

## VASARI I EL RETRAT<sup>1</sup>

Alessandro Nova

*Kunsthistorisches Institut in Florenz*

*Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste et ampliate, con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' vivi et de' morti dall'anno 1550 insino al 1567 és un conjunt de textos que sovint s'ha malinterpretat. Fins a finals del segle XIX, l'obra (lloada o durament criticada si s'observava amb prou perspectiva) va ser valorada sobretot pel pes documental i informatiu (no sempre fefaent) que aportava sobre les biografies i les obres de determinats artistes. Al començament del segle XX, fou l'Escola de Viena la que, amb l'interès sistemàtic que mostrava per les fonts i la literatura artística, va revalorar la complexa estructura teòrica de les *Vite* de Vasari. Des de llavors, els estudis sobre els conceptes crítics i la teoria artística de l'escriptor aretí es varen multiplicar, tot i que encara no se sap del tot com va iniciar uns mètodes de recerca completament nous en la seva obra monumental, com ara les anàlisis estilístiques i iconogràfiques profundes, així com allò que els historiadors angloamericans defineixen actualment com l'*oral history*, a més d'una forma primordial de *connoisseurship*. Respecte a això, quan a la *Vita di Benvenuto Garofalo e di Girolamo da Carpi pittori ferraresi e d'altri lombardi* Vasari recorda haver copiat un «molt bell llibre d'antiguitat» que es trobava en mans del tallador de Vicenza Valerio Belli i en comenta alguns fulls en

<sup>1</sup> Aquest assaig és el resultat de la cooperació intel·lectual amb la meva estudiant Christina Posselt, a qui havia proposat, fa alguns anys, de dur a terme un estudi sobre la qüestió del retrat en l'obra de Vasari. Després d'haver llegit el seu treball, em vaig adonar que hi havia altres vies possibles, com sempre passa en el món de la recerca, raó per la qual els temes principals tractats en aquest article són inèdits. Tot i així, sense la tesi doctoral de Christina Posselt, defensada el 3 de novembre de 2010 a la Universitat de Frankfurt, no hauria pogut desenvolupar amb la mateixa precisió les idees del tot personals aquí presentades: vegeu POSSELT, C., *Das Portrait in den Viten Vasaris. Gattungsgeschichte, Literarizität und Rezeptionsästhetik im Spiegel der Kunsttheorie des Cinquecento*. És per això que li dono les gràcies de tot cor, esperant que el que aquí es publica li sigui útil per a la preparació del llibre que està escrivint sobre aquesta qüestió. Text traduït de l'original italià per Mar Teixidó. Totes les citacions en català també són traduccions literals de les edicions italianes originals.

què «hi havia les coses de la Llombardia», escriu que hi havia dibuixat «el temple de San Pietro in Ciel d'Oro de Pavia, on hi ha el cos de sant Agustí en una sepultura que es troba a la sagristia, plena de petites figures, la qual *prové de la mà, segons el meu parer*, d'Agnolo i d'Agostino, escultors de Siena».<sup>2</sup> Poc importa que s'equivoqués en aquesta atribució, però explica que *messer* Giorgio s'aventurava a identificar «les mans» dels artistes que executaven l'obra basant-se exclusivament en la pròpia experiència visual.

A més a més, el seu mètode no pretenia únicament atribuir una obra a un autor determinat, sinó que també volia situar-la en una seqüència cronològica precisa, tal com es dedueix del que escriu en la biografia de Jacopo da Pontormo:

Io credeva che *dopo* quest'opera [és a dir, la *pala* de San Michele in Visdomini a Florència], *e non prima*, avesse fatto il medesimo a Bartolomeo Lanfredini lung'Arno fra il ponte Santa Trinita e la Carraia, dentro a un andito, sopra una porta due bellissimi e graziosissimi putti in fresco che sostengono un'arme. Ma poi che il Bronzino, il quale si può credere che di queste cose sappia il vero, [atès que havia estat el deixeble preferit de Pontormo] afferma che furono delle prime cose che Iacopo facesse, si dee credere che così sia indubitamente.<sup>3</sup>

Acceptant el testimoni oral de Bronzino, Vasari retoca la seva cronologia de l'obra de Pontormo i, com hem vist en d'altres casos, arriba a proposar una atribució basant-se purament en l'estil.

Aquests aspectes de la feina crítica de Vasari mereixen més aprofundiment. Així mateix, s'ha de tenir clar que algunes de les vides que escriu són molt més que simples biografies, ja que pretenen relatar la història d'una tècnica. Ja en la primera edició de 1550, les vides de Guillaume de Marcillat i de Valerio Belli van servir per il·lustrar les tècniques de la vidriera pintada i de l'entalladura de pedres dures, tot i que fou sobretot en la segona edició de 1568 que, per voluntat de l'amic Vincenzio Borghini, un aliat seu en la redacció de les *Vite*, s'accentuà l'interès per les tècniques, com ara es veu en la biografia de Marcantonio Raimondi, que s'afegí en la segona edició i que és en realitat una breu història del gravat.

A banda de les tècniques, algunes vides també tracten els gèneres pictòrics, malgrat que ho fan d'una manera molt més indirecta, difuminada i imprecisa

<sup>2</sup> VASARI, G., *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568* [BETARINI, R.; BAROCCHI, P. (eds.)]. Florència: SPES, 1984, vol. 5, text, pàg. 432; la cursiva és meua.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pàg. 315; la cursiva és meua.



en comparació amb els passatges dedicats a les tècniques, que també es presenten de forma indiscutible. Si ja l'any 1550 la biografia dels germans Dossi de Ferrara recorda l'habilitat de Dosso a fer «els paisatges millor que ningú dels qui es dedicaven a aquella pràctica, tant en les parets com a l'oli o amb aiguar-ràs, principalment perquè s'hi veia la tècnica alemanya»,<sup>4</sup> en la que dedica a Cristoforo Gherardi, que es redactà per a la segona edició, es fa referència de forma explícita al gènere de la natura morta.<sup>5</sup>

Per tant, les *Vite* no són només una col·lecció de biografies, anècdotes i descripcions d'obres, ni senzillament un tractat teòric, sinó que obren nous horitzons en la història de les tècniques i dels gèneres. Amb tot, si reflexionem ara sobre l'argument principal del nostre assaig, en l'obra de Vasari no hi ha cap vida dedicada específicament al retrat, tot i que les biografies de Sebastiano del Piombo, ja en la primera edició, i de Ticià, afegida en la segona, evidentment tracten la qüestió de manera àmplia, ja que van dur a terme un gran nombre de retrats. En les *Vite* no trobem una dissertació sistemàtica d'aquest gènere, malgrat que la posició ambigua de Vasari envers el retrat sorgeix arran d'opinions escampades en moltes biografies com un mosaic incomplet. Algunes fitxes es defineixen clarament, però la composició queda desenfocada i s'ha de reconstruir amb paciència, ja que l'autor va viure una relació conflictiva amb aquest gènere. D'una banda, el lloava pel seu valor històric i documental, però de l'altra el condemnava perquè, en la ment de Vasari, la seva comesa no hauria estat la de millorar la realitat a través de l'art, sinó la de reproduir-la.

Arribats a aquest punt, és inevitable fer referència a la distinció que es feia al segle XVI entre «retratar» i «imitar».<sup>6</sup> Remuntant-se a l'ordre aristotèlic, segons la teoria artística del segle XVI, l'objectiu de l'art no seria reproduir el món natural tal com és (caracteritzat per les imperfeccions), sinó embellir i millorar

<sup>4</sup> VASARI, G., *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550* [BELLOSI, L.; ROSSI, A. (eds.), amb una presentació de PREVITALI, G.], Torí: Einaudi, 1986, pàg. 740.

<sup>5</sup> VASARI, G., *Le Vite...* 1568, vol. 5, text, pàgs. 289-290: «Mettendosi poi mano ai festoni grossi che andavano a mazze intorno alle finestre, il Vasari ne fece uno di sua mano, tenendo innanzi frutte naturali per ritrarle dal vivo; e ciò fatto ordinò che tenendo il medesimo modo Cristofano [Gherardi] e Stefano [Veltroni dal Monte San Savino] seguitassono il rimanente, uno da una banda e l'altro dall'altra della finestra; e così a una a una l'andassono finendo tutte, promettendo a chi di loro meglio si portasse nel fine dell'opera un paio di calze di scarlatto. Per che gareggiando amorevolmente costoro per l'utile e per l'onore, si misero dalle cose grande a ritrarre insino alle minutissime, come migli, panichi, ciocche di finocchio et altre simili, di maniera che furono que' festoni bellissimi et ambidue ebbero il premio della calze di scarlatto dal Vasari».

<sup>6</sup> VEGEU POMMIER, É., *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torí: Einaudi, 2003 [1998], pàgs. 125-137.



1. Pintor florentí del segle xvi, còpia de Sebastiano del Piombo

*Retrat de Giulia Gonzaga*, segona meitat del segle xvi,  
oli sobre taula, 143,5 × 108,5 cm. Galleria degli  
Uffizi, Florència.

el món existent. Malgrat tot, aquest objectiu es transformaria en una aporia pel gènere del retrat i la seva finalitat seria, doncs, reproduir exactament els trets de la persona retratada, per amor a la veritat històrica. Quan Vasari s'enfronta al problema del retrat en les *Vite*, sempre actua a partir d'aquests paràmetres i per això s'haurà d'elogiar un retrat no només si l'artista el sap pintar bé, sinó sobretot si qui fa de model és atractiu físicament, ja que no se'l pot millorar. En l'edició de 1550, en la biografia de Sebastiano del Piombo, s'aclareix aquest concepte quan parla del retrat de Giulia Gonzaga (il·lustració 1), que avui només podem observar en còpies més o menys fidels.<sup>7</sup> Vasari escriu:

<sup>7</sup> Vegeu HIRST, M., *Sebastiano del Piombo*. Oxford-Nova York: Clarendon Press-Oxford University Press, 1981, pàgs. 115-116 i il·lustració 152.



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

La tesi és evident: només la bellesa del model permetrà que el pintor creï una obra perfecta a través de l'art i de la seva labor.

Aquest concepte es repeteix en la segona edició, en la qual, quan explica la vida del veronès Gian Francesco Caroto, narra un desafiament que va viure amb un pintor flamenc a la ciutat de Milà. Enfrontats en el terreny del retrat, el flamenc hauria guanyat perquè, segons Vasari, Caroto devia haver escollit un model equivocat, és a dir, un cavaller vell i calb, i afegia: «perquè si hagués agafat un jove bell i l'hagués imitat bé, de la mateixa manera que va fer el vell, si no hagués superat la pintura de l'adversari, l'hagués almenys igualada».<sup>9</sup> Segons Vasari, la imitació absoluta que el gènere del retrat requereix, és a dir, el fet de «retratar», només és estèticament acceptable si el model és perfecte per naturalesa, ja que aquest gènere no permet millorar la realitat a causa de la funció que desenvolupa. Aquesta concepció del retrat, la trobem en tota la monumental obra de Vasari i explica, en part, la posició ambivalent de l'escriptor. Aquesta ambigüitat no només es podia veure en la seva activitat d'historiador de l'art, sinó també en la de pintor. De fet, l'aretí inicià la seva estrepitosa carrera artística pintant dos retrats al·legòrics de dos membres de la família Medici, Lorenzo el Magnífic (il·lustració 2) i el duc Alessandro (il·lustració 3). Per qüestions laborals, va haver d'ocupar-se d'un gènere que de més madur tampoc no feia de grat quan va haver de pintar les parets del Palazzo Vecchio de Florència amb cicles de frescos que recordaven les diverses fases de la història de la ciutat, unes pintures històriques en què els encertats retrats dels protagonistes proporcionaven un caràcter d'autenticitat, de document. Així, doncs, l'objectiu principal d'aquest assaig és entendre o, com a mínim, il·lustrar la contribució de les *Vite* en la història del retrat. Tanmateix, per reconstruir amb profunditat la posició de Vasari i del seu *entourage* en aquesta tasca, cal comparar les dues edicions de l'obra, ja que la posició de l'autor el 1568 és molt diferent i més articulada que la de 1550.

