

GIORGIO VASARI

ŽIVOTY
NEJVÝZNAČNĚJŠÍCH
MALÍŘŮ, SOCHAŘŮ
A ARCHITEKTŮ

I~

LEDA

Z italského originálu *Le Opere di Giorgio Vasari, con nuove annotazioni e commenti di Caetano Milanesi*, I–IX, Florencie 1906, s přihlédnutím k vydání *Giorgio Vasari, La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568, curata e commentata da Paola Barocchi*, I–V, Milán – Neapol 1962 vybral a přeložil Jan Vladislav.
Při překladu bylo přihlédnuto k vydání *Le Opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, I–IX, Florencie 1906.

Translation © Jan Vladislav – dědicové, c/o DILIA, 2019
Preface © Pavel Preiss, 2019
© LEDA spol. s r.o., 2019

ISBN 978-80-7335-619-4 (dva svazky)

*Pavlu Preissovi,
který kryl první vydání
tohoto překladu a komentáře,
vděčně Jan Vladislav*



Giorgio Vasari (1511–1574). Vlastní podobizna.

*Předlohu provedl Vasari r. 1567, krátce před dokončením sazby Životů;
na dřevo ji přenesl jeho žák Francesco Morandini, zv. Il Poppi.
Její první verzi Vincenzo Borghini tak zkritizoval, že se Vasari rozhodl připravit kresbu jinou.
Dřevorytu bylo použito v prvním díle a znovu pak před Vasariho vlastním životopisem,
který celé dílo uzavírá.*

GIORGIO VASARI

Profil výtvarného umělce a literáta

VASARIHO věkem může být nazývána ona téměř polovina 16. století, poznamenaná jeho životem a činností. Není to však opovážlivou obraznou nadsázkou? Vždyť by zhruba táž doba mohla být označována spíš jménem Michelangela, k němuž se programově hlásila a v němž viděla své naplnění. Kým je Vasari ve srovnání s Michelangelem mírou umělecké potence i významem vrcholného reprezentanta svého času? Avšak atmosféru věku nevyjadřují jen geniální osamělci strmicí do nadčasovosti, ale i méně významní podílníci na dění své doby. A právě Vasari, umělec a literát, podává o svém století obzvlášť průkazné svědectví. Svou mnohostranností se arci vystavil řadě výtek, některým již za svého života, dalším pak tehdy, když jeho umělecký projev propadl do kategorie nejproklínanější a když jeho literární sdělení bylo zvažováno, a tudíž nutně znevažováno kritérii bytostně mu cizími. Avšak Vasariho osobnosti ve vzájemné integraci jejích složek může být práv jedině názor, který uznává a chápe tento zjev v jeho rozložitosti, v úhrnlosti jeho dobové podmíněnosti a v jedinečnosti svědka-tvůrce. Giorgio Vasari se narodil roku 1511 v „malých poměrech“ řemeslnické rodiny v Arezzu. Sleduje rodokmen svých uměleckých sklonů, vyzdvihl především svého děda Giorgia, který se zabýval výkopy a studiem etruské keramiky. Když Vasari zdůrazňoval odvození svého příjmení od předků hrnčírů, nebyla v tom obsažena hrdost malá; v tomto příjmení se skrýval příměr k Bohu-hrnčíři podle prastaré představy, nahrazené později Bohem-malířem světa. Proto použil Vasari vázy (vztahující se oficiálně k zobrazenému, vnitřněji však k malíři) jako emblematické „mluvící“ signatury na svém portrétu Lorenza de' Medici (Florence, Uffizie, 1533 nebo 1534).¹ Druhým pramenem rodových dispozic byl Vasariho předek sedlář Lazzaro, který

¹ J. Sparow, *Visible Words. A Study of Inscriptions in and as Book and Works of Art*, Cambridge, 1969, 67; k programu obrazu srv. též Ch. de Tolnay, *Proposte per un ritratto di Francesco Guicciardini di Giulio Bugiardini alla Yale University Art Gallery*,

