





COLLANA DEL KUNSTHISTORISCHES INSTITUT
IN FLORENZ
MAX-PLANCK-INSTITUT

diretta da
Alessandro Nova e Gerhard Wolf

XIV

Le Vite del Vasari
Genesis, topoi, ricezione

Die Vite Vasaris
Entstehung, Topoi, Rezeption

a cura di
Katja Burzer
Charles Davis
Sabine Feser
Alessandro Nova

Marsilio

LE *VITE* DEL VASARI.
GENESI, TOPOI, RICEZIONE

DIE *VITE* VASARIS.
ENTSTEHUNG, TOPOI, REZEPTION

Atti del convegno, 13-17 febbraio 2008
Firenze, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut

Kongreßakten, 13.-17. Februar 2008
Florenz, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut

Coordinamento editoriale e redazionale
Katja Burzer

Editing, redazione generale e indice dei nomi
Katja Burzer, Julia Ann Schmidt

Redazione di testi singoli
Carina Bauriegel, Sabine Feser,
Rebecca Milner, Stefano Ernesto Rinaldi

In copertina
Giorgio Vasari, *L'invenzione del disegno*,
Firenze, Casa Vasari

Progetto grafico
Tapiro, Venezia

© 2010 by Marsilio Editori® s.p.a.
in Venezia
ISBN 88-317-0829
Prima edizione: ottobre 2010

INDICE

- 1 Giorgio Vasari e i metodi della storia dell'arte
Alessandro Nova
- LA STESURA DELLE *VITE*. STORIOGRAFIA E TOPOI
DIE ENTSTEHUNG DER *VITE*.
GESCHICHTSSCHREIBUNG UND TOPOI
- 9 Le *Vite* del Vasari:
una storia "veridica" dell'arte italiana?
Alessandro Cecchi
- 21 Intorno al cantiere della Torrentiniana:
il modello di Bembo
Silvia Ginzburg
- 27 Zum Kunstgespräch vor 1550:
Francesco Patrizi, Giovanni Francesco Fabrini
und Francesco Serfranceschi
Julian Kliemann
- 33 The Lives of the Trecento Artists
in Vasari's First Edition
Charles Hope
- 41 Machiavelli nelle *Vite* di Vasari
Enrico Mattioda
- 49 Vasari's *Lives* and the Art of Storytelling
Paul Barolsky
- 53 Geschmiedete Kunst – Vasaris selbsternanntes
Erstlingswerk 'Venus mit den drei Grazien'
in Kontext seiner Autobiographie
Sabine Feser
- 67 La fenomenologia della virtù
Robert Williams
- 71 Die Wege des Saturn. Vasari und die Melancholie
Hana Gründler
- TEORIA DELL'ARTE E CONCETTI
NELLE *VITE* VASARIANE
KUNSTTHEORIE UND KONZEPTE IN VASARIS *VITE*
- 85 The *Paragone* of Sculpture and Painting in
Florence around 1550
Oskar Bätschmann
- 97 Per una lettura delle «Teoriche» del Vasari
Marco Collareta
- 103 From Drawn Images to Written Words: Seeing,
Defining, Ordering, and Describing in the 1550
Edition of Vasari's *Vite*
Margaret Daly Davis
- 119 Vasari and the Birth of the Picture Title
David Ekserdjian
- 131 Provvidenza e progresso:
la teologia della storia nelle *Vite* vasariane.
Con alcune considerazioni su periodizzazione
e paginatura nella Torrentiniana
Gerd Blum
- 153 Rinascita dell'arte o rinascita dell'antichità?
Storia, antropologia e critica d'arte
nelle *Vite* del Vasari
Matteo Burioni
- 161 Vasari als Kompilator
Fabian Jonietz
- LA RICEZIONE DELLE *VITE*
DIE REZEPTION DER *VITE*
- 183 La prima ricezione de *Le Vite*.
Postille venete alla Torrentiniana
Marco Ruffini
- 191 Zur Auswirkung der Kunstliteratur: Der Künstler
und die Viten – der Fall Jacopo Sansovino,
Selbstverständnis und Ansehen
Charles Davis
- 217 La fortuna delle *Vite* del Vasari fra Firenze,
Modena e Roma nel primo Seicento:
il caso dell'esemplare giuntino 29.E.4-6
della Biblioteca Corsiniana
Eliana Carrara
- 235 Da Vasari a Boschini
Mario Pozzi
- 249 Von den *Vite* Vasaris zu Sandrarts *Academie*:
Künstler, Dichter und Gelehrte
Anna Schreurs

- 271 Dalle *Vite* di Vasari all'*Academie* di Sandrart:
fonti e modelli per i ritratti della *Teutsche
Academie*
Lucia Simonato
- 293 The Limits of a Genre: Giovanni Gaetano
Bottari's Edition of Vasari's *Lives* (1759-1760)
Thomas Frangenberg
- 301 Revival vasariano nella Firenze della metà
del Settecento, intorno a Ignazio Hugford
e Santi Pacini
Catherine Monbeig Goguel
- 317 «not [...] what I would fain offer, but [...] what I
am able to present»: Mrs. Jonathan Foster's
Translation of Vasari's *Lives*
Patricia Rubin
- 333 Personenregister
- 341 Referenze fotografiche

