

G. Previtali
La fortuna dei primitivi
TO 1964

KUNST-
BIBLIOTHEK
BERLIN

64, 1817

Indice

p. xv

Premessa

I. Il Cinquecento

- | | |
|----|--|
| 3 | 1. Il Vasari e l'arte del passato: conoscenze e metodo |
| 7 | 2. Contraddittorietà dell'atteggiamento del Vasari pro e contro l'arte del passato |
| 11 | 3. La concezione della storia del Vasari |
| 13 | 4. Posizione storica del Vasari. Suoi rapporti con Michelangelo e la tradizione fiorentina. La polemica sulla maniera tedesca nel Quattrocento |
| 16 | 5. Il Vasari e la « maniera devota » |
| 21 | 6. Il Gilio. Discussioni sulla « diligenza » e la « prestezza » |
| 28 | 7. L'erudizione sacra |
| 30 | 8. Sopravvivenza della tradizione dell'erudizione sacra: dal Baronio ad oggi |
| 33 | 9. « Conservatori » ecclesiastici: Baronio, Panvinio, Ciacconio, Grimaldi, Bosio, Barberini |
| 38 | 10. Tracollo del livello delle conoscenze sull'arte anteriore a Raffaello nella cultura laica cinquecentesca dopo il Vasari |

II. Il Seicento

- | | |
|----|--|
| 41 | 1. Il misterioso Marco Tullio |
| 43 | 2. Il concetto di nobiltà e la ricerca delle origini; sua influenza sulla storiografia artistica |
| 46 | 3. Giulio Mancini, Sebastiano Vannini, Isidoro Azzolini-Ugurgieri |
| 51 | 4. I veneziani: Carlo Ridolfi e Marco Boschini |
| 53 | 5. La polemica Malvasia-Baldinucci |
| 59 | 6. Conseguenze della polemica; suoi strascichi: Cinelli e Del Migliore |
| 64 | 7. Gli scrittori napoletani dal d'Engenio al De Dominicis |

M. G.

La prima origine di questo libro è in una tesi di laurea discussa nel 1956 all'Università di Firenze (relatore: Roberto Longhi; controrelatore: Francesco Arcangeli); essa era costituita da una prima stesura dell'attuale terzo capitolo e dalle attuali due appendici. Più tardi, nel 1959, ne videro la luce in sede di rivista specializzata alcune parti leggermente ampliate (Collezionisti di primitivi nel Settecento, «Paragone» n. 113, maggio 1959; Bottari Maffei Muratori e la riscoperta del medioevo artistico italiano, «Paragone» n. 115, luglio 1959). Nello stesso anno è stato pure scritto e pubblicato lo studio che costituisce il secondo capitolo di questo libro (La controversia seicentesca sui «primitivi», «Paragone» n. 119, novembre 1959). Tutto questo materiale è stato, al pari di quello in misura assai maggiore rimasto inedito, riveduto, rifiuto ed ampliato durante l'inverno e la primavera del 1963, quando è pure stato scritto ex novo il primo capitolo in cui si è cercato di mettere a frutto l'esperienza del lavoro ad una nuova edizione delle Vite del Vasari (Edizioni per il Club del Libro, Milano 1962 sgg.) e di altri studi che qui non si ristampano (Le prime interpretazioni figurate dai «primitivi», «Paragone» n. 121, gennaio 1960; La Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento, «Paragone» n. 139, luglio 1961; Alle origini del primitivismo romantico, «Paragone» n. 149, maggio 1962).

Devo ringraziare innanzitutto Roberto Longhi che questo lavoro ha per primo concepito, e che mi è stato di guida nel corso delle ricerche. Subito dopo Giulio Einaudi e Giulio Bollati che ne hanno voluto la pubblicazione in questa sede, ed Enrico Castelnuovo che mi è stato largo di utili consigli. Infine tutti coloro che mi hanno aiutato nella fase finale della preparazione per la stampa: Giovanni Romano a Torino ed Evelina Borea e Maria Adelaide Bianchini a Firenze.

Il libro è dedicato a mia madre e a mio padre.

G. P.

1. *Il Vasari e l'arte del passato: conoscenze e metodo.*

Una storia del come l'arte italiana « pre-raffaellita » (da Cimabue a Raffaello), venne via via configurandosi nella coscienza dei posteri, non può non partire da un riesame della parte delle Vite vasariane dedicata agli artisti piú antichi.

