



Vidas de artistas y otras narrativas biográficas

Eva March y Carme Narváez (eds.)

UBe

ACAF-ART
LLIBRES

ÍNDICE

I.	LA BIOGRAFÍA COMO MÉTODO EN EL CAMPO DE LA HISTORIA DEL ARTE	II
	<i>Vasari i el retrat</i>	13
	Alessandro Nova	
	<i>Per una geografia e storia della prima edizione delle Vite vasariane</i>	57
	Barbara Agosti	
	<i>Itinerarios biográficos de los pintores clérigos en la España del Siglo de Oro.</i> <i>Propuesta de análisis</i>	87
	Sílvia Canalda i Llobet	
	<i>Los personajes están vivos. Modelos y espectáculo en el cine biográfico</i>	125
	Ángel Luis Hueso	
	<i>Las fortunas críticas de Giorgio Vasari</i>	141
	Juan María Montijano	
2.	VIDAS Y BIOGRAFÍAS	159
	<i>Vasari autore e la questione della lingua</i>	161
	Marco Ruffini	

<i>Vasari i els marges de la divinitat: recuperacions biogràfiques, reaccions polèmiques; un retrat inexistent i una vendetta</i> Cristina Fontcuberta i Famadas	173
<i>El valor conceptual del proyecto arquitectónico en el pensamiento vasariano y su ilustración en el Libro de' Disegni.</i> Carme Narváez	201
<i>Francisco de Holanda y Giorgio Vasari: del diálogo como forma narrativa a las Vite vasarianas</i> Eloi de Tera	227
<i>Zhang Yanyuan y el modelo biográfico en China</i> Isabel Cervera	251
<i>Del llenç al film: els retrats de família de Zhang Xiaogang 张晓刚 i Zhang Yang 张杨.</i> Manel Ollé	273
3. PARTICULARIDADES BIOGRÁFICAS	285
<i>El pintor en el taller. Modos de verse, maneras de representarse.</i> Rosa M. Creixell	287
<i>Eugeni d'Ors i el model de les Vite de Vasari. El curs Miquel Àngel a Terrassa</i> Mireia Freixa	311
<i>El artista y su escritor. La novela de artista en el siglo XIX francés</i> Isabel Valverde	323
<i>El estudio de la formación de los pensionados españoles en Roma entre 1758 y 1766: el taccuino de Antonio Primo.</i> Raquel Gallego	349

4. OTROS VASARI, OTRAS BIOGRAFÍAS	375
<i>Karel van Mander y el Libro de la Pintura</i>	377
Eva March	
<i>De Palomino a Ceán. Narratives biogràfiques en el segle XVIII hispànic . . .</i>	399
Joan Ramon Triadó	
<i>Del document a la narrativa social. Biografia del comerç artístic</i>	
<i>a la Barcelona del set-cents</i>	423
Anna Vallugera	
ÍNDICE ONOMÁSTICO	445

VASARI I ELS MARGES DE LA DIVINITAT: RECUPERACIONS BIOGRÀFIQUES, REACCIONS POLÈMIQUES; UN RETRAT INEXISTENT I UNA «VENDETTA»*

Cristina Fontcuberta i Famadas
Universitat de Barcelona

En aquest article es pretén posar en relleu quins foren els motius i principalment les conseqüències de la «divinització» de Miquel Àngel per part de Vasari, quines reaccions suscità, quins efectes tingué en els textos posteriors, quina resposta provocà en la literatura artística. Sense pretendre abastar aquí un tema tan ampli com el de la recepció del text vasarià, i malgrat que la qüestió podria prendre molts matisos, la intenció és posar en ordre determinades idees analitzades de manera fragmentària per la historiografia vasariana —algunes prou conegudes o recurrents— i alhora formular alguna pregunta menys estudiada, com és l'existència d'alguna empremta visual —positiva o negativa— com a reacció a la divinització miquelangelesca. Es tracta, doncs, de traçar unes línies àmplies de la resposta a Vasari, en cadascuna de les quals es pot aprofundir.