<sup>8</sup> VASARI, G., *Le Vite...* 1550, pàg. 844.

<sup>9</sup> VASARI, G., *Le Vite...* 1568. Florència: SPES, 1976, vol. 4, text, pàg. 570.



2. Giorgio Vasari

*Retrat de Lorenzo de' Medici*, 1533-1534, oli sobre taula,  
90 × 72 cm. Galleria degli Uffizi, Florència.

No obstant això, abans d'endinsar-nos en aquella selva, hem d'analitzar els dos retrats de la família Medici que Vasari va realitzar als voltants de 1533-1534, quan només tenia uns vint-i-tres anys i, per tant, molt abans que pogués ni tan sols imaginar que escriuria el que un dia es convertiria en la primera història de l'art de l'edat moderna. Per fer-ho, disposem de dos documents extraordinaris: dues llargues cartes «sopra il ritratto di Lorenzo il Magnifico» i «sopra il ritratto del Duca Alessandro de' Medici», tal com escriu Vasari, dirigides respectivament al mateix duc Alessandro i al magnífic *messer Ottaviano de' Medici*, una espècie d'eminència grisa de la política cultural florentina dels anys trenta i quaranta del segle XVI i un gran colleccionista plenament conscient del valor polític de les imatges.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Per al text complet de les dues cartes, vegeu BAROCCHI, P., *Scritti d'arte del Cinquecento*. Milà-Nàpols: Riccardo Ricciardi, 1977, vol. 3, pàgs. 2.707-2.711. Per als dos retrats, vegeu POMMIER, É., *Il ritratto...*, pàgs. 76-80. Per al retrat d'Alessandro, vegeu, finalment, la fitxa de NOCENTINI, S., a CECCHI, A.; BARONI, A.; FORNASARI, L. (eds.), *Giorgio Vasari. Disegnatore e Pittore. «Istudio, diligenza et amorevole*





3. Giorgio Vasari

*Retrat d'Alessandro de' Medici*, 1533-1534, oli sobre taula, 157 × 114 cm. Galleria degli Uffizi, Florència.

Hi ha un punt que és d'una importància vital: cal entendre que aquestes cartes no són simples comentaris de les obres, sinó que també són parts integrants dels quadres en tots els sentits. Dit d'una altra manera, no es tracta només d'uns informes dels quadres que descriuen, sinó que formen un tot amb els retrats: són paraules i imatges que es complementen recíprocament creant una única obra d'art multimèdia. Llegim la descripció del retrat de Lorenzo el Magnífic enviada al duc Alessandro. Vasari escriu:

E da che Vostra Eccellenza si contenta che io facci un quadro, drentovi un ritratto del Magnifico Lorenzo Vecchio, in abito come egli stava positivamente in casa [és

*fatica*», cat. exp., 3 de setembre – 11 de desembre de 2011, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea d'Arezzo. Milà: Skira, 2011, pàg. 64.

a dir, simplement, en privat], vedremo di pigliare uno di questi ritratti che lo somigliano di più, e da quello caveremo l'effigie del viso; et il restante ho pensato di farlo con questa invenzione, se piacerà a Vostra Eccellenza.<sup>11</sup>

El passatge ens indica que el rostre possiblement deriva d'una màscara funerària de Lorenzo per garantir-ne la similitud, com un referent, atès que el model era mort, tot i que també ens diu que un retrat va molt més enllà de la simple reproducció de les faccions d'un rostre. De fet, en el vocabulari de Vasari cal distingir entre caps i retrats: els caps són els rostres i han de ser com més semblants millor, mentre que els retrats es formen amb els vestits i els accessoris, que permeten fer-ne una lectura al·legòrica.

Per tant, donant per descomptada la semblança del rostre, Vasari passa a il·lustrar la seva *invenció*, en el sentit renaixentista del terme. L'artista escriu:

Farollo adunque a sedere, vestito d'una veste lunga pavonazza, foderata di lupi bianchi; e la man ritta piglierà un fazzoletto, che pendendo da una coreggia [cinturó] larga all'antica, che lo cigne in mezzo. Dove a quella sarà appiccata una scarsella di velluto rosso a uso di borsa; e col braccio ritto poserà in un pilastro, finto di marmo, il quale regge un'anticaglia di porfido. Ed in detto pilastro vi sarà una testa di una Bugia [és a dir, d'una personificació de la Mentida], finta di marmo, che si morde la lingua, scoperta dalla mano del Magnifico Lorenzo. Il zoccolo sarà intagliato, e faravvisi drento queste lettere: *Sicut maiores michi, ita et ego post[eris] mea virtute prelussi*. Sopra questo ho fatto una maschera bruttissima, figurata per il Vizio, la quale stando a diacere in su la fronte, sarà conculcata da un purissimo vaso, pieno di rose e di viole, con queste lettere: *Virtus omnium vas*. Arà questo vaso una cannella da versare acqua appartatamente, nella quale sarà infilzata una maschera pulita, bellissima, coronata di lauro; et in fronte queste lettere o vero nella cannella: *Premium virtutis*. Dall'altra banda si farà del medesimo porfido finto una lucerna all'antica con piede fantastico et una maschera bizzarra in cima, la quale mostri che l'olio si possa mettere fra le corna in su la fronte; e così cavando di bocca la lingua, per quella facci papiro e così facci lume, mostrando che il Magnifico Lorenzo per il governo suo singolare, non solo nella eloquenza, ma in ogni cosa, massime nel giudizio, fé lume a' discendenti suoi e a cotesta magnifica città.<sup>12</sup>

Per la seva extensió, evitarem citar el text de la segona carta en què descriu l'altre quadre, la figura del duc Alessandro, però pel document que acabem d'es-

<sup>11</sup> BAROCCHI, P., *Scritti d'arte...*, vol. 3, pàg. 2.707.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pàgs. 2.708-2.709.



mentar es fa palès que el concepte de retrat que Vasari elabora és ben divers del dels seus predecessors i contemporanis, malgrat que el *pendant* que Pontormo havia realitzat alguns anys abans, és a dir, el retrat de Cosimo el Vell *Pater Patriae*, també resulta ser una imatge alegòrica acompanyada d'inscripcions en llatí. Tanmateix, és prou significatiu que el quadre de Pontormo es despatxi en poques paraules en les *Vite*, on simplement es defineix com a «lloable». <sup>13</sup> Per a Giorgio Vasari, en canvi, un retrat era molt més que la representació dels trets d'un rostre, ja que els vestits, els colors i la resta de característiques havien d'explicar una història. A més a més, la imatge anava acompanyada d'un text escrit per tal que, com revelà en la carta adreçada a Ottaviano de' Medici, el públic entengués «l'obscuritat de la cosa», és a dir, l'obscuritat del significat alegòric de la pintura. <sup>14</sup>

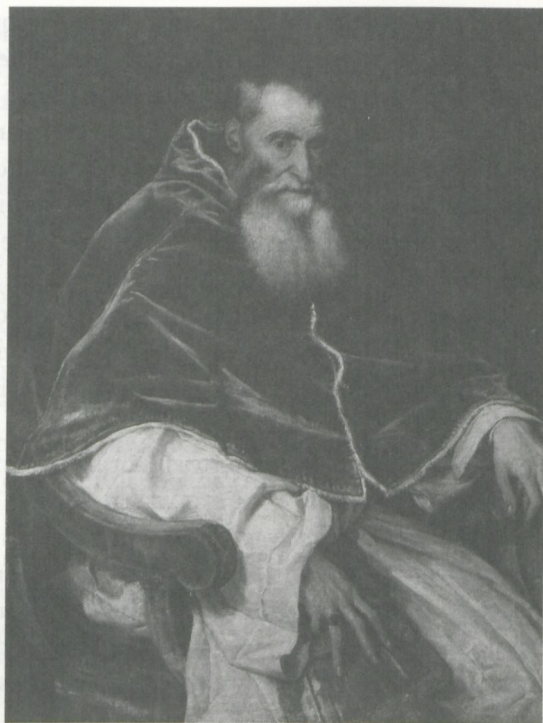
Per poder llegir un altre text en què l'historiador aretí s'enfronta altre cop al gènere del retrat hem de passar de 1534 a 1547. En aquesta ocasió, ho fa en el context de la polèmica sobre el *Paragone*. Igual com d'altres col·legues, incitat pel filòsof Benedetto Varchi a manifestar-se sobre la majoria de les arts, és a dir, sobre la disputa de quin art era més noble (si la pintura o l'escultura), Giorgio Vasari respongué amb enginy desplegant el ventall de la seva pròpia experiència d'artista i escriptor. Després de recordar haver assistit a un debat similar quan es trobava a la cort romana dels Farnese, jura amb una habilitat retòrica consumada que hauria volgut enviar un full en blanc a Varchi —una imatge preciosa i molt moderna— per expressar la impossibilitat de donar resposta a una pregunta tan complexa. Amb tot, mogut per unes normes bàsiques d'educació, s'hauria decidit a fer front a la qüestió i a il·lustrar tots els avantatges de l'art de la pintura respecte a les qualitats de l'escultura. Per tant, després d'haver fet referència a la capacitat del seu art per reproduir tempestes i atmosferes nocturnes, possibilitat que, segons el seu parer, l'escultura no permet, hi afegí una altra característica que, des del seu punt de vista, hauria hagut de demostrar-ne la superioritat:

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

<sup>13</sup> VASARI, G., *Le Vite...* 1568, vol. 5, text, pàg. 318.

<sup>14</sup> BAROCCHI, P., *Scritti d'arte...*, vol. 3, pàg. 2.711.

<sup>15</sup> *Ibidem*, Milà-Nàpols: Riccardo Ricciardi, 1971, vol. 1, pàg. 497.



## 4. Ticià

Retrat del papa Pau III Farnese, 1543, oli sobre tela,  
114 × 89 cm. Museo di Capodimonte, Nàpols.

Vasari no revela el nom de l'artista, també perquè recorre a un tòpic literari que tractava la cultura clàssica, i més específicament la *Naturalis historia* de Plini, tot i que n'ofereixi una variant. Però quan dos anys més tard, el 1549, Benedetto Varchi publicà les seves entrevistes amb els artistes florentins més importants de l'època sobre la qüestió del *Paragone*, no dubtà a esmentar Ticià, detall que ens permet identificar el quadre al·ludit per Vasari amb el retrat de Pau III Farnese, que avui podem contemplar al Museo di Capodimonte de Nàpols (il·lustració 4).

No obstant això, cal no relacionar l'explicació de l'historiador aretí amb un objecte que realment existí, perquè el que importa és el tòpic clàssic de la vivor que enganya la vista no només dels homes, com els cortesans que es treuen el barret davant del retrat del papa sense que aparentment s'adonin de la invenció, sinó també dels animals. Tal com Vasari va escriure en la vida del veronès Francesco Bonsignori imitant el gènere de la novella enginyosa:



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

*Topoi*, acudits cortesans, passatemp, novella enginyosa per entretenir i divertir, i també un reclam evident dels fonaments de la teoria de Vasari sobre el retrat, que pressuposa la vivacitat real i l'engany òptic.

Però passem a les *Vite*. Si en la *Introduzione di M. Giorgio Vasari, pittore aretino, alle tre arti del Disegno* (títol afegit en la segona edició de 1568 a un text teòric sense títol, anteposat a les biografies dels artistes individuals ja en la primera edició de 1550) les tècniques es representen àmpliament, en aquelles pàgines no hi ha espai per als gèneres. Per tant, en la introducció teòrica a les *Vite* no trobarem ni una sola frase dedicada al retrat. Per això, només ens resta reflexionar sobre els objectes mateixos i les descripcions que l'autor en feu, anticipant-ne des d'ara alguns resultats:

- 1) En la primera edició de les *Vite* llegim l'èfrasi de només vuit o nou retrats: generalment es descriuen de manera neutral, tot i que l'autor en alguns casos no pot ometre certes característiques que els fan més nobles i dignes de ser elogiats.
- 2) D'aquests, vora la meitat són autoretrats.
- 3) En efecte, tot i que Vasari no tenia una gran opinió del gènere, no pogué evitar recordar, seguint les petges de les seves fonts antigues, que l'art de la pintura havia nascut certament d'un autoretrat.

