

Giorgio Vasari ‘novello Giotto’ Dall’autobiografia alla biografia inedita di Marcantonio Vasari

Vincenzo Caputo

Non dovrebbe apparire paradossale un’affermazione che si limiti a constatare come l’autobiografia vasariana emerga in filigrana dalla lettura delle singole vite d’artisti che compongono il disegno storiografico del pittore aretino. La sistemazione letteraria della lunga “rinascita” dell’arte moderna è, infatti, il frutto di un altrettanto lungo lavoro soggettivo di ricostruzione e rielaborazione, in cui necessariamente si intrecciano testimonianze autoptiche di primo e secondo grado (per personaggi moderni) e testimonianze bibliografiche (per personaggi dell’antichità).¹

Di questa necessaria premessa bisogna tener conto nell’analizzare l’autobiografia (designata con il titolo di “descrizione delle opere”) inserita dal Vasari all’altezza del 1568 nella seconda edizione de *Le vite de più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (in Fiorenza, appresso i Giunti). Nel rielaborare la prima edizione dell’opera apparsa nel 1550 per i torchi della stampatore ducale Lorenzo Torrentino, Vasari pone il proprio grandioso disegno storiografico al vaglio di quelle che sono state icasticamente definite le «forbici della giuntina». ² Cadono o, per lo più, vengono manipolati tanti degli *incipit* che avevano caratterizzato l’*editio princeps*, allo stesso modo gli epitaffi, sintesi poetica delle tematiche narrate nelle varie biografie, sono nella maggior parte dei casi rielaborati o, addirittura, eliminati e si sfalda così completamente l’impianto strutturale e storiografico dell’opera a vantaggio di una sempre più massiccia documentazione che cerca di raggiungere i caratteri dell’esaustività³ (fino ad arrivare oggi al risultato curioso di due opere spesso percepite come autonome anche dal punto di vista “citazionale”). L’esperienza di Palazzo Vecchio non è passata invano e quindi, ai tagli, l’impresario del “nuovo” Palazzo ducale può far seguire i necessari approfondimenti. Il maggior interesse nei confronti dell’architettura, il superamento della scrittura biografica

¹ Sulle occorrenze all’interno delle *Vite* di ‘io’ e di ‘Giorgio’ si è soffermato Roland Le Mollé, *Il duplice linguaggio di Vasari nelle ‘Vite’: Vasari scrittore e Vasari artista*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, a cura di Antonio Franceschetti, vol. II, Firenze, Olschki, 1988, pp. 561-69. Per un’analisi dell’autobiografia di Vasari si veda, inoltre, Antonino Caleca, *L’autobiografia del Vasari*, in *Arezzo e Vasari. Vite e postille*. Atti del Convegno (Arezzo 16-17 giugno 2005), a cura di Antonino Caleca, Foligno, Cartei & Bianchi, 2007, pp. 193-97.

² Rosanna Bettarini, *Vasari scrittore: come la torrentiniana diventò giuntina*, in Aa. Vv., *Il Vasari storiografo e artista*. Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1976, in part. p. 494.

³ Ivi, pp. 494-500. Sugli epitaffi si veda anche il più recente Francesca Pellegrino, *Topoi e storiografia negli epitaffi vasariani*, in *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere*. Atti del Convegno di Studi (Arezzo, 7-8 maggio 2003), a cura di Maddalena Spagnolo e Paolo Torriti, Montepulciano (SI), Le Balze, 2004, pp. 109-30.

umanistica a favore di una dimensione extra-individuale per raggruppamenti tematici e geografici, l'ampliamento su maggiori referenze documentarie rappresentano – come evidenziato da Paola Barocchi –⁴ nuclei tematici ampiamente sviluppati nell'edizione giuntina delle *Vite* del 1568 e radicati nei circa vent'anni lavorativi di decorazione del Palazzo sovrastante Piazza della Signoria.⁵ E così a conclusione della seconda edizione della raccolta biografica Vasari può significativamente inserire la propria biografia, un'autoesaltazione che immortala finalmente il ruolo primario ormai assunto come pittore e scrittore alla corte di Cosimo I dei Medici e, in generale, nel panorama culturale della penisola.⁶