LA DIVINITZACIÓ DE MIQUEL ÀNGEL: ESTRATÈGIES I MOTIUS

Entre els fragments més coneguts de la literatura artística, hi té un lloc d'honor aquell en el qual Vasari parla de Miquel Àngel en termes divins i afirma que ha estat enviat per Déu per tal de mostrar als homes la perfecció de les arts.¹ Les lloances als artistes no eren noves, Vasari recull, com és sabut, una tradició ja antiga en què la culminació de les arts es personifica en un artista. Si ens remuntem a l'antiguitat, Xenòcrates i Plini creien que el progrés culminava amb Lisip i Apelles. Però els antecedents de Vasari enllacen clarament amb els escriptors del Tres-cents i les biografies humanistes. Dant, Boccaccio i Petrarca ja parlaven d'una nova època en les arts i la literatura i Florència

* Aquest article s'insereix en el marc del projecte d'investigació HAR2009-07053, i la seva publicació ha estat possible gràcies a la concessió de l'acció complementària HAR2010-09519-E.

¹ 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. 880.

n'era el centre, però s'ha assenyalat la influència directa de Filippo Villani i el *Liber de originis civitatis Florentiae* de la dècada de 1380, en què cinc artistes de Florència són esmentats després dels grans noms de l'antiguitat, entre altres homes il·lustres, incloent-hi doctors, generals i estadistes. Igualment, els *Commentari* de Ghiberti, la biografia de Manetti sobre Brunelleschi, sense oblidar Cristoforo Landino i la vida d'alguns artistes florentins al proemi de la *Divina Comèdia* el 1481, són antecedents clars de Vasari. Apareixen altres obres a l'inici del segle XVI, col·leccions de notes sobre artistes d'Antonio Billi, Giovanni Battista Gelli i l'Anònim Gaddiano. Després, s'elaboraren les biografies curtes de Leonardo, Rafael i Miquel Àngel que Paolo Giovio havia escrit a finals de la dècada de 1520.² La història d'aquests textos comença amb les figures de Cimabue i Giotto —tal com ja havia fet Dant—, i s'hi van anar afegint Masaccio, Andrea del Sarto, Leonardo i Miquel Àngel. Es tractava, doncs, d'una història basada en Florència. Per això el títol de les *Vite* —més que *Història* o *Commentari*—, suggerit per Paolo Giovio, és tan apropiat, tal com assenyalava Cast.³

Així, doncs, la idea d'un registre de vides ja estava establert al Renaixement, i la idea d'un progrés també, però el fet d'atorgar un caràcter diví a un artista —que no fos poeta— amb aquesta grandiloquència esdevingué un tret destacable de Vasari.⁴

Per explicar l'art de Miquel Àngel, doncs, els criteris de judici ja no són suficients a Vasari, i recorre a Déu. És Déu qui, després d'haver considerat vans els esforços dels artífexs, envià Miquel Àngel a la terra. En la visió vasariana, l'arquitecte diví, des del seu alt seient al cel, posa la vista en el món desafortunat que té a sota i li fan llàstima les lluites i els esforços infructuosos de les criatures que esperen la redempció. D'aquesta manera, el naixement de Miquel Àngel fou un acte d'amor diví perquè és un salvador de les arts. La dimensió moral de Miquel Àngel i de la seva missió és assenyalada per Vasari, atès que Déu «decidí proveir-lo amb la veritable filosofia moral [...] i que fos anomenat

² Aquesta qüestió disposa d'una bibliografia notable. Vegeu, per exemple, TANTURLI, G., «Le biografie d'artisti prima del Vasari», a *Il Vasari, storiografo e artista, Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte*, 2-8 de setembre de 1974, Arezzo-Florència. Florència: Grafistampa, 1976, pàgs. 275-298; MONTIJANO, J.M., *Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico*. Màlaga: Universidad de Málaga-Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2002, en especial pàgs. 46-63; POMMIER, É., «Les débuts de l'histoire de l'art à Florence», a POMMIER, É., *Histoire de l'histoire de l'art*, París: Musée du Louvre, 1995, vol. I, pàgs. 13-46.

³ CAST, D., *The Delight of Art. Giorgio Vasari and the Traditions of the Humanist Discourse*. Pennsilvània: The Pennsylvania State University Press, 2009, pàg. 75.

