contributo determinante offerto dagli amici letterati del Vasari che intuirono il grande potenziale politico messo in orbita quasi inconsapevolmente dall'*opus magnum* dell'aretino. Uno strumento di comunicazione e 'propaganda', di cui lo storico dell'arte non aveva capito del tutto la portata.

Più volte è stato giustamente messo in luce l'apporto all'opera fornito da uomini come il Borghini e Cosimo Bartoli, ma se ci rivolgiamo alla storia del ritratto fu Giovan Battista Adriani a svolgere un ruolo di primo piano in quella storia. Come abbiamo visto, nella sua lettera ritorna spesso sull'argomento, sino a ribaltare il rapporto tra 'imitare' e 'ritrarre' poiché quest'ultimo acquista ora una connotazione positiva. Al posto della storia di Gige lidio raccontata dal Vasari nel proemio alle vite degli artefici, Adriani preferisce quella della figlia di Butade Sicionio,⁵³ spostando così l'accento dalla pittura alla scultura (o mettendo in parità le due arti) e lodando il genere del ritratto inteso come indice, vale a dire come opera di 'ritrarre', assumendo così una posizione esattamente contraria a quella del Vasari, benché i loro testi siano stampati nello stesso libro.

Non meno importante è poi il paragrafo seguente in cui l'Adriani loda apertamente la ceroplastica inventata da Lisistrato Sicionio, fratello di Lisippo: secondo l'autore, «questi fu il primo che ritraesse dal vivo, essendosi sforzati innanzi a lui gli altri maestri di far le statue loro più belle che essi potessero».⁵⁴ Come si vede, un'idea opposta a quella di Michelangelo e del Vasari,

gran Sala, fra salotti, camere et una cappella, con varie pitture et infiniti ritratti di naturale, che vengono nelle istorie, cominciando da Cosimo Vecchio, e chiamando ciascuna stanza dal nome d'alcuno disceso da lui, grande e famoso».

⁵³ VASARI 1966- 1987, vol. I, 1966, pp. 204-205. Antonio Pinelli, che ringrazio, mi ha fatto notare come in tutta la letteratura storico-artistica si faccia sempre riferimento al nome di «Dibutade», sino a oggi, ma per un errore, poiché Plinio si riferisce invece all'artista «Butade».

⁵⁴ VASARI 1966- 1987, vol. I, 1966, p. 205.

che invece concepivano l'arte come miglioramento della natura, ammettendo pertanto soltanto la riproduzione di un modello naturalmente perfetto. Adriani scrive invece il contrario: sembra apprezzare il lavoro dello scultore antico proprio perché *non* si sforza di fare le sue statue più belle, preferendo piuttosto ricorrere alla riproduzione del modello per calco. Ed è a grazie a questo passo che il Vasari, per emulazione, inserirà nella biografia del Verrocchio un lunghissimo excursus sulla produzione di ex-voto in cera prodotti soprattutto per il santuario dell'Annunziata.⁵⁵

Considerando tutti i dati raccolti sinora, possiamo comprendere meglio le correzioni e le aggiunte apportate dal Vasari al suo testo normativo nella seconda edizione solo quando ci rendiamo conto degli enormi interessi collegati alla rivalutazione del ritratto nella Giuntina. Non abbiamo lo spazio per analizzare in modo approfondito tutti i passi rilevanti della versione più tarda e forse sarebbe superfluo. Basti dire che se nell'esempio appena citato, la ceroplastica, Vasari sembra riscattare in qualche modo, almeno per via di un interesse storico, il valore del ritratto come indice e se nelle biografie di Tiziano e di Giorgione, come è stata riscritta nel 1568, ritroviamo il topos dell'autoritratto miracoloso, è in quelle di due pittori fiorentini, Jacopino del Conte e Domenico Puligo, che i limiti del genere trovano, nelle parole del Vasari, la loro espressione più articolata. La breve vita di Jacopino è tutta una *excusatio non petita* nei riguardi del genere. Il testo fa capire al lettore che il fiorentino Del Conte sarebbe stato sì un artista in grado di dipingere cose grandi e pale d'altare, come in effetti egli fece, ma «essendo stato infin dalla sua giovinezza molto inclinato a ritrarre di naturale, ha voluto che questa sia stata sua principale professione».⁵⁶ Descrivere tutti i suoi ritratti sarebbe noioso, aggiunge il biografo, ma non si lascia sfuggire una notizia storica, vale a dire il fatto che Jacopino fosse diventato il pittore ufficiale dei pontifici, così come a Ve-

