

basilica di S. Francesco in Assisi e la sua documentazione storica, Assisi 1994, pp. 456-457.

¹²⁹ G. CASAGRANDE, *Una devozione popolare: la via crucis*, in *Francescanesimo e società cittadina: l'esempio di Perugia* («Quaderni studi med. umanistici in Umbria»), a cura di U. Nicolini, Spoleto 1979, pp. 265-268; 266-267.

¹³⁰ Huizinga noted that the late Medieval pursuit of ever more vivid images of the torments, resulted from the sensibility «stimulated only by stronger and more bitter medicine». See J. HUIZINGA, *The Waning of the Middle Ages*, New York 1954, p. 218.

¹³¹ CASAGRANDE, *Una devozione*, p. 266.

¹³² GRAZIANI, *Cronaca*, pp. 598-599.

¹³³ *Ibid.*, p. 598.

¹³⁴ L. PRINCIPI, *Affermazione e negazione del principio vitale: scultura lignea tra anima e materia*, in *All'ombra di Sant'Ercolano*, p. 46.

¹³⁵ C. FRATINI, *Catalogo*, in *All'ombra di Sant'Ercolano*, pp. 85-128; 86-88.

¹³⁶ Important to keep in mind is that some figures from German collections have an Italian provenance. See K. KOPANIA, *Animated Sculptures of the Crucified Christ*, Warsaw 2010, pp. 38-41.

¹³⁷ C. FRATINI, B. BRUNI, *Roncione. Scheda Tecnica*, in *La deposizione lignea*, no. 1, pp. 69-84. Also: G. DE FRANCOS-VICHI, F. DI' MAFFEI, *Mostra di sculture lignee medievali* (cat. della mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli, giugno-luglio 1977), Milano 1977, no. 10, pp. 38-40.

¹³⁸ For the full original text of the *laude* see F. MANCINI, *Il laudario Frondini dei Disciplinati di Assisi*, Firenze 1990, pp. 159-176.

¹³⁹ *La ricomposizione di un tabernacolo da San Francesco al Prato a Perugia*, a cura di P. Mercurelli Salari, Perugia 2003.

¹⁴⁰ E. LUNGHI, *Un crocifisso di Agostino di Duccio per San Francesco al Prato di Perugia*, ivi, pp. 11-18.

¹⁴¹ L. MARIOLI, *Il crocifisso ligneo della cappella di S. Caterina*, «San Francesco Patrono d'Italia», IV (1987), pp. 56-57.

¹⁴² Quoted after M. MORRISON, *A Mystic's Drama: the Paschal Mystery in the Visions of Angela da Foligno*, «Italicus», LXXVIII (2001), 1, pp. 36-52; 42.

¹⁴³ *Verso un museo*, p. 278.

¹⁴⁴ I am very grateful to Dr. Nicoletta Paoluccio, the director of the Pinacoteca in Todi, for demonstrating the mechanisms of the crucifix.

MONTERIPIDO E L'IDENTITÀ DEI CROCIFISSI LIGNEI NELLA CULTURA DELL'UMBRIA DEL XV SECOLO

Zuzanna Sarnecka

Questo studio prende in considerazione un crocifisso ligneo policromo del convento francescano di Monteripido a Perugia. Scopo della ricerca è interrogarsi sull'ipotesi, diffusa sin dagli inizi del XX secolo, che la scultura sia opera di un artista tedesco, identificato come Giovanni Tedesco o Johannes Teuthonicus, attivo in Italia a partire dagli anni quaranta del Quattrocento.

La prima parte descrive la forma del crocifisso e la esamina in relazione al suo inusuale sfondo, una pala d'altare dipinta da Pietro Perugino, su entrambi i lati, agli inizi del XVI secolo. La seconda fornisce, invece, un resoconto critico dell'attività documentata degli intagliatori tedeschi a Perugia, che viene spesso impiegata per avvalorare l'attribuzione, in via puramente stilistica secondo l'autrice, del Crocifisso di Monteripido a un artista nordico. L'ultima parte mira a ricostruire, attraverso testi del

Quattrocento ed esempi di altri crocifissi lignei umbri, quegli aspetti della cultura perugina che sono riscontrabili nella forma drammatica del Crocifisso di Monteripido.

Le vene rese realisticamente, la corona di spine che si incunea profondamente nella fronte del Cristo, lo stomaco infossato e l'enfasi sulle ferite rimandano a convenzioni rappresentative presenti all'epoca in tutta Europa. Il generale richiamo a questi elementi drammatici non può, quindi, essere utilizzato al fine di specifiche distinzioni stilistiche. Di conseguenza, l'autrice si propone di dimostrare che sculture come il Crocifisso di Monteripido e la loro attribuzione pongono molti problemi ancora irrisolti di stile e di scuola, partendo dalla convinzione che un'analisi precipua di singoli casi consenta una più accurata indagine dell'arte del passato piuttosto che delle idee totalizzanti su distinte identità nazionali.

VASARI E LA 'RUINA ESTREMA' DEL MEDIOEVO: GENESI E SVILUPPI DI UN'IDEA

Barbara Forti

In un saggio del 1932 Delio Cantimori (1904-1966), a proposito degli intellettuali del Rinascimento, scriveva che noi moderni non siamo ancora liberi dalla 'loro' concezione del Medioevo.¹ Sul concetto e sul termine di Età Media, nati a distanza di secoli l'uno dall'altro, effettivamente pesa ancora oggi una tradizione che per secoli ha oscillato tra due estremi: il giudizio non sempre positivo degli storiografi e l'indiscutibile fascino esercitato, nonostante tutto, da questa epoca.

Nel momento in cui si manifestò, in periodo preumanistico, l'idea di una Media Età fu accompagnata immediatamente da una percezione vaga e oscillante, in cui il fastidio si univa all'attrazione: visione di cui sopravvivono 'frammenti' anche in epoca attuale. Così, sebbene la storiografia abbia perso da secoli l'originaria vis polemica, il termine e il relativo aggettivo sono usati ancora con tono polemico e spregiativo e non è raro che i cronisti di oggi interpretino atti di quotidiana violenza alla luce di presunte 'recrudescenze medievali', oppure la crisi delle istituzioni e della politica come un 'ritorno al Medioevo'.