⁴ EMISON, P.A., *Creating the «divine» artist: from Dante to Michelangelo*. Leiden-Boston: Brill, 2004.

per nosaltres més aviat celestial que no pas terrenal». Vasari també explica que el pare de Miquel Àngel li va donar aquest nom arcangèlic «perquè desitjava suggerir que hi havia alguna cosa de celestial i diví més enllà de l'ús dels mortals», i, per tant, recorda l'arcàngel Miquel que pesarà les coses bones i dolentes el dia del Judici Final. De fet, el judici de les arts és el final essencial del llibre de Vasari. El frontispici al primer volum reapareix al final del segon volum de 1568, i una figura amb una triple trompeta i una torxa apareix al cel, mentre les tres figures al·legòriques assegudes —les tres arts— i altres cossos nus semblen despertar-se amb el seu so. L'art, per tant, és salvat amb Miquel Àngel com el gran protagonista.⁵

De fet, la mateixa estructura de les *Vite* respondria a aquesta dinàmica moral, i Vasari recorre les biografies dels artistes relacionant-les també amb les seves obres. S'ha dit que biografia i art s'emmirallen l'una a l'altre en les *Vite*; és a dir, una de les estratègies utilitzades per Vasari és suggerir una simetria entre identitat i art. D'aquesta manera, s'adhereix a un principi articulat per Poliziano al segle xv: «cada pintor es pinta a ell mateix».⁶ En el cas de Miquel Àngel, l'esperit èpic de la seva obra transmès per Vasari sembla concordar amb les imatges heroiques de les escenes de la *Creació* per a la Capella Sixtina. Un altre exemple famós és el de Raffaello Sanzio, que és tan sant com el seu nom, i a través de la seva «gràcia», entesa com a virtut artística però també espiritual, crea harmonia, amor, el tema que preval en la vida de Rafael.

Però no tots els artistes són tan perfectes com Miquel Àngel i Rafael. Hi ha vides complexes, poc virtuoses, fins i tot una mica fosques. Aquests artistes, però, serveixen a Vasari per justificar la necessitat de la salvació de l'art. Tal com explica Ladis, en la concepció heroica de Vasari el naixement de Miquel Àngel és necessari per al rescat d'un món imperfecte, i si les *Vite* arriben a un clímax, aquest és propulsat per una dialèctica moral simple que subratlla el tot: el conflicte entre bé i mal, foscor i llum, bellesa i lletjor. Juntament amb els campions heroics de la virtut, la *Terza Età* està poblada d'altres artistes amb talent, però

⁵ Per a Stack, la figura de la trompeta —identificada a partir d'una inscripció llatina treta de l'*Eneida*— seria la Fama que desperta els artistes, i el llibre de Vasari tindria la mateixa funció redemptora, atès que faria inoblidable la seva reputació. Per a aquesta interpretació, vegeu STACK, J., «Artists into heroes: the commemoration of artists in the art of Giorgio Vasari», a ROGERS, M. (ed.), *Fashioning Identities in Renaissance Art*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2000, pàgs. 163–175.

⁶ Sobre aquesta qüestió, vegeu EISLER, C., «Every Artist paints Himself: Art History as Biography and Autobiography», *Social Research*, 54, 1987, pàgs. 73–99; BAROLSKY, P., «Vasari's *Lives* and the Art of Storytelling», a BURZER, K., et al., *Le Vite del Vasari. Genesi, Topoi, Ricezione*. Venècia: Marsilio, 2010, pàgs. 49–52; MAGINNIS, H., «Every Painter Paints Himself», a BARRIAULT, B., et al., *Reading Vasari*. Geòrgia: Philip Wilson Publishers and Georgia Museum of Art, 2005, pàgs. 24–28.

amb ànimes malmeses, que presten el seu pes col·lectiu a la força del conjunt. Però, sobretot, els antiherois de Vasari no tan sols justifiquen l'arribada de Miquel Àngel, sinó que la fan necessària, perquè Miquel Àngel compleix la promesa de progrés de Giotto, Brunelleschi, Donatello o Masaccio. Amb ell, es completa el vast esquema de Vasari i l'arribada del «diví» Miquel Àngel és alliberadora i catàrtica.⁷