⁵⁵ Su questo aspetto cfr. CARRARA 2000, pp. 243-291: 247.

⁵⁶ VASARI 1966- 1987, vol. VI, 1987, p. 222. Sui ritratti dell'artista cfr. DONATI 2010, in particolare pp. 149-162.

nezia Tiziano aveva il compito di dipingere le effigi dei dogi, non tralasciando di immortalare tutti gli ambasciatori che si erano recati alla Santa Sede. Non solo, anche persone nobili, prelati, cardinali [fig. 16] e letterati. Il Vasari deve ammettere a denti stretti che il collega ha fatto fortuna, tanto da vivere agiatamente con la sua famiglia a Roma, ma non può fare a meno di esternare una malignità: Jacopino disegnava così bene da giovane che da lui si aspettavano grandi cose, ma, avendo ceduto alla sua inclinazione, si sarebbe accontentato di campare dedicandosi anima e corpo a un genere minore dell'arte.

La vita di Jacopino compare solo nella seconda edizione ed è per questo motivo che quella dedicata a Domenico Puligo è molto più interessante perché ci consente di soppesare i cambiamenti avvenuti tra le due versioni.⁵⁷ Nel 1550 il Vasari si limita a scrivere che egli si diede a dipingere ritratti di naturale [fig. 17] perché non aveva disegno e si esercitava di continuo con i colori. Anche qui, come nel caso di Jacopino, l'artista viene criticato per aver rinunciato a eseguire «opere grandi» per concentrarsi invece sui dipinti devozionali e sui ritratti, concedendo tuttavia che questi erano «molto simili e molto vivi».⁵⁸ Questo è tutto quello che si legge nel 1550. Diciotto anni dopo è tutta un'altra cosa. Inserisce nella biografia del Puligo quella di un altro discepolo di Ridolfo del Ghirlandaio, Antonio del Ceraiolo che, come il suo sodale, si era specializzato in ritratti [fig. 18].⁵⁹ Vasari scrive:

Antonio aveva imparato da Lorenzo di Credi a ritrarre tanto bene di naturale, che con facilità grandissima faceva i suoi ritratti similissimi al naturale, ancorché in altro non avesse molto disegno: et io ho veduto alcune teste di sua mano ritratte dal vivo, che ancorché abbiano verbigrazia il naso torto, un labbro piccolo et un grande, et altre sì fatte disformità, somigliano nondimeno il naturale, per aver egli ben preso

⁵⁷ Sul Puligo cfr. CAPRETTI-PADOVANI 2002.

⁵⁸ VASARI 1986, p. 658.

⁵⁹ Su Antonio del Ceraiolo cfr. ZERI, 1967, pp. 139-154; TAMBORINO 2001-2002, pp. 104-122; BENASSAI, 2008, pp. 7-33; CALLAHAN 2010, pp. 7-11.

l'aria di colui; là dove per contrario molti eccellenti maestri hanno fatto pitture e ritratti di tutta perfezione in quanto all'arte, ma non somigliano né poco né assai colui per cui sono stati fatti.⁶⁰