Essa attira l'attenzione già con il peso materiale della sua ampiezza: un complesso di ottantaquattro biografie, in percentuale un trentacinque per cento dell'opera. Che è molto sia in assoluto, sia in rapporto con il peso generalmente scarso dato alle vicende piú antiche nella storiografia dell'epoca ed in quella successiva fino al Settecento (circa il quindici per cento nel Ridolfi, il sei per cento nel Malvasia, il tredici per cento nel Baldinucci); ma è poi moltissimo per uno storico come il Vasari, il quale, pur non ignorando l'uso delle fonti scritte e dei documenti, rifuggì però sempre dalla compilazione da tavolino, fedele al suo principio che « l'occhio » è « assai migliore guida e giudice che non è l'orecchio »¹: se consideriamo cioè quale messe di ricognizioni e di osservazioni dirette sono confluite in essa. Ricognizioni che sono il miglior segno di un interesse vivo all'arte del passato e che proseguirono anche dopo l'edizione del 1550, andando ad arricchire ulteriormente quella del '68. Del caso piú clamoroso, l'ispezione al ciclo di Assisi, il Vasari ci dà testimonianza diretta: « la qual opera veramente grandissima e ricca e benissimo condotta, dovette, a mio giudizio, fare in que' tempi stupire il mondo... et a me, che l'anno 1563 la rividi, parve bellissima »²; ma in

¹ G. VASARI, 1550, vol. I, p. 243.

² G. VASARI, 1568, vol. I, p. 85. Cfr. vol. II, p. 548: « In questa parte delle vite che noi ora scriviamo si farà brevemente un racconto di tutti i migliori e piú eccellenti pittori, scultori et architetti che sono stati a' tempi nostri in Lombardia dopo il Mantegna, il Costa, Boccaccino da

84
Vite

Assisi
1563

359/a

fig. 53

infiniti altri casi lo studio « de visu » deve essere ammesso come base necessaria di giudizi particolarmente pregnanti. Lo stesso dicasi delle attribuzioni, che solo in alcuni casi sono avanzate come tali (per es.: « credesi che la figura d'un santo in abito di vescovo, che è in quella chiesa... sia di mano di Masaccio; ma io tengo per fermo ch'ella sia di mano di fra Filippo suo discepolo »)¹, ma di cui il Vasari fa un uso poco meno frequente che gli storici moderni. Un esempio tipico di giudizio che, pur nell'invocazione della « pubblica voce », è invece basato sulla pura e semplice autopsia dell'opera, mi pare quello sulla « Crocifissione » popolosa in San Francesco di Assisi che noi oggi giudichiamo uno dei capolavori di Pietro Lorenzetti, ma che il Vasari dava invece al Cavallini:

In questa opera, che è bene condotta nel colorito, ch'è fresco e vivace, e tanto bene nelle committiture della calcina ch'ella pare fatta tutta in un giorno, ho trovato l'arme di Gualtieri duca d'Atene... dico bene, che oltre a tenersi per fermo da ognuno ch'ella sia di mano di Pietro [Cavallini], la maniera non potrebbe più di quello che ella fa, parer la medesima, senza che si può credere, essendo stato questo pittore nel tempo che in Italia era il duca Gualtieri, così che ella fusse fatta da Piero come per ordine di detto duca. Pure creda ognuno come vuole, l'opera come antica non è se non lodevole e la maniera, oltre la pubblica voce, mostra ch'ella sia di mano di costui.

Dove tutti gli argomenti (araldici, storici, stilistici) sono portati a puntellare un'attribuzione (sbagliata sí ma, per quei tempi, neanche di molto) troppo influenzata dalla tradizione orale che l'opera fosse « di mano di Pietro » (ma di quale Pietro?)².

Cremona et il Francia Bolognese, non potendo fare la vita di ciascuno in particolare e parendomi abbastanza raccontare l'opere loro. La qual cosa io non mi sarei messo a fare, né a dar di quelle giudizio, se io non l'avessi prima vedute. E perché dall'anno 1542 insino a questo presente 1566 io non aveva, come già feci, scorsa quasi tutta l'Italia né veduto le dette et altre opere che in questo spazio di ventiquattro anni sono molto cresciute, io ho voluto, essendo quasi al fine di questa mia fatica, prima che io le scriva vederle e con l'occhio farne giudizio. Perché... ho voluto, senza perdonare a spesa o fatica veruna, rivedere Roma, la Toscana, parte della Marca, l'Umbria, la Romagna, la Lombardia e Vinezia con tutto il suo dominio, per rivedere le cose vecchie e molte che sono state fatte dal detto anno 1542 in poi».

¹ G. VASARI, 1568, vol. I, p. 298.

² *Ibid.*, p. 168. Non paia troppo ardita l'ipotesi di uno scambio di attribuzione basata sull'omonimia (Pietro-Pietro); si ricordi l'abitudine corrente nel sec. XVI di chiamare gli artisti semplicemente col nome proprio, e si veda, sempre nella giuntina (vol. I, p. 144) l'analogo scambio per cui come ritratto di Pietro Lorenzetti viene fornito invece quello di Pietro Perugino (di nuovo Pietro-Pietro; il disegno recava, evidentemente, la semplice scritta « di Pietro » senza il cognome).