<sup>16</sup> VASARI, G., *Le Vite...* 1568, vol. 4, text, pàg. 581. Per a l'anècdota dels cavalls que «grunyien» contra el cavall que va pintar Apelles, vegeu la *Lettera di Messer Giovambattista di Messer Marcello Adriani a Messer Giorgio Vasari, nella quale brevemente si racconta i nomi e l'opere de' più eccellenti artefici antichi in pittura, in bronzo et in marmo, qui aggiunta acciò non ci si desiderì cosa alcuna di quelle che appartenghino alla intera notizia e gloria di queste nobilissime arti* [8 de setembre de 1567], *ibidem*. Florència: Sansoni, 1966, vol. 1, text, pàg. 193. Per a la important troballa del manuscrit de la carta d'Adriani, vegeu CARRARA, E., «Giovanni Battista Adriani and the drafting of the second edition of the *Vite*: the unpublished manuscript of the *Lettera a Messer Giorgio Vasari* in the Archivio Borromeo (Stresa, Italy)», *Journal of Art Historiography*, 5, 2011, pàgs. 1-21.

4) En la primera edició, Vasari descriu principalment tres tipus de retrat:

- Els autoretrats.
- Les figures dels membres d'una cort, com ara en el *Lleó X* de Rafael, en què el papa es troba al costat de dos cardenals.
- Els retrats femenins (l'amant de Pietro Bembo retratada per Giovanni Bellini o bé Giulia Gonzaga), categoria a la qual també pertany, evidentment, la *Gioconda* de Leonardo, la descripció de la qual constitueix el punt àlgid de la seva capacitat crítica en aquest camp.

Vegem, però, què escrivia Vasari en concret. L'obra de l'escriptor aretí es caracteritza per la inclusió de nombrosos parèntesis, introduccions i proemis. A més d'un proemi a tota l'obra, l'autor redactà un prefaci a les vides dels artistes. És aquí on trobem, ja l'any 1550, un passatge crucial per a la història del retrat. Vasari explica:

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

Si l'art del retrat no va veure els favors de Vasari, com comprovarem millor seguidament quan analitzem la versió de 1568, sí que li reconeixia, però, el mèrit d'haver fundat l'art del dibuix: l'*Ur-Bild* de la història de l'art hauria estat un autoretrat.

En efecte, quan llegim les *Vite* de 1550 ens sorpren l'alt nombre d'autoretrats que l'autor hi descriu. Leon Battista Alberti (il·lustració 6) havia atribuït el naixement de la pintura a un altre mite, el de Narcís, que havia vist el seu reflex en una font. Per tant, no és estrany que el primer autoretrat autònom de la pintura italiana que és recordat en el llibre de Vasari sigui el de l'humanista que —«fet a l'espera», és a dir, mirant-se en un mirall— es conservava a casa de Palla Rucellai a Florència.<sup>18</sup>

L'altre gran fragment sobre un autoretrat del segle xv és el que fa referència a l'expedició de Gentile Bellini a Istanbul per visitar el sultà Mehmet II, del qual pintà un retrat (il·lustració 7) que avui es conserva al Victoria & Albert Museum (en dipòsit per part de la National Gallery de Londres). Vasari torna

<sup>17</sup> VASARI, G., *Le Vite...* 1550, pàg. 91.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pàg. 356.





5. Giorgio Vasari  
*Gige Lidio*, c. 1569-1573, pintura mural. Casa Vasari,  
 Florència.  
 Fotografia: Kunsthistorisches Institut, Florència.

a fer front a la qüestió del gènere en el context de l'aparent aversió de l'islam envers les imatges, tal com ell mateix escriu en les *Vite*:

E se ben tal cosa era proibita loro per la legge maumettana, ella fu pure di tanto stupore nel presentarla, che non essendo usato il signore vederne, gli parve grandissimo magistero.<sup>19</sup>

El gènere del retrat va sempre lligat a una aura de misteris, a la idea d'uns poders especials, gairebé sobrehumans, màgics i miraculosos. Per tot això, Vasari afegeix:

<sup>19</sup> *Ibidem*, pàg. 435.



6. Cristofano Coriolano (gravador) Giorgio Vasari (inventor)

*Retrat de Leon Battista Alberti*, c. 1566, xilografia  
per a la segona edició de les *Vite*. Florència: 1568.  
Fotografia: Kunsthistorisches Institut, Florència.

Né vi dimorò molto Gentile che egli ritrasse di naturale Maometto, che pareva vivissimo; al quale, come cosa inusitata, pareva questo più tosto miracolo che arte. Et in ultimo, doppo lo aver veduto molte esperienze di quell'arte, lo domandò se gli dava il cuore di dipigner se medesimo, e Gentile rispose che per satisfarli si ritrarrebbe, e facilissimamente. Né passò molti giorni che ritrattosi a una spera che somigliava forte, lo presentò al signore. Il quale, vedendo quel che Gentile faceva della pittura, ne rimase più ammirato e stupefatto che prima; per la qual cosa da se stesso non poteva immaginarsi che e' [Gentile] non avesse qualche spirito divino addosso.<sup>20</sup>

Els autoretrats també animen algunes pàgines de les primeres dues etapes de la trilogia de Vasari, però no és fins que arriba la «bella manera moderna» que el gènere adquireix un rol important en l'estructura de les *Vite*. Quan Albrecht Dürer vol retre homenatge a la fama de Rafael, li fa arribar el seu propi autoretrat

<sup>20</sup> *Ibidem*, pàgs. 435-436.





7. Gentile Bellini

*Retrat de Mehmet II*, 1480, oli sobre tela (probablement transferida des d'un suport de fusta), 69,9 × 52,1 cm. National Gallery, Londres (en dipòsit al Victoria & Albert Museum, Londres).  
Fotografia: National Gallery, Londres.

pintat amb aquarel·la sobre una tela de lli de l'Índia.<sup>21</sup> Quan Andrea del Sarto planteja els colors en una obra que duia a terme per als monjos de Vallombrosa, li vénen ganes de realitzar el retrat de la muller, Lucrezia, «a fi que s'aprecii que ben conservada que estàs a la teva edat, i es reconegui com has canviat l'efigie respecte als primers retrats».<sup>22</sup> Però Lucrezia no va voler posar per al marit, «Andrea [...] va esperar i es retratà ell mateix en un *tegolo*, que és molt viu i natural».<sup>23</sup>

<sup>21</sup> *Ibidem*, pàg. 629.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pàg. 722.

<sup>23</sup> *Ibidem*.



8. Parmigianino (Francesco Mazzola)

*Autoretrat*, 1523-1524, oli sobre taula, 24,4 cm de diàmetre.

Kunsthistorisches Museum, Viena.

Fotografia: Kunsthistorisches Museum, Viena.

No obstant això, és amb l'autoretrat de Parmigianino, avui a Viena, i amb el que s'atribueix a Palma el Vell, avui a Munic —dos artistes de la Itàlia del nord, atenció—, que l'exercici ecfràstic de Vasari fa un salt qualitatiu. La descripció del tondo, executat entre finals de 1523 i els primers mesos de 1524, (il·lustració 8) és un veritable *tour de force*:

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



nel vederlo con ogni ingegnoso se ne stupì, et ordinò di sua bocca ch'egli da Parma venisse a Roma. E di tal cosa in dono ne fé degno M(esser) Pietro Aretino, il quale in Arezzo nelle sue case un tempo come reliquia il tenne, e poi lo donò a Valerio Vicentino.<sup>24</sup>

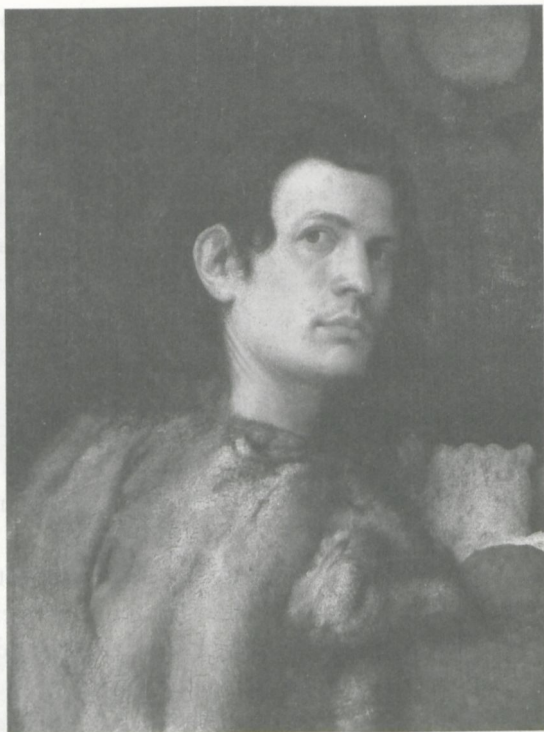
En aquest passatge grandios, l'historiador aretí treu a la llum moltes qüestions fonamentals del gènere. Com en el cas del rostre de Lorenzo el Magnífic, que s'havia traçat possiblement seguint el model d'una màscara mortuòria, també l'autoretrat de Parmigianino té un valor de referent, ja que el suport corbat reproduïx fidelment el mirall tridimensional del barber. A més a més, la representació de les distorsions òptiques, dels reflexos i de les lluentors subratlla l'habilitat mimètica del pintor, que reproduïx amb gran detall el món extern per tal de conferir al retrat una connotació de realitat per metonímia. Finalment, la pintura miraculosa, amb el valor afegit del do com a gest simbòlic, es conserva com una relíquia per la seva unicitat.<sup>25</sup>

Així, doncs, per a Vasari el retrat és un gènere inferior, tot i que reconeix el poder que exerceix en l'espectador, captivat no només per la mirada hipnòtica del personatge retratat, sinó també per aquell «girar d'ulls» que, com ell mateix aclareix en la seva anàlisi del quadre que atribueix a Palma el Vell (il·lustració 9), sedueix l'espectador. A propòsit d'aquest retrat, Vasari escriu:

Ma certo che tutte l'opera sue, come che molte siano, non vagliono nulla appresso a una testa, che se ritrasse nella spera con alcune pelli di camello attorno con certi ciuffi di cappegli, la quale quasi ogni anno nella mostra della Ascesa [és a dir, el dia de Maria Assumpta] in quella città [Venècia] si vede. Poté sì lo spirito del Palma solo in questa cosa salire tanto alto, che quella fece miracolosissima e fuor di modo bella. E perciò merita d'esser celebrato per il più mirabile di disegno, d'artificio, di colorito e di perfetto sapere, che viniziano che fino al tempo suo abbia lavorato. E nel vero vi si vede dentro un *girar d'occhi*, che Lionardo da Vinci e Michele Agnolo non avrebbero altrimenti operato. [...] Pertanto è stato cagione, che

<sup>24</sup> VASARI, G., *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550* [BELLOSI, L.; ROSSI, A. (eds.), amb una presentació de PREVITALI, G.]. Torí: Einaudi, 1986, pàgs. 794-795. Per a un comentari al passatge de Vasari, vegeu PREIMESBERGER, R., «Giorgio Vasari: Ursprungslegende eines Selbstporträts (1550)», a PREIMESBERGER, R.; BAADER, H.; SUTHOR, N. (eds.), *Porträt*. Berlín: Reimer Verlag, 1999, pàgs. 262-272.

<sup>25</sup> Sobre el gest del do i les seves implicacions, a més del clàssic *Essai sur le don* (1924) de Marcel MAUSS, vegeu STAROBINSKI, J., *A piene mani. Dono fastoso e dono perverso*. Torí: Einaudi, 1995 [1994].