Si tratta di un passo fondamentale per la nostra storia perché il Vasari si lascia sfuggire alcuni concetti importanti, per lui e per noi che ci occupiamo del suo pensiero. Ambedue gli artisti, Puligo e Antonio del Ceraiolo, sono scarsi in disegno e ciò è un peccato capitale nella concezione estetica vasariana, poiché equivale a dire che il ritratto è un genere inferiore. Inoltre, poiché la funzione del ritratto sarebbe quella di riprodurre fedelmente la realtà con tutte le sue deformazioni, i maestri migliori, che idealizzano il modello, non sarebbero in grado di dipingere effigi somiglianti, mentre un artista tutto sommato mediocre come Antonio sarebbe stato in grado di cogliere meglio l'aria dei modelli: un altro modo per ridimensionare la portata del genere nel suo sistema delle arti. Il passo della vita prosegue con un adagio che abbiamo già ascoltato a proposito di Michelangelo e di altri, ma con un'altra intonazione. Secondo lo storico di Arezzo chi dipinge ritratti deve ingegnarsi, «senza guardare a quello che si richiede in una perfetta figura», a farli somiglianti, «ma quando somigliano e sono anco belli, allora si possono dir opere singolari, e gl'artefici loro eccellentissimi».⁶¹ Vasari alla fine riconosce a un pittore di ritratti, se riproduce un modello perfetto, la possibilità di essere un maestro eccellente, nonostante la presunta pochezza del genere pittorico.

Nonostante la severità dell'artista nei confronti del ritratto, non perse tuttavia l'occasione di farsi effigiare da uno dei suoi allievi nel cosiddetto autoritratto degli Uffizi [fig. 19] e di inserire ben due proprie immagini nella Giuntina [fig. 20]: nel primo volume, a riscontro dell'*Indice delle cose più notabili*, in un ovale accompagnato dall'iscrizione «GIORGIO VASARI PITTORE ET ARCHITETTO ARETINO» che sovrasta un panorama della città di Firenze, e all'inizio della *Descrizione dell'opere di Giorgio Vasari*

⁶⁰ VASARI 1966-1987, vol. IV, 1976, p. 248.

⁶¹ VASARI 1966-1987, vol. IV, 1976, p. 248.

Pittore, et Architetto Aretino, nella seconda parte del terzo volume, all'interno di una cornice che egli aveva riservato spesso ai pittori-architetti.⁶² Le due immagini sono simili ma non identiche: in questo secondo ritratto è eliminato il panorama della città di Firenze. L'autore era ben consapevole del ruolo svolto e dei problemi creati dall'immagine incisa da Cristofano Coriolano, come si ricava da una lettera che indirizzò a Vincenzio Borghini il 20 settembre settembre 1567:

E stamani io ho fatto di mio mano il mio viso, ritratto dallo specchio, che non è infiato; et l'ha ritratta nel bossolo. Et se maestro Cristofano a Venezia non lo giostizia, areno una testa graziosa, perché l'ha ritratto bene afatto. Stasera lo manderò a Venezia.⁶³

Il cosiddetto autoritratto [fig. 19], che è stato attribuito autorevolmente all'allievo Jacopo Zucchi, lo rappresenta in abiti sontuosi, con una collana d'oro al collo, l'onoreficenza di Cavaliere dello Sepron d'Oro e di San Pietro che gli era stata riconosciuta da papa Pio V nel 1571. Inoltre, è accompagnato dagli strumenti della sua professione, un pennello e un compasso appoggiato su un foglio di carta decorato con figure e una pianta architettonica. L'opera documenta lo status sociale raggiunto dal Vasari dopo una vita di lavoro molto intenso: esprime soddisfazione per gli obiettivi raggiunti. Nel corso del nostro studio abbiamo constatato quanto l'artista non amasse il genere del ritratto, ma all'inizio dell'ottavo decennio egli era ormai consapevole del ruolo storico svolto dal genere, poiché le effigi degli uomini illustri erano interpretate da lui e dai suoi contemporanei come documenti storici.

In conclusione, si può dire che la posizione assunta dal Vasari nei confronti del ritratto fu contraddittoria o quanto meno irrisolta e che le sue osservazioni sul genere nelle *Vite*, nelle lettere e nelle opere restano frammentarie, incomplete.