Di fronte al prodotto artistico medievale, sorta di universo parallelo in cui prendono vita segni e simboli in apparenza primitivi e irrazionali, forme meravigliose e fantastiche, è assai facile perdersi. Smarrirsi dentro l'opera medievale, essere quasi fagocitati da essa, è un'esperienza che gli uomini di tutti i tempi hanno fatto. Alcuni sono riusciti a comprendere i significati più profondi di quel mondo simultaneo. Altri, pur avendone intuito la profondità nella complessità, fortemente condizionati dallo 'Spirito del tempo' non hanno potuto coglierne il senso, rimanendo ancorati all'idea classica di arte come *mimesis*, ordine e misura. Tra questi ultimi vi è anche l'aretino Giorgio Vasari (1511-1574), che percepisce come esteso periodo di decadenza – civile e artistica – quello intercorso dalla caduta dell'Impero Romano fino al 'fenomeno' Cimabue, epoca di 'ruina estrema' che ancora non si chiama Medioevo.²

IL TERMINE ED IL CONCETTO DI 'MEDIOEVO'

Quando Vasari pubblica *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori italiani...*,³ per indicare il Medioevo artistico si serve di varie espressioni, tra cui: 'maniera tedesca'; 'maniera dei Goti'; arte degli 'artefici vecchi'.⁴ L'idea di una Media Età è già acquisita, non il relativo termine. Come è noto infatti, si sviluppò prima il concetto di Medioevo, poi fu coniato il vocabolo relativo.⁵

L'affermazione del termine 'Medioevo', inteso in senso storico, si ebbe in epoca relativamente recente. Esso infatti fu esplicitamente utilizzato soltanto nel 1688 nell'opera *Historia Medii Aevi* di Christoph Keller (1638-1707), in cui lo storico e filologo tedesco individua come limiti cronologici dell'epoca il IV secolo e il 1453, anno della caduta di Costantinopoli.⁶ Prima del Keller tutto ciò che stava in mezzo, tra l'antichità e la sua rinascita, era stato denominato dai vari autori con perifrasi sempre diverse: nel 1469 il vescovo di Aleria Giovanni Andrea Bussi (1417-1475), ad esempio, aveva utilizzato l'espressione '*media tempestas*' nella sua *editio princeps* di Apulcio;⁷ altri avevano fatto uso di formulazioni analoghe, come *media aetas*, *media antiquitas*, ancora senza una valenza storica e limiti cronologici determinati.⁸ Successivamente al Keller, concetto di Età Media e relativo vocabolo furono usati quasi sempre in contrapposizione nel binomio 'Medioevo-Rinascimento'.⁹

La formulazione del concetto di Medioevo avvenne invece attraverso un lungo processo di acquisizione di consapevolezza, iniziato già dalla fine del XIV secolo, quando si era diffusa la consapevolezza della distanza tra sé (mondo 'moderno'), e il passato (l'antichità).¹⁰ La cognizione e l'accettazione della separazione storica tra presente e passato classico, assimilata in periodo preumanistico, furono le condizioni essenziali senza le quali non si sarebbe potuta generare l'idea di un periodo intermedio, da interporre tra sé e gli antichi. Tale idea poté

Arte medievale IV. Serie, 4 (2014)

Ghiberti

essere espressa soltanto dopo il consolidamento della percezione di distanza tra antichità e modernità, intervallate da una ancora non ben definita ma ingombrante Età di Mezzo. Perché il Medioevo fu subito concepito come una muraglia tra sé e il passato, un negativo impedimento.

Il concetto di Medioevo artistico prima del Vasari

È nella trattazione vasariana che l'arte di quell'Età oggi chiamata medievale trova la sua prima vera analisi storica e viene codificato l'insieme di elementi che danno corpo all'idea di Medioevo artistico.

La diffusione delle *Vite* ha certamente contribuito all'affermazione del concetto di Medioevo artistico quale epoca di decadimento tecnico, mancanza di regola, anarchia. Ma in realtà l'idea di un'Età di Mezzo come 'ruina estrema' precede il Vasari, che nella sua opera si è limitato a codificare una valutazione consolidata certamente nel Rinascimento,¹¹ maturata molto prima, nel Preumanesimo, e condizionata da un'idea assai diffusa nello stesso Medioevo: la *senectus mundi*.

Il tema della vecchiaia del mondo trova la sua prima formulazione nell'opera del vescovo Cipriano di Cartagine (205-258),¹² ma sulla scorta di questo padre della Chiesa altri intellettuali medievali hanno la percezione della decadenza dei propri tempi. Così il vescovo Ildeberto di Lavardin (1056-1134) di fronte allo spettacolo delle rovine di Roma, per esaltarne il remoto splendore sopravvissuto in frammenti, scrive: «*Par tibi, Roma, nihil, cum sis prope tota ruina. / Quam magni fueris integra, fracta doces (...)*».¹³

La percezione della grandiosità del passato e della decadenza del presente, paradigma evocativo della caducità dell'uomo e delle sue alterne sorti, è un *topos* che condiziona lo spirito stesso dell'Umanesimo: tuttavia la mutata fiducia nelle facoltà umane determina esiti nuovi. L'uomo vissuto tra XIV e XV secolo, a differenza di quello del Medioevo centrale, ha l'impressione che le nuove strade percorse ottimisticamente conducano ad un nuovo inizio.

In maniera molto più definita e polemica rispetto agli storiografi, prima i letterati, poi gli artisti e trattatisti d'arte precursori del Vasari dichiarano di sentirsi fuori da un'epoca e di essere partecipi di uno spirito nuovo. Proprio i letterati avvertono più degli altri la svolta verificatasi rispetto all'Età Media, deter-

minata in ogni campo dalla rilettura, in luce nuova, dell'età classica, degli autori, delle opere e dei monumenti dell'antichità. In epoca umanistica si sviluppa un sentimento di disprezzo verso quell'ancora indistinto periodo intermedio, e non tra gli storici, come sarebbe stato forse naturale: la polemica anti-medievale, singolarmente prende forma nel contesto dei letterati e degli artisti italiani che si dedicano ai trattati.¹⁴ Coloro che, votati al culto dell'arte classica, scorgono una crisi di forme in atto dal IV secolo, finalmente superata a loro giudizio grazie al ritorno all'antico, sono i primi detrattori di quell'arte definita non ancora medievale ma barbarica, e della civiltà che ad essa aveva dato vita.