Nonostante i giudizi negativi che essa ha suscitato per la sua narrazione «molto laconica, senz'anima, persino poco precisa»,⁷ l'autobiografia giuntina rappresenta un punto fondamentale per riannodare le fila del percorso lavorativo vasariano. Al momento di catalogare in uno scritto ufficiale il proprio percorso artistico fino al 1568, Vasari effettua necessariamente una selezione di ciò che è giusto fissare e di ciò che invece deve essere messo in secondo piano o addirittura taciuto,⁸ informando però egli stesso il lettore che questa autobiografia deve essere appunto integrata con quell'altra che emerge in filigrana durante la lettura del racconto del cammino dell'arte verso la “maniera moderna”:

[...] quanto io fussi da Antonio mio padre con ogni sorte d'amorevolezza incaminato nella via delle virtù, et in particolare del disegno, al quale mi vedeva molto inclinato, nella Vita di Luca Signorelli

⁴ Cfr. Paola Barocchi, *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei e la storiografia artistica contemporanea* ed Eadem, *L'antibiografia del secondo Vasari*, in *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 112-34 e pp. 157-70. Per un confronto, dal punto di vista filologico, tra la prima e la seconda edizione dell'opera vasariana cfr. Carlo Maria Simonetta, *La vita delle «Vite» vasariane. Profilo storico di due edizioni*, Firenze, Olschki, 2005.

⁵ Delle evoluzioni artistiche vasariane relative a questo periodo un'interessante testimonianza letteraria è rappresentata dal dialogo pubblicato postumo dal nipote Giorgio Vasari il Giovane, i *Ragionamenti* (Firenze, appresso Filippo Giunti, 1588), durante il quale Vasari spiega al principe Francesco dei Medici i dipinti che egli stesso ha effettuato nel Palazzo. Sui *Ragionamenti* si veda l'introduzione di Roland Le Mollé alla recente edizione dell'opera (in Giorgio Vasari, *Ragionamenti di Palazzo Vecchio. Entretiens du Palazzo Vecchio, édition bilingue, introduction, traduction et notes de R. Le Mollé, texte établi par D. Canfora*, Paris, Le Belles Lettres, 2007, pp. XI-CXXXVI). Per questo dialogo, che ha goduto nell'ultimo decennio di una particolare attenzione critica, segnaliamo Paola Tinagli Baxter, *Rileggendo i «Ragionamenti»*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, cit., pp. 83-93; Eadem, *The identity of the prince: Cosimo de' Medici, Giorgio Vasari and the Ragionamenti*, in *Fashioning Identities in Renaissance Art*, edited by M. Rogers. Introduction by J. Woods-Marsden, Cambridge, Ashgate, 2000, pp. 189-96. Si veda più recentemente Vincenzo Caputo, «Un passatempo bello, utile e dilettevole»: la forma dialogica dei *Ragionamenti di Giorgio Vasari*, in «Studi Rinascimentali», 3, 2005, pp. 97-112 e Véronique Mérieux, *I Ragionamenti de G. Vasari (1567). Hasard et sens dessous au Palais de la Seigneurie*, in «Italies», 9, 2005, pp. 71-94.

⁶ Cfr. Julius Schlosser Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna* [1935], Firenze, La Nuova Italia, 1964, p. 294: «Il suo materiale è straordinariamente cresciuto [...]; è stato aggiunto un gran numero di biografie nuove [34 per il solo Cinquecento!] ed anzitutto qui anche i viventi in una grossa appendice speciale».

⁷ Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, cit., p. 294.