zdobil své výrobky – také truhly, cassoni – obrázky prý zaměnitelnými s malbami Piera della Francesca, údajně jeho přítele. Žádné z nich se však nezachovaly. Věren vypravěčskému klišé (o jehož kořenech a větvení ještě uslyšíme), dal Vasari svůj talent objevit Lucovi Signorellimu, prý s ním příbuznému, a to za Lucova pobytu v Arezzu asi roku 1519. Na jeho doporučení směl chlapec sledovat práci benediktina Guglielma di Marcillat, Raffaelova ne nevýznamného pomocníka ve vatikánské Sala della Segnatura (kolem r. 1511),² činného tehdy v Arezzu. Avšak zároveň navštěvoval Giorgio Vasari humanistickou školu, kde byl jeho učitelem latinský básník Giovanni Polleo Pollastrino (Pollastra). Odtud pochází Vasariho nemalá erudice v mytologii, prolínající též do biblických a legendárních témat, zběhllost v příbězích antické historie a v římském básnictví i záliba v obšírném komentování vlastních děl a hojném citování klasiků. Z humanistického vzdělání, které podmiňovalo jeho určitou výsadnost mezi umělci „illiterati“ (rozhodující byla znalost latiny, nikoli schopnost třeba i vyspělého básnění v italštině), vyrůstala Vasariho pozdější literární činnost.

Z nebezpečí provinciálního seschnutí obou větví jeho zájmů, umělecké i literární, vytrhl Vasariho zásah oné šťastné náhody, které ve svých Životech přiznal tak významnou, ne-li přímo rozhodující úlohu. Když roku 1524 navštívil Arezzo kardinál Silvio Passerini, legát Klementa VII., vlivný v medicejské rodové politice, představil mu Antonio Vasari, který s ním byl vzdáleně spřízněn, svého nadaného syna Giorgia, jenž se blýskl přednesem dlouhých pasáží Aeneidy. Kardinálovi se chlapec zalíbil, a tak se Giorgio dostal na tři roky do společnosti dvou medicejských levobočků, Ippolita, syna Giuliana, vévody z Nemours, a Alessandra, syna Giulia, potomního papeže Klementa VII. S nimi se denně účastnil školení u proslulého autora hieroglyfických spisů Pieria Valeriana. O míře vlivu tohoto mnohostranného učenice, humanistického kulturního synkretika, se Vasari nezmiňuje. Nepochybně však dal Valeriano mnoho do vínku Vasariho alegorickému vyjadřování, kterým je jeho malířské dílo prosyceno.³ Postavení společníka dvou medicejských mladíků podstatně určilo Vasariho společenské styky. Mimo rámec povšechného vzdělání byl Giorgio zřejmě ponechán zcela sám sobě. Instinkt, a především vůle chudého chlapce, který musil pomýšlet na existenční zajištění, ho vedly k malířství, před jehož prahem stál nedávno v Arezzu jako dychtivý zvědavce, zatím jen diletantský kreslící. Tehdy přišel do prvního styku s Michelangelem, styku, jehož ráz a rozsah nelze určit; byl asi jen krátký a letmý. Michelangelo prý Vasariho (podle jeho

in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XII, 1965–66, 359–365; K. Frey, *Der literarische Nachlass G. Vasaris*, I, 1923, 18 ad., 27 ad.

² M. Donati, *Dell'attività di Guglielmo di Marcillat nel Palazzo Vaticano*, in: *Atti della Pontifica Accademia Romana di Archeologia – Rendiconti*, XXV/6, 1950–51, 267–276.

³ L. Volkmann, *Hieroglyphik und Emblematik bei Giorgio Vasari*, in: *Werden und Wirken. Festgruss K. W. Hiersemann zugesandt*, Leipzig, 1924, 417–419.

líčení, patrně poněkud nadsazeného) svěřil Andreovi del Sarto, v jehož dílně – opět jen jako začátečník, jemuž patrně nebyly postupovány ani pomocné úkoly – strávil dobu jen zcela nepatrnou. Vasari tehdy podle vlastního doznání, neuměl ani pracovat s barvami, a tak směl jenom jako medicejský chránělec dýchat atmosféru dílenského provozu. Za Michelangelova ani Sartova žáka tudíž platit nemůže, ač se ve svém životopise snažil aspoň náznakem tento dojem vyvolat. Ke kreslířským základům umění přivedl Vasariho až Baccio Bandinelli, jeho první skutečný učitel a zřejmě také v mnohém velký příklad.⁴ Bandinelliho omezené schopnosti praskaly ve švech šířavou ctižádostí, rozpínající se pod tlakem nesmírné píle, živěné vírou v naučitelnost, formulovanou sdílitelnost umění jako součtu zvládnutelných pravidel. V tom mu byl Vasari, hltaající poučení, ale schopný strávit jen určité dávky, typově blízký. Učební postup přesného dozování v Bandinelliho „akademii“ soustředěnému, ukázněnému a velmi pilnému Vasarimu plně vyhovoval. Neodrazovalo ho ani Bandinelliho siláctví, naopak mu bylo bližší než Sartova melodičnost změkklých tvarů a měňavé barevnosti, kterou však již znepokojivě probleskovala grimasová šklebivost. Vasari proto právem tvrdí, že se u Bandinelliho naučil za jeden měsíc víc než jinde za rok. Mnoho z této rané lekce utkvělo v jeho malířském projevu natrvalo. Teprve zde, v ateliéru umělce razícího si bezohledně cestu na výsluní společenské přízně, začal Vasari soustavně kreslit podle kopií antických soch. Nebylo ve Florencii druhého místa, kde by byl mladý adept přišel do styku s tolika příklady nejslavnějších antických děl a s takovou systematickostí vedení. Avšak i tato doba výuky, ve Vasariho vývoji rozhodující, byla vymezena jen nakrátko.