9. Pintor venecià del segle xvi (Sebastiano del Piombo?)  
Retrat masculí, oli sobre taula, 69,4 × 53,6 cm. Alte Pinakothek, Munic.

non solo io, ma tutti quegli che tal cosa hanno veduta, l'abbino tenuto maraviglioso nell'arte.<sup>26</sup>

Per a Vasari, el venecià Palma és al cap i a la fi un artista mediocre i, cosa encara pitjor, *senza disegno*, tot i que la perfecció d'un únic tipus d'obra, l'autoretrat, basta per «redimir-lo». Pintà un nombre infinit de retrats que no cal esmentar per no allargar més del compte el text, escriu l'historiador aretí, però no pot deixar en l'oblit un cap que, segons ell, és diví i meravellós. Un altre cop, la manca de sistematització de Vasari deixa lloc a intuïcions o ambigüitats molt agudes. L'historiador de l'art, alliberat per un moment dels vincles d'una

<sup>26</sup> VASARI, G., *Le Vite...* 1550, pàgs. 801-802; la cursiva és meva.



teoria de l'escola aristotèlica que imposa una distinció marcada entre retratar i imitar, arriba feliçment a una conclusió no dogmàtica: un retrat també pot ser una obra meravellosa i perfecta.

La segona categoria de retrats que Vasari tracta en la primera edició de les *Vite* és la dels retrats del món cortesà. En aquest camp, descrigué, aprofundint-hi de manera especial, el retrat de Lleó X entre els cardenals Giulio de' Medici i Luigi de' Rossi, avui als Uffizi (il·lustracions 10a, 10b, 10c), que l'autor coneixia al detall perquè l'havia copiat per a Ottaviano de' Medici als voltants de 1537-1538.<sup>27</sup> Es tracta d'una autèntica ècfrasi, que sap apreciar i honrar el valor estètic de l'obra de Rafael. Vasari escriu:

Fece in Roma un quadro di buona grandezza, nel quale ritrasse Papa Leone, il Cardinale Giulio de' Medici et il Cardinale de' Rossi, nel quale si veggono non finte, ma di rilievo tonde le figure; quivi è il velluto che ha il pelo, il domasco addosso a quel papa, che suona e lustra; e le pelli della fodera son morbide e vive, gli ori e le sete contrafatti sì, che non colori ma oro e seta paiono.

Vi è un libro di carta pecora miniato che più vivo si mostra che la vivacità, un campanello d'argento lavorato che meraviglia è a voler dire quelle parti che vi sono.

Ma fra l'altre una palla della seggiola brunita e d'oro nella quale, a guisa di specchio, si ribattono (tanta è la sua chiarezza) i lumi delle finestre, le spalle del papa et il rigirare delle stanze; e sono tutte queste cose condotte con tanta diligenza, che credasi pure e sicuramente che maestro nessuno di questo meglio non faccia, né abbia a fare.

La quale opera fu cagione che il papa di premio grande lo remunerò, e questo quadro si trova ancora in Fiorenza nella guardaroba del duca [Cosimo I].<sup>28</sup>

Es tracta d'un veritable retrat d'Estat, un dels primers, i, malgrat això, Vasari se sent sobretot atret per la materialitat i els efectes lumínics del quadre. De nou, el retrat és molt més que la representació de tres rostres, ja que són els accessoris els que donen un significat a la imatge.

Com a cas únic en l'economia de l'*epos* vasarià, aquesta pintura s'esmenta ben bé tres cops en les *Vite* amb un gran nombre de detalls, ja que l'obra mestra de Rafael primer la va copiar Andrea del Sarto, l'obra del qual trobem avui

<sup>27</sup> Per a una informació acurada sobre la realització de la pintura de Rafael i sobre les seves còpies, vegeu GREGORI, M. (ed.), *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, cat. exp., 11 de gener – 29 abril de 1984, Palazzo Pitti, Florència. Florència: Electa, 1984, pàgs. 189-198. Finalment, vegeu ZAPPERI, R., «Il ritratto di Leone X di Raffaello. Roma, Firenze e la politica medicea», *Bollettino d'arte*, XCII, 139, 2007, pàgs. 59-68.

<sup>28</sup> VASARI, G., *Le Vite...* 1550, pàgs. 628-629.



10a



10b



10c

10a. Rafael

*Retrat del papa Lleó X entre els cardenals Giulio de' Medici i Luigi de' Rossi*, 1517-1518, oli sobre taula, 155,2 × 118,9 cm. Galleria degli Uffizi, Florència.

10b. Andrea del Sarto

*Retrat del papa Lleó X entre els cardenals Giulio de' Medici i Luigi de' Rossi*, còpia de Rafael, c. 1525, oli sobre taula, 161 × 119 cm. Museo di Capodimonte, Nàpols.

10c. Giorgio Vasari

*Retrat del papa Lleó X entre els cardenals Giulio de' Medici i Luigi de' Rossi*, còpia de Rafael, 1537, oli sobre taula, 157,5 × 117 cm. The Earl of Leicester, Holkham Hall.



a Capodimonte,<sup>29</sup> i després el seu deixeble Vasari, la taula del qual es troba avui en la col·lecció de l'Earl of Leicester a Holkham Hall.<sup>30</sup> D'aquests passatges, se n'extreuen informacions importants sobre la funció social del retrat en la societat del segle XVI. Havent admirat l'original sobre una porta del Palau Medici a Florència, Frederic II, duc de Màntua i gran col·leccionista, el demanà al papa Climent VII, que hi sortia retratat quan encara era cardenal. Respectant un costum consolidat, el retrat esdevingué un objecte de regal o d'intercanvi (com ja hem vist en el cas de l'autoretrat de Parmigianino) i el papa Climent ordenà a Ottaviano de' Medici que l'empaquetés i l'enviés a Màntua.

Però vet aquí que succeí un fet nou i imprevist: molt abans de les lleis promulgades per Ferdinando de' Medici, Ottaviano i el seu *entourage* desenvolupen un concepte de bé artístic que no es pot exportar perquè està lligat a la història d'un indret, d'una ciutat. Llavors, Ottaviano encarrega a Andrea del Sarto una còpia per enviar-la al duc en lloc de l'original, tal com ens revela la biografia que escriu Vasari:

Promesse Andrea di farlo, e con prestezza fatto fare un quadro [és a dir, un suport] simile, fu d'Andrea in casa di M(esser) Ottaviano segretamente lavorato; et in quello si affaticò Andrea talmente, che M(esser) Ottaviano intendentissimo in quella arte quando fur finiti, non li conosceva, avendo Andrea contrafatto fino alle macchie del sudicio com'era in quello. Così nascosto quel di Raffaello, in uno ornamento simile fu mandato a Mantova salvo; per il che restò satisfatissimo il Duca Federigo, per avergnene lodato Giulio Romano, discepolo di Raffaello, il quale, credendolo certamente di sua mano, sté in quella opinione di molti anni.<sup>31</sup>

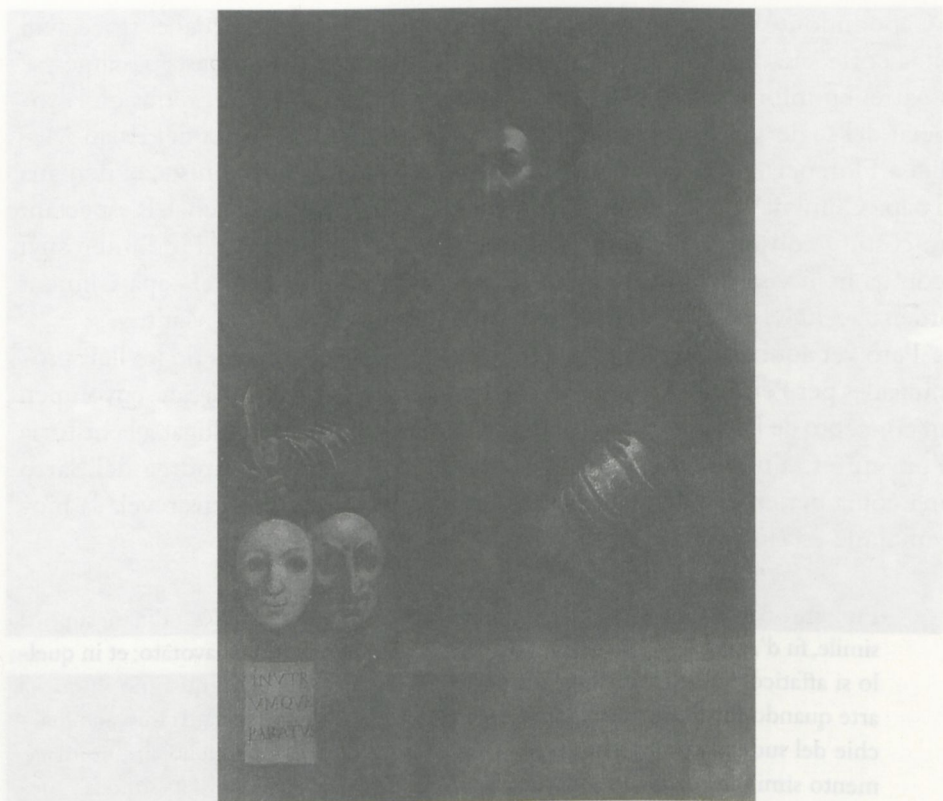
Ens trobem davant d'uns *topoi* que s'han verificat: en la definició de retrat trobem implícits els conceptes de còpia, de referent, de reproducció exactament fidel al servei de la història; però tot això s'acompanya de la connotació negativa de l'engany, tant si la víctima de l'ensarronada és un gos mastí de Frederic II com el seu pintor de la cort.

L'exemple del retrat de Lleó X és especialment interessant per a la nostra història, ja que el mateix Vasari va ser cridat a enfrontar-s'hi, cosa que docu-

<sup>29</sup> Sobre la còpia d'Andrea del Sarto, vegeu SHEARMAN, J., *Andrea del Sarto*. Oxford: Oxford University Press, 1965, vol. 2, pàgs. 265-267.

<sup>30</sup> Sobre la còpia de Vasari, vegeu la fitxa de NESSEL RATH, A., a *Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste I. 1503-1534*, cat. exp., 11 de desembre de 1998 – 11 d'abril de 1999, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn. Ostfildern: Verlag Gerd Hatje, 1999 [sic], pàgs. 441-443.

<sup>31</sup> VASARI, G., *Le Vite...* 1550, pàg. 718.



11. Sebastiano del Piombo  
*Retrat de Pietro Aretino*, c. 1523-1527, oli sobre tela,  
 155 × 110 cm. Palazzo Comunale, Arezzo.

menta el valor considerat dinàstic, històric i de colleccionisme d'aquestes imatges. Si Ottaviano de' Medici havia salvat la taula original per no perdre un record ciutadà important, n'encarregà una còpia per a ell mateix quan el nou duc de Florència, Cosimo el Jove, reclamà aquella relíquia de família per al seu propi guarda-roba, que acollia la seva collecció.<sup>32</sup> No cal dir que la còpia anava acompanyada d'una carta, ja que en Vasari el text i les imatges van íntimament lligats, tot i que aquí interessa més destacar la reproductibilitat tècnica del gènere i el seu paper de document dinàstic.

Un altre gran exemple de retrat cortesà és el que va realitzar Sebastiano del Piombo per a Pietro Aretino (il·lustració 11). En aquest cas, Vasari n'elogia so-

<sup>32</sup> VASARI, G., *Le Vite...* 1568. Florència: SPES, 1987, vol. 6, text, pàg. 376.





12. Leonardo da Vinci

*La Gioconda*, 1503-1504 i 1510-1515, oli sobre taula,  
77 x 53 cm. Musée du Louvre, París.

bretot la «dificultat» manifestada per l'artista, que en aquesta tela, molt mal conservada, hauria pintat «cinc o sis tipus de negre» per imitar el vellut, el ras, l'*ermisino* (és a dir, un teixit de seda lleuger), el domàs, la llana i una barba negríssima.<sup>33</sup> La veracitat amb què es representen els materials serveix, per metonímia, per demostrar la veracitat dels trets de la persona retratada.

Parlem ara de l'última obra mestra del gènere descrita meticulosament en la primera edició de les *Vite*: la *Gioconda* de Leonardo (il·lustració 12). Ens podríem cansar de llegir les citacions del text de Vasari, però en aquest cas el llenguatge que utilitza és tan admirable que val la pena reproduir-ne l'original, si bé abreujat, atesa l'extensió d'aquesta ècfrasi. L'autor escriu:

<sup>33</sup> VASARI, G., *Le Vite...* 1550, pàg. 843.