La concezione letteraria (non « scientifica ») che della storiografia si aveva nel Cinquecento impedisce però il più delle volte al Vasari di squadernarci il lavoro critico nel suo farsi. Con un minimo di attenzione il lettore scaltrito può però facilmente indurlo dal risultato: lo si indovina, per esempio, nella impeccabile distinzione dei vari strati di quel complesso palinsesto dell'arte imperiale romana che è l'Arco di Costantino¹; oppure, ancor più, nella straordinaria aderenza delle sue descrizioni di opere d'arte, bersaglio preferito, in epoca di imperante formalismo purovisibilistico, di critici incapaci di guardare al di là dell'intelaiatura retorica della sintassi cinquecentesca, e di decifrare, in un linguaggio che, evidentemente, non poteva essere il loro, osservazioni che ci dicono di più sullo stile (o « maniera ») dei singoli artisti di tante dissertazioni odierne. Ricorderemo Ugolino Sanese il quale « tenne sempre in gran parte la maniera greca come quello che invecchiato in essa aveva voluto sempre, per una certa sua caparbità, tenere più tosto la maniera di Cimabue che quella di Giotto »²; Andrea e Nino Pisani, i quali « storsono più le lor statue e dettono loro migliore attitudine assai »³; ricorderemo ancora la giusta percezione della elementare monumentalità delle figure di Pietro Lorenzetti, « con bello ornamento così ben panneggiate e ne' loro abiti semplicemente avvolte, ch'elle dimostrano nell'arie delle teste maestà e nella disposizione delle figure bellissima maniera »⁴; la definizione dello stile di transizione del Ghiberti, dai panneggi che « ancora che tenessino un poco dello andare vecchio di verso Giotto, vi è dentro nondimeno un tutto che va in verso la maniera de' moderni, e si reca in quella grandezza di figure una certa grazia molto leggiadra »⁵. Per comprendere poi la spiritata figura di Parri Spinelli, epigono stralunato e bizzarro del

¹ *Ibid.*, pp. 71-72; cfr. A. GIULIANO, *Arco di Costantino*, Milano 1955. In altri casi attribuzioni errate sono però indicative del metodo usato dal Vasari. Vedi il caso degli affreschi di Taddeo Gaddi nel Camposanto di Pisa passati a Giotto nella seconda edizione, o quello dell'Assunta della Porta della Mandorla attribuita a Jacopo della Quercia per ragioni stilistiche malgrado la tradizione la riferisce, giustamente, a Nanni di Banco (G. VASARI, *Le Vite*, ed. Della Pergola-Grassi-Previtali, vol. II, Milano 1962, p. 83 n.).

² G. VASARI, 1568, vol. I, p. 143.

³ *Ibid.*, p. 244.

⁴ *Ibid.*, p. 144.

⁵ *Ibid.*, p. 279.

gotico in seno al Quattrocento, il manierista Vasari (che aveva conosciuto i Pontormo ed i Rosso) si trovava nella posizione ideale; e ne sortí la sorprendente descrizione delle sue figure « spaventaticcie » e « pendenti sur un lato », che « si conoscono alla maniera de' panni et all'essere lunghe, svelte e torte »:

fece Parri le sue figure molto piú svelte e lunghe che niun pittore che fusse stato innanzi a lui... né perciò avevano disgrazia, come che fussero sottili e facessero sempre arco o in sul lato destro o in sul manco, perciocché sí come pareva a lui, avevano, e lo diceva egli stesso, piú bravura. Il panneggiare de' panni fu sottilissimo e copioso ne' lembi, i quali alle sue figure cascavano di sopra le braccia insino intorno ai piedi ¹.

Ma altrettanto aderente è la lettura del gotico internazionale sfumato e dolce di Masolino, il quale fu « molto unito e facile nelle sue pitture, le quali con diligenza e grand'amore a fine si veggono condotte » e « sono sfumate et unite con tanta grazia, che le carni hanno quella maggiore morbidezza che si può immaginare »; Masolino si distinse per la « osservanza di molte parti che erano totalmente fuori della maniera di Giotto », per la « morbidezza et unione nel colorire », per « il panneggiare morbido e con belle falde di pieghe », e perché « cominciò ad intender bene l'ombre et i lumi » ². Tale è questa aderenza alla visione (o, forse piú esattamente, alla memoria della visione) che in certi casi possiamo perfino azzardarci ad immaginare qualcosa su opere andate successivamente distrutte. Per esempio: se anche non sapessimo già che le perdute « Storie della Beata Michelina » a Rimini non poterono essere, giusta la tradizione raccolta dal Vasari, opera di Giotto (essendo la beata morta nel 1356, vent'anni dopo il pittore), non sarebbe sufficiente la descrizione, con tutte quelle « femine » affollate intorno ad un infermo, le quali « offese dal puzzo, fanno certi storcimenti schifi i piú graziati del mondo » ³, per lasciarci intravedere un ben piú avanzato goticheggiare? Che noi ci si possa servire delle descrizioni del Vasari per trarne conseguenze divergenti dalle sue (impiegandole cioè come

¹ *Ibid.*, pp. 294, 293 e 290.