Když roku 1527 padl Řím a byl vydán na pospas drancujícímu císařskému vojsku, zasáhl otřes i Florencii, kterou musili oba Mediceové překotně opustit. Vasariho odvedl spěšně do Arezza jeho otec, který záhy poté zemřel na morovou epidemii. Tím byl náhle Giorgio povýšen na hlavu rodiny s povinností pečovat o své tři sestry a dva bratry. Přitom však měl jen malé výdělky z náhodných podružných zakázek a z restaurování středověkých fresek. V druhé polovině roku 1528 se v Arezzu objevil Giovanni Battista Rosso, žák Sartův, jeden z čelných reprezentantů první expresivní vlny florentského manýrismu. Vasari se s ním dostal do styku a pojal k němu velkou úctu; později získal kreslířské studie k jeho nerealizovaným freskám v kostele Santa Maria delle Lagrime v Arezzu. Rossův vliv je patrný na Vasariho nejranějším známém a zachovaném díle, na Snímání z kříže v kostele Santissima Annunziata v Arezzu (1528), které vzniklo podle Rossovy kresby; již zde se však projevuje Vasariho bytostná tendence ke grafickému pojetí, tak odlišnému od Rossovy vláčnosti.

⁴ M. G. Ciardi Dupré, *Per la cronologia dei disegni di Baccio Bandinelli fino al 1540*, in: *Commentari. Rivista di critica estoria dell'arte*, XVII, 1966, 146–170.

Na počátku roku 1529 se Vasari vrátil do Florencie, rozhodnut zaměnit malířství za výhodnější zlatnictví. Avšak tento záměr se zhatil opětovným útekem před blížícím se císařským vojskem. Tentokrát se Vasari uchýlil do Pisy, kolonie florentských uprchlíků, pro jejichž kapli namaloval supraportu. Osudové řízení ho tedy znovu přivedlo k malířství. V Pise se Vasari seznámil se dvěma muži, kteří mu přispěli drobnými zakázkami a později mu byli častěji nápomocni, s olivetánem Miniatem Pittim, tehdy představeným kláštera Agnano u Pisy, a s Luigim Guicciardinim, bratrem známého florentského historika. Florencie byla obklíčena a Pisa ohrožena. Proto se Vasari vydal do rodného Arezza, a to oklikou přes Bolognu. Záhy ho sem následoval Pitti, přeložený k tamnímu klášteru S. Bernardo, kde zadal Vasarimu fresku v portiku.

Avšak štěstí přálo Vasarimu znovu a opět ho nenechalo ustrnout v provinciálním ústraní. Když byla Florencie pokořena, obnovily se jeho někdejší styky. Alessandro de' Medici se stal vévodou a Ippolito byl jmenován kardinálem. Na cestě přes Arezzo se Ippolito setkal s Vasarim a vyzval ho ke vstupu do svých služeb. Koncem roku 1531 byl již Vasari familiaris nepotův, máje přístup až k jeho papežskému patronu. Společenské perspektivy, které se mu otevřely, byly dalekosáhlé. Ocitl se v družině intelektuálů shromážděných kolem mladého kardinála, jako byli Paolo Giovio a Claudio Tolomei. Bydlel v paláci ve vlastním pokoji a měl k dispozici vlastního sluhu. Po obědech a večerech ho kardinál přijímal a Vasari mu předkládal a vykládal své studie a malby. Účastnil se učených rozhovorů a byl přímo posedlý touhou po poučení, podněcován ctižádostí a puzen obrovskou vůlí. Ilustruje to příběh, jak si natíral oči olejem z lampy, aby mu při práci neklesala víčka; přivodil si tím neduh, z něhož ho prý vyléčil Giovio, mimo jiné též lékař. Giorgio se stal dokonalým vtělením ideálu dvořana, corteggiana, nikoliv ovšem neplodného příživníka, nýbrž aktivního podílníka na formování určitého kulturního mikrokosmu.