Prese Lionardo a fare per Francesco del Giocondo il ritratto di Mona Lisa sua moglie; e quattro anni penatovi lo lasciò imperfetto, la quale opera oggi è appresso il Re Francesco di Francia in Fontanableo [on Vasari mai va anar]; nella qual *testa* chi voleva vedere quanto l'arte potesse imitar la natura, agevolmente si poteva comprendere, perché quivi erano contrafatte tutte le minuzie che si possono con sottigliezza dipignere. Avvenga che gli occhi avevano que' lustri e quelle acquitrine che di continuo si veggono nel vivo, et intorno a essi erano tutti que' rossigni lividi et i peli, che non senza grandissima sottigliezza si posson fare. Le ciglia per avervi fatto il modo del nascere i peli nella carne, dove più folti e dove più radi, e girare secondo i pori della carne, non potevano essere più naturali. Il naso, con tutte quelle belle aperture rossette e tenere, si vedeva essere vivo. La bocca, con quella sua sfenditura con le sue fini unite dal rosso della bocca con la incarnazione del viso, che non colori ma carne pareva veramente. Nella fontanella della gola, chi intensissimamente la guardava, vedeva battere i polsi.<sup>34</sup>

La compleció de la descripció ens sorprèn si tenim en consideració que Vasari no va veure mai l'original. Certament, apellava a moltes imatges tòpiques de la literatura del seu temps, tot i que és possible que hagués pogut observar-ne rèpliques i variants dutes a terme en les creacions de Leonardo sobre els prototips o models que el mestre va pintar. En tot cas, tenim la descripció més detallada d'un retrat en tot el llibre. Al passatge que s'acaba d'esmentar en segueix un altre, també cèlebre, sobre els entreteniments que havia d'organitzar l'artista perquè Monna Lisa no perdés el bon humor i el deixés pintar aquell «somriure» meravellós. Músics i cantors tenien la tasca d'alegrar la dona del retrat «*per evitar l'aire melancòlic* que acostuma a produir sovint la pintura de retrat»,<sup>35</sup> una altra observació molt aguda del gran aretí, que conclou el seu *tour de force* amb aquestes paraules:

Et in questo [retrat] di Lionardo vi era un ghigno [un somriure] tanto piacevole che era cosa più divina che umana a vederlo, et era tenuta cosa maravigliosa, per non essere il vivo altrimenti.<sup>36</sup>

El rostre de la dona apareix reduït a fragments (els ulls, les celles, el nas, el vermell de la boca, el coll, l'encarnat) com en la poesia de Petrarca, que el devia haver inspirat. Amb tot, es dona el fet que amb aquesta descripció extre-

<sup>34</sup> *Ibidem*, pàg. 552; la cursiva és meva.

<sup>35</sup> *Idem*; la cursiva és meva.

<sup>36</sup> *Idem*.



mament detallada Vasari inaugura un nou gènere literari, l'elogi del retrat basat en models de Bembo, dignificant així un gènere pictòric que no tenia en estima.<sup>37</sup> A més a més, en un altre moment d'inspiració, Vasari intueix una altra veritat, és a dir, les regles ambigües del retrat, que basculen entre la vida i la mort. Al seu àmbit pertanyen la paradoxa de la fidelitat dels trets deixada en mans de la tècnica de la màscara funerària i la paradoxa d'un gènere que just quan creu capturar la vida es transforma de seguida en un somriure melancòlic, en la consciència de la inutilitat d'aquell gest o de la impossibilitat d'aquell projecte.

En termes generals, en la primera edició de les *Vite*, Vasari no elabora una teoria del retrat, i els seus comentaris sobre les pintures en concret són neutrals: manifesten una gran admiració per les capacitats tècniques d'alguns pintors, sobretot pels seus autoretrats al mirall, tot i que s'ancoren volgudament en expressions genèriques i estandarditzades.

Malgrat això, aquest escenari canvià radicalment en la segona edició, de 1568. No es pot dir que divuit anys més tard el problema d'un plantejament teòric s'hagués resolt, però sí que augmentà la consciència de l'autor pel que fa a les qualitats i a les limitacions del gènere. Tot això s'esdevingué per sis motius principals:

- 1) La introducció dels retrats xilogràfics dels artistes com a incipit de les biografies individuals (il·lustració 13), uns gravats que ja s'havien previst per a la primera edició, però que no es varen realitzar el 1550 per qüestions de temps i de cost.<sup>38</sup>
- 2) L'afany que exerciren els seus amics literats, com Borghini i Adriani, en la redacció de la segona edició.
- 3) Les referències constants en les *Vite* al *Museo degli uomini illustri*, ideat per Paolo Giovio en la seva villa al llac de Como.
- 4) L'encàrrec de fer els frescos de les parets del Palazzo Vecchio amb cicles històrics en què els retrats dels protagonistes servien per documentar la veracitat dels fets representats (il·lustració 14).

<sup>37</sup> Sobre Bembo i el retrat, vegeu BOLZONI, L., *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*. Torí: Einaudi, 2010.

<sup>38</sup> Sobre les xilografies i el valor de documentació històrica dels retrats recordats en les *Vite*, podem recórrer a les lúcides observacions de HOPE, C., «Historical Portraits in the "Lives" and in the Frescoes of Giorgio Vasari», a GARFAGNINI, G.C. (ed.), *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica, Convegno di Studi*, 8-10 d'octubre de 1981, Arezzo. Florència: Leo S. Olschki, 1985, pàgs. 321-338. Hope, tanmateix, no tracta el problema del retrat com a gènere pictòric.



13. Cristofano Coriolano (gravador) Giorgio Vasari (inventor)  
*Retrat de Leonardo da Vinci*, 1567, xilografia per a la segona  
edició de les *Vite*. Florència: 1568.  
Fotografia: Kunsthistorisches Institut, Florència.

- 5) La necessitat d'enfrontar-se amb un gegant com Ticià, sinècdoke de tota la pintura veneciana, que no només s'havia especialitzat en aquell gènere, sinó que, com Apelles amb Alexandre, havia estat seleccionat per l'emperador Carles V com a retratista oficial de la cort.
- 6) L'interès de la família Medici per aquest tipus d'obres, des del duc Alessandro, que es féu retratar en totes les tècniques possibles, fins al duc Cosimo, que encarregà a Bronzino la tasca de crear un estil adaptat per reflectir l'aura de la seva dinastia.

El gènere del retrat constituïa un gran problema per a la base teòrica de les *Vite*.

Partim de les xilografies (il·lustració 13). Ja en la primera edició, Vasari havia conclòs el proemi de les *Vite*, no de tota l'obra, amb una reflexió sobre la funció





14. Giorgio Vasari i Giovanni Stradano  
*Entrada de Lleó X a Florència*, 1555-1562, pintura mural. Sala de Lleó X, Palazzo Vecchio, Florència.

dels retrats dels artistes il·lustres lloats en el seu llibre. Després d'haver aclarit que la seva finalitat no era establir una cronologia absoluta de les obres, sinó escriure una història dels estils, conclouïa afirmant que no calia comentar «les formes i els trets» dels seus col·legues perquè els seus retrats, «que he citat i ordenat jo, onsevilla que es trobin»,<sup>39</sup> feien supèrflua la descripció de les seves faccions.

Es pot considerar que el 1550 Vasari només esmenta l'aspecte extern dels artífexs, les seves formes i trets, sense aturar-se en el caràcter. Així mateix, no fa cap referència als retrats gravats —els prototips dels quals ja havia començat a reunir, però que no hauria publicat fins a la segona edició— i es limita, en canvi, a assenyalar senzillament la seva presència en obres d'art que el lector o la lectora haurien hagut de descobrir per ells mateixos.

El 1568, amb les xilografies col·locades a l'inici de cada biografia, la situació canvia radicalment. Vasari s'estén en els sacrificis que va haver de fer per

<sup>39</sup> VASARI, G., *Le Vite...* 1550, pàg. 102.

recollir les imatges que acompanyen el seu text i en corrobora la superioritat del pintor en descriure amb pocs traços, en lloc de molta retòrica, «les formes i els trets» dels seus col·legues. S'excusa amb els lectors de no haver trobat testimonis visuals dels rostres d'alguns mestres, tot i haver-s'hi esforçat al màxim. Demana perdó als qui poguessin estar més informats que ell de la seva possible poca similitud, afirmant que els retrats en blanc i negre de les xilografies «no s'assemblen mai tant com els que són de color»,<sup>40</sup> sense comptar la incompetència dels gravadors, incapaços de reproduir les nimietats que fan veritablement perfectes els retrats.

D'aquest passatge, se n'extreuen indirectament molts detalls valuosos sobre la concepció que Vasari tenia del retrat, com ara les particularitats (cabells, celles, pèls, enrogiments, encarnats i un llarg etcètera), a més dels accessoris amb els seus colors: un retrat en blanc i negre no serà mai comparable a una obra de Ticià, per exemple. A més a més, sense afirmar-ho de manera explícita, fa entendre que «les formes i els trets» dels artistes descrits en les seves vides van més enllà de les seves faccions, arribant fins a una esfera més profunda. Si bé és cert que l'autor no s'expressa de manera explícita sobre aquest punt, el text que constitueix un salt qualitatiu en aquest camp (és a dir, la carta que va escriure Giovanni Battista Adriani a l'historiador de l'art per demostrar l'excel·lència de l'art antic) es troba en la seva obra, més concretament a l'inici del segon volum de la tercera part de les *Vite*.<sup>41</sup> Aquí el literat enaltia Apelles, el model absolut per als artistes de la «bella manera moderna», que hauria estat capaç de fer retrats de les persones tan fidelment que, tal com escriu Adriani, els «experts en fisonomies» podien arribar a endevinar quin passat havia tingut la persona del retrat, així com predir-ne el futur.<sup>42</sup>

D'aquesta manera, el retrat assumia una nova dignitat, un nou estatus pseudo-científic. Per tant, no ens ha de sorprendre que les figures de cada un dels artistes es recollissin en un únic volum, independent de la paraula escrita de les *Vite*.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> VASARI, G., *Le Vite...* 1568. Florència: Sansoni, 1967, vol. 2, text, pàg. 32.

<sup>41</sup> Per ser encara més precisos —cosa que és fonamental—, el segon volum de la tercera part s'obre amb la crida de Vasari *A gli artefici del Disegno*. Després, continua amb l'índex raonat del segon volum de la tercera part, seguit de la carta d'Adriani. En cas que es torni a publicar, és important que el text d'Adriani vagi abans de les últimes biografies afegides per Vasari i s'afegeixi en el decurs de l'obra i no al començament de les *Vite*, que és on es troba en les edicions modernes.

<sup>42</sup> VASARI, G., *Le Vite...* 1568. Florència: Sansoni, 1966, vol. 1, text, pàg. 192.

<sup>43</sup> DAVIS, C., «Ritratti / de' più eccellenti / pittori / scultori et architetti / Contenuti nelle *Vite* di M. Giorgio Va / sari Pittore, et Architetto / Aretino. / Con la tavola de nomi loro / In Fiorenza / Appresso i Giunti / MDLXVIII», a *Giorgio Vasari*, cat. exp., 26 de setembre – 29 de novembre de 1981, Arezzo. Florència: EDAM, 1981, pàgs. 257-259.



Així mateix, tampoc no sorprèn que el gènere causés efecte en la carta amb la qual l'autor dedicava la segona edició del seu llibre al duc Cosimo de' Medici:

E se le effigie e' ritratti che ho posti di tanti valenti uomini in questa opera —dei quali una gran parte si sono avuti con l'aiuto e per mezzo di Vostra Eccellenzia [atès que Cosimo havia fet copiar per a la seva col·lecció els retrats del *museo gioviano*]— non sono alcuna volta ben simili al vero e non tutti hanno quella proprietà e simiglianza che suol dare la vivezza de' colori, non è però che il disegno et i lineamenti non sieno stati tolti dal vero e non siano e proprii e naturali, senzaché, essendomene una gran parte stati mandati dagli amici che ho in diversi luoghi, non sono tutti stati disegnati da buona mano. Non mi è anco stato in ciò di piccolo incommodo la lontananza di chi ha queste teste intagliate, però che, se fussino stati gli intagliatori appresso di me, si sarebbe per avventura intorno a ciò potuto molto più diligenza che non si è fatto, usare.<sup>44</sup>

És cert, hi ha limitacions: les imatges no tenen color i de vegades els gravadors van arribar a alterar l'aspecte del model, però el retrat assumeix un valor documental (il·lustració 14) que fa que la valoració que Vasari en fa com a historiador creixi.