² *Ibid.*, pp. 288, 289.

³ *Ibid.*, p. 126.

« dati ») ecco, mi pare, una gran prova del suo realismo, della sua aderenza al fatto figurativo.

Non vogliamo con questo ridurre il ruolo del Vasari a quello di critico « impressionista »; il suo peso nella formazione dell'immagine che ancor oggi ci facciamo del nostro passato artistico non sarebbe stato così determinante se egli non avesse saputo, da grandissimo storico quale fu, organizzare quella primaria e fondamentale esperienza diretta nella costruzione logica di una visione storica generale. Basterebbe rileggere il proemio della seconda parte delle *Vite* o rammentare come egli, « seguitando l'ordine delle maniere »¹, sapesse indicare per primo e per sempre le cesure principali del corso storico nell'avvento, rispettivamente, dell'arte di Giotto, Brunelleschi e Michelangelo; suddividendo la sua opera, « per non ricercarla troppo minutamente », « in tre parti o vogliamole chiamare età »².

2. *Contraddittorietà dell'atteggiamento del Vasari pro e contro l'arte del passato.*

Un così vasto complesso di conoscenze avrebbe potuto costituire uno splendido punto di partenza per le indagini ulteriori; abbiamo viceversa già accennato al fatto che esso andrà soggetto ad una progressiva corrosione, sí che per recuperarlo sarà necessario il lavoro di diverse generazioni di studiosi. Vedremo poi che il fenomeno non si spiega nel quadro ristretto dell'evoluzione della storiografia artistica, bensí tenendo conto dell'evoluzione generale, anche politico-economica, della società italiana.

Del resto, già l'atteggiamento del Vasari non è univoco, anzi intimamente contraddittorio. Abbiamo accennato alla vastità del suo lavoro storiografico sull'arte « primitiva », alla pertinenza di molte sue osservazioni; possiamo ora aggiungere, sullo stesso piatto della bilancia, la polemica da lui sostenuta a piú riprese contro l'indiffe-

¹ *Ibid.*, p. 248. Cfr. vol. I, p. 81: « [Le vite] nelle quali mi sforzerò d'osservare il piú che si possa l'ordine delle maniere loro piú che del tempo »; e vol. I, p. 245: « Le cose di Giotto e di Andrea Pisano e Nino e degli altri tutti, che per la similitudine delle maniere ho messi insieme nella prima parte ».

² *Ibid.*, p. 242.

renza degli ecclesiastici o le ridipinture inconsulte; ci si permetta di allineare qualche citazione:

La qual cosa [la differenza tra la cupola costruita dal Brunelleschi e quella progettata da Arnolfo] sarebbe ancora piú chiara di quello ch'ell'è, se la poca cura e diligenza di chi ha governato l'opera di S. Maria del Fiore negl'anni adietro, non avesse lasciato andar male l'istesso modello che fece Arnolfo, e di poi quello del Brunellesco e degl'altri ¹.

Il ritratto [di papa Urbano V, ritenuto dal Vasari di mano del Cavallini] che era in S. Marco, con molte altre figure che erano per la chiesa in fresco, furono, come s'è detto, coperte di bianco, quando quel convento fu tolto ai monaci che vi stavano prima e dato ai frati predicatori, per imbiancare ogni cosa con poca avvertenza e considerazione ².

Ma di quest'opera [di Spinello Aretino], con gran danno veramente degl'amatori di quest'arte, è avvenuto il medesimo che di molte altre, essendo stata buttata a terra per fortificare la città ³.

v⁽¹⁾ Le pitture [di Giotto, cioè Taddeo Gaddi, nel Camposanto di Pisa]... si sono insino a questo giorno conservate, e meglio starebbono se la stracurataggine di chi ne doveva aver cura non l'avesse lasciate molto offendere dall'umido; perché il non avere a ciò, come si poteva agevolmente, provveduto, è stato cagione, che avendo quelle pitture patito umido, si sono guaste in certi luoghi e l'incarnazioni fatte nere, e l'intonaco scortecciato ⁴.

Tanto basti per la poca cura dei conservatori. Per le ridipinture: « Una Nunziata [di Giotto in Santa Croce]... è stata da pittori moderni, con poco giudizio di chi ciò ha fatto fare, ricolorita » ⁵; Stefano Fiorentino « fece ancora un crucifisso, il quale è stato poi da altri pittori, per rinnovarlo, in mala maniera condotto » ⁶; Giottino dipinse « in Ognisanti un S. Cristofano et un S. Giorgio, che dalla malignità del tempo furono guasti e rifatti da altri pittori, per ignoranza d'un proposto poco di tal mestiere intendente » ⁷; dove il cenno all'ignoranza è sintomatico di una polemica di ceti di cui vedremo piú oltre l'interesse.