Per sobre de tots aquests caràcters menys virtuosos, qui encarna la maldat és Baccio Bandinelli. La vida de l'escultor, la va afegir en l'edició de 1568, després que Bandinelli morís, el 1560. Era algú que s'acordava amb la grandiosa heroïcitat de l'època, un gran vilà, algú la vida i l'art del qual deixaven clara la necessitat de la salvació, i per tant, algú molt adequat per ser comparat al «diví» Miquel Àngel. Havia estat enemic personal de Vasari, i la importància que aquest li dóna és gran, fins al punt de convertir la seva biografia en la segona més llarga, més que la d'altres herois com Giotto o Rafael. Malgrat que hi ha dades i fets verificables —cal tenir en compte que el coneixia molt bé—, Vasari utilitzà tota la retòrica i la invectiva per retratar amb contundència una visió altament negativa de Baccio. Vasari, a través de les seves històries, li arribarà a conferir un gran impuls intern d'enveja, que s'exemplifica amb la comparació entre el seu *Hèrcules i Cacus* de 1534 per al Palazzo Vecchio i el *David* de Miquel Àngel. Sense entrar en detalls, Vasari narra, a més, com l'estàtua va ser criticada per molts ciutadans i com es van escriure versos i rimes que es reien de les seves proporcions desmesurades.⁸ Aquesta és, doncs, una altra de les estratègies de Vasari per ressaltar el caràcter diví i salvador de Miquel Àngel.

Caldria, d'altra banda, preguntar-se per què Vasari divinitza un artista, és a dir, quins foren els motius d'aquesta culminació de les arts en Miquel Àngel.

⁷ Vegeu LADIS, A., *Victims and Villains in Vasari's Lives*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2008, en especial el capítol 4, «Identity and Imperfection in the Shadow of Michelangelo», pàgs. 93-138. Segons aquesta estratègia dels «antiherois» vasarians i amb la idea que artista i biografia van junts, Vasari explica, per exemple, la vida de tragèdia de Properzia de' Rossi, la bestialitat de Sodoma o la por de Déu de Beccafumi, entre d'altres.

⁸ Explica una història complexa d'*Hèrcules i Cacus*, i malgrat que l'allegoria és la de la Virtut que venç el Vici, Vasari la supedita al seu propòsit i la interpreta com un retrat de Baccio, que és comparat a Cacus, i es mostra el triomf del Miquel Àngel-Hèrcules sobre el seu rival. Sobre les rivalitats de l'època i llurs conseqüències, vegeu FRANCINI, C.; VOSSILLA, F., *L'Ercole e Caco di Baccio Bandinelli*. Florència: Alinea, 1999; GOFFEN, R., *The Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2002, pàgs. 339-385; WALDMAN, L., «“Miracol' Novo et Raro”: Two unpublished contemporary satires on Bandinelli's Hercules», *Mitteilungen Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, xxxviii, 2-3, 1994, pàgs. 307-328.

Entre les raons principals n'hi ha de caire artístic, literari i polític. En primer lloc, i entre les de caràcter artístic, el fet de plantejar un model progressiu de l'art li serveix per explicar la història evolutiva de la pintura, el renaixement de les arts dividit en tres edats o èpoques, fins a arribar a la seva culminació amb Miquel Àngel. Això li permet alhora donar preeminència a la seva escola artística, la toscana, amb Florència com a epicentre, i Miquel Àngel, que havia adquirit una gran fama a Roma i arreu d'Europa, encarnava així aquesta superioritat artística. Tal com afirma Acidini, «en ple segle XVI, Miquel Àngel representava per als Medici i per a Florència el testimoni excel·lent d'una època encara viva en la memòria, el retorn cíclic de la qual constituïa un tema fort de la propaganda ducal».⁹ En les seves lloances de l'art de Miquel Àngel, Vasari assenyalava nombrosos motius, entre els quals: la novetat del seu art, el tractament del tema i la qualitat de la pintura. En destaca la perfecció del dibuix, la imitació dels models antics, la gràcia i l'enginy, entre d'altres característiques, i el fet que arribà a superar tots els mestres. D'aquesta manera, Vasari també defensava la idea del geni creador, la qual cosa s'emmarcaria en la lluita per un estatus més elevat de l'artista i de la intel·lectualitat de l'art que li atorgaria aquesta categoria «divina». Per a Vasari, l'art de Miquel Àngel era una glòria «nacional» i universal alhora.¹⁰