⁸ Cfr. Paola Barocchi, *Vasari Pittore*, Milano, ed. per il Club del Libro, 1964, p. 8.

da Cortona mio parente, in quella di Francesco Salviati e in molti altri luoghi della presente opera, con buone occasioni non starò a replicar le medesime cose.⁹

Si inaugura così una narrazione che potremmo retoricamente definire “reticente”, dal momento che il testo autobiografico finisce per configurarsi come una integrazione e una organica sistemazione di quanto “già detto” in precedenza. Poiché in molti luoghi della propria opera l’Aretino ha narrato, sia in terza che in prima persona, episodi significativi del proprio percorso lavorativo e culturale mostrandosi, seppur in controluce, come uno dei protagonisti delle *Vite*, nell’apprestarsi a raccontare in maniera organica quella attività artistica deve quindi necessariamente ricordare che questo racconto è già stato disseminato nel corso dell’esposizione dei vari profili artistici (e gli esempi in tal senso potrebbero davvero moltiplicarsi).¹⁰

Non ci soffermiamo sull’analisi di eventuali omissioni e strategiche evidenziazioni vasariane.¹¹ Preferiamo piuttosto puntare l’attenzione, limitatamente a questa sede, su alcuni episodi della vita dell’Aretino, che appaiono emblematici in merito al nostro discorso.

Il primo riferimento è al periodo napoletano.¹² Nel 1544, infatti, Giorgio Vasari sostò a Napoli per decorare il refettorio del monastero annesso alla chiesa di S. Maria di Monte Oliveto (oggi Sant’Anna dei Lombardi). È sicuramente un anno importante per la cultura artistica meridionale.¹³ L’artista aretino fu sul punto di non accettare il lavoro, «essendo quel refettorio e quel monasterio fatto d’architettura antica e con le volte a quarti acuti, e basse e cieche di lumi,

⁹ Giorgio Vasari, *Descrizione dell’opere*, in *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, vol. VI, Firenze, SPES, 1987, p. 369 (d’ora in poi si indicherà, per le cit. dall’autobiografia vasariana, direttamente il numero di pagina).

¹⁰ Si veda il riferimento alla vita del Salviati («mi condusse a Roma a’ suoi servigii [il cardinale Ippolito dei Medici], come s’è detto nella Vita del Salviati», p. 371), del Tribolo («avendosi a far l’apparato per ricevere, l’anno 1536, [...] l’imperatore [...] comise [il Duca] ai deputati sopra quella onoranza, come s’è detto nella Vita del Tribolo [...]», p. 374) o del Doceno («L’apparecchio poi, vasi, animali et altre cose, feci fare a Cristofano dal Borgo, come si disse nella sua Vita», p. 378).

¹¹ In tale prospettiva vanno letti i contributi presenti nel citato vol. *Arezzo e Vasari* (in part. Roberta Olivieri, *L’autobiografia vasariana nella “Vita” di Niccolò Pericoli detto il Tribolo*, ivi, pp. 85-95; Martina Manfredi, Sara Della Bianchina, *Elementi di autobiografia vasariana nella “Vita di Cristofano Gherardi detto il Doceno”*, ivi, pp. 139-52; Emanuela Garibaldi, *Cenni di autobiografia vasariana nella “Vita di Francesco detto de’ Salviati”*, ivi, pp. 155-67).

¹² Su questo periodo mi sono soffermato, indagando sulla fortuna del Sannazaro nel secondo Cinquecento, in *Una «bella ed onorata schiera d’uomini»: il poeta «singolare e rarissimo» Sannazaro nella scrittura e pittura vasariana*, in «Studi Rinascimentali», 4, 2006, pp. 29-49.

