

Alle origini di un modello biografico. Note su Paolo Giovio e Giorgio Vasari*

di *Lara Michelacci*

I Premessa

Nel maggio del 1943 furono pubblicate *Le Avvertenze ai collaboratori del Dizionario Biografico degli Italiani*¹. La nota recita:

La biografia del Dizionario deve bastare a se stessa, regolata da tal senso di misura che l'uomo non appaia isolato dal suo tempo e dal modo in cui operò, e, d'altro canto, la cornice non sovrasti la figura [...]. La trattazione dev'essere insieme espositiva e critica [...], in modo che il Dizionario serva di avviamento e di sussidio agli studiosi per le loro ricerche e alle persone colte per intendere la vita e il valore degli italiani capaci di ricordo².

È evidente che il modello di riferimento per un Dizionario moderno non potrà trovarsi tra le pagine delle collezioni biografiche cinquecentesche, ma lo spirito delle *Vite* vasariane sembra costituirsì come archetipo:

avendo speso moltissimo tempo in cercar quelle, usato diligenza grandissima in ritrovare la patria, l'origine e le azioni degli artefici, e con fatica grande ritrattole dalle relazioni di molti uomini vecchi e da' diversi ricordi e scritti lasciati dagli eredi di quelli in preda della polvere e cibo de' tarli [...], ho giudicato conveniente, anzi debito mio, farne quella memoria che il mio debole ingegno et il poco giudizio potrà fare³.

* Questo lavoro è stato presentato al convegno *L'Italia tra storia e biografia. L'esperienza del «Dizionario Biografico degli Italiani»*, tenuto a Bologna il 23 ottobre 2015. Si pubblica nelle more degli atti.

1. La ricostruzione delle vicende del Dizionario si deve a M. Verga, «*Il Dizionario si farà*», *Note per una storia del Dizionario Biografico degli Italiani*, in *Religione cultura e politica nell'Europa dell'età moderna: studi offerti a Mario Rosa dagli amici*, a cura di C. Ossola et al., Olschki, Firenze 2003, pp. 3-39.

2. *Dizionario Biografico degli Italiani. Avvertenze ai collaboratori*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, Roma 1943, citato in Verga, «*Il Dizionario si farà*», cit., p. 32.

3. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di R. Bettarini, commento a cura di P. Barocchi, S.P.E.S., Firenze 1966-1987, vol. I, p. 10.

Trovare le fonti: la cena a casa Farnese

L'origine delle *Vite* vasariane è ricondotta, com'è noto, a una cena a casa di Alessandro Farnese. In quell'occasione, Paolo Giovio avrebbe illustrato ai commensali il suo Museo e il libro degli *Elogia* esprimendo infine il desiderio di aggiungere alla sua opera la vita degli «uomini illustri nell'arte del disegno, da Cimabue fino a' tempi nostri»⁴.

È Vasari stesso a raccontare l'episodio all'interno delle *Vite* secondo una struttura retorica che fa pensare a un elaborato gioco di società tra gli intendenti di un'*enclave*⁵, dove convitati illustri, quali Molza, Caro, Tolomei, Amaseo e prima di tutti Giovio, avrebbero fatto da cornice alla stesura dell'opera⁶. Ha scritto Antonella Fenech Kroke che il racconto del convito a casa Farnese mette in scena il mito della fondazione dell'opera, l'*exemplum virtutis* da cui si diramano tutti gli *exempla* delle vite degli artisti⁷. E anche in questo caso – come poi nella maggior parte delle *Vite* – la struttura è tripartita: la falsa inesperienza dell'artista che si trasforma in artista-intellettuale, la falsa modestia riguardo alla scrittura e infine la falsa mitologia di un'opera scritta in tempi rapidissimi, tra il 1546 appunto e la pubblicazione della *Torrentiniana* nel 1550 dando credito al soprannome – «Giorgio fa' presto» – che l'aretino si era guadagnato riuscendo a decorare la Sala dei Cento giorni di Palazzo della Cancelleria⁸.

Oggi le tappe esatte della pubblicazione sono note grazie a Piero Scapecchi che peraltro ha messo in luce come l'abbozzo dell'incisione del frontespizio data da Vasari – e che deriva dalla veduta della città di Firenze raffigurata sullo sfondo del ritratto del duca Alessandro – divenne proprietà (o uso) del Torrentino e fu utilizzata nella prima parte delle *Historiae* di Giovio (1551) e nel trattato di Carlo Lenzoni sulla *Difesa della lingua italiana* (1556) curato dal Giambullari⁹.

Per Silvia Ginzburg il progetto delle *Vite* doveva «essere stato concepito già dai primissimi anni Quaranta, o più plausibilmente dalla fine degli anni Tren-

4. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, cit., vol. VI, p. 389.