LE *VITE* DEL VASARI.
GENESI, TOPOI, RICEZIONE

DIE *VITE* VASARIS.
ENTSTEHUNG, TOPOI, REZEPTION

Enrico Mattioda

L'influsso degli storici fiorentini dell'epoca che va da Savonarola al medio Cinquecento sulle *Vite* di Vasari è ancora in gran parte un territorio da esplorare. La ricerca delle fonti si è indirizzata, giustamente, verso le fonti di letteratura artistica, ma ha lasciato da parte la teoria storiografica che era alla base dell'opera e del pensiero di Vasari. Eppure, nelle *Vite* egli non solo ha usato i concetti principali della storiografia "politica" per costruire la sua visione della storia ma, per di più, dove non aveva un lessico per indicare certi avvenimenti o categorie artistiche, lo ha mutuato dal linguaggio della politica. Vasari fa risalire lo studio dell'architettura al suo primo soggiorno romano, nel 1532: in quel periodo si trovò a stretto contatto con i letterati delle cerchie del cardinale Ippolito de' Medici e di Giovanni Gaddi (tra i quali Annibal Caro e Benedetto Varchi), intenti allora a preparare le prime edizioni, Giunti a Firenze e Blado a Roma, delle opere di Machiavelli. Fu allora che dovette percepire la sovrapposizione dei principali termini concettuali della politica e dell'architettura. L'uso del lessico architettonico nelle teorie politiche del Rinascimento è cosa nota¹; quello che stupisce in Vasari è il processo inverso: l'uso del linguaggio politico per descrivere i mutamenti artistici. Il caso più evidente mi sembra quello del termine *licenzia*, che viene inserito da Vasari all'interno di una rete lessicale di termini, come *ordini* e *regola*, compresenti con connotazioni diverse nel linguaggio politico e in quello architettonico. La ricostruzione storica di Vasari insiste sulla ripresa della *regola* e degli *ordini* dell'architettura antica; ma *regola* e *ordini* sono termini fondamentali della teoria del governo emersa nel laboratorio politico fiorentino: la *regola* è la legge consacrata dalla consuetudine, gli *ordini* sono per lo più l'ordinamento del governo della città. Allo stesso modo, lo studio dell'antichità è la premessa necessaria per giungere a teorizzare il governo misto che accorda le varie forme di potere, ma anche la premessa per la rinascita dell'arte. Com'è noto, se per Vasari il tardo Quattrocento aveva seguito con studiata accuratezza (e quindi con affettazione) la *regola* e gli *ordini*, il Cinquecento introduce una funzione liberatoria, anarchica proprio rispetto alla *regola* e agli *ordini*, ed è questa che Vasari chiama *licenzia* per analogia col linguaggio politico. Il concetto di *licenzia*, cioè, non deriva dalla retorica (la *licenzia* poetica) ma è elaborato e definito da Vasari all'interno di una rete lessicale propria del linguaggio politico:

[...] mancandoci ancora nella *regola*, una *licenzia*, *che, non essendo di regola, fosse ordinata nella regola* e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine, il

quale aveva bisogno d'una invenzione di tutte le cose e d'una certa bellezza continuata in ogni minima cosa, che mostrasse tutto quell'ordine con più ornamento².

Vasari, che per la pittura avrebbe potuto anche ricorrere al termine castiglionesco di *sprezzatura*³, introduce il termine *licenzia*, probabilmente avendo in mente l'uso che di questo vocabolo faceva la storiografia non solo fiorentina come della forma degradata della libertà popolare, non più raffrenata dalle leggi e dal potere delle classi elevate. All'interno della sua costruzione progressiva della storia dell'arte, dalla rinascita verso la perfezione, Vasari si occupa anche di indagare quali siano le forze che possono portare alla decadenza. Posso supporre che avesse in mente in particolare quel passo del *Proemio* al quarto libro delle *Istorie fiorentine*, dove Machiavelli oppone le città ben «ordinate», quelle cioè che sono fondate su buone leggi e su un governo misto, a quelle che possono essere preda della *licenzia*⁴. Vasari assume per analogia dal linguaggio politico il termine *licenzia* in opposizione alla *regola* e agli *ordini*, che ha appena teorizzato come principi dell'arte insieme alla *misura*, al *disegno* e alla *maniera* e sostiene che la terza età dell'arte ha saputo raggiungere la perfezione perché in questi cinque principi ha inserito la *licenzia*. Teorizza, cioè, la perfezione dell'arte alla stregua del governo perfetto: la *licenzia* entra a modificare la *regola* e l'*ordine*, ma viene inserita, «ordinata» nella *regola*. È il governo perfetto dove anche le spinte anarchiche sono regolate all'interno della legge: nel corso del secolo questa idea, attraverso la teoria musicale, tornerà alla politica e sarà pienamente teorizzata da Jean Bodin come «justice harmonique». Tradotta nel linguaggio dell'arte significa trovare un principio di libertà all'interno del classicismo, inglobare l'invenzione dentro alle regole, agli *ordini*, alle misure. Da un punto di vista terminologico Vasari riprende il lessico dei teorici del classicismo, Alberti in particolare, ma, grazie alla consonanza col linguaggio della politica, lo rivolta contro di loro iniziando la critica alla *regola* matematica delle proporzioni e alla simmetria degli *ordini*⁵. Le conseguenze di una simile teorizzazione per l'impianto complessivo dell'opera vasariana non sono di poco conto: se la *licenzia* è originariamente una forza disgregatrice, quella che più di ogni altra spinge verso la decadenza, l'averla regolata dentro la legge significa averle posto un freno, aver dato un governo così perfetto all'arte che molto difficilmente potrà ripiombare in una decadenza generalizzata, in un disordine degli *ordini*: l'unica decadenza possibile potrà essere a questo punto quella personale dell'artista che smette di studiare e si limita a «tirar di pratica».

L'aver inglobato la licenza nella regola permette un passo in avanti finale, soprattutto per quanto riguarda l'architettura, in cui si passa dalla sgraziata «regola senza regola» degli architetti del Duecento al superamento degli ordini nell'ordine composito (un ordine senza ordine, si potrebbe dire) ottenuto da Michelangelo grazie alla *licenzia* nella sacrestia di San Lorenzo a Firenze:

E perché egli la volse fare ad imitazione della sagrestia vecchia, che Filippo Brunelleschi aveva fatto, ma con altro ordine di ornamenti, vi fece dentro uno ornamento composito, nel più vario e più nuovo modo che per tempo alcuno gli antichi et i moderni maestri abbino potuto operare; perché nella novità di sì belle cornici, capitelli e base, porte, tabernacoli e sepolture, fece assai diverso da quello che di misura, ordine e regola facevano gli uomini secondo il comune uso e secondo Vitruvio e le antichità, per non volere a quello agiugnere. La quale licenzia ha dato grande animo a quelli che hanno veduto il far suo di mettersi a imitarlo, e nuove fantasie si sono vedute poi alla grottesca più tosto che a ragione o regola, a' loro ornamenti. Onde gli artefici gli hanno infinito e perpetuo obbligo, avendo egli rotti i lacci e le catene delle cose, che per via d'una strada comune egli no di continuo operavano⁶.

Vasari, sostenendo di essersi ispirato agli storici, si riferiva non certo ai vecchi cronisti⁷ ma alla moderna storiografia, in particolare a quella fiorentina: gli storici e i teorici della politica che cita direttamente sono Machiavelli, Guicciardini (di cui conosceva la *Storia d'Italia* probabilmente attraverso la copia manoscritta in mano di Vincenzio Borghini) e Donato Giannotti⁸. Le *Vite* hanno agito anche in direzione contraria, contribuendo a correggere alcune affermazioni di altri storici, come capita col Varchi⁹.