En segon lloc, caldria esmentar motius literaris, atès que també es relaciona amb els propòsits de la biografia com a gènere. Tal com explica David Cast, els humanistes com Bartolomeo Facio a *De viris illustribus* o Aeneas Sylvius Piccolomini, creien que la *vita* havia de distingir-se de l'*encomium* o el record de les coses fetes, una distinció que, remetent a Plutarc, comportava una autoritat, parlar de persones que s'han distingit en les seves activitats, entre les quals artistes com Pisanello o Donatello. La història ha de ser presa com a registre que expressa la voluntat de Déu, però cada cop més els seus protagonistes eren destacats per allò que realment havia passat i per la seva conducta humana, cosa que es relaciona amb la biografia. Aquest tipus de reflexions portava a

⁹ ACIDINI, C., «Michelangelo e i Medici», a CHIARINI, M.; DARR, A.; GIANNINI, C., *L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze 1537-1631*. Milà: Skira, 2002, pàg. 14. L'autora explica la relació de l'artista amb els seus mecenes al llarg de la seva vida, i afirma que Miquel Àngel gaudia de privilegis especials respecte als altres artistes ja de ben jove, com el fet de tenir habitació al seu palau i menjar amb ells, i un sou mensual de cinquanta ducats.

¹⁰ Així ho expressa Vasari en una carta al nebot Leonardo de l'1 de setembre de 1551, on li diu: «... i lumi della virtù miracolose del suo scarpello e pennello faran sempre viva la casa vostra oggi per lui immortale, così come à fatto Italia et Roma et Fiorenza con le sue opere, ma (a) tutto l'universo, fin dove an nome le cose, à dato luce, vita et nome». BUONARROTI, M., *Il carteggio indiretto di Michelangelo* [BAROCCHI, P.; LOACH BRAMANTI, K.; RISTORI, R. (eds.)]. Florència: SPES, 1988, pàgs. 33-34, n. 2.

establir la biografia com a part de la història. Amb l'humanisme, autors com Tolomei creien que la biografia havia d'encoratjar la virtut i explicar les seves accions i orígens. En aquest sentit, podria ser valorada com a història, una qüestió que Bonelli anotà el 1561 en una edició de Giovio. Un segle més tard, Agostino Mascardi afegí que la biografia —que ell distingia totalment de les *effemeridi*— calia que tragués el lector del tedi. El model tornava a ser Plutarc, que havia emfatitzat com l'escriptura de la biografia tenia a veure amb l'expressió vívida de la persona virtuosa i com calia escriure la història del començament al final.¹¹ De fet, el model progressiu de Vasari té com un dels seus objectius l'afirmació de la historicitat de l'art, fonamentar la comprensió de l'art en la història. És a dir, en la idea del progrés, hi ha implícita la idea de la historicitat. Aquest model ja fou posat en dubte per alguns dels seus contemporanis argumentant la inutilitat d'ocupar-se de la història si les arts ja havien arribat a llur perfecció.¹² Vasari preveu aquestes crítiques insistint en diverses ocasions en la necessitat d'apreciar les contribucions dels artistes antics per a la comprensió de l'art. Així, doncs, Vasari s'inscriuria en aquesta tradició biogràfica i històrica, ocupant-se, però, dels artistes.

En tercer lloc, entre les raons de Vasari per a la divinització d'un artista florentí, destaquen els motius de caire polític. El fet que les *Vite* estiguessin dedicades a Cosimo I de' Medici, pare de la ciutat de Florència i patró de les arts, tingué, doncs, un pes cabdal en la seva elaboració i els seus continguts. La importància del patronatge i de l'autoritat en clau humanista ha estat assenyalada sempre pels estudiosos de Vasari.¹³ Com és sabut, a més de descriure els

¹¹ CAST, D., *The Delight of Art...*, pàgs. 118–119. Per a una anàlisi de la relació entre els textos sobre els artistes i sobre els poetes, vegeu SOUSLOFF, C., «Lives of Poets and Painters in the Renaissance», *Word and Image*, 6, 1990, pàgs. 154–162.