Non stupisce dunque che il concetto di Giotto di Bondone rinnovatore dell'arte della pittura e 'traghetatore' verso la rinascita sia stato per la prima volta espresso in forma letteraria da Dante Alighieri (1265-1321) nel noto paragone tra lui e Cimabue,¹⁵ che sia stato accolto prontamente nella novellistica da Giovanni Boccaccio (1313-1375) e Franco Sacchetti (1330-1400), per poi 'migrare' nella trattatistica d'arte.¹⁶

Nel proprio *Libro dell'arte* Cennino Cennini (nato nella seconda metà del XIV secolo), contemporaneo del Sacchetti, riconosce al pittore Giotto il ruolo di aver condotto l'arte verso l'età moderna, ritenendo che l'artista aveva abbandonato il linguaggio greco e si era riappropriato del latino e del modello di Roma antica, quando scrive: «Il quale Giotto rimutò l'arte del dipingere di greco in latino, e ridusse al moderno, ed ebbe l'arte più compiuta che avessi mai più nessuno (...).»¹⁷

Anche Leon Battista Alberti (1404-1472), nel trattato *De Pictura* del 1435, accenna all'opera rivoluzionaria di Giotto, servendosi dell'esempio della nota 'nave in Roma', nella quale egli aveva saputo esprimere lo stupore e lo stato d'animo degli undici apostoli così realisticamente da rappresentare in ciascuno un diverso turbamento.¹⁸

Molto prima del Vasari, anche Filippo Villani (morto tra 1407 e 1409) nel *Liber de origine civitatis Florentiae et de eiusdem famosissimis civibus* (1381-1382) e Lorenzo Ghiberti (1378-1455) nei *Commentari* (1447) contrappongono la fioritura dell'arte del Trecento a quella dei secoli precedenti, attribuendo a Giotto il merito di aver riportato la pittura all'antica dignità, pur non essendo in loro evidente la consapevolezza dell'esistenza di un'Età Media.¹⁹

Il Villani in particolare, che continua anche l'opera dello zio Giovanni, la *Nuova cronica*, proseguendola fino all'anno 1364, dedica audacemente una sezione del *Liber de origine* ai pittori fiorentini Cimabue, Giotto, Maso, Stefano e Taddeo, in un momento in cui gli artisti, fatto salvo il caso del poema dantesco, hanno piena cittadinanza solo in generi letterari più popolari come la novella, in cui l'aneddoto serve ad illustrare il loro ingegno naturale.²⁰

Nella successiva opera del Ghiberti l'Età di Mezzo non è individuata, ma inglobata nella trattazione dell'età moderna, mentre alla personalità dell'artista medievale Giotto viene ancora una volta attribuito il merito di aver iniziato a 'sollevare' l'arte toscana.²¹

I *Commentari* presentano in una sezione l'arte antica, in una quella moderna, nella terza ed ultima la *Teoria della visione, anatomia, teoria della prospettiva*. Il discorso sull'arte antica viene uniformato sull'autorità di Vitruvio e di Plinio, citato spesso *ad verbum*. La trattazione dell'arte moderna della seconda sezione segue direttamente la parte sull'arte antica, aprendosi con le figure dell'imperatore Costantino (306-337) e del pontefice Silvestro (314-335) e concludendosi esemplarmente con la propria autobiografia.²² In questa seconda sezione Ghiberti seleziona frammenti di storia artistica secondo una propria logica. Tiene in gran considerazione l'arte tra fine Duecento e prima metà del Trecento: all'inizio esamina i pittori fiorentini Giotto, i suoi discepoli Stefano, Taddeo Gaddi, Maso, Bonamico, quindi Pietro Cavallini, l'Orcagna e i senesi Ambrogio Lorenzetti, Simone Martini, Duccio; poi introduce gli scultori Giovanni e Andrea Pisano, il Maestro di Colonia e infine se stesso. Appare chiaro che il discorso è condizionato da un'idea di sviluppo progressivo che, partendo da Giotto, suggerisce una dinamica destinata a compiersi proprio con Ghiberti stesso.²³ Nella sezione sull'arte moderna l'artista attribuisce la responsabilità della decadenza dell'arte antica, soprattutto di pittura e scultura, alla diffusione della nuova religione cristiana, favorita tanto dall'autorità politica (Costantino), quanto da quella religiosa (papa Silvestro). Secondo il giudizio dell'artista, che immagina un mondo tardoantico fatto di aniconici 'templi bianchi', Stato e Chiesa cambiano il corso della storia dell'arte proprio con la lotta all'immagine, atta a sconfiggere l'idolatria pagana. Soltanto il mondo bizantino, i 'Greci', mantengono in

qualche modo in vita l'arte della pittura, ma debolmente, poiché la loro produzione è grossolana, rozza. Egli scrive: «I. I. Adunque al tempo di Costantino imperadore e di Silvestro papa sormontò su la fede christiana. Ebbe la ydolatria grandissima persecutione, in modo tale, tutte le statue e le picture furon disfatte e lacerate di tanta nobiltà et antica e perfetta dignità (...). In questo tempo ordinarono grandissima pena a chi facesse alcuna statua o alcuna pictura, e così finì l'arte statuarie e la pictura et ogni doctrina che in essa fosse fatta. Finita che fu l'arte, stettero e templi bianchi circa d'anni 600. Cominciarono i Greci debilissimamente l'arte della pictura e con molta rozeza produssero in essa: tanto quanto gl'antichi furon periti, tanto erano in questa età grossi e rozzi. Dalla edificazione di Roma furono olimpie 382».²⁴

Il cambiamento avviene nel campo della pittura, secoli dopo, in Toscana, grazie all'arte di un fanciullo nato a Vespignano: «I. I. Cominciò l'arte della pictura a sormontare in Etruria. In una villa allato alla città di Firenze, la quale si chiamava Vespignano, nacque uno fanciullo di mirabile ingegno, il quale si ritraeva del naturale una pecora. In su passando Cimabue pittore, per la strada a Bologna, vide el fanciullo sedente in terra, e disegnava in su una lastra una pecora. Prese grandissima ammirazione del fanciullo, essendo di sì picchola età fare tanto bene. Veggendo aver l'arte da natura, domandò il fanciullo come egli aveva nome. Rispose e disse: 'Per nome io son chiamato Giotto. El mio padre à nome Bondoni, e sta in questa casa che è apresso', disse. Cimabue et andò con Giotto al padre; aveva bellissima presentia; chiese al padre el fanciullo. El padre era poverissimo, concedetegli el fanciullo a Cimabue. Menò seco Giotto, e fu discepolo di Cimabue. Tenea la maniera greca, in quella maniera ebbe in Etruria grandissima fama. Fecesi Giotto grande nell'arte della pictura».²⁵