¹ *Ibid.*, p. 96; cfr. vol. I, p. 172, dove la protesta è ripetuta.

² *Ibid.*, p. 168.

³ *Ibid.*, p. 216.

⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁶ *Ibid.*, p. 141.

⁷ *Ibid.*, p. 190.

Ma accanto a questi fatti ne stanno altri, che parrebbero in contraddizione; come per esempio le molte distruzioni di opere d'arte di cui il Vasari stesso si rese personalmente responsabile, la rimozione dei cori medioevali delle chiese di Arezzo e di Firenze¹, lo stesso occultamento dietro un altare della *Trinità* di Masaccio in Santa Maria Novella². Parrebbe, a tutta prima, trattarsi di una normale sfasatura del comportamento rispetto alle convinzioni, spiegabile con ragioni di pratico interesse; volontà dei committenti, necessità di lavoro, ecc. E non v'è dubbio che queste avranno avuto il loro peso, ma tuttavia simile spiegazione non ci pare sufficiente, perché non si tratta qui di semplice incoerenza tra convinzioni ed atti; la duplicità dell'atteggiamento vasariano si annida nel cuore stesso del suo giudizio. Certamente più celebri che non i giudizi positivi (intimamente positivi perché presuppongono una comprensione vera) riportati più sopra, sono le tirate del nostro autore contro « la specie di lavori che si chiamano Tedeschi », « mostruosi e barbari », « ch'hanno ammorbato il mondo »³, e gli « architetti plebei, prosun-

NB
IX⁽⁸⁾

¹ CH. A. ISERMAYER, in « Studi vasariani », 1950.

² Da parte di A. DEL VITA, in « Il Vasari », II, 1928-29, pp. 155-65, si è cercato di sollevare il Vasari da questa « colpa » sostenendo che nel caso della pala marmorea trecentesca del Duomo di Arezzo egli si sarebbe opposto alla rimozione. A me pare che da quanto pubblicato dal Del Vita si possa rettamente dedurre solo l'opposto della sua tesi: e cioè che non dal Vasari, che le avrebbe probabilmente sostituite volentieri con un proprio dipinto, ma dai canonici tradizionalisti fu voluto il salvataggio delle opere trecentesche (così mi pare intenda pure l'ISERMAYER, *loc. cit.*).

³ G. VASARI, 1568, vol. I, p. 26: « la specie di lavori che si chiamano Tedeschi, i quali sono di ornamenti e di proporzione molto differenti dagli antichi e da' moderni. Né oggi s'usano per gli eccellenti, ma son fuggiti da loro come mostruosi e barbari, dimenticando ogni lor cosa di ordine, che più tosto confusione o disordine si può chiamare; avendo fatto nelle lor fabbriche, che son tante ch'hanno ammorbato il mondo, le porte ornate di colonne sottili et attorte a uso di vite, le quali non possono aver forza a reggere il peso, di che leggerezza si sia; e così per tutte le facce et altri loro ornamenti facevano una maledizione di tabernacolini l'un sopra l'altro, con tante piramidi e punte e foglie che, non ch'elle possano stare, pare impossibile ch'elle si possano reggere; et hanno più il modo da parer fatte di carta che di pietre o di marmi. Et in queste opere facevano tanti risalti, rotture, mensoline e viticci, che sproporzionavano quelle opere che facevano, e spesso con mettere cosa sopra cosa, andavano in tanta altezza che la fine d'una porta toccava loro il tetto. Questa maniera fu trovata dai Gotti, che per aver ruinate le fabbriche antiche e morti gli architetti per le guerre, fecero dopo, coloro che rimasero, le fabbriche di questa maniera; le quali girarono le volte con quarti acuti e riempierono tutta Italia di questa maledizione di fabbriche; che per non averne a far più s'è dismesso ogni modo loro. Iddio scampi ogni paese da venir tal pensiero et ordine di lavori, che per essere eglino talmente difforni dalla bellezza delle fabbriche nostre, meritano che non se ne favelli più che questo ». Cfr. vol. I, p. 244: « Gli ornamenti loro furono confusi e molto imperfetti e, per dirlo così, non con grande ornamento. Poiché nelle colonne non osservarono quella misura e proporzione che richiedeva l'arte, né distinsero ordine che

tuosi e senza disegno » che « hanno fatto quasi a caso, senza servar decoro, arte o ordine nessuno, tutte le cose loro mostruose e peggio che le tedesche »¹, come pure contro

la maniera goffa greca, ch'era tanto rozza che teneva ancor piú della cava che dell'ingegno degli artefici, essendo quelle lor statue intere intere, senza pieghe o attitudine o movenza alcuna.