¹³ Per un giudizio sull’attività vasariana nell’Italia meridionale cfr. Francesco Divenuto, *Architettura del Rinascimento. Fortuna e diffusione di un linguaggio*, con un saggio di Rosa Maria Giusto, Napoli, ESI, 2006, in part. pp. 246-56 (con i relativi riferimenti bibliografici). Nella vasta bibliografia sulla sosta partenopea del Vasari ci limitiamo comunque a segnalare Giovanni Previtali, *Il Vasari e l’Italia meridionale*, in Aa. Vv., *Il Vasari storiografo e artista*, cit., pp. 691-99 e Pier Luigi Leone De Castris, *Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto*, in «Bollettino d’arte», LXVII, 1981, pp. 59-88.

dubitando di non avere ad acquistarvi poco onore» (p. 384).¹⁴ Alla fine, pressato, Vasari accetta la commissione con l'intenzione di lavorare a stucco tutte le volte del refettorio per «levar via, con ricchi partimenti di *maniera moderna*, tutta quella vecchiaia e goffez[z]a di sestì» (*ibidem*, nostro il corsivo). La “maniera moderna” si configura, nella ricostruzione vasariana, come una soluzione lavorativa, contrassegnata dal segno della positività, grazie alla quale è possibile eliminare il “goffo” e il “vecchio” dell’arte medioevale.¹⁵ Ridotte le volte alla ‘perfetta’ proporzione attraverso gli stucchi, «i quali furono i primi che a Napoli furono lavorati *modernamente*» (*ibidem*, nostro il corsivo), egli dipinse poi numerose tavole a olio.¹⁶ La parte dell’autobiografia riservata al periodo napoletano è molto dettagliata. L’Aretino ricorda ancora il dipinto raffigurante la *Presentazione al Tempio* per l’altare dello stesso monastero,¹⁷ un *S. Pietro salvato dalle acque* per il Generale dell’Ordine che descrive dettagliatamente:

«Al Generale di detto Ordine condussi in un gran quadro Cristo che, aparendo agl’Apostoli travagliati in mare dalla fortuna, prende per un braccio S. Piero, che a lui era corso per l’acqua dubitando non affogare. (p. 385)¹⁸»

A essi si aggiunge una *Resurrezione* oggi al Museo di Capodimonte, dipinti ‘a fresco’ per il viceré di Napoli don Pedro di Toledo, varie commissioni religiose, la decorazione di una sala del Palazzo di Tommaso Cambi, mercante fiorentino (p. 386),¹⁹ e, infine, molti quadri di committenza sia laica che ecclesiastica. Nel corso della parentesi napoletana Vasari rivendica, dunque, la propria importanza nel processo di svecchiamento dell’arte meridionale, al punto tale che la propria attività finisce *tout court* per identificarsi con il “moderno”. È un concetto che ribadisce anche in seguito. Sostiene infatti che, eccetto alcune opere del Perugino e di Raffaello, era dal tempo di Giotto che la città non ospitava artisti importanti e che quindi, con la sua presenza, egli ha cercato di risvegliare gli ingegni di quel paese. L’arte napoletana deve appunto aspettare, per un suo totale rinnovamento, l’arrivo dell’aretino Vasari che, relativamente al suo soggiorno, potrà affermare con orgoglio:

¹⁴ Sull’importanza di queste affermazioni si sofferma Roland Le Mollé, *Giorgio Vasari. L’uomo dei Medici*, Milano, Rusconi, 1998, pp. 93-96, dove si sottolinea anche il numero considerevole di opere che Vasari portò a termine in poco tempo.

¹⁵ Per il lessico vasariano rinviamo alla relazione di Enrico Mattioda (*Poesia e storia nelle Vite di Giorgio Vasari*), tenuta all’XI Congresso dell’ADI (*Gli scrittori d’Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria*) e ora consultabile sul sito dell’associazione (www.italianisti.it).

¹⁶ Cfr. Laura Corti, *Vasari: catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Gigli dell’Arte Cantini, 1989, p. 51.

¹⁷ Il dipinto è ora al Museo di Capodimonte (ivi, pp. 51-52).

¹⁸ Il dipinto è ora al Musée des Arts di Digione (ivi, p. 55).

¹⁹ Di questi dipinti non resta traccia.