¹² Així, per exemple, en un diàleg de Carlo Lezioni, *In Difesa della lingua fiorentina e di Dante* (1556), un interlocutor culpa Vasari de les lloances fetes a Giotto, perquè, de fet, els pintors més recents ja l'han superat. Sobre el mite del progrés artístic, vegeu HAZAN, O., *El Mito del progreso artístico: estudio crítico de un concepto fundador del discurso sobre el arte desde el Renacimiento*. Madrid: Akal, 2010; PRINZ, W., «I Ragionamenti del Vasari sullo sviluppo e declino delle arti», a *Il Vasari, storiografo...*, pàgs. 857–866.

¹³ Tal com recorda Previtali, vegeu PREVITALI, G., «Presentazione», a 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.)]. Torí: Einaudi, 1986, pàgs. vii–xvii. Sobre els Medici com a promotors de les arts i com a mitjà de propaganda, hi ha una bibliografia nombrosa. Vegeu NATALI, A., et al., *Vasari, gli Uffizi e il Duca*. Florència: Giunti, 2011; CHIARINI, M.; DARR, A.; GIANNINI, C., *L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze 1537–1631*. Milà: Skira, 2002; COX-REARICK, J., *Dynasty and destiny in Medici Art: Pontormo, Leo X, and the Two Cosimos*. Princeton: Princeton University Press, 1984; *idem*, «L'arte alla corte del Duca Cosimo I de' Medici», a CHIA-

principals monuments de Florència —malgrat que també parlés d'altres ciutats, sobretot en la Giuntina, com Gènova, Venècia, Nàpols i Milà—, calia reconèixer que era a Florència on l'art havia renascut gràcies als artistes i als patrons. La lloança a Cosimo la fa en termes apologètics, posant èmfasi en la seva tasca com a protector de les arts. Miquel Àngel, com a artista exemplar, pare de les arts florentines, exemplificà la culminació en el text vasarià i no només en aquest, atès que sovint formà part de la propaganda medicea com a summe exponent de les arts florentines.¹⁴ Així mateix, s'ha defensat que la construcció de Miquel Àngel com a figura preponderant del segle XVI és en gran part deguda als seus mèrits artístics, però també a la tasca d'un grup de florentins interessats en la glòria de la pròpia identitat florentina, com alguns dels membres de l'Accademia Fiorentina, entre els quals destaca Vasari.¹⁵

Precisament, molt relacionada amb la lloança de la seva pàtria i del seu patró, hi hauria la qüestió identitària. En aquest sentit, una de les grans crítiques fetes a Vasari des de ben aviat fou la seva toscanocentralitat, arribant a parlar sovint de *campanilisme*. Essent una qüestió profusament analitzada per la historiografia, aquí tan sols se'n volen recordar alguns punts essencials. Si bé és cert que Vasari parla poc d'altres escoles en comparació amb la toscana, també escriu sobre alguns dels millors artistes venecians, com Giorgione i Ticià, alhora que en critica altres com Tintoretto.¹⁶ Pel que fa a Nàpols, no en diu gaire cosa malgrat que hi treballà; a Antonello da Messina, per exemple, el connecta més en l'ambient internacional que en el propi, i és cert que fa algunes afir-

RINI, M.; DARR, A.; GIANNINI, C., *L'ombra del genio...*, pàgs. 43–55, especialment n. 2, amb bibliografia sobre el patronatge artístic de Cosimo.