Ukládal do svých prací, co za celodenního soustředěného studia snesl do svých náčrtníků. Jeho přítelem a druhem byl tehdy malíř Francesco Salviati, s nímž si vyměňoval kresby k večernímu kopírování. Sotva po dvou měsících římského pobytu se Vasari odvážil na velký karton obrazu Venušiny toalety v přírodě s množstvím postav; z nich se Faun, skrytý v houští, tak zalíbil papeži, že u Vasariho objednal dvě malby, Bakchanále s bojem Satyrů a Harpokrata, boha mlčení, vybaveného atributy podle papežova vlastního návrhu; alegorie měla totiž připomínat příliš horkokrevnému Ippolitovi chybějící mu ctnosti.

Když byl Ippolito vyslán jako legát na jaře 1532 do Uher, zůstal Vasari v Římě s příkazem odebrat se záhy do Florencie na vévodský dvůr a vyčkávat tam návratu svého pána. Vasari však vážně onemocněl a dal se dopravit do mateřské péče v Arezzu. Do Florencie se dostavil až v prosinci. Vévoda ho vlídně přijal a dal pod ochranu Ottaviana de' Medici. Připravoval kartony k freskám příběhů Caesarových v Palazzo Medici; na malbách pak pracoval až do roku 1536. Tehdy již přešel jako familiaris od kardinála k vévodovi. Vytvářel pro něho rodinné podobizny (nejúspěšnější byl portrét Lorenza de' Medici)

a náboženské obrazy, ze kterých si vévoda vybral pro své komnaty obraz nejranější, představující Pohřbívání Krista.

Alessandrovo vladařské období bylo ve znamení horečné stavební činnosti; nejvýznamnější akcí bylo závratně rychlé vybudování florentské městské pevnosti, „*forteza da basso*“ (1534–1535). Tato konjunktura pohnula Vasariho ke studiu architektury, mezi níž a malbou se rozprostírala široká oblast slavnostních dekorací. První příležitostí, kdy v tomto oboru mohl Vasari předvést své schopnosti a svou pohotovost, byla proměna Florencie v les dočasných plastik a kašírovaných iluzivních fasád při vstupu císaře Karla V. na konci dubna 1536, s jehož nemanželskou dcerou Markétou Rakouskou se vévoda Alessandro zasnoubil. Vasari působil nejen jako sekretář a koordinátor činnosti čtyřčlenné organizační komise, nýbrž také jako přímý provedčů náročné části výzdobného programu. Úkolu se zhostil příkladně a byl za to vévodou bohatě odměněn. Tím byly existenční starosti zažehnány, jedna Vasariho sestra provdána a druhá přijata s příslušným věnem do kláštera.

Duchem rodových vztahů Mediceů byla vzájemná nenávist a jejími nástroji jed a dýka. Vévoda Alessandro, který dal dva roky předtím otrávit Ippolita, byl roku 1537 zavražděn Lorenzinem de' Medici z mladší rodinné větve. Vasari se cítil ve Florencii ohrožen a chystal se odejít, ač mu kynula možnost udržet se na dvoře nového vévody Cosima I. Stáhl se do Arezza, upadl prý do melancholie a uzavřen ve svém domě hledal útěchu v soustředěné práci. Již ve Florencii kreslil pro lékaře Baccia Rontiniho kosti a rostliny a v Arezzu v tom pak pokračoval; k anatomickým studiím mu však chyběla možnost pitvání. Jeho výkonnost neklesla, maloval také fresky a oltářní obrazy. Výzvy k návratu k florentskému dvoru odmítal, podvolil se však naléhání Ottaviana de' Medici a přišel tam aspoň nakrátko za některými pracemi. Setrvat ve Florencii opravdu nechtěl. Hodlal se věnovat výhradně svému umění, jak napsal Ottavianovi již z Říma, kam se odebral asi na čtyři měsíce k pilnému studiu, opět společně se Salviatim, typově mu blízkým. Poté ho další zakázky vedly znovu do Arezza, Camaldoli, Monte San Savino, Bologne (S. Michele in Bosco). Chystal se na cestu do Benátek, ač doznával, že ho Řím přitahoval více. Chtěl se však konečně seznámit se svým slavným rodákem Pietrem Aretinem, s nímž byl již po léta v písemném styku; Aretinovo břitké, obávané pero jihlo, když se zmínil o Vasarim, kterého označil jako „mladíka nadlidského ducha“ (1541). Ten se v Benátkách rychle začlenil do společnosti shromážděné kolem Aretina, k níž patřili také Tizian, Jacopo Sansovino a Michele Sanmicheli, k němuž Vasari získal vztah zvláště přátelský. Provedl zde nástropní malby v Palazzo Cornaro a podílel se na výpravě slavností k počtu císaře Karla V. (1541–1542).⁵