Ma è gran cosa che, dopo Giotto, non era stato insino allora in sì nobile e gran città maestri che in pittura avessino fatto alcuna cosa d'importanza, se ben vi era stato condotto alcuna cosa di fuori di mano del Perugino e di Raffaello; per lo che m'ingegnai fare di maniera, per quanto si estendeva il mio poco sapere, che si avessero a svegliare gl'ingegni di quel paese a cose grandi e onorevoli operare. E questo [...] da quel tempo in qua vi sono state fatte di stucchi e pitture molte bellissime opere. (p. 385)

Nella ricostruzione autoreferenziale Giorgio Vasari finisce, dunque, per affidare a se stesso il ruolo – fondamentale – di “novello Giotto” (lo ha evidenziato recentemente la Stimato).²⁰ Così come Giotto ha “svegliato” gli ingegni dell’arte toscana e, poi, in generale di quella italiana, allo stesso modo egli ha risvegliato quelli dell’arte meridionale (e, in tal senso, certamente strategici risultano i ridimensionamenti di Perugino e Raffaello).

Il 1545 è invece (e veniamo al secondo episodio) l’anno di una delle commissioni più importanti ricevute dall’artista aretino grazie ad Alessandro Farnese. Il cardinale affida all’ormai affermato pittore la decorazione della Sala della Cancelleria (detta poi Sala dei cento giorni) nel Palazzo di S. Giorgio, la quale è descritta in maniera molto minuziosa nell’autobiografia. Vasari ha dipinto una storia grande in ciascuna delle due pareti più piccole e due storie invece in una delle due pareti più grandi, lasciando l’altra, a causa di una finestra, senza storie ma con un «ribattimento, simile alla facciata in testa, che è dirimpetto» (p. 387). Attraverso la figura retorica della preterizione («lunga e forse noiosa cosa sarebbe dire tutti i particolari e le minuzie di queste storie») Vasari si abbandona al maggior sforzo ecfrastrico della propria biografia, pur dichiarando nel contempo di voler toccare «solo e brevemente le cose principali» (*ibidem*). In questa lunga descrizione è possibile mescolare “antico” e “moderno”. Nelle storie, elaborate da Paolo Giovio e dedicate a Paolo III Farnese, si chiamano infatti in causa personaggi del passato remoto e personaggi del prossimo passato cinquecentesco:

Adunque, in tutte sono storie de’ fatti di papa Paulo Terzo, et in ciascuna è il suo ritratto di naturale. Nella prima, dove sono [...] le Spedizioni della corte di Roma, si veggiono sopra il Tevere diverse nazioni e diverse ambascerie, con molti ritratti di naturale, che vengono a chieder grazie et ad offerire diversi tributi al Papa. Et oltre ciò, in certe nicchione, due figure grandi, poste sopra le porte, che mettono in mezzo la storia, delle quali una è fatta per l’Eloquenza, che ha sopra due Vittorie che tengono la testa di Giulio Cesare, e l’altra per la Iustizia, con due altre Vittorie che tengono la testa di Alessandro Magno; e nell’alto del mez[z]o è l’arme di detto Papa sostenuta dalla Liberalità e dalla

²⁰ Cfr. Gerarda Stimato, *Dai ricordi alla vita: Giorgio Vasari biografo di se stesso*, in «Letteratura & Arte», 3, 2005, pp. 93-101 [ora in Eadem, *Autoritratti letterari nella Firenze di Cosimo I. Bandinelli, Vasari, Cellini e Pontorno*, Bononia, Bononia University Press, 2008].

Rimunerazione. Nella facciata maggiore è il medesimo Papa che rimunera la virtù, donando porzioni, cavalierati, benefizii, pensioni, vescovadi e cappelli di cardinali; e fra quei che ricevono sono il Sadoletto, Polo, il Bembo, il Contarino, il Giovio, il Buonarruoto et altri virtuosi, tutti ritratti di naturale; et in questa è dentro a un gran nicchione una Grazia con un corno di dovizia pieno di dignità, il quale ella riversa in terra; e le Vettorie che ha sopra [...] tengono la testa di Traiano imperatore (p. 387).