Fins aquí les imatges. També és molt important, però, el text que l'autor afegí just abans de la carta d'Adriani (per tant, al començament del segon volum de la tercera part), és a dir, la crida *A gli artefici del Disegno*, afegida en l'edició de 1568. En aquest paratext, Vasari reprèn la qüestió del retrat. Aquí, per primera vegada en els seus escrits, s'elogia de manera explícita, perquè salva-guarda la *memòria* de les persones que ja no hi són, que ens han deixat, que ens han precedit i mereixen ser recordades, un tema profundament albertià.<sup>45</sup> En aquestes paraules trobem implícit, però, el concepte de *fama*, que Adriani tornarà a tractar de manera més explícita en la seva famosa carta. Reprenent la qüestió de la memòria, el literat recorda com ja a l'antiga Roma dos ciutadans nobilíssims i erudits, Marco Varrone i Pomponio Attico, varen redactar llibres sobre els homes cèlebres i virtuosos acompanyant-los de les seves imatges, i conclou:

Quegli animi gentili ebbero in pregio la *memoria* degli uomini grandi et illustri, e tanto s'ingegnarono con ogni lor potere e con ogni maniera di onore far pregiati,

<sup>44</sup> VASARI, G., *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568* [BETTARINI, R.; BAROCCHI, P. (eds.)]. Florència: SPES, 1984, vol. 1, text, pàg. 6.

<sup>45</sup> *Ibidem*, pàg. 176: «Né m'è parso fatica, con spesa e disagio grande, per maggiormente rinfrescare la memoria di quelli che io tanto onoro, di ritrovare i ritratti e mettergli inanzi alle Vite loro».

chiari et eterni i nomi e le imagini di coloro i quali per loro *virtù* avevano meritato di viver sempre.<sup>46</sup>

En el seu llarg escrit, Adriani reprèn sovint la qüestió del retrat, només per elogiar-lo. I si als conceptes de *fama*, *virtut* i *memòria*, hi afegim altres connotacions positives espargides per les *Vite*, com ara l'*amor* (en la biografia de Giovanni Bellini, però ja el 1550), l'*amistat* (en la biografia de Pontormo) i la *funció diplomàtica d'aquelles imatges* (en la biografia de Bonsignori), entendrem de seguida quin gir protagonitzà el gènere en la segona edició. El distanciament amb què Vasari havia afrontat el tema de manera empírica el 1550 se substitueix ara per una participació moderadament positiva que s'acompanya, en primer lloc, de la revaloració històrica del gènere.

En efecte, una forma de comprovar la major estima de què gaudia el retrat en la jerarquia de valors que institueix l'obra és recordar el paper que duu a terme en els cicles de frescos de les voltes de les cambres del Palazzo Vecchio, on la presència de figures de molts personatges històrics feia la funció de documentar la veracitat dels fets representats. Una altra manera seria la d'analitzar els paratextos com cal. Probablement, cap altra obra del segle XVI té tants índexs de riquesa i detall com els que trobem en les *Vite* de Vasari, tot i que en aquest terreny també hem de fer una distinció entre el 1550 i el 1568. Si en la primera edició els índexs es publiquen al final de l'obra, on, a més dels capítols sobre la introducció a les tres arts, trobem la llista alfabètica per nom de bateig dels artistes biografiats i després el dels que només s'esmenten (i als quals segueix una detalladíssima «taula de llocs on es troben les obres descrites», és a dir, un índex dels indrets molt sofisticat i articulat), en la segona edició aquest aparell encara és més imponent, per voluntat de Borghini i d'altres amics de l'autor.

Per tant, el 1568 tenim tres índexs: el primer, situat al començament de l'obra, cobreix els protagonistes, temes i llocs de les primeres dues parts de les *Vite*; el segon, imprès al començament del primer volum de la tercera part; i el tercer, situat just després de la crida *Agli artefici del Disegno* i abans de la carta de Giovanni Battista Adriani, és a dir, al començament del segon volum de la tercera part de les *Vite*. En tots tres casos, un *Indice più copioso delle cose più notabili*,<sup>47</sup> una *Tavola delle vite de gli artefici* o bé una *Tavola delle cose più no-*

<sup>46</sup> *Ibidem*, pàg. 180; la cursiva és meua.

<sup>47</sup> *Indice copioso delle cose più notabili / Della prima, & seconda parte, cioè del Primo Volume.*



*tabili*<sup>48</sup> són seguits o precedits d'una *Tavola dei ritratti che sono nominati* en l'obra. Doncs bé, és indicatiu constatar què s'entén per retrat en aquestes «taules» i, consegüentment, en l'obra escrita per Vasari. En aquestes llistes no trobem només els retrats dels artistes (Cimabue, Giotto, Leon Battista Alberti, etc.), sinó també d'altres com ara Agnolo Acciaiuoli, Agnolo Poliziano, el papa Alexandre VI, Albert Magne, Alfons rei de Nàpols, Amerigo Vespucci, Antonino arquebisbe i sant, i un llarg etcètera. Això vol dir que no únicament es fa referència a les xilografies amb els retrats dels artistes —per a la qual cosa en el cas de Cimabue l'índex ens remet al «retrat» ofert en el text a la pàgina 87 i no a la xilografia reproduïda a la pàgina 82—, sinó a la simple citació dels noms il·lustres. Es tracta d'una dada significativa, ja que ens revela com l'«empresa» Vasari-Borghini & Co. pretenia remarcar que les *Vite* eren quelcom més que una «simple» explicació de les biografies dels artistes coneguts, com d'altra banda ja havia indicat «l'índex copiós de les coses més notables». En canvi, les *Vite* s'havien d'entendre com un fenomen col·lectiu que interessava una àmplia franja de la societat de l'època.

En efecte, rellegant les *Vite* de 1568 de manera sistemàtica, ens adonem que el nombre de personatges històrics ha augmentat exponencialment. Per exemple, comentant l'episodi del jove que sant Francesc ressuscita, un fresc de Domenico Ghirlandaio de la capella Sassetti a Santa Trinita, Vasari afegeix nous noms als que ja recorda el 1550, ja que aquí «hi ha retratats [també] Maso degli Albizzi, messer Agnolo Acciaiuoli, messer Palla Strozzi, notables ciutadans que en les històries d'aquella ciutat s'esmenten sovint».<sup>49</sup> Es torna a explicitar el paper que juguen aquests personatges en la història de Florència, raó per la qual calia celebrar-ne el nom.

També és força descarada la manera com el 1568 Vasari infla sempre que pot la gran família dels Medici. Excloent les nombroses referències al poder consolidat de Cosimo I i de la seva família, n'hi ha prou de recordar com el biògraf va reescriure el passatge en què descrigué l'*Adoració dels Mags* realitzada per Filippino Lippi per als frares de San Donato a Scopeto, taula que trobem avui als Uffizi, i que substituï la que Leonardo va deixar a mitges: mentre que el 1550 només s'havia esplaïat en els moros, els hindús, els vestits estranys i la cabana *bizzarrissima*, en els *parerga* que va pintar Filippino el 1568 afegí altres detalls. Segons Vasari, l'artista

<sup>48</sup> *Tavola delle cose piu notabili che si contengono / In questo Secondo Volume della Terza Parte.*

<sup>49</sup> VASARI, G., *Le Vite...* 1568. Florència: Sansoni, 1971, vol. 3, text, pàg. 477.

... vi ritrasse in figura d'uno astrologo che ha in mano un quadrante Pier Francesco Vecchio de' Medici, figliuolo di Lorenzo di Bicci, e similmente Giovanni padre del signor Giovanni de' Medici, et un altro Pier Francesco di esso signor Giovanni fratello, et altri segnalati personaggi.<sup>50</sup>

Resumint el que hem dit fins ara, sorgiria la tesi que Vasari, amb la complexitat d'Adriani i Borghini, hauria elaborat el 1568 una imatge molt més positiva del retrat. No obstant això, just en la segona edició, l'historiador de l'art no estalvià les crítiques al gènere, abandonant així la posició neutral que havia assumit el 1550. Després d'haver estudiat alguns fragments en què l'autor expressa les seves reserves, intentarem trobar una explicació històrica per comprendre aquesta dicotomia.

Com sabem, l'elogi de Miquel Àngel corona el gran projecte de l'escriptor aretí, igual com se sap que a Buonarroti no li agradava realitzar bustos ni retrats, tret d'alguna excepció, si el model retratat no era d'una bellesa perfecta (cosa que ens remet al passatge de Vasari del qual partiem). Entre les excepcions, tenim el retrat d'Andrea Quaratesi (il·lustració 15), dibuixat al llapis negre, una obra que no s'esmenta en les *Vite*, que aquí pot funcionar com a substitut del de Tommaso de' Cavalieri, el gran amor de Miquel Àngel en la seva vellesa, que tanmateix acabà perdut. El biògraf escriu:

Ritrasse Michelagnolo messer Tommaso in un cartone grande, di naturale, che né prima né poi di nessuno fece il ritratto, perché aboriva il fare somigliare il vivo, se non era d'infinita bellezza.<sup>51</sup>

Vasari, partint del fet que el retrat de Quaratesi demostra el contrari, o bé mentia o bé no estava ben informat, però és significatiu que es tracti d'un dibuix i no d'una pintura, tenint en compte la veritable aversió que Miquel Àngel sentia pels retrats. Pel que sabem, no en va fer ni tan sols d'esculpits, excepte en el cas del *Brutus* del Bargello, que potser representa el retrat idealitzat de l'amic Donato Giannotti.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> *Ibidem*, pàg. 567.

<sup>51</sup> *Ibidem*, vol. 6, text, pàg. 110.

<sup>52</sup> L'opinió que aparentment formula Miquel Àngel i que apareix en una carta de Niccolò Martelli a Domenico Rugasso, el canceller d'Orazio Farnese, del 28 de juliol de 1544, és paradigmàtica: l'artista no s'hauria preocupat de fer que els retrats de Giuliano, duc de Nemours, i Lorenzo de' Medici, duc d'Urbino, s'assemblassin, en les tombes que va erigir a la Sagristia Nova de San Lorenzo, perquè «d'aquí a mil anys» ningú no en podria testimoniar la fidelitat; vegeu BAROCCHI, P.,





15. Miquel Àngel  
Retrat d'Andrea Quaratesi, 1532, llapis negre,  
41,1 × 29,2 cm. Department of Prints and Drawings,  
British Museum, Londres.

*La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568.* Milà-Nàpols: Riccardo Ricciardi, 1962, vol. 3, comentari, pàg. 993. Vegeu, a més a més, CASTELNUOVO, E., «Il significato del ritratto pittorico nella società», a *Storia d'Italia. V: I documenti*. Torí: Einaudi, 1973, vol. 2, pàg. 1.072. La carta original és inclosa a MARTELLI, N., *Il primo libro delle lettere di Nicolò Martelli*. Florència (a instància de l'autor), 1546, fol. 49r: «Dicono che i Poeti sono adulatori e bugiardi la qual cosa io per la presente mia (dato ch'io non sia Poeta né degno di tal nome) nol niego, ma veggasi a che fine lo fanno. Michel'agnolo solo è unico al mondo nella libreria di San Lorenzo della Città di Firenze, havendo in quella a scolpire i Signori Illustri della felicissima casa de Medici non tolse dal Duca Lorenzo, né dal Sig. Giuliano il modello apunto come la natura gli havea effigiati e composti, ma diede loro una grandezza, una proportion e un decoro, una gratia, uno splendore qual gli pareva che più lodi loro arrecassero, dicendo che di qui a mille anni nessuno non ne potea dar cognitione che fossero altrimenti, di modo che le genti in loro steßi mirandoli ne rimarrebbero stupefatti, sì che se i famosi scrittori aggiugnon talvolta al vero lo fanno per renderli mirabili a i secoli futuri, e non per adularli».