Uscivano dalle mani de' maestri di que' tempi quei fantocci e quelle goffezze che nelle cose vecchie ancor oggi appariscono con quel proffilo che ricigneva per tutto le figure, e quegli occhi spiritati e piedi ritti in punta e le mani aguzze e il non avere ombre, et altre mostruosità;

dipignendo figure mostruose e coprendo solo i primi lineamenti di colore;

Non si sarebbe potuto né piú goffamente né con manco disegno lavorar di quello che si faceva, come ne dimostrano, oltr'a molte altre cose, alcune figure che sono nel portico di San Pietro in Roma sopra le porte, fatte alla maniera greca².

Alle quali potremmo aggiungere considerazioni del genere di quella a proposito del pulpito di Pisa di Giovanni Pisano:

È un peccato veramente, che tanta spesa, tanta diligenza e tanta fatica, non fusse accompagnata da buon disegno, e non avesse la sua perfezione, né invenzione, né grazia, né maniera che buona fusse; come averebbe a' tempi nostri ogni opera che fusse fatta anco con molto minore spesa e fatica³.

→ E se anche passando dai proemi teorici al corpo delle biografie la polemica si attenua, pure non v'è dubbio che il filo della contraddizione corra lungo tutto l'arco delle Vite. L'esito pratico, la soluzione di compromesso, di questa esigenza contraddittoria è quello che si potrebbe chiamare il relativismo storico vasariano: « Nondimeno dovette recare agli uomini di que' tempi, avezzi a vedere solamente cose gofissime, non piccola maraviglia », così egli conclude il discorso sul pulpito di Pisa. Ma si veda anche a proposito dei mosaici del Battistero fiorentino:

Le quali tutte cose, essendo goffe, senza disegno e senza arte, non avendo in sé altro che la maniera greca di que' tempi, io non lodo semplicemente, ma sí

fusse piú dorico che corinto o ionico o toscano ma alla mescolata con una loro regola senza regola, faccendole grosse grosse o sottili sottili, come tornava lor meglio ».

¹ *Ibid.*, p. 25.

² *Ibid.*, pp. 76, 80 e 244.

³ *Ibid.*, p. 105.

bene avuto rispetto al modo di fare di quella età e all'imperfetto che allora aveva l'arte della pittura¹,

o del tabernacolo dell'Orcagna in Orsammichele:

E ancora ch'ella sia di maniera tedesca, in quel genere ha tanta grazia e proporzione, ch'ella tiene il primo luogo tra le cose di que' tempi,

oppure, sempre nella Vita dell'Orcagna:

Perché il non gli porre in quell'opera [i cartigli], pareva mal fatto all'autore, che gli reputava bellissimi, e forse erano ai gusti di quell'età²,

e le citazioni potrebbero facilmente moltiplicarsi³.

3. *La concezione della storia del Vasari.*

Gli storici moderni hanno cercato di spiegare tale contraddittorio atteggiamento facendo utilmente ricorso alla concezione « prammatica » della storia che il Vasari condivideva col suo tempo; la quale storia serviva per lui, come ha scritto il Kallab, « meno alla conoscenza che all'istruzione pratica »⁴. Al fatto cioè che le opere dei « pre-raffaelliti » o avevano per lui un valore in quanto se ne potesse cavar qualcosa « per la pratica dell'arte » o non ne avevano alcuno, bastando il ricordo scritto « per lasciare ne' tempi avvenire eterna fama d'ogni rara loro eccellenza ». È quanto sembrano confermare alcuni brani particolarmente significativi. Questo, per esempio, dalla Vita di Gaddo Gaddi:

Io potrei qui distendermi più oltre in ragionare di Gaddo, ma perché le maniere de' pittori di que' tempi non possono agl'artefici per lo più gran giova-

¹ *Ibid.*, p. 109.

² *Ibid.*, pp. 186 e 184.

³ In questi brevi cenni sul problema del gotico nel Cinquecento abbiamo deliberatamente evitato di insistere sugli aspetti già noti del problema; per i quali si rinvia a E. PANOFSKY, *Das erste Blatt aus dem 'Libro' Giorgio Vasaris*, in «*Städel-Jahrbuch*», VI (1930), pp. 25-27 (trad. inglese in E. PANOFSKY, *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955, pp. 169-235; trad. ital. *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962, pp. 169-224), e, soprattutto, a P. FRANKL, 1960, di gran lunga l'opera più completa per tutto ciò che riguarda la fortuna del gotico architettonico.

⁴ W. KALLAB, *Vasaristudien*, Wien 1908, pp. 405 segg.; J. VON SCHLOSSER, 1924. C. L. RAGGIANTI, *Il valore dell'opera di G. Vasari*, in «*Rendiconti dell'Accademia dei Lincei*», serie VI, vol. IX (1933), Roma 1934; ID., *Introduzione a G. Vasari, Le Vite*, Milano 1942.

mento arretrate, le passerò con silenzio, serbandomi a essere più lungo nelle vite di coloro che, avendo migliorate l'arti, possono in qualche parte giovare, e quest'altro, in quella di Agostino et Agnolo:

Ma perché troppo sarei lungo se io volessi minutamente far menzione dell'opere che furono da molti maestri di quei tempi fatte di questa maniera, voglio che quello che n'ho detto così in generale per ora mi basti e massimamente non si avendo da cotali opere alcun giovamento che molto faccia per le nostre arti¹.