Tuttavia, senza prendere in considerazione i suoi sforzi in que-

⁶² Cfr. DAVIS 1985, p. 261.

⁶³ FREY 1930, pp. 350-353.

sto campo, non potremmo capire le prime compiute teorie del ritratto proposte dal cardinal Gabriele Paleotti, che nel suo *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582) menziona persino le teste inserite dal Vasari nella sua opera grandiosa, oppure da Giovan Paolo Lomazzo nel suo *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura* (1584) o infine dall'artista-prelato Giovan Battista Armenini nei suoi utilissimi *De' veri precetti della pittura* (1586).

Per il Paleotti il ritratto era un genere potenzialmente pericoloso: permetteva la rappresentazione del volto degli eretici e per questo motivo doveva essere messo sotto un rigido controllo ma del genere Paleotti apprezzava il valore documentario. Scrisse in particolare: «Negli altri casi poi giudicati ragionevoli e non dubbiosi raccordiamo al pittore che egli, nel fare ritratti, non si scosti punto dalla verità, servando in questo la regola dell'istorico, che narra il fatto come è stato, e non dell'oratore, che spesso amplifica et estenua le cose». ⁶⁴ In questo passo straordinario è chiaramente definita l'equazione ritratto-storia. Un argomento che avrebbe soddisfatto messer Giorgio, che nel celebre proemio alla seconda parte delle *Vite* espresse apertamente la sua volontà di essere preso seriamente come storico, poiché se avesse voluto solo descrivere le opere degli artefici gli sarebbe bastato stendere un inventario. Vasari storico, quindi, ma è fondamentale comprendere che 'i documenti' non si trovano solo negli archivi, bensì anche sui volti dei protagonisti della storia immortalati nei ritratti.

Il testo dell'Armenini insiste sul valore della *memoria* e non si spinge molto oltre le opinioni del Vasari, però le sistematizza ed è significativo che il titolo del capitolo dedicato al genere risulti, di fatto, una libera citazione dal testo dello storico aretino. Armenini scelse infatti questo titolo: «De' ritratti del naturale e dove consiste la difficoltà di farli bene; e da che procede che, le più volte, quelli che hanno maggior disegno e che sono più ce-

⁶⁴ Così Paleotti antologizzato da BAROCCHI 1977, vol. III, p. 2728. Cfr. inoltre PALEOTTI 2002, pp. 149-163.

lebrì de gli altri, li fanno men somiglianti di quelli che sono men perfetti di loro». ⁶⁵ Con il testo del Lomazzo si apre invece una nuova era, che tuttavia non sarebbe stata possibile senza il lavoro di preparazione svolto dal Vasari. Nel capitolo intitolato *Composizione di ritrarre dal naturale*, il pittore milanese ritorna sui topoi della *virtù*, della *memoria*, dello status dell'effigiato, del rapporto tra questo genere e la poesia. ⁶⁶ Ma contrariamente al Vasari e al Paleotti, che ne ammiravano il valore di documento storico, il Lomazzo ne esalta la capacità di metamorfosi, vale a dire di abbellimento del reale, ribaltando completamente le basi su cui si era affermato il genere e su cui aveva trovato, direi, la sua giustificazione etica. Per il Lomazzo, invece, il ritratto ormai non era se non un altro aspetto della pittura o dell'arte, la cui funzione sarebbe stata quella di correggere i difetti della natura. E fu da questa posizione che nacque il suo concetto originalissimo di 'ritratto intellettuale'. Come egli scrisse nel suo *Trattato*:

Né è da tacere il gran ritratto che volse fare ad Alessandro Magno Dinocrate nel grandissimo monte Atos, nel quale voleva che nella man sinistra avesse tenuto una città capace di diece milla persone, sì come racconta Vitruvio; benché molti maggiori sono *i ritratti intellettuali*, i quali delle mani de gl'artefici sono posti in forma naturali all'occhio, esprimendo il concetto della sua mente over idea. ⁶⁷

Da documento storico a finzione: la storia del ritratto del Cinquecento si svolge tra questi due poli. E se la concezione del Lomazzo e degli altri scrittori del nono decennio postula una

⁶⁵ Così Armenini antologizzato da BAROCCHI 1977, vol. III, p. 2749. Cfr. inoltre ARMENINI 1998, pp. 215-218.