5. Ivi, pp. 389-90: «ma è ben vero che bastandogli fare gran fascio non la guardava così in sottile, e spesso, favellando di detti artefici, o scambiava i nomi, i cognomi, le patrie, l'opere, o non dicea le cose come stavano apunto, ma così alla grossa. Finito che ebbe il Giovio quel suo discorso, voltatosi a me, disse il cardinale: "Che ne dite voi, Giorgio, non sarà questa una bell'opera e fatica?". "Bella, – rispos'io – monsignor illustrissimo, se il Giovio sarà aiutato da chi che sia dell'arte a mettere le cose a' luoghi loro et a dirle come stanno veramente"».

6. E. Pagano, *L'eredità di Paolo Giovio nella storiografia artistica vasariana*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», 38, 1989, pp. 211-7.

7. A. Fenech Kroke, *Giorgio Vasari. La fabrique de l'Allegorie. Culture et fonction de la Personnification au Cinquecento*, Olschki, Firenze 2011, p. 100 e L. Corti, *Giorgio Vasari: dar vita alle «Vite»*, in *La biografia*, a cura di C. De Carolis, Bulzoni, Roma 2008, pp. 65-85; M. Pozzi, *Appunti sulle Vite di Giorgio Vasari*, in *Biografia d'artista tra arte e letteratura: seminari di letteratura artistica*, Interlinea, Novara 2015, pp. 49-76.

8. Fenech Kroke, *Giorgio Vasari*, cit., p. 100.

9. P. Scapecchi, *Chi scrisse le «Vite» del Vasari. Riflessioni sulla editio princeps del 1550*, in «Letteratura e arte», 9, 2011, pp. 153-9.

ta», nella cerchia di Ippolito de' Medici a Roma e a Firenze nella prima fase dell'Accademia degli Umidi¹⁰, ma è probabilmente l'ambiente farnesiano a dare il maggiore impulso all'opera¹¹. Del resto, Vasari con il racconto della cena mette in risalto la funzione dell'artista che si sostituisce allo storico¹², criticandone l'imprecisione e il metodo, per approdare a una moderna *historia*¹³. Vasari lavora da storico¹⁴ e come tale seleziona gli eventi poiché

gli scrittori delle istorie, quegli che per comune consenso hanno nome di avere scritto con miglior giudizio, non solo non si sono contentati di narrare semplicemente i casi seguiti, ma con ogni diligenza e con maggior curiosità che hanno potuto sono iti investigando i modi et i mezzi¹⁵.

Una storia «che insegna a vivere e fa gli uomini prudenti» secondo una vera e propria «fenomenologia della virtù»¹⁶ che rappresenta «prudenza», «pietà», «magnanimità»¹⁷. Anche i dubbi sul titolo dell'opera mostrano una sostanziale incertezza sulla tipologia: Vasari aveva pensato di intitolarla «Commentario», Miniato Pitti aveva suggerito «Storia» e infine Paolo Giovio, come poi fu, «Vite»¹⁸.

10. S. Ginzburg, *Intorno al cantiere della torrentiniana: il modello di Bembo*, in *Le «Vite» del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, Atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut – Max Planck Institut, 13-17 febbraio), a cura di K. Burzer *et al.*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 21-5: 21.

11. Cfr. E. Mattioda, *Poesia e storia nelle «Vite» di Giorgio Vasari*, in *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio della tradizione letteraria come risorsa primaria*, Atti del XI Congresso dell'Associazione degli Italianisti (Napoli 26-29 settembre 2007), a cura di C. A. Addesso *et al.*, Edizioni Graduus, Grottammare 2008, pp. 1-20; Id., *Giorgio Vasari tra Roma e Firenze*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXIV, 2007, pp. 481-522: 493.

12. Le accuse al metodo storico di Giovio sono note: occorre ricordare la sistematica rilevazione de *Gli errori del Giovio nelle Storie* di Benedetto Varchi. Eppure, evidenzia Franco Minonzio nell'edizione del Varchi, è necessario distinguere tra «una storia-interpretazione (Giovio) e una storia-documentazione (Varchi), tra una scrittura organata per relazioni che trascendono i singoli fatti, e – su opposto versante – un fare perno sui fatti, come se surrogassero, da sé soli, una interpretazione», cfr. B. Varchi, *Errori del Giovio nelle Storie*, a cura di F. Minonzio, Vecchiarelli, Manziana 2010, p. 69.

13. S. Ginzburg, *Filologia e storia dell'arte. Il ruolo di Vincenzo Borghini nella genesi della Torrentiniana*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Atti delle Giornate di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre – 1 ottobre 2004), a cura di E. Carrara e S. Ginzburg, Scuola Normale, Pisa 2007, pp. 147-203: 149.

14. E come tale viene riconosciuto nel suo tempo da Don Miniato Pitti e da Pietro Aretino, si veda G. Previtali, *Presentazione a G. Vasari, Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Einaudi, Torino 1986, p. VIII.

15. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, cit., vol. III, p. 3.

16. R. Williams, *La fenomenologia della virtù*, in *Le «Vite» del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, cit., pp. 67-70: 68 e Id., *Vasari and Vincenzo Borghini*, in *The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari*, edit. by D. J. Cast, Routledge, London 2014, pp. 23-39: 37.

17. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti scultori, pittori e architetti nelle redazioni del 1550 e del 1568*, vol. III, p. 7.

18. Cfr. Z. Wazbinski, *L'idée de l'histoire dans la première et la seconde édition des Vies de Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze 2-8 settembre 1974), Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firen-

E anche in questo caso andrà tenuto a mente il passaggio già rilevato da Price Zimmermann sulla differenza tra le *Vitae* giovanile e gli *Elogia*, ossia quella sorta di “slittamento” dai fatti (delle *Vitae*) al carattere (degli *Elogia*) secondo un modello che richiama più Svetonio che Plutarco, ma che a quest’ultimo si affida per la rappresentazione di «azioni positivamente connotate sul piano etico» insieme ad «azioni eticamente spregevoli»¹⁹. Per Giovio è chiara la distinzione tra storia e encomio («L’istoria ha la luce della verità [...], l’encomio ha i luoghi di retorica e loda l’uomo a bandiere spiegate»)²⁰ così come la determinazione di una verità che emerge dal ritratto, dai lineamenti del volto dei protagonisti della storia. Per questo motivo i modelli classici (Quintiliano sul piano teorico, Svetonio e Diogene Laerzio per il modello biografico) si affiancano a esempi più vicini, il *De viris illustribus* di Bartolomeo Facio e le biografie di Iacopo Sadoleto per le *Illustrium imagines* di Andrea Fulvio.

Giovio e Vasari condividono l’interesse per l’immagine che sostanzia la parola (come si legge nella lettera di Giovio a Vasari del 31 marzo 1548)²¹ e costruisce una «storia visibile»²². Come sappiamo, però, il desiderio di aggiungere le immagini all’opera non si realizza per Vasari nella Torrentiniana così come la volontà di stampare i ritratti non aveva avuto successo per lo stesso Giovio con gli *Elogia* del 1546. Tuttavia, nel 1549 furono pubblicate a Parigi le *Vite duodecim Vicecomitum* a cura di Robert Estienne con incisioni di Geoffroy Tory tratte dai disegni colorati del codice donato da Giovio al futuro Enrico II di Francia²³. Se, poi, leggiamo gli argomenti che riassumono le vite nella edizione Bidelli (1645) ci accorgiamo che l’impianto appare articolato prevalentemente secondo uno schema fisso: virtù, fortuna, invidia (a parte Matteo Secondo e Giovanni Maria Secondo, gli esempi negativi). In questa prospettiva, corrispondente alle tre fasi

ze 1976, pp. 5-6 dove si fa riferimento alle lettere pubblicate in Frey (*Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris mit kritischem Apparate versehen von Karl Frey. Herausgegeben und zu Ende geführt von Herman-Walther Frey*, München (poi Burg bei Magdeburg), Müller (poi Hopfer) 1923-1940, I, p. 209, *Lettera di Annibal Caro*; I, p. 127 *Lettera di Miniato Pitti*; I, p. 215 *Lettera di Paolo Giovio*).

19. F. Minonzio, Il «museo di carta» di Paolo Giovio, in P. Giovio, *Elogi degli uomini illustri*, Einaudi, Torino 2006, p. LXV; T. C. P. Zimmermann, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of the Sixteenth-Century Italy*, University Press, Princeton 1995 (ora nella trad. it. con aggiornamento bibliografico a cura di F. Minonzio, Polyhistor edizioni-Lampi di stampa, Lecco-Cologno Monzese 2012) e Id., *Paolo Giovio and the Rhetoric of Individuality*, in *The Rhetoric of Life-Writing in Early Modern Europe. Forms of Biography from Cassandra Fedele to Louis XIV*, edited by T. F. Mayer, D. R. Woolf, University of Michigan, Ann Arbor 1995, pp. 39-62: 40-1.

20. P. Giovio, *Lettere*, a cura di G. G. Ferrero, Istituto Poligrafico e Libreria dello Stato, Roma 1956, vol. I, p. 174.

21. Cfr. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, cit., vol. I, lettera 110, pp. 218-9.

22. T. Casini, *Portrait’s Galleries, Artists’ Biographies and the Birth of Academies and Museums*, in *Giorgio Vasari and the Birth of Museum*, edited by M. Wellington Gahtan, Ashgate, Farnham 2014, pp. 103-15: 110. Si veda, nello stesso volume, N. Cannata, *Giorgio Vasari, Paolo Giovio, Portrait Collections and the Rhetorics of Images*, pp. 67-79.

23. Mi permetto di rinviare a L. Michelacci, *Giovio in Parnaso. Tra collezione di forme e storia universale*, il Mulino, Bologna 2004, p. 125.

della vita (giovinezza, maturità e vecchiaia), si snoda la carrellata dei Visconti, dodici come i Cesari di Svetonio²⁴.

Ancora nella lettera di dedica a Cosimo de' Medici delle *Vite dei Visconti* (nella traduzione di Ludovico Domenichi del 1549), Giovio insiste sull'imitazione dei modelli antichi e sul principio autoptico sempre accostato all'intervista diretta: «io ho fatto o illustre amicizia o non oscura familiarità con tutti i capitani quasi di ciascuna nazione affine di conoscere da i loro ragionamenti i consigli e successi delle cose accadute»²⁵.