Per questo Vasari rivendica la sua condizione di storico, non di cronachista o di raccoglitore di notizie; quello che lo distingue è l'attenzione alla *prudenza* cui gli uomini devono giungere nelle loro azioni. *Prudenza* è d'altronde un'altra delle parole chiave della storiografia cinquecentesca e su di lei si fondano l'utilità della storia e l'arte della decisione politica. Il prudente è in grado, grazie alle sue conoscenze storiche e alla sua capacità di interpretare il presente, di elaborare delle strategie per limitare l'influsso della fortuna sulle vicende umane. Dopo aver detto che se avesse voluto parlare soltanto delle opere e dei nomi degli artisti sarebbe bastata una tavola riassuntiva, Vasari aggiunge:

Ma vedendo che 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 mezzi e le vie che hanno usati i valenti uomini nel maneggiare l'impresa, e sonsi ingegnati di toccare gli errori, et appresso i bei colpi e' ripari e'

partiti *prudentemente* qualche volta presi ne' governi delle faccende, e tutto quello insomma che sagacemente o straccuratamente, con *prudenza o con pietà o con magnanimità* hanno in esse operato, come quelli che conoscevano la istoria essere veramente lo specchio della vita umana, non per narrare asciuttamente i casi occorsi a un principe o d'una repubblica, ma per avvertire *i giudizi, i consigli, i partiti et i maneggi degli uomini*, cagione poi delle felici et infelici azzioni; il che è proprio l'anima dell'istoria; e *quello che invero insegna vivere e fa gli uomini prudenti, e che appresso al piacere che si trae del vedere le cose passate come presenti, è il vero fine di quella*; per la qual cosa avendo io preso a scriver la istoria de' nobilissimi artefici, per giovar all'arti quanto patiscono le forze mie, et appresso per onorarle, ho tenuto quanto io potevo, ad imitazione di così valenti uomini, il medesimo modo; e mi sono ingegnato non solo di dire quel che hanno fatto, ma di scegliere ancora discorrendo il meglio dal buono, e l'ottimo dal migliore, e notare un poco diligentemente i modi, le arie, le maniere, i tratti e le fantasie de' pittori e degli scultori; investigando, quanto più diligentemente ho saputo, di far conoscere a quegli che questo per se stessi non sanno fare, le cause e le radici delle maniere e del miglioramento e peggioramento delle arti accaduto in diversi tempi et in diverse persone¹⁰.

È all'interno di questa impostazione che il giudizio storico viene a fare i conti con un altro concetto elaborato dalla storiografia politica fiorentina, quello di *qualità de' tempi*, che Vasari richiama nel *Proemio* alla seconda età in un paio di affermazioni tese a stabilire una sorta di relativismo storico nell'applicazione del giudizio artistico:

Bene è vero che quantunque la grandezza delle arti nasca in alcuno da la diligenza, in un altro da lo studio, in questo da la imitazione, in quello da la cognizione delle scienze che tutte porgono aiuto a queste, e in chi da le predette cose tutte insieme o da la parte maggiore di quelle, io nientedimanco, per avere nelle vite de' particolari ragionato a bastanza de' modi de l'arte, de le maniere e de le cagioni del bene e meglio e ottimo operare di quelli, ragionerò di questa cosa generalmente, e più presto de *la qualità de' tempi* che de le persone, distinte e divise da me, per non ricercarla troppo minutamente, in tre parti, o vogliamole chiamare *età*, da la rinascita di queste arti sino al secolo che noi viviamo, per quella manifestissima differenza che in ciascuna di loro si conosce¹¹.

Ma chi considererà la *qualità di que' tempi*, la carestia degli artefici, la difficoltà de' buoni aiuti, le terrà non belle, come ho detto io, ma miracolose, e arà piacere infinito di vedere i primi principii e quelle scintille di buono che nelle pitture e sculture cominciavano a risuscitare¹².

Il giudizio sui pittori e sulla loro importanza è relativa alla «qualità de' tempi», deve cioè tener conto delle conoscenze e della situazione in cui gli artisti si trovarono

ad agire. È in questo ambito che si rivela l'importanza che Vasari doveva attribuire al XXV capitolo del *Principe* di Machiavelli, sul quale doveva aver attentamente meditato e che viene tacitamente richiamato più volte nel corso dell'opera: non solo in quelle poche pagine poteva ritrovare due volte l'espressione «qualità de' tempi», ma poteva rinvenire la caratterizzazione di papa Giulio II come «impetuoso», che riprende per drammatizzare il rapporto tra il papa e Michelangelo:

Ma tanto quanto più ricusava, tanto maggior voglia ne cresceva al Papa, *impetuoso* nelle sue imprese, e per arrotto di nuovo dagli emuli di Michelagnolo stimolato, e specialmente da Bramante, che quasi il Papa, che era subito, si fu per adirare con Michelagnolo. [...] Là dove condottola fino alla metà, il Papa, che v'era poi andato a vedere alcune volte per certe scale a piuoli aiutato da Michelagnolo, volse che ella si scopri, perché era di natura *frettoloso e impaziente*, e non poteva aspettare ch'ella fusti perfetta e avessi avuto, come si dice, l'ultima mano¹³.

Ma, ancor più del giudizio storico, è il rapporto dell'artista col gusto del tempo e con la committenza che viene delineato in modo prettamente machiavelliano. L'artista ha un carattere (*impetuoso* o *respettivo*, si potrebbe dire con Machiavelli) e uno stile: se questi si accordano con quanto richiesto dalla committenza ha fortuna; se invece discordano, non ha un successo, quanto a denaro e fama, pari alle sue capacità artistiche. Il «riscontrarsi» col tempo, il possedere le doti che si accordano a quanto è richiesto dai tempi è la maggior fortuna per l'artista come per il principe machiavelliano. Quanto Vasari scrive a proposito di Antonio Pollaiuolo potrebbe figurare come chiosa al capitolo XXV del *Principe*:

Ebbe nel tempo suo felicissima vita, trovando pontefici ricchi e la sua città in colmo, che si diletta di virtù; per che molto fu stimato: dove *se forse avesse avuto contrari i tempi*, non avrebbe fatto que' frutti che e' fece, essendo inimici molto i travagli alle scienze delle quali gli uomini fanno professione e prendono diletto¹⁴.