⁶⁶ Così Lomazzo antologizzato da BAROCCHI 1977, vol. III, p. 2743: «Nelle femine maggiormente va osservato, con esquisita diligenza, la bellezza, levando quanto si può con l'arte gli errori della natura; e così imitar i poeti quando cantano in verso le lodi loro». Cfr. anche LOMAZZO 1973-1975, vol. II, 1975, pp. 377-378.

⁶⁷ Così Lomazzo antologizzato da BAROCCHI 1977, vol. III, p. 2748. Cfr. anche LOMAZZO 1973-1975, p. 381.

vera e propria teoria del ritratto, che viene affrontata in capitoli separati dei loro trattati, questa rivoluzione non sarebbe potuta accadere se Giorgio Vasari non avesse mosso i primi passi nel definire un genere che non avrebbe conosciuto crisi nei secoli a venire.

Bibliografia

- ARMENINI 1998 = G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, a cura di Marina Gorreri, con una Prefazione di Enrico Castelnuovo, Torino, 1998, pp. 215-218.
- BAROCCHI 1962 = P. BAROCCHI, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, 5 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1962.
- BAROCCHI 1977 = P. BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 voll., Milano-Napoli, 1971-1977.
- BENASSAI 2008= P. BENASSAI, *Tra Filippino e Ridolfo del Ghirlandaio. Cenni e riflessioni sulla pittura a Prato nel primo trentennio del Cinquecento*, in «Prato: storia e arte», CIII, 2008, pp. 7-33.
- BOLZONI 2010= L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, 2010.
- CALLHAN 2010 = M. CALLHAN, *Antonio del Ceraiuolo at la Crocetta and a note on Lorenzo di Credi's niece*, in «The Burlington Magazine», CLII, 2010, pp. 7-11.
- CAPRETTI- PADOVANI 2002 = E. CAPRETTI- PADOVANI, *Domenico Puligo (1492 – 1527). Un protagonista dimenticato della pittura fiorentina*, catalogo della mostra (Firenze, 26 settembre 2002 – 5 gennaio 2003), a cura di Elena Capretti e Serena Padovani, con la collaborazione di Stefano Casciu e con un saggio di Anchise Tempestini, Livorno, 2002.
- CARRARA 2000 = E. CARRARA, *Vasari e Borghini sul ritratto. Gli appunti pliniani della Selva di Notizie (MS. K 783.16 del Kunsthistorisches Institut di Firenze)*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLIV, 2000, pp. 243-291: 247.
- CARRARA 2011 = E. 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.
- CASTELNUOVO 1973 = E. CASTELNUOVO, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia*, vol. V, *I documenti*, tomo 2, Torino, 1973, p. 1072.
- DAVIS 1985 = C. DAVIS, *Ritratti / de' più eccellenti / pittori / scultori et architetti / Contenuti nelle Vite di M. Giorgio Va/sari Pittore, et Architetto / Aretino. / Con la tavola de nomi loro / In Fiorenza / Appresso i Giunti / MDLXVIII*, in «Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica», convegno di studi, (Arezzo, 8 – 10 ottobre 1981), a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, 1985, pp. 257-259.
- DONATI 2010 = A. DONATI, *Ritratto e figura nel Manierismo a Roma*