⁵ J. Schulz, *Vasari at Venice*, in: *Burlington Magazine*, CIII, 1961, 500–511.

Vasariho neklidné víření mělo svůj trvalý střed jistoty v jeho rodišti, které ho vždy znovu přitahovalo. Již roku 1540 zahájil Vasari v Arezzu podle vlastního projektu stavbu domu, který pak roku 1542, po návratu z Benátek, začal zdobit malbami. Fresky, jimž ideově dominovala reverzibilní malba Fortuny a Malířství (z nichž podle stanoviska pozorovatele získávala vrch jednou ta a podruhé zas ona personifikace) jako alegorie proměnlivosti vlastních osudů, však nikdy zcela nedokončil, jsa od nich odváděn naléhavějšími úkoly.

Od podzimu 1542 do konce příštího června pobýval Vasari v Římě, kde prý jeho Snímání z kříže se zvláštním alegorickým aparátem pochválil Michelangelo, s nímž se Vasari sblížil a u něhož se dokonce i ubytoval. Kopíroval sedmero smrtelných hříchů z Posledního soudu a v zimě podle Michelangelova kartonu Venuši. Houstly zakázky, které Vasariho zavedly do Luccy (1544) a do Neapole (1544–1545). Prostřednictvím Paola Giovia a Binda Altovitiho navázal styky s papežským nepotem kardinálem Alessandrem Farnesem, jemuž s návrhy obrazu Spravedlnosti předložil i jeho ikonografický výklad. Prvním velkým mezníkem Vasariho malířské dráhy je monumentální cyklus fresek s událostmi z pontifikátu Pavla III. v Sále sta dní (Sala dei Cento giorni) vatikánské Cancellerie, nazývaném tak proto, že v tak závrtně krátké době byly roku 1546 malby provedeny. Samozřejmě ne Vasarim samým, který k nim dodal jen náčrty, ani ne podrobné kartony, nýbrž družinou pomocníků za jeho vedení a účasti. Později se ve své autobiografii za tuto ledabylost, k níž se dal strhnout určitou bravurou a za niž byl také kritizován, omlouval a kál. Tentokrát si nevysloužil chválu Michelangela, který jinak proti rychlosti umělecké práce, pokud nebyla na úkor kvality, nic nenamítal.⁶ Mistr prý k tomuto rychlostnímu rekordu suše poznamenal, že je to na něm vidět („si vede!“). Jeho vztah k Vasarimu to však nezkalilo. Plošné nahušťování a ornamentální vazba, charakteristické pro tyto fresky, se projevují i ve Vasariho oltářních obrazech z roku 1548, ve Snímání z kříže v Ravenně a v Klanění tří králů v Rimini (S. Maria della Scolca). Jako freskař se Vasari poté opět na čas vrátil do svého domu v Arezzu, kde ho ztvárňování vlastního prostředí vedlo k intimnějšímu projevu, který tlumí patos, uvolňuje kompozici a změkčuje tuhost kontur. Tehdy, byť i váhavě, zamýšlel uvést do svého domova mladou manželku, půvabnou aretinskou měšťku Nicolosu Bacciovou. Již v obrazech z ranějších let čtyřicátých, v těch, které nejsou nadměrně zatíženy literárností, se právem spatřují náznaky – arcí dušené ještě ryzím manýristickým výrazivem – některých výtvarných přístupů, na něž dovršitelsky navázalo až malířství barokní. Odleskem nedávných, leč plně nezažitých dojmů byla přechodná vlna vlivu Benátčanů, jmenovitě Palmy Vecchia a Lorenza Lotta.⁷ Roku 1550 odešel Vasari z Florencie do Říma, do služeb nového papeže Julia III. z rodu del Monte, kde setrval tři

⁶ R. J. Clement, *Michelangelo on Efford and Rapidity in Art*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVII, 1954, 301–310.