Le coincidenze sono tante, tuttavia i modelli delle *Vite* di Vasari non sembrano essere né le *Vite dei Visconti* e neppure gli *Elogia* dei letterati, anche se a questi ultimi ci riconduce lo stesso Vasari nel racconto della cena a casa Farnese. Tenendo da parte le tre vite degli artisti, che costituiscono un caso isolato, il vero punto di riferimento sono le biografie scritte da Giovio negli anni Venti e Trenta: la breve vita di Pietro Gravina del 1532 e pubblicata in calce ai *Poemata*, e le cosiddette «brevi vite dei filosofi», citate nella lettera a Scannapèco, che sono state ritrovate e pubblicate da Franco Minonzio²⁶. Si tratta delle *Vite* di Giason del Maino, Filippo Decio, Alessandro Achillini, Pietro Pomponazzi e Niccolò Leoniceno scritte all'inizio degli anni '30 e che costituiscono un filone diverso dai rispettivi *Elogia* del 1546. In questo caso il modello non è Plutarco o Svetonio, come per le biografie lunghe, ma Diogene Laerzio che è un punto di riferimento storiografico fondamentale per le *Vite* vasariane. Come sostiene Minonzio, siamo di fronte ad una «forma biografica distinta dalle *Vitae* maggiori e distinta dagli *Elogia*» e che spiegherebbe meglio «il legame tra le *Vite* di Leonardo, Michelangelo e Raffaello e la genesi della Torrentiniana di Vasari»²⁷.

Enrico Mattioda, d'altra parte, rileggendo la nota di Ernest Gombrich del 1960 sul «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» in merito alla presenza nel *Proemio* della seconda età delle *Vite* del *Brutus* di Cicerone, ha posto

24. B. Agosti, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella storiografia artistica del Cinquecento*, Olschki, Firenze 2008, p. 101.

25. P. Giovio, *Le vite dei dodici Visconti principi di Milano*, tradotte da Ludovico Domenichi, Giolito, Venezia 1549, c. 4r e v; «Le Vite d'alcuni uomini illustri, descritte da me con uno stile alquanto licentioso, a imitazione di Plutarco filosofo di molta gravità [...], hanno meritatamente bisogno del patrocinio vostro contra i maledicenti. [...] Perciocché voi conoscete bene (sì come quello che diligentissimamente avete per le mani l'istoria dei nostri tempi) con che candor d'animo e con quale studio e rispetto di dire il vero io abbia scritto alla memoria di coloro che verranno quelle cose che abbiamo veduto a nostri giorni».

26. F. Minonzio, *Cinque brevi biografie inedite di Paolo Giovio: disiecta membra delle perdute Vite de' filosofi del nostro tempo*, in «Filologia e critica», 2, 2012, pp. 235-63.

27. Ivi, p. 239. Si veda inoltre F. Minonzio, «Poi che altro non c'è che campare doppo la morte». *Dalla Fortuna alla Fama, tra le asimmetriche reliquiae della corrispondenza Giovio-Vasari*, in *Varchi e altro Rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti*, a cura di S. Lo Re e F. Tomasi, Vecchiarelli, Manziana 2013, pp. 491-522. Si veda anche Id., «Con l'appendice di molti eccellenti poeti». *Gli epitaffi degli Elogia degli uomini d'arme di Paolo Giovio*, Polyhistor edizioni-Lampi di stampa, Lecco-Cologno Monzese 2012, p. 8 in attesa degli atti del seminario *L'invenzione della storia. Strutture temporali, modelli narrativi, rifrazioni storiografiche in Vasari*, Palazzo Strozzi (1-2 marzo 2012), coordinato sempre da F. Minonzio.

l'attenzione sulla «biografia come storia»²⁸, un genere che il Vasari doveva aver discusso con Giovio anche all'altezza del 1532 quando probabilmente si stabilì la collaborazione per il ritratto di Lorenzo il Magnifico e forse anche per quello del duca Alessandro²⁹.

In sostanza Giovio e Vasari sembrano condividere l'idea del primato della letteratura e, infatti, «*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, pubblicate la prima volta nel 1550, si aprono con l'elogio non delle arti, ma della poesia e della storia: sono classicamente le penne degli scrittori a costruire un'opera *aere perennius* che mantiene in vita la fama degli artisti»³⁰, anche se la firma sul frontespizio è quella di un pittore aretino, capace dunque di assicurare, anche di fronte alla precarietà documentaria, un'«analisi stilistica che era considerata precipua di quanti praticavano il mestiere dell'arte»³¹. Il tentativo di conservare la memoria delle opere, «in preda della polvere e cibo de' tarli», è motivo predominante nella corrispondenza di Giovio con Vasari, dove s'insiste sulla scrittura come unico rimedio alla distruzione, perché gli affreschi di Monte Oliveto a Napoli³² subiranno inesorabilmente lo sfregio del tempo ma non il racconto che ha, invece, carattere di eternità³³.