- (*Michelangelo Buonarroti, Jacopino del Conte, Daniele Ricciarelli*), Rimini, 2010.
- FREY 1930 = K. FREY - H. W. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, II, München, 1930.
- GREGORI 1984 = M. GREGORI, *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, 11 gennaio – 29 aprile 1984), a cura di Mina Gregori, Milano, 1984.
- HIRST 1981 = M. HIRST, *Sebastiano del Piombo*, Oxford, 1981.
- HOPE 1985 = C. HOPE, *Historical Portraits in the "Lives" and in the Frescoes of Giorgio Vasari*, in «Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica», Atti del convegno di studi (Arezzo, 8-10 ottobre 1981), a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, 1985, pp. 321-338.
- LOMAZZO 1975 = G. P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, 2 voll., Firenze, 1973-1975.
- MARTELLI 1546 = N. MARTELLI, *Il primo libro delle lettere di Nicolò Martelli*, Firenze, 1546.
- MAUSS 1923- 1924= M. MAUSS, *Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, in «Année Sociologique», seconde série, 1, 1923-1924, Paris, pp. 30-186.
- NESSLRATH 1999 = A. NESSLRATH, in *Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste – I – 1503-1534*, catalogo della mostra (Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 11 dicembre 1998 – 11 aprile 1999), Bonn- Città del Vaticano, 1999, pp. 441-443.
- NOCENTINI 2011 = S. NOCENTINI *Giorgio Vasari. Ritratto del duca di Firenze Alessandro de' Medici*, in «Giorgio Vasari disegnatore e pittore. 'Studio, diligenza et amorevole fatica'», cat. della mostra, a cura di Alessandro Cecchi con Alessandra Baroni e Liletta Fornasari (Arezzo, 3 settembre – 11 dicembre 2011), Milano, 2011
- PALEOTTI I 2002 = G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)*, Direzione scientifica, Stefano della Torre, Città del Vaticano, 2002
- POMMIER 2003 = E. POMMIER, *Théories du portrait: de la renaissance aux lumières*, Paris, Gallimard, 1998; trad. it. (da cui si cita) di Michela Scolaro: *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino, 2003.
- POSSELT 2013 = C. POSSELT, *Das Portrait in den Viten Vasaris. Gattungsgeschichte, Literarizität und Rezeptionsästhetik im Spiegel der Kunsttheorie des Cinquecento*, Köln, 2013.
- PREIMESBERGER 1999 = R. PREIMESBERGER, *Giorgio Vasari: Ur-*

- sprungslegende eines Selbstporträts (1550)*, in «*Porträt*», hrsg. Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor, Berlin, 1999, pp. 262-272.
- SHEARMAN1965 = J. SHEARMAN, *Andrea del Sarto*, 2 voll., Oxford, 1965.
- STAROBINSKI 1994 = J. STAROBINSKI, *Largesse*, Paris, 1994 (trad. it. di A. Perazzoli Tadini: *A piene mani. Dono fastoso e dono perverso*, Torino, 1995).
- TAMBORINO 2001-2002 = A. TAMBORINO, *Considerazioni sull'attività di Antonio del Ceraiolo e proposte al suo catalogo*, in «*Proporzioni (Annali della Fondazione Longhi)*», n. s., II-III, 2001-2002, Firenze, pp. 104-122.
- VASARI 1986 = G. 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 e Aldo Rossi, con una presentazione di Giovanni Previtali, Torino, 1986.
- VASARI 1966-1987 = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, 6 voll., Firenze, 1966-1987.
- ZAPPERI 2007 = R. ZAPPERI, *Il ritratto di Leone X di Raffaello. Roma, Firenze e la politica medicea*, in «*Bollettino d'arte*», XCII, 139, Roma, 2007, pp. 59-68.
- ZERI 1967 = F. ZERI, Federico Zeri, *Antonio del Ceraiolo*, in «*Gazette des Beaux-Arts*», CIX, Paris, 1967, pp. 139-154.