Vasari sa bene che l'artista non ha la possibilità di scontrarsi con un potente come il papa o come un sovrano; è in un rapporto di subordinazione e deve ringraziare quando viene pagato: il rapporto di forza è troppo asimmetrico. Una via percorribile sarebbe utilizzare dei cortigiani come intermediari e sopra tutto ripetere le richieste fino a raggiungere lo scopo per sfinimento dell'avversario; per far questo occorre però essere dotati di animo adeguato; artisti grandissimi ma eccessivamente timidi, come Andrea del Sarto o Baldassarre Peruzzi, non sono adatti a gestire un rapporto di committenza come quello richiesto dai tempi moderni: si trovano bene se incontrano il committente generoso, ma non riescono a concludere degnamente la contrattazione se devono continuamente chiedere denaro; non sanno

adattarsi ai tempi e alle necessità. La riflessione a proposito di Peruzzi nel definire i rapporti fra artista e committente sembra appunto ricalcare l'opposizione machiavelliana tra *impetuosi* e *respettivi*:

Ma ancorché tante fossero le virtù e le fatiche di questo nobile artefice, elle giovarono poco nondimeno a lui stesso e assai ad altri, perché, se bene fu adoperato da papi, cardinali e altri personaggi grandi e ricchissimi, non però alcuno d'essi gli fece mai rilevato beneficio; e ciò poté agevolmente avvenire non tanto dalla poca liberalità de' signori, che per lo più meno sono liberali dove più doverrebbero, quanto dalla *timidità e troppa modestia*, anzi, *per dir meglio in questo caso, dappocaggine* di Baldassarri. E per dire il vero, quanto si deve esser discreto con i principi magnanimi e liberali, tanto *bisogna essere con gl'avari, ingrati e discortesi, importuno sempre e fastidioso: perciò che, sì come con i buoni l'importunità e il chieder sempre sarebbe vizio, così con gl'avari ell'è virtù, e vizio sarebbe con i sì fatti essere discreto*¹⁵.

L'essere «discreto» introduce l'opposizione tra la grandezza dell'artista e il potere del committente che deve appunto trovare un giusto mezzo tra la «discrezione» del committente e la «pazienza», cioè la sopportazione dell'artista. I due termini vengono introdotti nella narrazione di un aneddoto risalente al secolo precedente, aneddoto che doveva avere una sua tradizione a Roma e che Paolo Cortese¹⁶ aveva già narrato nel 1510. Vasari (con tutta probabilità senza conoscere il *De cardinalatu*) deve averlo sentito raccontare a Roma e lo ripropone al grande pubblico in una versione addolcita, se si vuole, ma più costruttiva. L'aneddoto riguarda Andrea Mantegna che cerca di rimproverare papa Innocenzo VIII che non paga puntualmente il pittore e che sembra non aver discernimento, «discrezione» nel riconoscere i grandi artisti; Vasari sostituisce appunto all'*ingratitudo* di Paolo Cortese un concetto forte della storiografia politica:

Dicesi che il detto Papa, per le molte occupazioni che aveva, non dava così spesso danari al Mantegna come egli avrebbe avuto bisogno, e che perciò nel dipignere in quel lavoro alcune virtù di terretta, fra l'altre vi fece la discrezione; onde andato un giorno il papa a vedere l'opera, dimandò Andrea che figura fusse quella, a che rispose Andrea: «Ell'è la discrezione». Soggiunse il pontefice: «Se tu vuoi che ella sia bene accompagnata, falle a canto la pazienza». Intese il dipintore quello che perciò voleva dire il Santo Padre, e mai più fece motto. Finita l'opera, il Papa con onorevoli premii e molto favore lo rimandò al duca¹⁷.

Pure l'artista deve però usare la discrezione nel suo lavoro:

Bisogna poi che 'l pittore abbia riguardo a farle [le prospettive] con proporzione sminuire con la dolcezza de'

colori, la qual'è nell'artefice una retta discrezione et un giudizio buono¹⁸.

Anche qui Vasari riprende un concetto forte come quello di discrezione, termine che, come ha ben rilevato di recente Paolo Carta in un importante studio sulle fonti giuridiche di Guicciardini¹⁹, deriva dalla tradizione giuridica e viene applicato da Guicciardini alla politica; Vasari gli mette accanto il «buon giudizio» che sembra richiamare un altro concetto forte dell'epoca rinascimentale, ben noto dal *Cortegiano* di Castiglione fino al Guicciardini: in realtà l'espressione anche qui è ambigua, perché per Vasari il *giudicio* è la capacità di valutare l'effetto che l'opera d'arte farà sulla percezione visiva e di preferire questo alla regola e al rispetto della misura: il *giudicio* insieme alla *grazia* è parte integrante di quella *licenzia* di cui si diceva sopra.

Il ricorso alla *discrezione* è necessario anche nella direzione opposta: l'artista va premiato, ma non con un vitalizio che gli tolga la voglia di lavorare. Chi raggiunge una condizione agiata difficilmente continua a lavorare con l'impegno di prima. Nella prima età fu questo il caso di Agnolo Gaddi: allora l'arte poteva arricchire un bravo artista, ma era probabilmente più redditizia la professione di mercante, almeno a certi livelli, come il caso di Agnolo sembra dimostrare. Al tempo di Vasari la situazione era profondamente mutata: la crisi di un'istituzione come la bottega, l'affrancamento dalle corporazioni, le commissioni di grandi monarchi e banchieri potevano far raggiungere un livello economico che Vasari non esitava a definire principesco. Questa condizione poteva allontanare dalla pratica dell'arte anche chi vi si era dedicato con tutte le proprie forze e costituire un danno per il progresso dell'arte. È quanto accade a Sebastiano del Piombo che, assunto un ufficio fin troppo ben remunerato come quello del piombo, smette quasi di dipingere e quando lo fa sembra esservi costretto; di qui una riflessione sulle onorificenze con cui possono essere premiati gli artisti:

Da che si può conoscere quanto s'inganni il discorso nostro e la poca prudenza umana, che bene spesso, anzi il più delle volte, brama il contrario di ciò che più ci fa di mestiero, e credendo segnarsi (come suona il proverbio toscano) con un dito, si dà nell'occhio. È comune opinione degl'uomini che i premii e gl'onori accendino gl'animi de' mortali agli studii di quell'arti che più veggiono essere remunerate, e che per contrario gli faccia stracciarle e abbandonarle il vedere che coloro, i quali in esse s'affaticano, non siano dagl'uomini che possono riconosciuti; e per questo gl'antichi e moderni insieme biasimano quanto più sanno e possono que' principi che non sollevano i virtuosi di tutte le sorti, e non danno i debiti premii e onori a chi virtuosamente s'affatica; e comeché questa regola per lo più sia vera, si vede pur tuttavia alcuna volta la liberalità de' giusti e magnanimi principi operare contrario effetto, poiché molti sono di più utile e giovamento al mondo in bassa e mediocre fortuna,

na, che nelle grandezze e abbondanze di tutti i beni non sono²⁰.