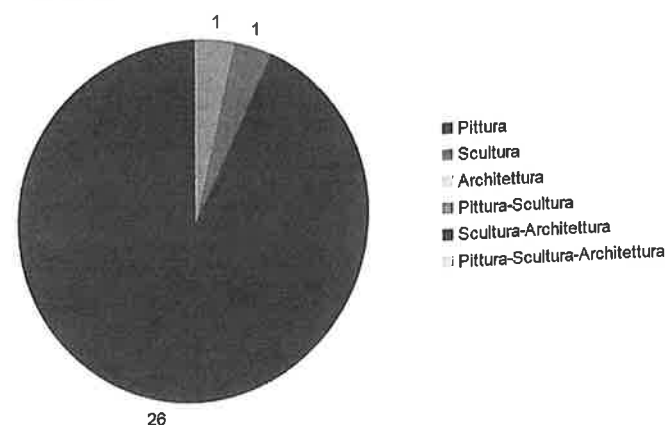
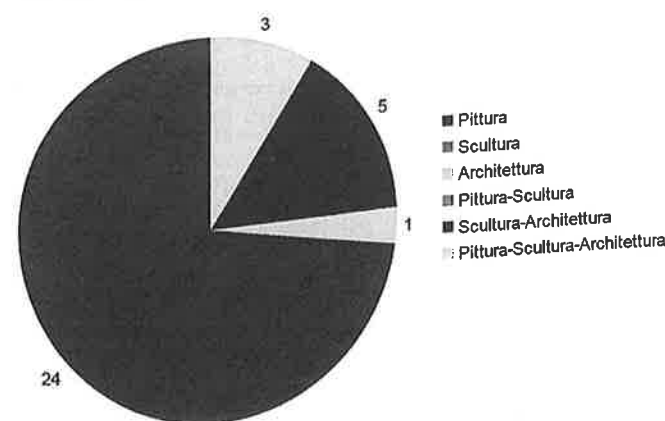
Il 'talento' Giotto,²⁶ partendo da premesse tradizionalmente bizantine, arriva là dove altri non possono: riporta in vita l'arte naturale, ossia la pratica artistica condotta sull'analisi della natura, lo studio del vero, la *mimesis*, la prospettiva. Non utilizza un linguaggio fatto di eccessi, come i suoi predecessori, ma misurato, 'gentile': «Arrechò l'arte nuova, lasciò la rozeza de' Greci, sormontò eccellentissimamente in Etruria. E fecionsi egregissime opere e spetialmente ne la città di Firenze et in molti altri luo-

TABELLA A: Gli artisti delle *Vite*, Parte Prima nelle due edizioni

Artisti	Edizione del 1550 (Torrentiniana)	Edizione del 1568 (Giuntina)
Giovanni Cimabue	Pittore	Pittore
Arnolfo di Lapo		Architetto
Nicola Pisano		Scultore-Architetto
Giovanni Pisano		Scultore-Architetto
Andrea Tafi	Pittore	Pittore
Gaddo Gaddi	Pittore	Pittore
Margaritone	Pittore	Pittore-Scultore-Architetto
Giotto	Pittore	Pittore-Scultore-Architetto
Agostino Senese		Scultore-Architetto
Agnolo Senese		Scultore-Architetto
Stefano Fiorentino	Pittore	Pittore
Ugolino Senese	Pittore	Pittore
Pietro Laurati	Pittore	Pittore
Andrea Pisano	Scultore	Scultore-Architetto
Buonamico Buffalmacco	Pittore	Pittore
Ambrogio Lorenzetti	Pittore	Pittore
Pietro Cavallini	Pittore	Pittore
Simone Senese	Pittore	Pittore
Taddeo Gaddi	Pittore	Pittore
Andrea di Cione Orgagna	Pittore-Scultore	Pittore-Scultore-Architetto
Tommaso Fiorentino	Pittore	Pittore
Giovanni dal Ponte	Pittore	Pittore
Agnolo Gaddi	Pittore	Pittore
Berna Senese	Pittore	Pittore
Duccio	Pittore	Pittore
Antonio Veneziano	Pittore	Pittore
Iacopo di Casentino	Pittore	Pittore
Spinello Aretino	Pittore	Pittore
Gherardo Starnina	Pittore	Pittore
Lippo	Pittore	Pittore
Fra Lorenzo Monaco	Pittore	Pittore
Taddeo Bartoli	Pittore	Pittore
Lorenzo di Bicci	Pittore	Pittore

ghi et assai discepoli furono tutti dotti al pari degli antichi Greci. Vide Giotto nell'arte quello che gli altri non aginunono. Arecò l'arte naturale e la gentilezza con essa, non uscendo delle misure. Fu peritissimo in tutta l'arte, fu inventore e trovatore di tanta dottrina la quale era stata sepolta circa d'anni 600». ²⁷ Anche Vasari nel costruire il discorso artistico

delle 'maniere' uniformato alla modalità organica della nascita-sviluppo-decadenza in eterno avvicendamento la propria l'idea dell'essenzialità di Giotto nel processo del passaggio dalla 'ruina estrema' alla 'rinascita', sistematizzando il pensiero diffuso tra letterati e trattatisti suoi predecessori, con importanti varianti tra I e II edizione. ²⁸

GRAFICO B: Attività esercitata dagli artisti (*Parte prima*), secondo l'edizione del 1550GRAFICO C: Attività esercitata dagli artisti (*Parte prima*), secondo l'edizione del 1568

IL MEDIOEVO NELLA I E II EDIZIONE

Vasari pubblica la prima edizione delle *Vite* nel 1550 presso l'editore Lorenzo Torrentino, la seconda nel 1568 per i tipi di Filippo Giunti. ²⁹ Sia nella Torrentiniana che nella Giuntina si dà ampio spazio all'arte medievale: nell'*exkursus* storico della parte proemiale; nella sezione bio-

grafica dedicata agli artisti due-trecenteschi. Tuttavia l'analisi del Medioevo sviluppata nella I edizione viene diversamente espressa nella II, quando il *Proemio delle Vite (parte Prima)* è integrato con passi sul IV secolo e sul periodo alto-medievale, è evidenziata ancora di più l'importanza della rinascita fiorentina dell'anno Mille, molti errori vengono emendati, viene ampliato il

→ numero delle biografie con le vite degli architetti medievali. Il racconto della rinascita delle arti alla fine del Duecento trova, rispetto alla precedente edizione, un diverso e più accademico svolgimento e il risalto che Vasari attribuisce alla componente aretina nel panorama della pittura trecentesca nella prima edizione, nella Giuntina si stempera a favore di un più articolato riconoscimento del Trecento toscano.²⁸

Per quanto concerne le fonti per il Medioevo, possiamo immaginare che Vasari, soprattutto nella Torrentiniana, abbia dovuto affrontare notevoli difficoltà nel reperire notizie sull'arte e sugli artisti 'vecchi' e che per ricostruire la genesi dell'arte fino al XIII-XIV secolo abbia accolto ogni tipo di informazione: le lodi dei poeti (Dante Alighieri, Francesco Petrarca), gli intrecci della novellistica (Giovanni Boccaccio), le notizie dei letterati (Antonio Manetti) e degli artisti (Lorenzo Ghiberti, Leon Battista Alberti, Antonio Averlino, Francesco di Giorgio Martini), le guide delle città di Roma e Firenze (Francesco Albertini) e le cronache locali, le relazioni, i ricordi, prevalentemente fonti manoscritte.²⁹

Subito dopo l'attesissima pubblicazione del 1550 circolano molte voci sfavorevoli, tendenti a negare l'originalità dell'opera e a rilevarne le contraddizioni: una per tutte quella di Benvenuto Cellini (1500-1571), che è artefice di negative glosse all'opera dell'aretino.³⁰ Nella seconda edizione molti malintesi e sviste sono corretti: esemplare appare il caso del Pisano, che nella prima edizione sono erroneamente considerati allievi del più tardo Andrea Pisano; oppure quello del programma degli affreschi di Assisi, nella Torrentiniana attribuito addirittura a Dante.