Didascalie

- Fig. 1. Copia da Sebastiano del Piombo, *Ritratto di Giulia Gonzaga*, olio su tavola, 143,5 x 108,5 cm, ca 1541, Firenze, Galleria degli Uffizi (inv. 2258)
- Fig. 2. Giorgio Vasari, *Ritratto di Lorenzo de' Medici*, olio su tavola, 90 x 72 cm, 1533-1534, Firenze, Galleria degli Uffizi (inv. 1578)
- Fig. 3. Giorgio Vasari, *Ritratto di Alessandro de' Medici*, olio su tavola, 157 x 114 cm, 1533-1534, Firenze, Galleria degli Uffizi (Deposito, inv. 1563)
- Fig. 4. Tiziano, *Ritratto di papa Paolo III Farnese*, olio su tela, 114 x 89 cm, 1543, Napoli, Gallerie nazionali di Capodimonte
- Fig. 5. Giorgio Vasari, *Gige Lidio*, affresco, ca. 1569-1573, Firenze, Casa Vasari (foto: Firenze, Kunsthistorisches Institut)
- Fig. 6. Cristofano Coriolano, su disegno di Giorgio Vasari, *Ritratto di Leon Battista Alberti*, xilografia per la seconda edizione delle *Vite*, ca. 1566 (foto: Firenze, Kunsthistorisches Institut)
- Fig. 7. Gentile Bellini, *Ritratto di Maometto II*, olio su tela (forse trasferita da un supporto in legno), 69,9 x 52,1 cm, ca. 1480, Londra, National Gallery (in deposito al Victoria & Albert Museum; foto: Londra, National Gallery)
- Fig. 8. Parmigianino (Francesco Mazzola), *Autoritratto*, olio su tavola, 24,4 cm (diametro), 1523-1524, Vienna, Kunsthistorisches Museum (foto: Vienna, Kunsthistorisches Museum)
- Fig. 9. Pittore veneziano del XVI secolo (Sebastiano del Piombo?), *Ritratto virile*, olio su tavola, 69,4 x 53,6 cm, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek (inv. 524)
- Fig.10. a) Raffaello, *Ritratto di papa Leone X tra i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*, olio su tavola, 155,2 x 118,9 cm, 1517-18, Firenze, Galleria degli Uffizi (inv. 1912, n. 40)
- b) Andrea del Sarto, copia da Raffaello, *Ritratto di papa Leone X tra i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*, olio su tavola, 161 x 119 cm, circa 1525, Napoli, Gallerie nazionali di Capodimonte (inv. 131)
- c) Giorgio Vasari, copia da Raffaello, *Ritratto di papa Leone X tra i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*, olio su tavola, 157,5 x 117 cm, 1537, Holkham Hall (inv. 188; by kind permission of Viscount Coke and the Trustees of Holkham estate)
- Fig. 11. Sebastiano del Piombo, *Ritratto di Pietro Aretino*, olio su tela, 155 x 110 cm, ca. 1523-1527, Arezzo, Palazzo Comunale
- Fig. 12. Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, olio su tavola, 77 x 53 cm,

- 1503-04 e 1510-15, Parigi, Musée du Louvre (inv. 779 [1601])
- Fig. 13. Cristofano Coriolano, su disegno di Giorgio Vasari, *Ritratto di Leonardo da Vinci*, xilografia per la seconda edizione delle *Vite*, ca. 1566 (foto: Firenze, Kunsthistorisches Institut)
- Fig. 14. Giorgio Vasari e Giovanni Stradano, *Entrata di Leone X a Firenze*, affresco, 1555-62, Firenze, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X
- Fig. 15. Michelangelo, *Ritratto di Andrea Quaratesi*, matita nera, 41,1 x 29,2 cm, 1532, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings (inv. 1895-9-15-519)
- Fig. 16. Jacopino del Conte, *Ritratto di prelato (Marcello Cervini degli Spannocchi)*, olio su tavola, 103 x 86 cm, primi anni '40 del XVI secolo, Roma, Galleria Borghese
- Fig. 17. Domenico Puligo, *Ritratto di gentiluomo*, olio su tavola, 117,5 x 87,6 cm, circa 1525, Bromfield (Shropshire, Ludlow), Oakly Park, collezione privata
- Fig. 18. Antonio del Ceraiuolo, *Ritratto virile*, olio su tavola, ca 1515-1525, dimensioni sconosciute, ubicazione sconosciuta
- Fig. 19. Attribuito a Jacopo Zucchi, *Ritratto di Giorgio Vasari*, olio su tavola, 100,5 x 80 cm, 1571-1574, Firenze, Uffizi, Galleria degli Autoritratti (inv. 1890, n. 1709)
- Fig. 20. Cristofano Coriolano, su disegno di Giorgio Vasari, *Due ritratti di Giorgio Vasari*, xilografie per la seconda edizione delle *Vite*, 1567 (foto: Firenze, Kunsthistorisches Institut).