Probabilmente sulla scorta di queste riflessioni, Vasari rivendica la sua attività di storico attingendo direttamente dalla tradizione storiografica fiorentina³⁴ con «attenzione alla prudenza, o pietà o magnanimità, che gli uomini usano nelle loro azioni»³⁵.

In questo senso il desiderio di Vasari di rendere immortale l'artista si determina secondo norme che possono anche essere ricondotte al dialogo con Giovio e a quell'esemplarità della storia che è costruita con personaggi che spiccano, per luci e ombre, sulla pagina³⁶.

28. E. Mattioda, *Biografia come storia: una conquista cinquecentesca*, in *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi*, a cura di E. M., Olschki, Firenze 2010, pp. 31-42.

29. Cfr. L. 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 Internazionale di Studi (Bari, 9 ottobre 2008), a cura di G. Cascione e D. Mansueto, Edizioni Ennerre, Milano 2010, pp. 151-95. Eliana Carrara ipotizza anche suggestioni che derivano da Valeriano, si veda Ead., *Fonti Vasariane tra la Torrentiniana e la Giuntina*, in *Riflettendo su Giorgio Vasari, artista e storico*, a cura di F. Conte, Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze, Arezzo 2012, pp. 135-52: 139-40.

30. Mattioda, *Poesia e storia nelle Vite di Giorgio Vasari*, cit., p. 3.

31. M. Spagnolo, *La biografia d'artista racconto, storia, leggenda*, in *Enciclopedia della cultura italiana*, UTET, Torino 2010, vol. X, pp. 375-93: 384.

32. Cfr. A. Zizza, *Per Vasari e Napoli*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Atti del Convegno (Firenze Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut, 26-28 aprile 2012), a cura di S. Ginzburg et al., Marsilio, Venezia 2013, pp. 14765.

33. L. Michelacci, «*Vi so dire che sarà eterno»*. *Scritture di biografie tra Giovio e Vasari*, in «*Schede Umanistiche*», XXIV-XXV, 2010-11, pp. 179-195.

34. G. Nencioni, *Vasari scrittore manierista?*, in «*Atti e Memorie dell'Accademia Petrarca di lettere, arti e scienze*», n.s., XXM, 1958-1964, pp. 260-83: 281. Ma è opportuno il rimando a E. Mattioda, *Machiavelli nelle Vite di Vasari*, in *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, cit., pp. 41-8.

35. Mattioda, *Poesia e storia nelle Vite di Giorgio Vasari*, cit., p. 7

36. Si veda il caso esemplare, per Giovio, dell'invenzione di Palazzo Cambi dove una «rifles-

Forse anche per questo motivo la struttura delle *Vite* vasariane³⁷ (a parte quelle dei maggiori: Brunelleschi, Leonardo, Raffaello e Michelangelo) potrebbe articolarsi anche seguendo modelli tripartiti: il ritratto dell'artista a partire da un episodio significativo (esordio e presentazione), la biografia delle opere (la storia), l'epitaffio finale (conclusione); struttura che corrisponde alla metafora biologica delle tre stagioni: l'infanzia (Giotto, Arnolfo, Nicola Pisano), la giovinezza (Brunelleschi, Donatello, Masaccio) e la maturità (Leonardo, Raffaello, Michelangelo).

3 Il modello biografico: attendibilità

La narrazione di Vasari è certamente tesa a offrire un ritratto a tutto tondo di ogni artista, con l'inserimento di un'aneddotica vivace o citazioni di discorsi diretti, talvolta documenti, in modo da bloccare in un'immagine memorabile la figura dell'uomo e quella dell'artefice³⁸. Le singole *Vite* non possono, dunque, essere considerate documenti poiché l'abilità narrativa predomina sull'intento classificatorio o la precisione dei dati. In questo senso appaiono come "ritratti letterari", sulla scorta del modello pliniano, capaci di fornire una chiave interpretativa dell'artista³⁹. Quello che importa, infatti, è verificare la funzione del ritratto come emerge dalla biografia, dal carattere, dallo stile ma anche dalla commistione tra mitologia e realtà. Ecco allora Leonardo che nel Belvedere tira con la fionda per colpire un ramarro, o Pontormo che cena sui cartoni, o ancora la ritrosia di Andrea del Sarto⁴⁰.

Come ha visto Massimo Firpo,

il successo del Vasari alla corte di Cosimo de' Medici scaturì sia dalla lucida comprensione di quest'ultimo del significato politico delle immagini e della loro funzionalità alla costruzione dello Stato regionale toscano [...], sia dalla capacità di quel pittore dedicatosi a "vergar carte" [...] di assecondarne le esigenze⁴¹.

sione moraleggianti» e «retoricamente costruita *ad persuadendum*» è costruita isolando i fatti e attribuendo loro un valore universale. Sonia Maffei attribuisce alla struttura tripartita dei *Fatti e detti memorabili* di Valerio Massimo gran parte della «fortuna dell'*exemplum* [...] nei cicli iconografici rinascimentali di argomento storico», cfr. P. Giovio, *Scritti d'arte. Lessico ed efrasi*, a cura di S. Maffei, Scuola Normale Superiore, Pisa 1999, p. 307 e R. Guerrini, *Studi su Valerio Massimo*, Giardini, Pisa 1981.