Nell'edizione giuntina l'Autore può modificare ampiamente il testo grazie alla conoscenza di nuove fonti che gli consentono di incrementare l'*excursus* storico artistico del *Proemio*; di ampliare le vite di artisti medievali e di inserire di nuove (si passa dalle ventotto vite della Torrentiniana alle trentatré della Giuntina).

Le modifiche al testo sono più consistenti nella sezione biografica dedicata agli artisti due-trecenteschi [tabella A, grafici B-C]. L'arte maggiormente rappresentata nelle due edizioni è naturalmente la pittura.

Nella Torrentiniana è significativa l'assenza di vite di architetti, perché la rinascita sembra aver coinvolto esclusivamente pittori e scultori; questi ultimi poi sono rappresentati da un unico

scultore, Andrea Pisano e da un pittore-scultore fiorentino, Andrea Orcagna. La scultura, al pari dell'architettura, nella prima edizione è particolarmente penalizzata: Vasari si dimostra sostanzialmente disinformato, quando non apertamente ostile, nei confronti della scultura gotica italiana.³¹ La ragione di questa censura va individuata forse nella tradizione letteraria, che sistematicamente esalta la pittura a discapito delle altre arti.³² L'unico vero profilo artistico di scultore presente, quello di Andrea Pisano, viene tratteggiato all'ombra di Giotto, mentre i due 'grandi assenti', Nicola e Giovanni Pisano sono, come si diceva, connotati come discepoli di Andrea.³³ Arnolfo di Cambio, definito 'architetto tedesco', non ha una biografia propria in questa edizione e nella seconda, pur avendola, non gli viene riconosciuto il ruolo di scultore se non a margine, in un'appendice.³⁴

Nella seconda edizione delle *Vite* l'Autore modifica molte biografie, accrescendole e aggiornando i profili di singoli artisti: Margaritone e Giotto, che nel 1550 sono presentati esclusivamente come pittori, vengono riproposti quali pittori, scultori e architetti; Andrea Pisano e l'Orcagna, che già nel 1550 vengono definiti rispettivamente scultore l'uno e pittore-scultore l'altro, nel 1568 sono trattati anche in quanto architetti. Nella edizione giuntina inoltre vengono aggiunte ben cinque vite di artisti, particolarmente significative per il discorso della rinascita in campo architettonico e scultoreo: la vita di Arnolfo di Lapo, ora definito 'architetto fiorentino' da un Vasari completamente allineato alla logica del contesto mediceo, nel quale l'artista creatore del duomo, di Palazzo Vecchio e delle mura appare eroe incontrastato;³⁵ quella di Nicola e Giovanni Pisani scultori e architetti; le vite di Agostino e Agnolo scultori e architetti senesi. Queste biografie colmano 'il vuoto' della precedente edizione e attenuano la polemica implicita sulla mancata partecipazione al clima di rinascita di architetti e scultori.

Nell'ottica toscano-centrica in entrambe le edizioni, ma soprattutto nella seconda in cui prende maggiormente corpo un programmatico sistema gerarchico filoflorentino,³⁶ prevalgono artisti provenienti dalle città di Firenze, Siena, Pisa ed Arezzo, quest'ultima inserita ovviamente anche per onorare la propria città natale [grafico D]: Roma e Venezia sono presenti entrambe con un unico artista, rispettivamente Pietro Cavallini e Antonio Veneziano, quest'ul-

timo peraltro giunto a Firenze con Agnolo Gaddi 'ad imparare la pittura'. I cinque nuovi artisti citati, aggiunti nella Giuntina, sono ancora una volta toscani.

Per la più consistente indagine sulla Media Età della seconda edizione, in cui si attesta un'attenzione sempre più viva per le testimonianze concrete e si dedica maggior spazio all'architettura medievale, Vasari attinge dati da opere a carattere prettamente storico. L'amico filologo benedettino Vincenzio Borghini (1515-1580), la cui attività deve aver condizionato metodologicamente l'Autore nell'esigenza di un maggiore controllo dei dati documentari, gli fa avere un estratto della *Historia Langobardorum* di Paolo Diacono.³⁷ In più punti l'Autore utilizza alla lettera la *Nuova cronica* dei cronisti Villani, estrapolando passi su edifici fiorentini e completandoli personalmente con nomi di artisti trecenteschi. Viene utilizzato il *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti (1330-1400), per arricchire di aneddoti le vite di alcuni artisti medievali.

Sono queste nuove fonti, inoltre i viaggi, la cui stagione si era aperta già alla fine del quarto decennio,³⁸ e soprattutto i restauri effettuati su molti edifici medievali dallo stesso Vasari a contribuire alla 'presa di coscienza' di un periodo artistico prima di allora conosciuto solo in modo indiretto. Anche l'allineamento definitivo al sistema della 'corte' del duca Cosimo I (1519-1574), politicamente impegnato a creare il mito della città di Firenze e dei suoi artisti, a valorizzarne anche gli aspetti medievali – è infatti noto committente degli interventi vasariani in S. Croce e S. Maria Novella e dell'ammodernamento di Palazzo Vecchio –, comporta se non proprio la revisione del concetto di Medioevo come 'ruina estrema', certamente un suo ridimensionamento.³⁹ Il recupero del Medioevo fiorentino che caratterizza vistosamente il passaggio dalla Torrentiniana alla Giuntina va letto soprattutto in chiave medicea.⁴⁰

MEDIOEVO COME 'RUINA ESTREMA'

Vasari ripropone il concetto di *natura organica* della storia dell'arte nella creazione della nota periodizzazione in tre grandi epoche: l'antichità; il periodo della 'maniera vecchia' corrispondente al Medioevo; il periodo della 'rinascita', dettagliatamente esaminato nella parte biografica attraverso le vite dei singoli artisti e