Non possiamo però nasconderci di quanto il valore probativo di queste ed altre analoghe dichiarazioni venga attenuato dalla considerazione che esse esercitavano, nell'economia dell'opera vasariana, anche una precisa funzione mimetizzatrice della effettiva scarsità di materiale documentario su artisti di tempi così remoti; deficienza cui il Vasari dovette spesso sopporre facendo ricorso al proprio spirito induttivo, o, qualche volta, alla propria fantasia.

Altra spiegazione sarebbe da cercare, sempre risalendo alla concezione del mondo vasariana, nel concetto rinascimentale dell'« eroe », per cui ciò che conta sarebbe piuttosto l'individuo astrattamente inteso, non tanto le sue « gesta » (che valgono solo in quanto « testimonianza » della sua « virtù »); quindi l'importanza di tramandare la memoria (anche fisica: i ritratti) degli artisti-eroi più che di conservarne le opere-testimonianze².

Senza voler negare che il Vasari abbia condiviso, più o meno, tali idee, vorremmo però attirare l'attenzione del lettore su di un passo delle *Vite*:

Perché, poi che delle opere, che sono la vita e la fama degli artefici, le prime e di mano in mano le seconde e le terze, per il tempo che consuma ogni cosa venner manco, e non essendo allora chi scrivesse, non poterono essere almanco per quella via conosciute ai posteri, vennero ancora a essere incogniti gli artefici di quelle...³

mi pare se ne possa sicuramente dedurre (concezione dell'eroe o no) che il Vasari considerasse però sempre il ricordo affidato ai posteri

¹ G. VASARI, 1568, vol. I, p. 115.

² *Ibid.*, p. 139.

³ N. CROCI, *Teoria e storia della storiografia*, Bari 1917, pp. 211-21.

⁴ G. VASARI, 1568, vol. I, p. 77.

dalla tradizione letteraria come un « remedium fortunae » assolutamente non in grado di sopporre alla perdita delle opere; né ci saremmo potuti attendere atteggiamento diverso da un conoscitore ed artista.

4. Posizione storica del Vasari. Suoi rapporti con Michelangelo e la tradizione fiorentina. La polemica sulla maniera tedesca nel Quattrocento.

La spiegazione del duplice atteggiamento vasariano di fronte all'arte del passato va quindi ricercata non solo nella sua concezione della storia e dell'uomo, ma anche e principalmente nel luogo e nelle circostanze storiche in cui visse ed operò.

Certamente determinante quale punto di partenza anche per quanto riguarda l'impostazione del suo lavoro storiografico fu per il Vasari l'incontro con Michelangelo. Quando nel 1524 l'undicenne apprendista si reca per la prima volta a Firenze, il quarantottenne autore della volta della Sistina è al colmo della gloria, rappresenta per ogni giovane artista l'ideale da raggiungere, i suoi pareri fanno testo. Vi è poco dubbio che il nucleo primo delle idee vasariane sull'arte sia, direttamente o mediatamente, di origine michelangiotesca.

Fu da lui che apprese a sentirsi solidale con una tradizione toscana e più strettamente fiorentina che risaliva fino a Giotto e, più addietro ancora, a Cimabue, Arnolfo, Nicola Pisano. Da lui ereditò tutta una serie di giudizi sull'arte dei secoli precedenti che, inseriti in un più vasto contesto storico, ritroveremo ancora nelle *Vite*¹.

Il rapporto di Michelangelo con l'arte del Quattrocento era ancora il contatto vivo e diretto dell'artista con i propri maestri, dai quali si può imparare o con i quali si discute. Così da giovane Michelangelo aveva copiato per studio gli affreschi della cappella Brancacci

¹ *Ibid.*, p. 128: « Questa opera [i Funerali della Vergine di Giotto] da gli artefici pittori era molto lodata e particolarmente da Michelangelo Buonarroti, il quale affermava, come si disse altra volta, la proprietà di questa istoria dipinta non poter essere più simile al vero di quello che l'era; ma si vedano anche i giudizi, sempre riportati dal Vasari, su Ghiberti, Masaccio, Gentile da Fabriano, Rossellino, ecc. Cfr. G. VASARI, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli 1962, vol. I, pp. 202-11.