37. Naturalmente il dibattito sulla struttura delle *Vite* è ampio e articolato, si veda almeno M. Pozzi, E. Mattioda, *Giorgio Vasari. Storico e critico*, Olschki, Firenze 2006, pp. 30-5. Per i riferimenti bibliografici si veda F. Conte, *Cronache vasariane per il XIX secolo: rotte di inchiesta*, Lexis, Torino 2010.

38. Spagnolo, *La biografia d'artista*, cit., p. 387.

39. *Ibid.*

40. Gli episodi sono riportati sempre da Spagnolo, *La biografia d'artista*, cit., p. 387.

41. M. Firpo, *Sui contesti politici delle "Vite" di Giorgio Vasari*, in "Figura. Studi sull'immagine nella tradizione classica", 1, 2013, pp. 15-50 e anche in *Vasari, gli Uffizi e il duca*, catalogo della mostra (Firenze, 2011), Giunti, Firenze musei, Milano-Firenze 2011.

Per questo «nella vita di Michelangelo, per esempio, il Vasari inserì l'aneddoto della finta riduzione del naso del *David* fatta per compiacere uno sprovveduto Pier Soderini»⁴², mentre in quella del Botticelli, modificò il brano in cui si denunciava il «disordine grandissimo» in cui questi era precipitato a causa della sua ostinata fedeltà «alla setta» savonaroliana «facendo continuamente il piagone e deviandosi dal lavoro»⁴³.

Se nella seconda metà del Cinquecento l'esemplarità sembra ancora apparire a personaggi del mondo politico e militare⁴⁴, le biografie degli artisti si sviluppano secondo un ordito piuttosto schematico, come abbiamo visto, con sequenze narrative che si connettono attraverso una preordinata sintassi retorica. E forse occorre ricordare quello che già Martino Capucci scriveva delle *Vite*:

Le prove della storicità consistono piuttosto nella organizzazione molto libera e mobile che il Vasari dà alla biografia; un genere letterario, non si dimentichi, che di per sé, e per una rigogliosa tradizione rinnovata in età umanistica, è costruito su una trama in gran parte necessitata, con un numero limitato di variabili: le origini familiari e sociali; l'educazione e la formazione; il lavoro, le esperienze, i viaggi, la fortuna e le sventure; la morte; il carattere e il costume: virtù singolarità e bizzarrie⁴⁵.

Il pericolo della mancanza di rigore storico era a conti fatti già avvertito dai consulenti più vicini al Vasari, come Vincenzo Borghini che, tra la prima e la seconda edizione delle *Vite*, gli scrive:

Il FINE di questa vostra fatica, non è di scrivere la vita dei pittori, né di chi furono figliuoli, né quello che fecioni d'azioni ordinarie; ma solo per le OPERE loro di pittori, scultori e architetti: che altrimenti poco importa a noi di sapere la vita di Baccio d'Agno e del Pontormo. E lo scriverle vite, è solo di principi e huomini che habbino esercitato cose da principi et non di persone basse, ma solo qui havete per fine l'arte e l'opere di lor mano⁴⁶.

Come ha evidenziato Maddalena Spagnolo, Vasari non seguì il consiglio dell'amico così come non lo seguì nel caso delle xilografie degli artisti che dovevano

42. Firpo, *Sui contesti politici delle "Vite" di Giorgio Vasari*, cit., p. 29.

43. *Ibid.*

44. V. Caputo, *Ritrarre i lineamenti e i colori dell'animo: biografie cinquecentesche tra paratesto e novellistica*, Franco Angeli, Milano, 2012, pp. 141-9 con riferimento a Francesco Patrizi, *Della storia diece dialoghi*, Andrea Arrivabene, Venezia 1560, in particolare l'ottavo dialogo. Le osservazioni sono poi riprese sempre in Caputo, «*Dar spirto a' marmi, a i color fato e vita*». *Giorgio vasari scrittore*, Franco Angeli, Milano 2015, p. 139.

45. Capucci, *Forme della biografia nel Vasari*, in *Vasari storiografo e artista*, cit., pp. 299-320: 299.

46. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, cit., vol. II, p. 102. Si veda inoltre J. Kliewmann, *Giorgio Vasari: Kunstgeschichtliche Perspektiven*, in *Kunst und Kunstdtheorie 1400-1900*, hrsg. v. P. Ganz, Harrassowitz, Wiesbaden 1991, pp. 29-74 con riferimento alla p. 57; la lettera è citata in M. Burioni, *Rinascita dell'arte o rinascita dell'antichità? Storia, antropologia e critica d'arte nelle Vite del Vasari*, in *Le Vite del Vasari*, cit., pp. 153-60: 155, e Spagnolo, *La biografia d'artista*, cit., p. 387.

accompagnare il testo e che certificano il desiderio di Vasari, anche a costo di essere poco rigoroso, di offrire un’immagine viva e “memorabile” degli artisti eccellenti⁴⁷.