La reticència de Buonarroti a realitzar retrats podria haver influït en l'opinió de Vasari. Si bé havia iniciat la seva carrera pintant complexos imatges al·legòriques i continuà representant figures d'homes il·lustres al llarg de tot l'arc de la seva carrera, Giorgio no dubtà a escriure frases com aquesta en la seva autobiografia:

Feci [...] il ritratto di Luigi Guicciardini, fratello di messer Francesco che scrisse la Storia [...]; il quale ritratto, che è appresso gl'eredi di detto messer Luigi, si dice essere il migliore e più somigliante d'infiniti che n'ho fatti. Né de' ritratti fatti da me, che pur sono assai, farò menzione alcuna, che sarebbe cosa tediosa: e per dire il vero, *me ne sono difeso quanto ho potuto di farne*.<sup>53</sup>

D'aquest fragment, se n'extreu que Vasari es veié, per dir-ho així, «obligat» a pintar molts retrats, malgrat que sostingués que no se sentia atret per aquell gènere. Amb tot, preval el pensament que transmet cap al final de l'autobiografia, on l'autor s'expressa de manera encara més honrada quan afirma que el van «forçar» a realitzar el retrat d'Antonio de' Nobili, dipositori general de Cosimo I i gran amic del pintor, «contra la meua naturalesa de fer». <sup>54</sup> El gènere que freqüentà tota la seva vida hauria estat del tot inadequat a la seva inclinació artística.

Així, doncs, ens trobem davant d'una paradoxa clara: en la segona edició de les *Vite* el retrat es tolerava com a producte estètic inferior només perquè desenvolupava la important funció de document històric. <sup>55</sup> Tanmateix, seguint el rastre d'aquest reconeixement, el to en les discussions del gènere esdevingué menys allunyat i més positiu, com es veu, per exemple, en la vida de Giovanni Bellini. En tot cas, en aquest gir fou fonamental la contribució determinant dels amics literats de Vasari, que varen intuir el gran potencial polític posat en òrbita quasi inconscientment per l'*opus magnum* de l'aretí; un instrument de comunicació i «propaganda» l'abast del qual l'historiador de l'art no havia entès del tot.

En més ocasions ha sortit a la llum l'aportació que proporcionaren a l'obra homes com Borghini i Cosimo Bartoli, però si ens dediquem a la història del

<sup>53</sup> VASARI, G., *Le Vite...* 1568, vol. 3, text, pàg. 393; la cursiva és meua.

<sup>54</sup> *Ibidem*, pàg. 405.

<sup>55</sup> *Ibidem*, pàg. 400: «*Et intanto che si fece il rimanente, condussi, con richissimo lavoro di stucchi in vari spartimenti, le prime otto stanze nuove [del Palazzo Vecchio], che sono in sul piano della gran Sala, fra salotti, camere et una cappella, con varie pitture et infiniti ritratti di naturale, che vengono nelle istorie, cominciando da Cosimo Vecchio, e chiamando ciascuna stanza dal nome d'alcuno disceso da lui, grande e famoso*».



retrat, fou Giovanni Battista Adriani qui desenvolupà un paper de primera línia en aquella història. Com hem vist, en la seva carta reprèn sovint l'argument, fins que es dona un canvi sobtat en la relació entre «imitar» i «retratar», ja que fer retrats adquireix en aquell moment una connotació positiva. En lloc de la història de Gige Lidio, que Vasari explica en el proemi a les vides dels artistes, Adriani prefereix la de la filla de Dibutade Sicionio,<sup>56</sup> desplaçant l'accent de la pintura a l'escultura (o posant ambdues arts en igualtat) i lloant el gènere del retrat entès com a referent, és a dir, com a obra de «retratar», assumint d'aquesta manera una posició exactament contrària a la de Vasari, tot i que els seus textos s'han imprès en el mateix llibre.

No menys important és el paràgraf següent, en què Adriani lloa obertament la ceroplàstica que inventà Lisistrat de Sició, germà de Lisip: segons l'autor, «ell va ser el primer que va retratar del viu, havent-se esforçat abans que ell els altres mestres a fer llurs estàtues tan belles com poguessin».<sup>57</sup> Com es veu, és una idea oposada a la de Miquel Àngel i a la de Vasari, que concebien l'art com una millora de la natura, admetent només la reproducció d'un model naturalment perfecte. En canvi, Adriani escriu el contrari: sembla que valori la feina de l'escultor antic perquè no s'esforça a fer les seves estàtues més belles, sinó que prefereix recórrer més aviat a la reproducció del model per calc. És gràcies a aquest passatge que Vasari, per emulació, inserirà en la biografia de Verrocchio un llarguíssim *excursus* sobre la producció d'exvots de cera elaborats sobretot per al santuari de l'Annunziata.<sup>58</sup>

Tenint en compte totes les dades compilades fins ara, només entendrem millor les correccions i els afegitons que Vasari aporta al seu text normatiu en la segona edició si ens adonem dels enormes interessos lligats a la revaloració del retrat en la Giuntina. No tenim prou espai per analitzar profundament tots els passatges rellevants de la versió més tardana, i potser seria superflu. N'hi hauria prou de dir que, si en l'exemple que acabem d'esmentar, la ceroplàstica, Vasari sembla que d'alguna manera rescati, almenys a través d'un interès històric, el valor del retrat com a referent, i si en les biografies de Ticià i de

<sup>56</sup> *Ibidem*, vol. 1, text, pàgs. 204-205. Antonio Pinelli, a qui estic molt agraït, m'ha fet adonar que, fins avui, en tota la literatura historicoartística sempre es fa referència al nom de «Dibutade» per error, ja que Plini es referia en realitat a l'artista «Butade».

<sup>57</sup> VASARI, G., *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568* [BETTARINI, R.; BAROCCHI, P. (eds.)]. Florència: SPES, 1966, vol. 1, text, pàg. 205.

<sup>58</sup> Sobre aquest aspecte, vegeu CARRARA, E., «Vasari e Borghini sul ritratto. Gli appunti pliniani della *Selva di Notizie* (Ms. K 783.16 del Kunsthistorisches Institut di Firenze)», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 44, 2000, pàgs. 243-291, en particular pàg. 247.

Giorgione, tal com es torna a escriure el 1568, retrobem el tòpic de l'autoretrat miraculós, és en les dels dos pintors florentins, Jacopino del Conte i Domenico Puligo, que els límits del gènere troben, com deia Vasari, la seva expressió més articulada.

La breu vida de Jacopino és tota una *excusatio non petita* pel que fa al gènere. El text fa que el lector entengui que el florentí Del Conte hauria estat un artista capaç de pintar coses grans i retaules d'altar, com efectivament féu, però «havent estat des de la seva joventut molt inclinat a retratar del natural, ha volgut que sigui aquesta la seva professió principal».<sup>59</sup> Descriure tots els seus retrats seria avorrit, afegí el biògraf, tot i que no deixa escapar una notícia històrica, és a dir, el fet que Jacopino s'havia convertit en el pintor oficial dels pontífexs, així com Ticià tenia l'encàrrec a Venècia de pintar les figures dels duxs, sense deixar d'immortalitzar tots els ambaixadors que havien anat a la Santa Seu. I no només aquests, de fet, sinó també persones nobles, prelat, cardenals (il·lustració 16) i literats. Vasari ha d'acceptar a contracor que el col·lega ha fet fortuna (tanta que li permet viure còmodament amb la seva família a Roma), però no pot estar-se de dir una malícia: Jacopino dibuixava tan bé de jove que s'esperava que faria grans coses, tot i que, havent cedit a la seva inclinació, s'hauria acontentat a anar fent dedicant-se en cos i ànima a un gènere menor de la història de l'art.

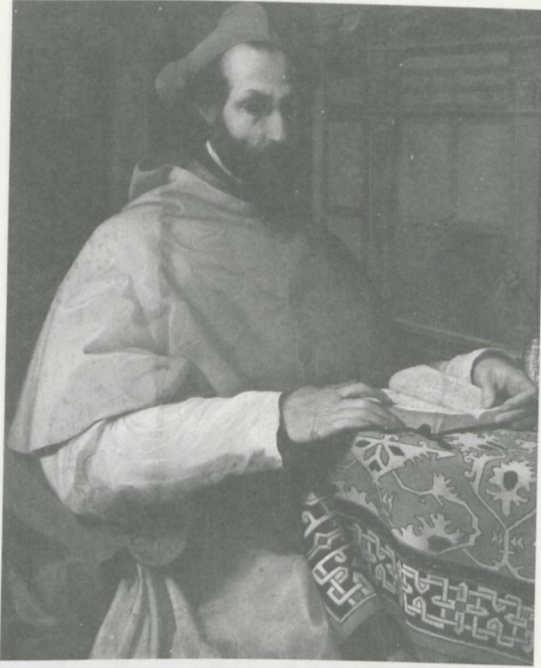
La vida de Jacopino només apareix en la segona edició i per això la dedicada a Domenico Puligo és molt més interessant, ja que ens permet de sospesar els canvis entre les dues versions.<sup>60</sup> El 1550, Vasari es limita a escriure que Puligo es dedicava a pintar retrats al natural (il·lustració 17) perquè no tenia dibuix i practicava contínuament amb els colors. Aquí, com en el cas de Jacopino, també es critica l'artista per haver renunciat a realitzar «obres grans» i haver-se concentrat en canvi en les pintures de devoció i els retrats, admetent tanmateix que aquests eren «molt semblants i molt vius».<sup>61</sup> Això és tot el que es llegeix el 1550.

<sup>59</sup> VASARI, G., *Le Vite...* 1568, vol. 6, text, pàg. 222. Sobre els retrats de l'artista, vegeu DONATI, A., *Ritratto e figura nel Manierismo a Roma (Michelangelo Buonarroti, Jacopino del Conte, Daniele Ricciarelli)*. Vila Verrucchio (Rimini): La Pieve Poligrafica, 2010, en particular pàgs. 149-162.

<sup>60</sup> Sobre Puligo, vegeu CAPRETTI, E.; PADOVANI, S. (eds.), *Domenico Puligo (1492-1527). Un protagonista dimenticato della pittura fiorentina* [amb la col·laboració de CASCIU, S., i un assaig de TEMPESTINI, A.], cat. exp., 26 de setembre de 2002 - 5 de gener de 2003, Palazzo Pitti, Florència. Liorna: Sillabe, 2002.

<sup>61</sup> VASARI, G., *Le Vite...* 1550, pàg. 658.





16. Jacopino del Conte  
*Retrat de cardenal (Marcello Cervini degli Spannocchi)*,  
 iníci dels anys 40 del segle XVI, oli sobre taula,  
 103 x 86 cm. Galleria Borghese, Roma.

Divuit anys més tard, però, la cosa canvia. Insereix en la biografia de Puligo la d'un altre deixeble de Ridolfo del Ghirlandaio, Antonio del Cerauolo, que, com el seu company, s'havia especialitzat en el retrat (il·lustració 18).<sup>62</sup> Vasari escriu:

[Antonio havia après de Lorenzo di Credi] a ritrarre tanto bene di naturale, che con facilità grandissima faceva i suoi ritratti similissimi al naturale, ancorché in altro

<sup>62</sup> Sobre Antonio del Cerauolo, vegeu ZERI, F., «Antonio del Cerauolo», *Gazette des Beaux-Arts*, 109, 1967, pàgs. 139-154; TAMBORINO, A., «Considerazioni sull'attività di Antonio del Cerauolo e proposte al suo catalogo», *Proporzioni. Annali della Fondazione Longhi*, 2-3, 2001-2002, pàgs. 104-122; BENASSAI, P., «Tra Filippino e Ridolfo del Ghirlandaio. Cenni e riflessioni sulla pittura a Prato nel primo trentennio del Cinquecento», *Prato storia e arte*, 103, 2008, pàgs. 7-33; CALLAHAN, M., «Antonio del Cerauolo at la Crocetta and a note on Lorenzo di Credi's niece», *Burlington Magazine*, 152, 2010, pàgs. 7-11.