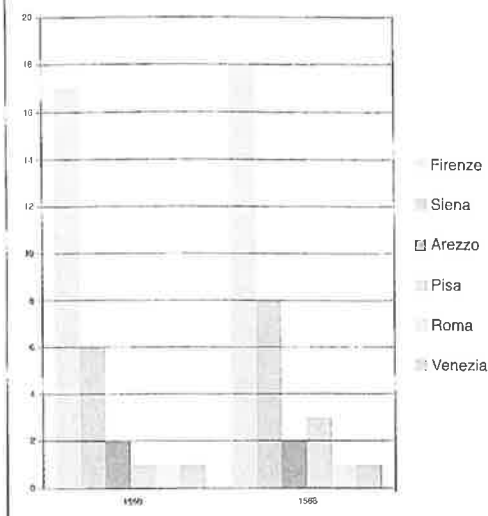
scandito in 'infanzia' (rappresentata da artisti del Trecento), periodo della 'maniera secca' (degli artisti del Quattrocento) e della 'maniera perfetta' (dei contemporanei).⁴¹

Il *Proemio delle Vite (Parte prima)*, in cui è presente un *excursus* storico-artistico dall'età costantiniana agli anni che precedono l'attività di Cimabue, la cui *Vita* apre la sezione biografica, si conclude in entrambe le edizioni con un passo in cui si accenna alla natura organica dell'arte, segnata da Fortuna e Morte come la vita degli uomini e assimilata ad un corpo umano che nasce, cresce, invecchia, muore.⁴² In esso compare, per la seconda volta, il celebre termine 'rinascita', nel significato che poi è passato nell'altra espressione, 'Rinascimento':⁴³ «Sino a qui mi è parso discorrere dal principio della scultura e della pittura, e per avventura più largamente che in questo luogo non bisognava; il che ho io però fatto non tanto trasportato dalla affezione della arte, quanto mosso dal beneficio et utile comune degli artefici miei; i quali, avendo veduto in che modo ella da piccol principio si conducesse a la somma altezza e come da grado si nobile precipitasse in ruina estrema e, per conseguente, la natura di questa arte, simile a quella dell'altre che, come i corpi umani, hanno il nascere, il crescere, lo invecchiare et il morire, potranno ora più facilmente conoscere il progresso della sua rinascita e di quella stessa perfezione dove ella è risalita ne' tempi nostri». «La supposta analogia dello sviluppo delle arti con lo sviluppo degli organismi è tradizionale. Anche l'idea che l'arte si sviluppi in un crescendo verso la perfezione è mutuata dall'antichità: Vasari la presenta varie volte nel corso della trattazione, riecheggiando, come dimostrato da Gombrich, un passo del *Brutus* ciceroniano.⁴⁴

Il continuo ripetersi di momenti di nascita, crescita, 'ruina', rinascita, se da un lato rende coscienti gli artisti suoi contemporanei, chiamati affettuosamente 'miei' nel 1550 e 'nostri' nel 1568, di vivere un momento di 'somma altezza', dall'altro lascia presagire un nuovo periodo di 'disordine di rovina'.

La propria idea di Medioevo quale 'ruina estrema' riflette in parte il giudizio comune, ma una ricca serie di sfumature originali la rendono complessa, non riducibile alla sola componente negativa. Se il primo approccio con le *Vite* fa cogliere l'appariscente immagine del Vasari-detrattore uomo del Rinascimento, quando si penetra profondamente nel testo se ne possono

GRAFICO D: Provenienza degli artisti medievali nelle due edizioni



apprezzare anche le intuizioni. Questo elemento ci porta ad analizzare il rapporto tra l'autore delle *Vite* e l'arte medievale, ovvero la diatriba generata nell'implicito contrasto tra 'arte dei moderni' e arte 'dei vecchi', articolata nel discorso sull'architettura, scultura e pittura, contenuto nei capitoli dell'*Introduzione di Giorgio Vasari alle tre arti del disegno...*, da ritenersi il viatico indispensabile alla lettura delle *Vite*,⁴⁶ e nei *Proemi*.

Vasari e l'architettura gotica: 'maledizione di fabbriche'

La nota invettiva contro il cosiddetto 'lavoro tedesco',⁴⁷ inventato dai Goti, è contenuta nel capitolo III dell'*Introduzione alle tre arti del disegno*, intitolato significativamente *De' cinque ordini d'architettura, Rustico, Dorico, Jonico, Corinto, Composto, e del lavoro Tedesco*: «Eccì un'altra 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 conte 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'anno

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'elles possano stare, pare impossibile ch'elles si possano reggere, et hanno più il modo da paver 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».⁴⁸

È proprio Vasari a fissare con le sue affermazioni dispregiative l'immagine dell'architettura che sarebbe stata definita in seguito 'gotica', ma anche Raffaello nella nota *Lettera a Leone X* del 1519 ne aveva parlato in termini analoghi, affermando che i Tedeschi, soprattutto nell'ornato architettonico, furono goffi e lontani dalla proporzionata maniera degli antichi.⁴⁹

Nella umanistica visione vasariana della storia, costituita dall'idea di un lungo periodo di declino – ovvero di un'Età Media – tra due apici di civilizzazione (antichità e contemporaneità), l'arte dei Goti è destinata a riempire il lungo intervallo che separa l'architettura classica dalla moderna. È dalla lettera-memorale di Raffaello, probabilmente conosciuta in uno dei soggiorni romani, che l'Autore trae spunto per la periodizzazione dell'architettura in antica, medievale e moderna, esposta nell'*Introduzione* e nel *Proemio delle Vite (Parte prima)*.⁵⁰

'Tedesco' è un titolo massificante per l'architettura di tutto il Medioevo: l'identificazione dell'arte gotica con l'intera cultura figurativa tedesca e la scelta di rappresentare l'architettura post-antica esclusivamente attraverso l'attività di artefici 'Gotti' costituiscono ovviamente un grossolano errore di valutazione storica, ma il ragionamento costruito da Vasari intorno al 'lavoro tedesco' è, a ben guardare, più complesso che ingenuo. Presenta infatti diverse sfumature e suscita alcune riflessioni.⁵¹

Innanzitutto l'introduzione, sebbene negativamente a margine, del 'lavoro tedesco' accanto ai tradizionali ordini architettonici, gli fa assumere un indubbio riconoscimento.⁵² L'inserimento del paragrafo, parso spurio o motivato da considerazioni retoriche, si giustifica anche in considerazione della finalità pratica dei capitoli introduttivi, essendo il lavoro tedesco un 'cam-

pionario di ornamenti' che, pur non accettabile, va conosciuto e riconosciuto in virtù della sua diffusione.⁵³