Di nuovo un modello che sembra tenere a mente l’esperienza gioviana in cui il ritratto non è mai disgiunto dall’interesse fisiognomico e dove il problema dell’imitazione e del confronto fra artisti imponeva una classificazione degli stili: «Michelangelo è caratterizzato dalla resa plastica dei corpi, Sebastiano del Piombo dalla sfumata resa dei volti, Tiziano dagli scorci e dai soggetti [...], Dosso dalla varietà dei soggetti»⁴⁸. Ma anche per Giovio l’accusa di storico e biografo inattendibile iniziò presto nel suo tempo. Al grande affresco della biografia di *Leone X* seguì la *Vita di Adriano VI* che venne considerata un capolavoro d’ironia tutta giocata sul gesto e sulle battute, sulla presa diretta di un papa che distoglie lo sguardo con parole sprezzanti di fronte all’elogio del Belvedere di Vianesio Albergati e liquida il capolavoro come arte pagana⁴⁹. Si tratta di biografie, insomma, costruite come riflesso dell’azione e capaci di restituire il guizzo di vita del carattere, non solo i dati storici.

4 Un esempio: la *Vita di Leonardo*

Prendiamo come esempio il caso emblematico della *Vita di Leonardo* di Giovio. Come si è detto, furono solo tre le *Vite* degli artisti, un *unicum* nell’esperienza del vescovo comasco. È probabile che la *Vita* fosse stata pensata per accompagnare il ritratto che Paolo conservava nel suo Museo, secondo la consuetudine gioviana di affiancare le parole alle immagini⁵⁰.

Il modello di riferimento è la *Naturalis historia* con la biografia dell’artista che segue la struttura evoluzionistica della maturazione professionale non solo da un punto di vista tecnico, «ma anche su quello della ricerca di un’*auctoritas* tutta intellettuale»⁵¹.

Il racconto si apre sul gioco dei contrasti per cui all’oscurità della nascita («Nato a Vinci, oscuro borgo toscano») corrisponde lo splendore della reputazione («aggiunse grande splendore alla pittura»)⁵². Ma l’essenzialità dei dati biografici lascia immediatamente posto all’interesse multidisciplinare, segno di uno sperimentalismo ossessivo: «Anteponeva al pennello la plastica [...] nulla ritenne più importante delle leggi dell’ottica, a cui si affidò per osservare con grande impegno di esattezza [...] le leggi della luce e delle ombre». Allo stesso modo si motiva l’interesse per la medicina alla cui scuola aveva imparato «a se-

47. *Ibid.*

48. Maffei in P. Giovio, *Scritti d’arte. Lessico ed ecfrasi*, cit., p. 229.

49. Cfr. P. Giovio, *Vita di Adriano*, introduzione, commento e cura di L. Michelacci, La Scuola di Pitagora, Napoli 2015.

50. Maffei in P. Giovio, *Scritti d’arte. Lessico ed ecfrasi*, cit., p. 237.

51. *Ibid.*

52. Tutte le citazioni che seguono sono tratte dal lavoro di Maffei in P. Giovio, *Scritti d’arte. Lessico ed ecfrasi*, cit., pp. 234-5.

zionare, con fatica disumana e ripugnante, i cadaveri dei malfattori, allo scopo di riuscire a dipingere le varie flessioni e tensioni delle membra per forza di nervi e di articolazioni, seguendo fedelmente l'ordine della natura».

Il particolare su cui occorre soffermarsi, però, è quello legato al *Cenacolo* che costituisce il culmine della produzione di Leonardo.

Giovio scrive:

Si ammira tuttavia in Milano, dipinta su una parete, la cena di Cristo coi discepoli, opera che il re Luigi (XII) – a quel che si dice – desiderò così ardenteamente da chiedere con insistenza a chi gli stava accanto mentre la contemplava, se non fosse possibile asportarla tagliando torno a torno la parete, in modo da trasferirla in Francia anche a costo di danneggiare quel celebre cenacolo.

L'aneddoto, l'ha dimostrato Sonia Maffei, sembra ricondurre a un episodio della vita di Caligola, riportato da Plinio il Vecchio, secondo cui l'imperatore, avendo visto alcuni affreschi di Elena e Atalanta, avrebbe desiderato staccare dalle pareti le sensuali figure. Il segnale è dato da quel «libidine accensus» che torna nel caso di Caligola e in quello del Re di Francia e che sembra riportato per esaltare la perfezione dell'opera in un *topos* di lunga durata⁵³. Non a caso, infatti, non si aggiungono informazioni sulla struttura del *Cenacolo* e s'insiste, invece, sul capolavoro desiderato dai potenti.