Nella trasposizione sul piano letterario delle immagini dipinte possono dunque concorrere alla glorificazione del papa Farnese personaggi antichi come Giulio Cesare, Alessandro Magno (e più avanti Numa Pompilio, Tito Vespaziano e Augusto) insieme a personaggi moderni come Pietro Bembo, Gasparo Contarini, Paolo Giovio, Michelangelo Buonarroti (e, in seguito, Carlo V e Francesco I) in un passaggio narrativo in cui a essere evidenziata è soprattutto la celerità del fare pittore (elemento caratteristico dell'intera autobiografia).²¹

Soltanto da questi due episodi, appena accennati, è sicuramente possibile ricavare i primi dati validi, in generale, per la costruzione di qualsiasi biografia d'artista. A voler infatti analizzare la superficie scrittoria dell'autobiografia dell'Aretino ci si accorge subito che essa finisce per essere la somma di una serie di momenti descrittivi (di cui gli esempi evidenziati sono una chiara testimonianza) collegati tra loro da pochi passaggi diegetici, a cui si aggiungono sporadici interventi dialogici (celebre è il colloquio con il Giovio relativo alla genesi delle *Vite*, che segue proprio la descrizione della Sala farnesiana, pp. 389-390).²² È questo sicuramente un dato da evidenziare, se si mette a confronto la scrittura di vite d'artisti con quella di ambiti tipologici differenti.²³ Se i momenti topici della biografia di qualsiasi pittore, scultore o architetto sono rappresentati dalla realizzazione di manufatti artistici e non dalla vittoria di battaglie o dalla gestione di eserciti è inevitabile che l'ecfrasi di quei manufatti artistici abbia un ruolo predominante nella costruzione dei rispettivi profili biografici rispetto alla normale narrazione dinamica delle vicende del protagonista.²⁴ La vita di un artista, dunque, può anche

²¹ Si vedano le pp. 389-90.

²² Sulla struttura delle biografie vasariane e sui suoi modelli si è soffermato Matteo Palumbo, *Valore e disvalore nelle Vite di Vasari del 1550: l'esempio di Cimabue*, in «Filologia & critica», XXX, 2005, 2-3, pp. 394-408. Per il dialogo tra Vasari e Giovio si veda, inoltre, il recente Laura Corti, *Giorgio Vasari: dar vita alle Vite*, in *La Biografia*, a cura di Chetron De Carolis, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 63-86.

²³ Sulle biografie "politiche" della seconda metà del XVI secolo sia consentito il rinvio a V. CAPUTO, *La «bella maniera di scrivere vita». Biografie di uomini d'arme e di stato nel secondo Cinquecento*, Napoli, ESI, 2009 (in corso di stampa).

²⁴ «La "descrizione" dell'opera d'arte costituisce infatti l'elemento nucleare della biografia vasariana, il genere letterario minore su cui il maggiore si fonda» (Giovanni Nencioni, *Il Vasari scrittore manierista?* [1961], in Idem, *Tra grammatica e retorica da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 69-88). Sulla funzione dell'ecfrasi all'interno delle vite vasariane si è soffermato Pasquale Sabbatino (*"La penna d'un disegnatore". Imitazione ed ecfrasi nelle Vite del Vasari*) nel corso di un recente convegno dedicato al Vasari (*Giorgio Vasari e la sua epoca*,

sostanzialmente risolversi – per ricorrere all'intitolazione vasariana – in una “descrizione delle opere” da lui effettuate.