¹⁴ Hi ha un episodi que ho exemplifica clarament. El 1549, per a l'entrada triomfal de Felip II a Anvers, la «nació» florentina oferí un arc triomfal, i entre els diversos ornaments hi havia les estàtues equestres dels Medici, diversos símbols florentins, els tres grans escriptors —Dant, Petrarca i Boccaccio— i dos artistes, Giotto i Miquel Àngel. En paraules d'Acidini, «així s'exportava, a través d'una política internacional de la cultura, la visió ducal i vasariana de les arts». ACIDINI, C., «Michelangelo...», pàg. 23. Per a més detalls d'aquest episodi, vegeu BECKER, J., «Greater than Zeuxis: Artists as Arguments in the Antwerp Entry of 1549», a MULRYNE, J.R.; GOLDRING, E. (eds.), *Court Festivals of the European Renaissance. Art, Politics and Performance*. Aldershot: Ashgate, 2002, pàgs. 171–195.

¹⁵ Diversos textos i imatges citen l'artista des de la dècada de 1540 cap endavant, i en donen una visió coral de la qual l'autor creu que sorgeixen diversos «Miquel Àngels» que de manera estratègica s'adeqüen als seus interessos, sobretot identitàris. Vegeu THOMAS, F.E., «*Cittadin nostro Fiorentino: Michelangelo and Fiorentissimo in mid-sixteenth-century Florence*», a ROGERS, M. (ed.), *Fashioning Identities in Renaissance Art*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2000, pàgs. 177–187.

¹⁶ A Tintoretto l'acusa de: «... *stravagante, capriccioso, presto e risoluto, e il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura [...] ha lavorato a caso e senza disegno, quasi mostrando che quest'arte è una baia*».

macions més polèmiques.¹⁷ Vasari parla de molts artistes estrangers al llarg de les *Vite*, però només dedica un capítol als diversos artífexs flamencs, exceptuant el miniaturista Giorgio Giulio Clovio —Jure Glovicic de Croàcia— i l'estimat mestre Guillaume de Marcillat, els quals, havent viscut a Itàlia, s'hi van naturalitzar. Però el seu coneixement de nombrosos artistes estrangers que treballaven a Itàlia és una font preciosa, si bé és cert que cau en més errors quan no disposa d'informació de primera mà, tot i que utilitzà diverses fonts per complementar el seu coneixement.¹⁸

D'altra banda, en termes estilístics, és veritat que Vasari defensa sempre la *maniera* italiana com la millor. En conseqüència, lloa Giambologna perquè l'aprèn, i, en canvi, critica Pontormo perquè no la segueix i s'ha enlluernat en la *maniera* alemanya, i li ho retreu dient: «*or non sapeva che tedeschi e fiamminghi vengono in queste parti per imparare la maniera italiana, che egli con tanta fatica cercò, come cattiva, d'abbandonare*». Per a ell, la manera alemanya és estranya a la moderna, i en definitiva és això que li sembla repel·lent en alguns artistes estrangers en què perdura la tradició gòtica. Malgrat que té fragments d'apreciació d'aquestes obres, ell defensava el que coneixia i valorava.

Així, doncs, per aquest tractament, podríem dir, «secundari» o «marginal» del que no sigui l'escola toscano-romana i la seva manera, s'ha acusat Vasari de partidista en termes de *campanilisme*. Ja fa dècades, però, que molts estudiosos han matisat aquesta acusació. Per començar, cal tenir presents les llicències del gènere i la instrumentalització clara de molts textos de la literatura artística. A més, Vasari en ocasions admet honestament que d'alguns artistes estrangers no ho ha pogut saber tot. Pel que fa al cas venecià, també es va saber defensar amb arguments semblants dient que no podia saber-

¹⁷ Així, quan parla de la vida de Marco Calavrese, diu que suscita meravella per haver nascut en una província de la qual no és comú que neixin «homes d'aquesta professió»; de Cola dell'Amatrice diu que hauria fet bé d'exercitar l'art en altres llocs on la concurrència i l'emulació l'haurien fet estudiar més la pintura i practicar el *bello ingegno*, que sí que tenia. Pel que fa a l'arquitectura, hi ha un silenci total, i pel que fa a l'escultura parla de dos artistes napolitans, Girolamo da Santacroce i Giovanni da Nola, però en les vides d'Alfonso Lombardi, Dosso Dossi i altres septentrionals. Vegeu PREVITALI, G., «Il Vasari e l'arte meridionale», a *Il Vasari, storiografo...*, pàgs. 691-700.