Anche quando il giudizio sull'arte dei Goti si fa severo, il discorso promana una certa curiosità dell'Autore, posto di fronte ad immagini estranee al linguaggio classico, sfuggenti, bizzarre. Viene il sospetto che il Vasari abbia 'dovuto' usare il termine in modo polemico e non soltanto per condannare la vasta entità culturale della Germania, ma per rivolgersi in modo preferenziale ad un determinato tipo di lettori, partecipi di un clima culturale anti-redesco tipico della Firenze di metà secolo XVI e capaci di interpretare la definizione in modo ideologico.⁵⁴ Per l'opinione pubblica del tempo il termine doveva esser carico di un suggestivo potenziale: i Tedeschi portavano avanti la Riforma contro la chiesa di Roma, mentre l'economia fiorentina soffriva una crisi profonda, poiché era in atto una rivoluzione economica tale da rendere l'Italia e Firenze centri marginali; gli atteggiamenti pubblici erano naturalmente orientati verso un virtuale comune nemico, la Germania, che costituiva un polo culturale, religioso, economico, alternativo al Mediterraneo.⁵⁵ Deplorando l'arte gotica Vasari attacca la Germania del XVI secolo: la condanna del Medioevo costituisce dunque anche un elemento di necessità politica.⁵⁶ Ad una necessità politica risponde anche la trasformazione della tradizionalmente sapida figura di Giotto, nel personaggio mitico di artista moderno esempio di eccellenza toscana, il quale apre una strada tutta diversa alla modernità rispetto ai colleghi contemporanei, rompendo con la tradizione bizantina, ridando la possibilità di competere con gli antichi sul piano della *mimesis*, senza compromessi con il mondo gotico oltralpino.⁵⁷

L'attribuzione di un certo tipo di edifici alla popolazione gota, con quanto di rozzo, misterioso e forse ridicolo poteva suggerire, esprime tutto il disprezzo del Vasari nei confronti della 'selvaggia' architettura del Nord e di conseguenza verso il mondo germanico, ma accanto alla componente dell'ostilità collettiva, insita nella polemica antitedesca, possiamo individuarne una più intima, personale. Merita una riflessione l'uso di un'immagine che poco ha a che fare con la descrizione di un fenomeno artistico, ma molto con la sfera individuale e psicologica dell'Autore: le fabbriche ovvero la loro 'maniera gota' si propagano con la modalità di un morbo,



proprio come quello che nel 1527, lui stesso poco più che bambino, i Lanzichenecchi credi di quei Goti diffondono al loro passaggio e che colpisce anche il padre, Antonio.⁵⁸ Il procedimento del ragionamento vasariano, qui come altrove, opera anche attraverso salti, volute omissioni, giudizi contraddittori e intuizioni senza precedenti. In questo passo, carico di elementi 'sfuggiti al controllo', colpisce l'incoerenza tra giudizio negativo e una certa curiosità suscitata da una cultura che 'deve' essere necessariamente bollata, colpita moralmente, perché senza ordine, senza disegno, sfacciatamente 'altra' rispetto al programma culturale che viene sostenuto. Vasari ribadisce che il lavoro alla tedesca, distante tanto dall'estetica antica quanto dalla moderna, è deprecabile per le sue 'proporzioni e ornamenti', per la confusione e il disordine delle forme che si manifestano, ad esempio, nei portali delle cattedrali, troppo numerose da aver 'ammorbato il mondo': le sottili colonne tortili 'a uso di vite', non sembrano poter sostenere il peso di ciò che le sovrasta, mentre una 'maledizione di tabernacolini' l'uno sull'altro, con piramidi, punte e foglie, uscito dalla mente di un artefice capriccioso, che pare abbia usato carta più che pietra, miracolosamente si regge in equilibrio precario; 'risalti, rotture, mensoline e viticci' rendono le opere prive di proporzione, mentre l'ossessione di mettere cosa sopra cosa, produce l'effetto di un'altezza iperbolica, in cui le porte arrivano a toccare il tetto.⁵⁹ Lo sperimentalismo di tecnici che è spinto al limite del possibile, il risultato è

1. Roma, Arco di Costantino, Allocuzione di Costantino, gruppo di personaggi a destra dell'imperatore, particolare (da BIANCHI BANDINELLI, Roma. La fine dell'arte antica).



2. Firenze, Ss. Michele e Gaetano, cappella Antinori, rilievi provenienti dalla lunetta del portale dell'antica chiesa di S. Michele Bertelde (foto Sailko).

l'aspirazione formale di complessi visivamente ridondanti, in cui l'*horror vacui* è di ostacolo a quella rassicurante percezione ambientale complessiva, tanto cara al Vasari e agli uomini del suo tempo. Nella fantasiosa descrizione l'Autore lascia trapelare di aver molto indugiato ad osservare quelle curiosità 'tedesche', con gli occhi di attento spettatore: il discorso sullo spettacolo del gotico, con i suoi virtuosismi e arditezze architettoniche, finisce col manifestare il fascino provato da chi guarda. Sensazione questa che non può essere espressa, ma repressa: le architetture gotiche sono una maledizione e così difformi rispetto all'italico ideale di bellezza, che non si può non lanciare un anatema.⁶² «Questa maniera fu trovata dai Goti che, per aver ruinate le fabbriche antiche e morti gli architetti per le guerre, fecero dopo, chi rimase, le fabbriche di questa maniera a 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. E Iddio scampi ogni paese da venir tal pensiero et ordine di lavori, che, per essere eglino talmente difformi alla bellezza delle fabbriche nostre, meritano che non se ne favelli più che questo».⁶³ Dio salvi ogni paese dai 'pericoli' del 'lavoro

tedesco', sempre e ancora in agguato, e non se ne parli più: è una *damnatio memoriae* che Vasari stesso non rispetta, perché successivamente e varie volte tornerà sul tema.⁶⁴

Vasari e la scultura medievale: 'berlingozzi e fantocci'