In Vasari l'opera è descritta in questi termini:

Fece ancora in Milano [...] un Cenacolo, cosa bellissima e maravigliosa [...]. [...] Leonardo si imaginò e riuscì di esprimere quel sospetto che era entrato negli Apostoli di voler sapere chi tradiva il loro Maestro; per il che si vede nel viso di tutti loro l'amore, la paura e lo sdegno ovvero il dolore di non potere intendere lo animo di Cristo: la qual cosa non arreca minor maraviglia che il conoscersi allo incontro l'ostinazione, l'odio e 'l tradimento in Giuda; senzaché ogni minima parte dell'opera mostra una incredibile diligenzia, avvengaché insino nella tovaglia è contraffatto l'opera del tessuto, d'una maniera che la rensa stessa non mostra il vero meglio⁵⁴.

E poi aggiunge:

La nobiltà di questa pittura, sì per il componimento, sì per essere finita con una incomparabile diligenza, fece venir voglia al re di Francia di condurla nel regno; onde tentò per ogni via se ci fussi stato architetti che con travate di legnami e di ferri l'avessino potuta armare di maniera che ella si fosse condotta salva, senza considerare a spesa che vi si fusse potuta fare, tanto la desiderava⁵⁵.

La *Vita di Leonardo* è una vera e propria chiave di volta della terza età e deriva da un pensiero di Giovio secondo cui la notorietà di Perugino era stata superata

53. Le osservazioni si devono sempre a Maffei in P. Giovio, *Scritti d'arte. Lessico ed ecfrasi*, cit., p. 242.

54. Vasari, *Le Vite*, IV, cit., p. 25.

55. Ivi, p. 26.

dall'eccellenza di Leonardo, Michelangelo e Raffaello⁵⁶. Rispetto a Giovio, però, Vasari ha una visione più articolata dell'importanza storica di Leonardo. Utilizza fonti soprattutto toscane, il libro di Antonio Billi e il breve profilo dell'Anonimo Magliabechiano (1536-1547), con l'aggiunta di testimonianze orali e, probabilmente, di una verifica autoptica dello stesso Vasari⁵⁷.

Nella descrizione del *Cenacolo*, coglie il tratto di maggiore modernità dell'opera traendo ispirazione anche dalla lettura del *Cenacolo* di Luca Pacioli. Vasari descrive la concentrazione emotiva della scena e si ricollega all'idea espressa nel *Proemio* circa la capacità di dare alle sue figure «il moto e il fiato»⁵⁸. Allo stesso tempo, però, sembra cogliere anche la novità del modello biografico giovanino, quella che si esprime attraverso l'aneddoto e che è l'estrema sintesi della meditazione antica e della valutazione moderna. Da quel racconto marginale si forma il modello biografico che passa a Vasari, più tecnico anche rispetto alla metodologia (banalmente nella reale possibilità di un distacco del *Cenacolo* dalla parete) e che sarà modello di riferimento, talvolta anche di rifiuto, per le biografie artistiche a venire fino alla voce di Pietro Marani (2005) del *Dizionario Biografico*, da cui abbiamo preso le mosse, ma con una consapevolezza storiografica completamente diversa:

Il *Cenacolo* rappresenta l'apice dell'attività artistica e scientifica di L., come è stato sottolineato da tutta la critica moderna. Egli vi ha condensato tutti i risultati dei suoi studi: dall'ottica e dalla scienza prospettica, alla meccanica, all'acustica: le labbra di Cristo simulano una specie di diagramma in cui le sue parole si diffondono e rimbalzano nelle orecchie degli apostoli permettendo che si attui nel contempo la catarsi dello spettatore (Gombrich, pp. 95 s.; Marani, 2001, pp. 25-7) e rinnovando profondamente l'iconografia dell'*Ultima Cena*, raggruppando a tre a tre le figure degli apostoli e ponendo anche Giuda al di là della tavola. Gli atteggiamenti e le attitudini degli apostoli e il Cristo, colto mentre sta per pronunciare le parole «Uno di voi mi tradirà», danno forma visiva ai concetti espressi nel *Trattato della pittura* circa «i moti mentali», raffigurando, nel contempo, nel «componimento», attraverso gli «infiniti andamenti» del colore e del disegno, le innumerevoli variazioni dei caratteri e delle passioni umane, come già indicato dagli storiografi antichi.

56. Ivi, pp. 203-5.

57. A. Conti, *Osservazioni e appunti sulla «Vita» di Leonardo di Giorgio Vasari*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, hrsg. v. M. Cämmerer, Bruckmann, München 1992, pp. 26-36. Secondo Conti, Vasari non aveva visto direttamente il *Cenacolo*. Prove di una conoscenza diretta sono fornite da R. Battaglia, *La vita torrentiniana di Leonardo*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Atti del convegno Internazionale (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 Aprile 2012), a cura di B. Agosti *et al.*, Marsilio, Venezia 2013, pp. 247-70 e B. Agosti, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Officina Libraria, Milano 2013, p. 82.

58. Cfr. Battaglia, *La vita torrentiniana di Leonardo*, cit., p. 247.