(già il Vasari copierà, invece, la Sistina) e la sua osservazione sulla Cappella Garganelli di Ercole de' Roberti (« onde Michelagnolo quando era a Bologna dica questa capella che avete qua è una meca Roma de bonità »)¹ è il giudizio su di un'opera di un pittore della generazione appena precedente; Michelangelo ventenne porta a termine, seguitando l'opera di Fra Guglielmo (per lui: Nicola Pisano) e Niccolò dell'Arca, l'*Arca di San Domenico*. La continuità non potrebbe essere più completa, ed in questo senso, pur nella sua forma negativa, può essere capita l'osservazione del Fueter sul Vasari, che « non fu merito suo, se la sua giovinezza cadde prima del periodo in cui gli artisti [toscani] consideravano rozzo e privo di interesse tutto ciò che era stato fatto prima del XVI secolo »². Certo è, che sarebbe bastato lo scarto di una sola generazione perché la storia dell'arte italiana del Tre e Quattrocento si dovesse ricostruire, come quella dei Paesi Bassi, per via di pura indagine filologica.

Fu attraverso Michelangelo che Giorgio Vasari seppe trovare l'aggancio con il « prima », con la tradizione storiografica fiorentina; tradizione che significava soprattutto la coscienza riflessa che della propria diversità, in opposizione all'arte loro contemporanea, avevano avuto i creatori del rinascimento toscano, ma che comprendeva anche il filone « ghibertiano » che aveva accentratato la continuità della tradizione toscana risalente a Cimabue e Giotto. La sostanziale vittoria riportata però dal partito brunelleschiano, il quale si era richiamato all'antichità in opposizione all'arte moderna tardogotica, fece sì che l'elemento « gotico » ne scapitasse rispetto a quello classiceggiante. L'origine degli sprezzanti giudizi vasariani da questa polemica quattrocentesca appare chiara da una breve scorsa retrospettiva nella letteratura artistica dell'epoca.

Il Filarete (1460-64), scrivendo nell'Italia settentrionale, ambiente ancor gotico, distingue sempre tra stile antico (cioè: quello dei fiorentini ed il suo) e stile moderno (gotico):

Prigio ciascuno che lasci andare questa usanza moderna; e non vi lasciate consigliare a questi maestri, che usano questa tale praticaccia. Che maledetto sia

¹ P. LAMO, 1560, ed. 1844, p. 31.

² E. FUETER, *Geschichte der neueren Historiographie*, München 1911; trad. ital. *Storia della storiografia moderna*, Napoli 1943, vol. I, pp. 116 sgg.

chi la trovò! Credo che non fusse se non gente barbara che la condusse in Italia¹;

ed il Manetti, scrivendo in Firenze a vittoria, per così dire, ottenuta (1470-80 circa), si limita a constatare l'uso linguistico invalso:

... da che nacque, come si rinnovò questo modo de' muramenti, che si dicono alla Romana et all'antica; a che molto vanamente si va oggi tanto dietro e che di novo la recò alla luce, ché prima erano tutti tedeschi, e dictensi moderni².

Ancora per l'autore della lettera sulle antichità di Roma (1518 circa) l'uso linguistico non è stabilizzato e l'architettura che noi diciamo gotica, da lui è chiamata tedesca e giustamente distinta da quella « del tempo delli Gotti »:

Perché di tre maniere di edifici solamente si ritrovano in Roma, delle quali una è di que' buoni antichi, che durarono dalli primi imperatori sino al tempo che Roma fu ruinata e guasta dalli Gotti e da altri barbari; l'altra durò tanto che Roma fu dominata da' Gotti e ancora cento anni di poi; l'altra da quel tempo sino alli tempi nostri... Li edifici poi del tempo delli Gotti sono talmente privi d'ogni grazia senza maniera alcuna, dissimili dalli antichi e dalli moderni;

anche se vi è di notevole, come differenziazione dalla letteratura fiorentina (il Brunelleschi ed il Manetti erano giunti a rivalutare, contro il « gotico », il neoclassicismo medioevale del Battistero, di San Miniato e dei Santi Apostoli!), il tentativo di dare una interpretazione parzialmente positiva del gotico:

Parve dappoi che i tedeschi cominciassero a risvegliare un poco questa arte; ma negli ornamenti furono goffi e lontanissimi dalla bella maniera de' romani. E li tedeschi, la maniera delli quali in molti luoghi ancor dura, spesso per ornamento pongono un qualche figurino rannicchiato mal fatto, peggio inteso per mensola a sostenere un travo, e altri strani animali e figure e fogliami fuor d'ogni ragione;

¹ A. AVERLINO FILARETE, *Traictat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichnung und den Bauten der Medici*, a cura di W. von Oettingen, Wien 1890, pp. 271-72. Il passo di L. N. ALBERTI, 1435, ed. 1970, p. 90, solitamente citato a questo punto: « Sarebbe cosa assurda, se le mani di Helena o di Edigenna fussero vecchizze e gotiche; o se in Nestor fusse il petto tenuto et il collo dillicato », va interpretato, sulla base dell'ed. lat. (1540, p. 70: « seniles et rusticane ») « vecchizze e zotiche » secondo l'osservazione del prof. Gianfranco Folena.

² A. MANETTI, 1470, ed. 1887, p. 72. Cfr. le pp. 103-4.