La nuova dignità dell'arte richiede che l'artista sia compensato adeguatamente ma non più del necessario. Gli artisti aspirano però anche ad altre gratificazioni, al di là dell'arricchimento: la riflessione di Vasari su come l'artista possa essere premiato è alla base di una linea di pensiero che arriverà fino al XVIII secolo e con la quale si confronterà ancora l'Alfieri del *Del principe e delle lettere*. Durante la civiltà comunale il riconoscimento più grande che gli artisti potessero ricevere era quello di essere chiamati a qualche magistratura o incarico diplomatico: con le loro opere infatti aumentavano il credito della città e i cittadini ne erano loro grati. Il premio della vita di Ambrogio Lorenzetti e alcune riflessioni su Taddeo Gaddi sembrano un elogio del sistema comunale:

Se è grande, come è senza dubbio, l'obbligo che aver deono alla natura gl'artefici di bello ingegno, molto maggior dovrebbe essere il nostro verso loro, veggendo ch'eglino con molta solecitudine riempiono le città d'onorate fabbriche e d'utili e vaghi componimenti di storie, arrecando a se medesimi il più delle volte fama e ricchezze con l'opere loro, come fece Ambruogio Lorenzetti pittor sanese, il quale ebbe bella e molta invenzione nel comporre consideratamente e situare in istoria le sue figure²¹.

Ad Ambrogio vennero assegnate cariche importanti: questo premio civile esalta la figura dell'artista, gli riconosce una funzione di rappresentanza e funziona da forte stimolo a emularlo²². La comunità premia gli artefici, perché, come si legge nella premessa alla vita di Taddeo Gaddi:

È bella e veramente utile e lodevole opera premiare in ogni luogo largamente la virtù e onorare colui che l'ha, perché infiniti ingegni che talvolta dormirebbono, eccitati da questo invito, si sforzano con ogni industria di non solamente apprendere quella, ma di venirvi dentro eccellenti per sollevarsi e venire a grado utile e onorevole, onde ne segua onore alla patria loro e a se stessi gloria, e ricchezze e nobiltà a' discendenti loro, che da cotali principii sollevati, bene spesso divengono e ricchissimi e nobilissimi²³.

Nel Cinquecento è ormai lontana la possibilità di ottenere tali riconoscimenti: l'artista che agisce a corte o presso un ricco privato ha il compito di dare lustro al suo principe, che ormai non si serve più di illustri letterati o artisti ma di tecnici specializzati. Per lo più all'artista viene affidato il compito di preparare omaggi e feste per i grandi ospiti, oltre che di abbellire e arricchire la corte. In questa nuova condizione non può sperare che prebende economiche; in particolare, se lavora per lo Stato della Chiesa, può sperare di ricevere

delle rendite che gli consentano di affrontare il futuro con tranquillità economica.

Ma il rapporto moderno tra artista e committente viene prevalentemente interpretato da Vasari all'insegna dell'opposizione fra virtù e fortuna²⁴ e fra risoluzione e irresoluzione (*impetuoso e rispettivo* nel vocabolario machiavelliano), che diventano le coordinate attorno a cui si gioca la realizzazione dell'opera. In molti casi le grandi opere non furono realizzate perché venne a mancare un fattivo rapporto fra committente e artista: spesso chi voleva far eseguire una grande opera non era in grado di comprendere le capacità degli artisti e si affidava a persone di scarsa qualità, tramandando alla posterità la propria incompetenza. A volte, invece, principi poco intendenti avevano la fortuna di imbattersi in artisti validi capaci di ingrandire oltre il merito la loro fama:

Molti ingegni si perdono, i quali farebbono opere rare e degne, se nel venire al mondo percotessero in persone che sapessino e volessino mettergli in opera a quelle cose dove e' son buoni: dove egli avviene bene spesso che chi può, non fa e non vuole, e se pure chi che sia vuole fare una qualche eccellente fabbrica, non si cura altrimenti cercare d'uno architetto rarissimo e d'uno spirito molto elevato, anzi mette lo onore e la gloria sua in mano a certi ingegni ladri, che vituperano spesso il nome e la fama delle memorie; e per tirare in grandezza chi dependa tutto da lui – tanto puote la ambizione – dà spesso bando a' disegni buoni che si gli danno e mette in opera il più cattivo, onde rimane alla fama sua la goffezza dell'opera, stimandosi per quegli che sono giudiciosi l'artefice e chi lo fa operare essere d'uno animo istesso, da che ne l'opere si congiungono. E per lo contrario quanti sono stati i principi poco intendenti, i quali per essersi incontrati in persone eccellenti e di giudizio, hanno doppo la morte loro non minor fama avuto per le memorie delle fabbriche che in vita si avessero per il dominio ne' popoli!²⁵

Il rapporto fortuna/virtù viene richiamato da Vasari per condannare artisti che avevano goduto dei favori della fortuna senza un'adeguata virtù, come il Pinturicchio o il Sodoma²⁶. Ma quella tra virtù e fortuna è un'inimicizia, i cui effetti si fanno sentire anche sui grandi artisti, addirittura su Michelangelo; così Vasari spiega l'incompletezza della *Notte*, ma quello che dice può assumere valore di teorizzazione più generale: «E certo, se la inimicizia ch'è tra la fortuna e la virtù, e la bontà d'una e la invidia dell'altra, avesse lasciato condurre tal cosa a fine, poteva mostrare l'arte alla natura che ella di gran lunga in ogni pensiero l'avanzava»²⁷. Soltanto se il committente ha la competenza necessaria, l'animo risoluto nelle decisioni e la tenacia di sollecitare l'artista si può giungere a un grande risultato. Nella vita di Antonio Rossellino il committente viene delineato come un principe machiavelliano che, nel condurre gli eserciti, deve fidarsi delle armi proprie e mostrare prontezza e risolutezza nelle decisioni; così anche i committenti devono essere risoluti, comprendere velocemente qual è il pro-

getto da realizzare e farlo mettere in opera con alacrità:

E tutto averebbe finito, ogni poco più che gli fusse stato concesso di vita, il detto Pontefice [Niccolò V], il quale era d'animo grande e risoluto, e intendeva tanto che non meno guidava e reggeva gl'artefici che egliino lui. La qual cosa fa che le imprese grandi si conducono facilmente a fine, quando il padrone intende da per sé e come capace può risolvere subito: dove uno irresoluto e incapace nello star fra il sì e il no, fra vari disegni e opinioni lascia passar molte volte inutilmente il tempo senz'operare²⁸.

La percentuale di responsabilità che nella realizzazione delle grandi opere è assegnata alle vicende della storia, della sorte personale, insomma della *fortuna*, deve essere limitata dalla risolutezza del committente, come si afferma nella vita di Lorenzo di Bicci:

E se bene non potrà mai la fortuna oscurare la memoria e la grandezza dell'animo di Niccolò da Uzzano, non è però che l'universale, dal non si essere finita questa opera non riceva danno grandissimo. Laonde, chi disidera giovare in simili modi al mondo e lasciare di sé onorata memoria, faccia da sé mentre ha vita e non si fidi della fede de' posteri e degl'eredi, perché rade volte si vede avere avuto effetto interamente cosa che si sia lasciata perché si faccia dai successori²⁹.