Se passiamo, in conclusione, dall'autobiografia vasariana alla biografia inedita e incompiuta del nipote Marcantonio Vasari (morto nel 1606), ci accorgiamo che, in realtà, il legame tra le due differenti tipologie scritte risulta essere molto forte. Si potrebbe, infatti, parlare in alcuni casi di riproposizione fedele da parte del biografo delle parole autobiografiche dell'Aretino (a cui vanno aggiunte le testimonianze dello *Zibaldone* e delle *Ricordanze*).²⁵ Nonostante questa tendenza generale, è possibile però anche segnalare alcune variazioni di uno scritto nei confronti dell'altro. Ci troviamo di fronte a cambiamenti minimi, che sommati finiscono talvolta per fornire un'immagine biografica comunque differente rispetto alla fonte iniziale. Basterebbe, in tal senso, prendere in considerazione la parte conclusiva dello scritto di Marcantonio Vasari. In essa, infatti, abbiamo una dilatazione ipertrofica del momento descrittivo, dedicato alle opere effettuate dal più illustre zio nella sala grande di Palazzo Vecchio. La sospensione del momento diegetico a favore di quello descrittivo finisce, inevitabilmente, per affidare a quel momento un ruolo di primo piano all'interno dell'intero scritto. La decorazione del Salone dei Cinquecento, immortalata nella scrittura con parole simili a quelle usate nei *Ragionamenti* (e su questo si dovrebbe maggiormente indagare), si configura dunque, anche solo a voler considerarne il valore quantitativo,²⁶ come l'impresa artistica maggiore dell'Aretino, secondo una costruzione narrativa differente dal punto di partenza autobiografico.²⁷

È questo scarto, seppur minimo, tra premessa autobiografica e risultato biografico a permettere di comprendere meglio le parole giustificative del Vasari, presenti nell'*incipit* della sua autobiografia. In esso il pittore alla corte di Cosimo I fa una dichiarazione di modestia, sottolineando nel contempo le motivazioni che lo hanno indotto a delineare il profilo della propria vita:

Isernia 10-12 dicembre 2008). Cfr., inoltre, Giorgio Patrizi, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli, 2000, in part. pp. 43-72.

²⁵ Per un'analisi di quest'opera rinviamo alla scheda di Anna Maria Braccante, in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari (Arezzo, 26 settembre-29 novembre 1981)*, Firenze, EDAM, 1981, p. 313. La scheda rappresenta uno dei rari riferimenti bibliografici relativi al citato testo.

²⁶ Tale descrizione occupa, infatti, uno spazio considerevole all'interno dello scritto. Cfr. Marcantonio Vasari, *Vita di Giorgio Vasari*, Arezzo, Archivio di Stato, Codice 2 (già 36 bis), cc. 34v-40r.

²⁷ Il pittore aretino lavora alla decorazione del soffitto dal 1563 al 1565, mentre le pareti sono affrescate nel periodo che va dal 1567 fino al 1571 (cfr. le schede di Alessandro Cecchi, in Ettore Allegri – Alessandro Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze, SPES, 1980, pp. 235-37 e 256-57).

Avendo io infin qui ragionato dell'opere altrui [...], voglio anco nel fine di queste mie fatiche raccorre insieme [...] l'opere che la divina Bontà mi ha fatto grazia di condurre; perciò che, se bene elle non sono di quella perfezzione che io vorrei, si vedrà non di meno [...] che elle sono state da me con istudio, diligenza et amorevole fatica lavorate, e perciò, se non degne di lode, almeno di scusa [...]. *E però che potrebbero per aventura essere scritte da qualcun altro, è pur meglio che io confessi il vero et accusi da me stesso la mia imperfezzione, la quale conosco davantaggio [...].* Onde averrà, secondo le leggi, confessando io apertamente il mio difetto, che me ne sarà una gran parte perdonato. (p. 369, nostro il corsivo)

Nell'*incipit* della propria autobiografia il pittore aretino, dunque, dichiara con forza il rischio insito in qualsiasi scrittura di vite. Per evitare che il racconto delle sue azioni sia affidato a un letterato estraneo a esse, egli preferisce scrivere da sé ciò che riguarda il personale percorso di crescita artistica. Sembra, in questo caso, di trovarsi davanti a una paradossale dichiarazione difensiva di un fecondo biografo nei riguardi proprio di quella particolare tipologia scrittoria da lui tanto utilizzata. Come a dire, volendo banalizzarlo, che il biografo Vasari non si fidava completamente del genere biografico.