1





3



4







7





10a

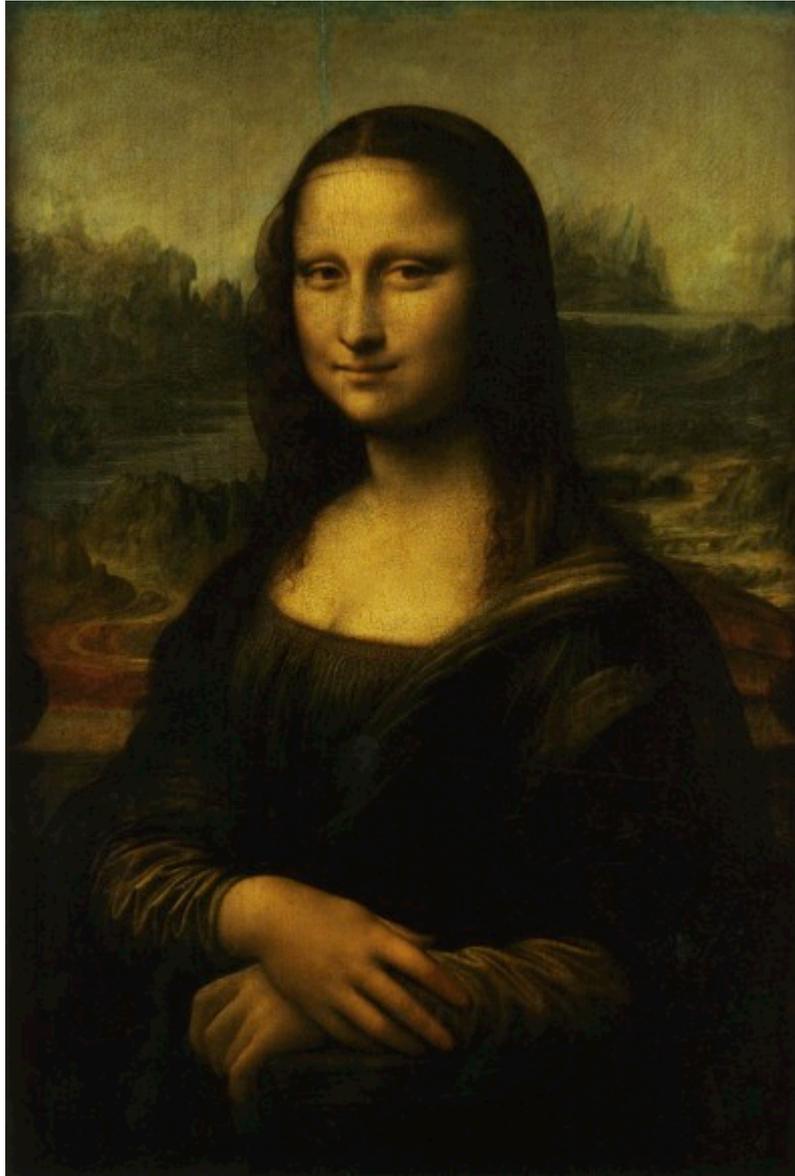


10b



10c





















20a



20b