L'aneddotica presentata da Vasari a questo proposito è molto ampia e varia: si va da committenti ignoranti o irresoluti, come Pier Soderini e papa Giulio III, a committenti che invece riescono a far modificare il volto di un paese: è il caso dei Gonzaga committenti di Giulio Romano, di Leone X nell'età aurea e del duca Cosimo I al tempo di Vasari. Se a questi ultimi va gran lode, ai committenti che, mancando di gusto, hanno affidato grandi opere ad artisti di second'ordine, va invece il pesantissimo rimprovero di aver modificato la percezione che della loro epoca avranno le età successive. La mancanza, loro imputabile, di opere eccelse si riflette sull'interpretazione del periodo storico, come viene detto all'inizio della vita del Filarete a proposito delle porte di San Pietro:

Se papa Eugenio Quarto, quando deliberò far di bronzo la porta di S. Piero di Roma, avesse fatto diligenza in cercare d'avere uomini eccellenti per quel lavoro, sì come ne' tempi suoi avrebbe agevolmente potuto fare essendo vivi Filippo di ser Brunellesco, Donatello e altri artefici rari, non sarebbe stata condotta quell'opera in così sciaurata maniera come ella si vede ne' tempi nostri. Ma forse intervenne a lui, come molte volte suole avvenire a una buona parte de' principi, che o non s'intendono dell'opere o ne prendono pochissimo diletto; ma s'e' considerassono di quanta importanza sia il fare stima delle persone eccellenti nelle cose pubbliche per la fama che se ne lascia, non sarebbero certo così stracurati né essi né i loro ministri: perciò che *chi s'impaccia con arte-*

*fici vili e inetti dà poca vita all'opere e alla fama, senzaché si fa ingiuria al publico e al secolo in che si è nato, credendosi risolutamente da chi vien poi che, se in quella età si fossero trovati migliori maestri, quel principe si sarebbe più tosto di quelli servito che degl'inetti e plebei*³⁰.

Ci sono anche prese di distanza di Vasari rispetto al giudizio sui governi: un esempio può essere costituito dalle severe affermazioni a proposito della repubblica di Venezia. Niente di strano, si dirà: è prevedibile che il fedele suddito di Cosimo I non condivida il mito repubblicano o oligarchico di Venezia. Credo che le cose siano un po' più complicate, se non altro perché questa posizione sembra essere il precipitato di un confronto tra lo stesso Vasari e Donato Giannotti, che si erano potuti frequentare a Roma e ritrovare a Venezia nel 1566: a proposito del Giannotti occorre anche rilevare come egli sia citato, anche se soltanto a proposito di un aneddoto su un pittore del Quattrocento, da Vasari come fonte orale sugli artisti emigrati alla corte di Francia³¹, fatto che apre il velo sui rapporti di Vasari con i fuorusciti fiorentini.

Nella vita di Paris Bordon, che offre un modello alternativo a quella di Tiziano cui fa seguito, Vasari cerca di smontare il mito repubblicano di Venezia: egli nega la mitizzazione dell'ordinamento veneziano come esempio di governo misto e afferma come sulla laguna prevalgano interessi privati e di parte e come al tipo di governo oligarchico là vigente sia preferibile una situazione di monarchia in senso assolutistico come quella francese:

Ma conoscendo Paris che a chi vuole essere adoperato in Vinezia bisogna far troppa servitù in corteggiando questo e quello, si risolvé, come uomo di natura quieto e lontano da certi modi di fare, ad ogni occasione che venisse andare a lavorare di fuori quell'opere che innanzi gli mettesse la fortuna, senza averle a ire mendicando; per che trasferitosi con buona occasione l'anno 1538 in Francia al servizio del re Francesco, gli fece molti ritratti di dame et altri quadri di diverse pitture [...]³².

La stessa affermazione non è isolata, ma è accompagnata da varie obiezioni contro la vita di corte che si trovano sparse soprattutto nella terza età e che non sono semplici riprese di luoghi comuni letterari, ma provano una certa libertà di giudizio di Vasari in senso politico. La riflessione sulle corti è legata all'instabilità dell'artista che deve dipendere spesso dalla volubilità di un committente che, come la fortuna, può variare da un momento all'altro; così l'argomento viene presentato nella vita di Girolamo da Carpi:

Ma perché quel Pontefice [Giulio III] non si poteva mai in simili cose contentare, e massimamente quando a principio s'intendeva pochissimo del disegno e non voleva la sera quello che gl'era piaciuto la mattina, e perché Girolamo avea sempre a contrastare con certi architetti vecchi, ai quali pareva strano vedere un uomo nuovo

e di poca fama essere stato preposto a loro, si risolvé, conosciuta l'invidia e forse malignità di quelli, essendo anco di natura più tosto freddo che altrimenti, a ritirarsi; e così per lo meglio se ne tornò a Monte Cavallo al servizio del cardinale. Della qual cosa fu Girolamo da molti lodato, essendo vita troppo disperata aver tutto il giorno e per ogni minima cosa a star a contendere con questo e quello; e come diceva egli, è tal volta meglio godere la quiete dell'animo con l'acqua e col pane, che stentare nelle grandezze e negl'onori. Fatto dunque che ebbe Girolamo al cardinale suo signore un molto bel quadro che a me, il quale il vidi, piacque sommamente, essendo già stracco se ne tornò con esso lui a Ferrara a godersi la quiete di casa sua con la moglie e con i figliuoli, lasciando le speranze e le cose della fortuna nelle mani de' suoi avversarii, che da quel Papa cavarono il medesimo che egli e non altro³³.

Analoghe tirate contro le corti si possono trovare nelle vite di Giovanni da Udine e di Giovanfrancesco Rustici³⁴.

L'alternativa tra la sicurezza economica della vita di corte e la tranquillità morale e indipendenza non priva di rischi economici dell'artista isolato si presentò più volte allo stesso Vasari, che nel tracciare il proprio profilo autobiografico non ebbe timori riverenziali nel denunciare i pericoli della vita di corte, anzi riprese passi del proprio epistolario per ricordare alcune sue scelte contro la vita di corte:

Mi risolvei, consigliato da Messer Ottaviano, a non volere più seguitare la fortuna delle corti, ma l'arte sola, se bene facile sarebbe stato accomodarmi col signor Cosimo de' Medici nuovo duca³⁵.