17. Domenico Puligo

*Retrat de jove amb vista de Florència*, c. 1525, oli sobre taula, 117,5 × 87,6 cm. Col·lecció privada, Bromfield (Shropshire, Ludlow), Oakly Park.

non avesse molto disegno: et io ho veduto alcune teste di sua mano ritratte dal vivo, che ancorché abbiano verbigrazia il naso torto, un labbro piccolo et un grande, et altre sì fatte disformità, somigliano nondimeno il naturale, per aver egli ben preso l'aria di colui; là dove per contrario molti eccellenti maestri hanno fatto pitture e ritratti di tutta perfezzione in quanto all'arte, ma non somigliano né poco né assai colui per cui sono stati fatti.<sup>63</sup>

Es tracta d'un passatge fonamental per a la nostra història, ja que Vasari deixa entreveure alguns conceptes importants, per a ell i per a nosaltres, que ens ocupem del seu pensament. Ni Puligo ni Antonio del Ceraioolo no són gaire

<sup>63</sup> VASARI, G., *Le Vite...* 1568, vol. 4, text, pàg. 248.





18. Antonio del Ceraio  
*Retrat masculí, c. 1515-1525, oli sobre taula, dimensions desconegudes, ubicació desconeguda.*

destres pel que fa al dibuix, fet que suposa un pecat capital en la concepció estètica de Vasari, ja que equival a dir que el retrat és un gènere inferior. A més a més, si bé la funció del retrat seria reproduir fidelment la realitat amb totes les seves deformacions, els millors mestres, que idealitzen el model, no serien capaços de pintar figures versemblants, mentre que un artista al cap i a la fi mediocre com Antonio hauria estat capaç de captar millor l'aire dels models: una altra manera de redimensionar l'abast del gènere dins el seu sistema de les arts.

El fragment de la vida segueix amb una cançó que ja hem escoltat amb Miquel Àngel i d'altres, tot i que amb una altra entonació. Segons l'historiador d'Arezzo, qui pinta retrats ha de tenir enginy, «sense mirar allò que es requereix en una perfecta figura», per fer que s'assemblin, «però quan s'assemblen i són bells, llavors a les obres se les pot anomenar singulars i als seus artistes



19. Jacopo Zucchi (atribuït)  
*Retrat de Giorgio Vasari*, 1571-1574, oli sobre taula,  
100,5 × 80 cm. Galleria degli Autoritratti, Galleria  
degli Uffizi, Florència.

excel·lentíssims». <sup>64</sup> Finalment, Vasari reconeix que un pintor de retrats pot ser un mestre excel·lent, malgrat la presumpta poquedat del gènere pictòric, si reproduceix un model perfecte.

Tot i la severitat de l'artista respecte al retrat, no deixà escapar l'ocasió de fer-se retratar per un dels seus deixebles en l'anomenat autoretrat dels Uffizi (il·lustració 19) i d'inserir dues imatges pròpies en la Giuntina (il·lustracions 20a, 20b): en el primer volum, encapçalant l'*Indice delle cose più notabili*, en un oval acompanyat per la inscripció *GIORGIO VASARI PITTORE ET ARCHITETTO ARETINO* que destaca sobre una vista de la ciutat de Florència, i al començament de la *Descrizione dell'opere di Giorgio Vasari Pittore, et Architetto Aretino*, en la segona part

<sup>64</sup> *Idem*.





20a

Cristofano Coriolano (gravador)  
Giorgio Vasari (inventor)

*Retrat de Giorgio Vasari*, xilografia  
per a la segona edició de les *Vite*.  
Florència: 1568.

Fotografia: Kunsthistorisches  
Institut, Florència.



20b

Cristofano Coriolano (gravador)  
Giorgio Vasari (inventor)

*Retrat de Giorgio Vasari*, xilografia  
per a la segona edició de les *Vite*.  
Florència: 1568.

Fotografia: Kunsthistorisches Institut,  
Florència.

del tercer volum, dins d'un marc que ell sovint havia reservat als pintors-arquitectes.<sup>65</sup> Les dues imatges són semblants, però no idèntiques: en aquest segon retrat, el paisatge de la ciutat de Florència és limitat. L'autor era ben conscient del paper desenvolupat i dels problemes que comportava la imatge que Cristofano Coriolano havia gravat, tal com es demostra en una carta que adreçà a Vincenzio Borghini el setembre de 1567:

Et stamani io o fatto di mia mano il mio viso ritratto dallo specchio, che non è infiato [és a dir, inflat, engreixat respecte a l'original, com ho havia estat, en canvi, en una primera prova] [...]. Et se maestro Cristofano a Venetia non lo giositia [és a dir, no el fa malbé, no el malmet], aremo una testa gratiosa, perché la ritratto bene affatto. Stasera lo manderò a Venetia.<sup>66</sup>

L'anomenat autoretrat (il·lustració 19), l'autoria del qual s'atribuí al deixeble Jacopo Zucchi, el representa amb uns vestits magnífics i amb un collaret d'or al coll, la condecoració de cavaller de l'*Spron d'Oro* i de *San Pietro* que li havia atorgat el papa Pius V el 1571. Així mateix, l'acompanyen els instruments de la seva professió: un pinzell i un compàs recolzats sobre un full de paper decorat amb figures i una planta arquitectònica. L'obra documenta l'estatus social que Vasari va adquirir després d'una vida de feina molt intensa i expressa la satisfacció pels objectius aconseguits. Al llarg del nostre estudi hem constatat fins a quin punt a l'artista no li agradava el retrat, tot i que a l'inici del vuitè decenni ja era conscient del paper històric que representava el gènere, ja que tant ell com els seus contemporanis interpretaven les figures dels homes il·lustres com a documents històrics.

Com a conclusió, podríem dir que la posició de Vasari pel que fa al retrat fou contradictòria, o com a mínim no resolta, i que les seves observacions sobre el gènere en les *Vite*, en les cartes i en les obres són fragmentades i incompletes. Tanmateix, si no tinguéssim en compte els seus esforços en aquest camp no podríem entendre les primeres teories del retrat que proposà el cardenal Gabriele Paleotti, que en el seu *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582)

<sup>65</sup> Vegeu DAVIS, C., «Ritratti / de' più eccellenti / pittori / scultori et architetti / Contenuti nelle Vite di M. Giorgio Va / sari Pittore, et Architetto / Aretino. / Con la tavola de nomi loro / In Fiorrenza / Appresso i Giunti / MDLXVIII», a *Giorgio Vasari*, cat. exp., 26 de setembre - 29 de novembre de 1981, Arezzo. Florència: EDAM, 1981, pàg. 261.

<sup>66</sup> *Idem*.



esmenta fins i tot els caps que Vasari va inserir en la seva grandiosa obra, o els que va inserir Giovanni Paolo Lomazzo en el seu *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584) o els de l'artista-prelat Giovanni Battista Armenini en els seus utilíssims *De' veri precetti della pittura* (1586).

Per a Paleotti el retrat era un gènere potencialment perillós, perquè, per exemple, permetia la representació del rostre dels heretges i per aquest motiu havia d'estar sota estricte control, tot i que en valorava el pes documental. Així, escrigué:

Negli altri casi poi giudicati ragionevoli e non dubiosi raccordiamo al pittore che egli, nel fare ritratti, non si scosti punto dalla verità, servando in questo la regola dell'istorico, che narra il fatto come è stato, e non dell'oratore, che spesso amplifica et estenua le cose.<sup>67</sup>

En aquest passatge extraordinari es defineix clarament l'equació retrat-història. Un argument que hauria satisfet *messer* Giorgio, que en el cèlebre proemi a la segona part de les *Vite* expressà obertament la voluntat que se'l prenguessin seriosament com a historiador, ja que si només hagués volgut descriure les obres dels artistes, n'hauria tingut prou de fer un inventari. Així, doncs, Vasari historiador; tot i que cal comprendre que «els documents» no es troben només en el arxius, sinó també en els rostres dels protagonistes de la història immortalitzats en els retrats.

El text d'Armenini insisteix en el valor de la *memòria* i no es fixa gaire en les opinions de Vasari, tot i que les sistematitza. De fet, és significatiu que el títol del capítol dedicat al gènere resulti ser una citació lliure del text de l'historiador aretí. Efectivament, Armenini escollí aquest títol: «De' ritratti del naturale e dove consiste la difficultà di farli bene; e da che procede che, le più volte, quelli che hanno maggior disegno e che sono più celebri de gli altri, li fanno men somiglianti di quelli che sono men perfetti di loro».<sup>68</sup>

En canvi, amb el text de Lomazzo s'obre una nova era, que tanmateix no hauria estat possible sense les tasques de preparació dutes a terme per Vasari. En el capítol anomenat «Composizione di ritrarre dal naturale», el pintor mi-

<sup>67</sup> PALEOTTI, G., a BAROCCHI, P. (ed.), *Scritti d'arte del Cinquecento*. Milà-Nàpols: Riccardo Ricciardi, 1977, vol. 3, pàg. 2.728. Vegeu, a més, PALEOTTI, G., *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) [DELLA TORRE, S. (ed.)]. Ciutat del Vaticà: Libreria Editrice Vaticana, 2002, pàgs. 149-163.

<sup>68</sup> PALEOTTI, G., a BAROCCHI, P. (ed.), *Scritti d'arte...*, vol. 3, pàg. 2.749. Vegeu, a més, ARMENINI, G.B., *De' veri precetti della pittura* [GORRERI, M. (ed.)], amb un prefaci de CASTELNUOVO, E.]. Torí: Einaudi, 1998, pàgs. 215-218.

lanès reprèn els tòpics de la *virtut*, de la *memòria*, de l'estatus del retratat i de la relació entre aquest gènere i la poesia.<sup>69</sup> Amb tot, contràriament a Vasari i a Paleotti, que n'admiraven el valor de document històric, Lomazzo en ressalta la capacitat de metamorfosi, és a dir, d'embellir la realitat, capgirant completament les bases sobre les quals s'havia centrat el gènere i en què havia trobat, diria, la seva justificació ètica.

En canvi, per a Lomazzo el retrat ja no era res més que un altre aspecte de la pintura o de l'art, la funció del qual seria corregir els defectes de la naturalesa. I fou des d'aquest punt de vista que nasqué el seu concepte originalíssim de «retrat intel·lectual». Tal com escrigué en el seu *Trattato*:

Né è da tacere il gran ritratto che volse fare ad Alessandro Magno Dinocrate nel grandissimo monte Atos, nel quale voleva che nella man sinistra avesse tenuto una città capace di diece milla persone, sì come racconta Vitruvio; benché molti maggiori sono i ritratti intellettuali, i quali delle mani de gl'artefici sono posti in forma naturali all'occhio, esprimendo il concetto della sua mente over idea.<sup>70</sup>

De document històric a ficció: la història del retrat del segle XVI es desenvolupa entre aquests dos pols. I si bé la concepció de Lomazzo i dels altres escriptors del novè decenni postula una teoria del retrat veritable i pròpia, que es debat en capítols separats dels seus tractats, aquesta revolució no hauria pogut tenir lloc si Giorgio Vasari no hagués fet els primers passos a l'hora de definir un gènere que no experimentaria cap crisi en els segles posteriors.

<sup>69</sup> BAROCCHI, P., *Scritti d'arte...*, vol. 3, pàg. 2.743: «Nelle femine maggiormente va osservato, con esquisite diligenza, la bellezza, levando quanto si può con l'arte gli errori della natura; e così imitar i poeti quando cantano in verso le lodi loro». Vegeu també LOMAZZO, G.P., *Scritti sulle arti* [CIARDI, R.P. (ed.)]. Florència: Centro Di, 1975, vol. 2, pàgs. 377-378.

<sup>70</sup> BAROCCHI, P., *Scritti d'arte...*, vol. 3, pàg. 2.748; la cursiva és meua. Vegeu també LOMAZZO, G.P., *Scritti...*, vol. 2, pàg. 381.