⁷ M. Goering – O. Gazzolo, G. Vasari, in: *Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon...*, XXXIV, 1940, 120–121.

roky. O významnější malířské zakázky však u papežského dvora usiloval marně, musil se spokojit kromě děl architektonických jen s několika pracemi podružnějšími, jako byly kartony k mytologickým freskám v lodžií Villy Giulie a ve dvou lodžiích a v sále paláce Binda Altovitiho. Nabídku odejít ke královskému dvoru do Francie, kam již dříve putovala celá plejáda florentských manýristů, však odmítl. Lákala ho opět Florencie, kam se posléze na sklonku roku 1554 nebo na začátku roku dalšího přestěhoval; po třech letech, roku 1557, přesídlil do domu ve čtvrti Borgo Santa Croce, který mu vévoda roku 1561 věnoval.

K roku 1553, kdy se dal Vasari na dlouho připoutat k Florencii přijetím velké zakázky pro Sforzu Almeniho, temnosvitných fresek na průčelí jeho domu ve Via dei Servi, na jejichž programu spolupracoval s Annibalem Carem (září 1553), sahají počátky Vasarim řízené proměny florentské radnice v medicejskou vévodskou rezidenci, proměny zamýšlené již v roce 1537. Palazzo Vecchio prorůstá tkáň složitých ikonografických vztahů, vyjevující se jen zasvěcenci poučenému Ragionamenti, podrobným programem ve formě dialogu s „principem“ za tří denního výkladu při procházení sály, „quartieri“, který vypracoval Vasari spolu s přítelem Vincenzem Borghinim.⁸ Celek je zřejmý z jakési ptačí perspektivy ideálního vidění „všeho najednou“, v pomyslné totalitě modelu „průhledné architektury“. Fresky zahájil Vasari v Sále živilů roku 1555 a pokračoval potom v letech 1556–1560 v komnatách papeže Lva X. v přízemí. Během výstavby prostorů pro Cosimovu manželku Eleonoru z Toleda (1559–1560) přišel na pořad audienční sál, v jehož názvu Salone dei Cinquecento (Sín Pěti set) zaznívá připomínka florentské republiky, při jejímž založení (1494) byla na Savonarolův návrh zřízena lidová rada, Consiglio generale del popolo. Tehdy byl sál upravován a měl předčít zasedací sín benátské Velké rady. Roku 1504 vznikly pro východní stranu tohoto sálu dva proslulé kartony, Leonardovy bitvy u Anghiari (který ovlivnil Vasariho pozdější malbu bitvy u San Vincenzo na stěně téhož sálu) a Michelangelovy srážky u Casciny na Amu. Vasari se rozhodl k radikální přestavbě tohoto velikého, ale poměrně nízkého prostoru. Dal pořídit podle svého projektu dřevěný model a zajel s ním a s návrhy plánovaného cyklu fresek roku 1560 do Říma za Michelanelem (kterého se Cosimo marně snažil připoutat k Florencii), aby od něho získal posudek a schválení svých záměrů. Michelangelo se o ideji vyjádřil pochvalně a zdůraznil nutnost (pro niž právě Vasari potřeboval jeho souhlas) zdvihnout strop o sedm metrů; k tomu se však přistoupilo až po dalších třech letech.

Zatím již vypracoval Vasari s Borghinim program fresek a maleb na základní téma oslavy Florencie. V postupném a dosti obtížném tříbení „invenčí“ devětatřiceti stropních polí, jež neprobíhalo bez napětí, a proto se přirovnává k tahům na šachovnici, se obráží balancování mezi „dynastickými nároky

⁸ Ragionamenti di G. Vasari... *sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo di L. L. A. A. Serenissime con... D. Francesco de' Medici allora principe di Firenze insieme con la Invenzione della Pittura da lui cominciata nella cupola, Firenze, 1588; 2. vydání, Arezzo, 1762. Totéž s titulem: Trattato della pittura, nel quale si comprende la pratica di essa divisa in tre giornate, Firenze, 1619; Le Opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, VIII, Firenze, 1906, 9–223.*