In detto spazio di due mesi, provai quanto molto più giovi agli studii una dolce quiete et onesta solitudine, che i rumori delle piazze e delle corti, conobbi dico l'error mio, d'aver posto per l'addietro le speranze mie negl'uomini e nelle baie e girandole di questo mondo. [...] E così rimaso d'accordo, me ne venni a Firenze a vedere Messer Ottaviano, dove stando alcuni giorni, durai delle fatiche a far sì che non mi rimettesse al servizio delle corti, come aveva in animo; pure io vinsi la pugna con buone ragioni, e risolveimi d'andar per ogni modo, avanti che altro facessi, a Roma³⁶.

Sono affermazioni che verranno in qualche modo corrette dalle lodi a Cosimo I, ma non possono essere passate sotto silenzio: Vasari è cosciente che mettendosi a corte l'artista è in mano alla volubilità della fortuna e che questa può cambiare da un momento all'altro. L'artista deve saper prepararsi in ogni momento una via di fuga, un ritiro in cui far valere le proprie qualità e affrontare serenamente la povertà pur di salvaguardare la propria dignità. Non si può ridurre Vasari, insomma, come pure è stato fatto negli ultimi anni, a un artista ossequiente e prono al potere³⁷; egli ha ereditato dalla concezione politica e morale degli storici repubblicani

fiorentini un alto concetto del *particulare*, che non è tor-naconto personale ma affermazione morale della propria *virtù* umana, nutrita di preparazione culturale fino a giungere all'equilibrio della condotta morale, alla *prudenza* e alla conoscenza di se stessi. Si leggano le massime seguenti, che non sono mere frasi fatte ma affermazioni di una considerazione morale cui l'artista deve tendere; il grande insegnamento morale degli storici, che Vasari condivide, lo conduce a inserire nelle *Vite* sentenze che non hanno nulla da invidiare alle riflessioni morali dei grandi pensatori della tradizione repubblicana fiorentina:

E per vero dire, chi stimando le ricchezze quanto si deve e non più, ha per fine delle sue azioni la virtù, si acquista altri tesori che l'argento e l'oro non sono, senz'altro non temono mai niuna di quelle cose che in breve ora ne spogliano di queste ricchezze terrene, che più del dover scioccamente sono dagli uomini stimate³⁸.

E nel vero la maggior prudenza e saviezza, che possa essere in un uomo, è conoscersi, e non presumere di sé più di quello che sia il valore³⁹.

¹ Oltre alle pagine di J.W. Whitfield, «On Machiavelli's Use of Ordini», in: Id., *Discourses on Machiavelli*, Cambridge 1969, pp. 141-162, mi sembra fondamentale l'analisi del lessico politico machiavelliano condotta da J.-L. Fournel & J.-C. Zancarini, «Sur la langue du "Prince": des mots pour comprendre et agir», in: Machiavel, *Le Prince – De principatibus*, a cura di J.-L. Fournel & J.-C. Zancarini, testo italiano a cura di G. Inglese, Paris 2000, pp. 545-610. Si vedano anche le considerazioni di F. Bruni, *La città divisa. Le parti e il bene comune da Dante a Guicciardini*, Bologna 2003, pp. 461-462.

² Cito da G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini & P. Barocchi, Firenze 1966-1987, vol. IV, p. 5.

³ In pittura la *licenzia* permette di superare le asperità e l'affettazione data dal seguire le regole. Castiglione definisce così la sprezzatura: «fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nuova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia; e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli dà summa disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. Però si po dir quella esser vera arte che non pare esser arte», in: B. Castiglione, *Il Cortegiano*, I, 26.

⁴ «Le città, e quelle massimamente che non sono bene ordinate, le quali sotto nome di repubblica si amministrano, variano spesso i governi e stati loro, non mediante la libertà e la servitù, come molti credono, ma mediante la servitù e la licenza. Perché della libertà solamente il nome dai ministri della licenza, che sono i polani, e da quegli della servitù, che sono i nobili, è celebrato, desiderando qualunque di costoro non essere né alle leggi né agli uomini sottoposto», in: N. Machiavelli, «Istorie Fiorentine», in: Id., *Opere*, a cura di C. Vivanti, Torino 2005, vol. III, p. 473. Si veda ancora: *Ibid.*, vol. VIII, 29, pp. 719-720; *Discorsi sulla prima deca di Tito Livio*, vol. I, 2-3; vol. I, 47. Di Guicciardini si tengano almeno presenti *Storia d'Italia*, vol. II, 2 e vol. V, 9.

⁵ Cfr. M. Pozzi & E. Mattioda, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze 2006, pp. 260-283.

⁶ Vasari, ed. Bettarini & Barocchi, 1966-1987 (vedi n. 2), vol. VI, pp. 54-55.

⁷ Eccezion fatta per Villani che, insieme alla *Storia d'Italia* di Guicciardini, è anche una delle fonti più importanti per i *Ragionamenti* in cui Vasari spiega le allegorie dei dipinti eseguiti a Palazzo Vecchio.

⁸ Fra l'altro nella vita di fra' Giocondo, dove viene citato anche Budé, ricordato per il *De asse*, per i commenti alle *Pandette* e a Vitruvio.

⁹ Le *Vite* di Vasari agirono anche in senso inverso: indussero altri storici a precisare o correggere le proprie notizie. È il caso della correzione che Benedetto Varchi apportò in un manoscritto della *Storia fiorentina*. Nel quarto libro attribuiva a Giotto la tavola dell'Annunziata conservata nella «chiesa dei frati dei Servi»: nel manoscritto indicato da Simone Albonico come RC4 compare una correzione autografa che sposta l'attribuzione a Pietro Cavallini, in seguito alla conoscenza delle *Vite* vasariane, cfr. *Storici e politici fiorentini del Cinquecento*, a cura di A. Baiocchi & S. Albonico, Milano/Napoli 1994, pp. 1089-1090.

¹⁰ Vasari, ed. Bettarini & Barocchi, 1966-1987 (vedi n. 2), vol. III, pp. 3-4.

¹¹ *Ibid.*, vol. III, pp. 5-6.

¹² *Ibid.*, vol. III, pp. 13-14.

¹³ *Ibid.*, vol. VI, pp. 33-37.

¹⁴ *Ibid.*, vol. III, p. 508.

¹⁵ *Ibid.*, vol. IV, p. 325.

¹⁶ P. Cortesi, *De cardinalatu*, in castro cortesio 1510, p. 87v: «Nam cum sacellum in suburbano palatio picturis ornare decrevisset, Andreamque Mantegnam, qui tum maxime frugi ac vercundus naturae imitator in pingendo putaretur, sponte conductum adhibuisset atque is cum primo quoque tempore ad eum venisset, biennique prope spatium pinxisset, nec assem quidem ab eo accoepisset, statuissetque pro eo quod erat ingeniosus et pictor, aliqua ei interpunctione salis tenacem remunerandi procrastinationem exprobare, simulachrum muliebri specie adultaque aetate inchoasse dicitur, quod cum Innocentius aspexisset, quis essetque ex eo quae nam esset illa tam decursa aetate anus. Atque is ingratitude esse respondisset, commode inquit prope posset patientia pingi».