¹⁸ Per exemple, usà llibres com *Descrizione dei Paesi Bassi* de Ludovico Guicciardini, de 1567, per parlar d'artistes flamencs, com Bosch i Bruegel. Coneix més bé els flamencs del Cinc-cents com Pieter Aertsen, Van Cleve o Van Orley. Entre d'altres, Vasari esmenta, per exemple, Giovanni della Strada de Bruges, Giambologna, els espanyols Gaspar Becerra i Pedro de Rubiales, Alonso Berruguete, i molts d'altres flamencs, alemanys —com Dürer— o francesos, a qui havia conegut, o que potser havien treballat amb Miquel Àngel. Vegeu BONSANTI, G., «Gli artisti stranieri nelle *Vite* del Vasari», a *Il Vasari, storiografo...*, pàgs. 717-734.

ho tot en la segona edició de la *Vita* dedicada a Carpaccio i altres pintors venecians.¹⁹

Autors com Alessandro Nova han defensat precisament que les causes d'aquests oblits es deuen més als límits de la seva recerca que a una conscient voluntat *campanilista*. Vasari, doncs, hauria estat ben conscient dels seus límits, i, per tant, els seus silencis i llacunes esdevenen molt eloqüents i ens descobreixen encara més coses del seu sistema teòric, basat sobretot en les fonts orals. Per tant, les coses que li eren més alienes, les havia d'interpretar amb altres mitjans disponibles i amb la pròpia fantasia. Tal com apunta Nova, potser aquí rau la seva grandesa: que inventi i perfeccioni mètodes per interpretar la cultura visual italiana des de Cimabue fins als seus dies. Els seus prejudicis envers altres regions, com el Vèneto, revelen, doncs, els seus criteris històrics i els seus mètodes de manera encara més límpida que les seves declaracions programàtiques, que Nova resumeix en sis, les quals, utilitzant una terminologia moderna, serien: la història oral, l'anàlisi iconogràfica, la *connoisseurship*, l'anàlisi de l'estil, l'estudi de les tècniques i la història dels gèneres.²⁰ Per tant, i com a arguments contraris a la simplificació *campanilista* de Vasari, és important remarcar aquí aquestes dosis d'humilitat davant d'escoles que no dominava o no li eren familiars, així com un cert rigor en l'ús de mètodes avui vigents, com les atribucions, o la importància de desxifrar un cicle pictòric —una anàlisi iconogràfica avui— i la necessitat de recórrer a una documentació oral a manca de l'arxiu.

¹⁹ «Di molti dunque che quasi in un medesimo tempo et in una stessa provincia fiorirno, de' quali non ho potuto sapere, né posso scrivere ogni particolare, dirò brevemente alcuna cosa; per non lasciare, trovandomi al fine della Seconda Parte di questa mia opera, indietro alcuni che si sono affaticati per lasciar il mondo adorno dell'opere loro. De' quali dico, oltre al non aver potuto aver l'intero della vita, non ho anco potuto rinvenire i ritratti, eccetto quello dello Scarpaccia, che per questa cagione ho fatto capo degl'altri. Accettisi dunque in questa parte quello che io posso; poichè non posso quello che io vorrei». Vegeu VASARI, G., *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568* [BETTARINI, R.; BAROCCHI, P. (eds.)]. Florència: Sansoni, 1971, vol. 3, pàg. 622.

²⁰ NOVA, A., «Giorgio Vasari e i metodi della storia dell'arte», a BURZER, K., et al., *Le Vite del Vasari. Genesi, Topoi, Ricezione*. Venècia: Marsilio, 2010, pàgs. 1-8. De fet, cal recordar que cap biografia ha patit una reelaboració més gran que la de Giorgione, en la qual Vasari torna a admetre els seus límits. Vegeu CONTE, F., «Osservazioni sulle varianti della Vita di Giorgione di Vasari», *Annali di Critica d'Arte*, III, 2007, pàgs. 60-102; NOVA, A., «Giorgione e Tiziano al Fondaco dei Tedeschi», a FERINO-PAGDEN, S., *Giorgione Enthymisiert*. Turnhout: Brepols, pàgs. 71-104.