¹⁷ Vasari, ed. Bettarini & Barocchi, 1966-1987 (vedi n. 2), vol. III, p. 553.

¹⁸ *Ibid.*, vol. I, p. 120.

¹⁹ P. Carta, *Francesco Guicciardini tra diritto e politica*, Padova 2008.

²⁰ Vasari, ed. Bettarini & Barocchi, 1966-1987 (vedi n. 2), vol. V, p. 96.

²¹ *Ibid.*, vol. II, p. 179.

²² Che l'artista dia onore e rinomanza alla patria Vasari nella Torrentiniana lo affermava anche a proposito di Spinello aretino: «Quando un solo è cagione di illustrare una virtù usatasi rozza-mente in una patria già per molti anni, e rendendole il vero splendore la fa conoscere per lodata e ispiritosa, pare che tutti quegli che di sapere e di virtù operano si voltino a lodarlo, a favorirlo, a inalzarlo e ad onorarlo, di maniera che molto si sente caricare il peso delle fatiche quel tale in cercare d'inalzarsi in quella virtù o scienza, attesoché diventano obbligati agli onori tutti coloro a' quali per le virtù e per le fatiche son fatti commodi e favori nell'arte ingegnose che hanno apprese; come fu fatto in Arezzo a Spinello di Luca Spinelli pittore». Cfr. Vasari, ed. Bettarini & Barocchi, 1966-1987 (vedi n. 2), vol. II, p. 277.

²³ *Ibid.*, vol. II, p. 203.

²⁴ Sulla presenza in Vasari dell'opposizione machiavelliana tra virtù e fortuna ha richiamato l'attenzione A. Caleca, «Vasari e Machiavelli», in: *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere*, a cura di M. Spagnolo & P. Torti, Montepulciano 2004, pp. 21-25.

²⁵ Vasari, ed. Bettarini & Barocchi, 1966-1987 (vedi n. 2), vol. VI, pp. 233-234.

²⁶ *Ibid.*, vol. III, p. 571: «Si come sono molti aiutati dalla fortuna senza essere di molta virtù dotati, così per lo contrario sono infiniti quei virtuosi che da contraria e nimica fortuna sono perse-

guitati; onde si conosce apertamente che ell'ha per figliuoli coloro che senza l'aiuto d'alcuna virtù dependono da lei; poiché le piace che dal suo favore sieno alcuni inalzati, che per via di meriti non sarebbero mai conosciuti. Il che si vide nel Pinturicchio da Perugia, il quale, ancor che facesse molti lavori e fusse aiutato da diversi, ebbe nondimeno molto maggior nome che le sue opere non meritavano». *Ibid.* vol. V, p. 381: «Se gl'uomini conoscessero il loro stato quando la fortuna porge loro occasione di farsi ricchi, favorendoli appresso gl'uomini grandi, e se nella giovinezza s'affaticassino per accompagnare la virtù con la fortuna, si vedrebbero maravigliosi effetti uscire dalle loro azzioni; là dove spesse volte si vede il contrario avvenire, perciò che, sì come è vero che chi si fida interamente della fortuna sola resta le più volte ingannato, così è chiarissimo, per quello che ne mostra ogni giorno la sperienza, che anco la virtù sola non fa gran cose, se non accompagnata dalla fortuna».

²⁷ *Ibid.*, vol. VI, p. 59.

²⁸ *Ibid.*, vol. III, p. 395.

²⁹ *Ibid.*, vol. II, p. 319.

³⁰ *Ibid.*, vol. III, pp. 243-244.

³¹ Il problema non è di poco conto: Vasari, di solito così pronto a riconoscere chi gli ha dato delle informazioni, si guarda bene dal dirci chi gli ha passato le informazioni e le descrizioni delle opere degli artisti italiani in Francia. È probabile che le informazioni gli venissero dagli esuli fiorentini in Francia e che egli fosse venuto a contatto con loro durante il periodo romano in cui gravitava nell'orbita dei Farnese e di Bindo Altoviti: periodo che è anche quello della genesi delle *Vite*: e occorre ricordare, di fronte a un troppo facile appiattimento di Vasari a cortigiano dei Medici, che le *Vite* vennero pubblicate sì a Firenze dalla stamperia ducale nel 1550, ma che furono concepite a Roma e che, per la sua vicinanza ai nemici di Cosimo, Vasari dovette attendere la sconfitta di Piero Strozzi per poter essere assunto alle dipendenze di Cosimo I nel dicembre 1554.

³² *Ibid.*, vol. VI, p. 172.

³³ *Ibid.*, vol. V, pp. 418-419.

³⁴ *Ibid.*, vol. V, p. 454: «Onde accortosi, benché tardi, quanto siano le più volte fallaci le speranze delle corti e come restino ingannati coloro che si fidano nelle vite di certi principi, se ne tornò a Roma, dove, se bene avrebbe potuto vivere d'uffici e d'entrate e servire il cardinale Ippolito de' Medici et il nuovo pontefice Paulo Terzo, si risolvé a rimpatriarsi e tornare a Udine»; e *ibid.*, vol. V, p. 476: «Essendo poi tornata in Fiorenza la famiglia de' Medici, il Rustico si fece conoscere al cardinale Giovanni per creatura di Lorenzo suo padre e fu ricevuto con molte carezze, ma perché i modi della corte non gli piacevano et erano contrarii alla sua natura tutta sincera e quieta e non piena d'invidia et ambizione, si volle star sempre da sé e far vita quasi da filosofo, godendosi una tranquilla pace e riposo».

³⁵ *Ibid.*, vol. VI, p. 375.

³⁶ *Ibid.*, vol. VI, p. 376.

³⁷ Si vedano i lavori di A. Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino 1993; più equilibrato è R. Le Mollé, *Georges Vasari. L'homme des Médicis. Biographie*, Paris 1995; mentre giunge a un eccesso parossistico il libro di J. Salem, *Giorgio Vasari (1511-1574) ou l'art de parvenir*, Paris 2002, in cui Vasari diventa l'archetipo dell'arrivista pentito («l'ancêtre trop peu connu des soixante-huitards repentis», p. 7), colui che incarna un'epoca di riflusso "mitterandiano" dopo la libertà o l'utopia.

³⁸ Vasari, ed. Bettarini & Barocchi, 1966-1987 (vedi n. 2), vol. III, p. 313.

³⁹ *Ibid.*, vol. IV, p. 514.