Secondo l'Autore la scultura è la prima delle arti a registrare, in epoca costantiniana, i segni di un'imminente crisi. Nella prima edizione, alla fine del *Proemio delle Vite (Parte prima)*, Vasari accenna alle sculture dell'Arco di Costantino, monumento dedicato solennemente all'imperatore dal Senato nel 315, inserendolo in una sfilata confusa di opere di varie epoche [1-2].⁶⁵ In modo colorito e scherzoso le definisce 'berlingozzi', pani informi, in un passo che verrà eliminato nel 1568: «Di scultura ne fecero similmente infinite [gli artefici vecchi], come si vede ancora sopra la porta di San Michele a piazza Padella di Fiorenza di basso rilievo, et in Ognisanti, e per molti luoghi sepulture et ornamenti di porte per chiese, dove hanno per mensole certe figure per regger il tetto, cose sì goffe e sì rec e tanto malfatte di grossezza e di maniera ch'è pare impossibile che imaginare peggio si potesse; e di questa maniera n'è in Roma sotto i tondi nell'Arco di Costantino, che à le

storie di sopra che furono da le spoglie di Traiano smurate et a Costantino, in onore della rotta data da lui a Massenzio, quivi son poste: onde, per non avere maestri, mancandogli ripieno fecero i maestri ch'allora tenevano il principato que' berlingozzi che si veggono nel marmo intagliati».⁶⁶

L'Autore parla in maniera ancor più particolareggiata dei rilievi scultorei dell'Arco nell'*exkursus* inserito nella Giuntina. Negli anni che seguono il regno dei XII Cesari si verifica un progressivo declino delle arti e una perdita della perfezione del disegno. La mancanza del disegno e dell'imitazione del vero genera decadenza: nella disquisizione sul IV secolo viene esplicitata l'equazione vasariana disegno/maniera, metro di misura fisso e irrinunciabile con cui giudicare la qualità delle opere d'arte di tutti i tempi.⁶⁷ Di questo declino rendono testimonianza le opere di età costantiniana, in particolare l'Arco trionfale, di cui si dice: «(...) si vede negli edifizii che fecero, succedendo l'uno all'altro, gl'imperatori, che ogni giorno queste arti declinando, venivano a poco a poco perdendo l'intera perfezione del disegno. E di ciò possono rendere chiara testimonianza l'opere di scultura e d'architettura che furono fatte al tempo di Costantino in Roma e particolarmente l'arco trionfale fattogli dal popolo romano al Colosseo, dove si vede che, per mancamento di maestri buoni, non solo si servirono delle storie di marmo fatte al tempo di Traiano, ma delle spoglie ancora condotte di diversi luoghi a Roma. E chi conosce che i vóti che sono ne' tondi, cioè le sculture di mezzo rilievo, e parimente i prigioni e le storie grandi e le colonne e le cornici et altri ornamenti fatti prima e di spoglie, sono eccellentemente lavorati, conosce ancora che l'opere le quali furono fatte per ripieno dagli scultori di quel tempo sono gofissime, come sono alcune storielle di figure piccole di marmo sotto i tondi et il basamento da piè, dove sono alcune vittorie, e fra gli archi dalle bande certi fiumi che sono molto goffi e sì fatti che si può credere fermamente che insino allora l'arte della scultura aveva cominciato a perdere del buono (...)».⁶⁸

La valutazione dell'Arco è solo in parte originale, perché Vasari, ancora una volta fa proprio il giudizio di Raffaello che aveva definito i rilievi di età costantiniana sculture 'scioecchissime'.⁶⁹ Tuttavia il tema dell'incapacità tecnica degli scultori dell'Arco di Costantino sostenuto dal Vasari si accompagna anche ad un felice atto

critico: l'aver posto in relazione e per contrasto pezzi di spoglio e costantiniani.⁷⁰ In questi ultimi l'Autore capta la presenza di forme 'diverse', 'altre' rispetto a quelle ufficiali dell'arte imperiale, cosicché quest'opera è posta, a ragione, quale discriminante tra un'epoca ed un'altra, inizio di una nuova tendenza che conduce al distacco dalla tradizione ellenistica.⁷¹

Nel non riuscire ad individuare in questa e nelle successive opere, forme visive con 'giusti' contorni, profili, lineamenti, proporzioni, Vasari implicitamente definisce anche una nuova figura, quella dell'artista medievale libero dal vincolo della riproduzione mimetica degli oggetti, operante in una realtà fenomenica in cui non conta riprodurre, ma rappresentare. C'è naturalmente un limite di fondo del pensiero, non vasariano ma rinascimentale: il non riconoscere che ci si trovi di fronte ad un'arte non decaduta, ma 'altra', con alternative forme di comunicazione, espressione, riflessione.⁷²

Nel passaggio dall'Antichità al Medioevo si verifica un cambiamento che coinvolge essenzialmente la percezione dei fenomeni e la visione del mondo. Non si tratta certo di uno scadimento ad un livello inferiore, ma Vasari lo ritiene tale, guardando l'arte medievale dal punto di vista del Rinascimento, quando all'opera è demandato il compito di rappresentare il mondo quale esso è. L'artista rinascimentale, Vasari stesso lo afferma, cerca di imitare la natura, scegliendo in modo selettivo le sue parti migliori e traducendo, attraverso la mano durante la parte attiva e l'ingegno nella fase speculativa, tutto quello che l'occhio vede nella realtà, così come appare.

Il concetto di raffigurazione del mondo posseduto dall'uomo e dall'artista del Medioevo è assai distante. Quest'ultimo 'sembra' ignorare alcuni accorgimenti tecnico-formali dell'Antichità che permettono, ad esempio, di costruire correttamente la figura umana oppure di rappresentare lo spazio, ma è un dato acquisito che tali espedienti siano più che sconosciuti, semplicemente sostituiti da altri. Vasari intuisce gli elementi innovativi, tuttavia non può accettarli esteticamente. Tantomeno può penetrare il senso di quell'apparente disarticolazione dello spazio nata dall'esigenza di dover collocare figure, oggetti ed edifici secondo una logica legata al movimento dello sguardo e al tempo di osservazione di ogni singolo elemento; di quella sorta di puzzle visivo che trova la sua logica nell'idea che si ha del tempo; di quelle abnormi

BARBARA FORTI

proporzioni di tipo gerarchico, della postura e del gesto bloccati, che consentono l'immediata identificazione dei personaggi.

Il processo verso la 'ruina' dell'arte della scultura può dirsi concluso, secondo Vasari, in epoca longobarda.⁷¹ L'essenza dell'età gregoriana e post-gregoriana – Gregorio Magno (540-604) in entrambe le edizioni del *Proemio delle Vite* (*Parte prima*) subisce un attacco durissimo perché ritenuto, più dei barbari e degli altri invasori, l'istigatore di una violenta frattura tra cultura antica e medievale⁷² –, è costituita secondo Vasari dalla presenza di uomini rozzi e 'materiali' che, non trovando più modelli validi a cui riferirsi, non conoscendo più le 'regole' delle arti, si dedicano al mestiere ognuno secondo la qualità del proprio ingegno. È questa anarchia totale a generare una confusione di maniere agli occhi dell'Autore: l'intolleranza verso forme altomedievali deriva senz'altro dall'impossibilità di inquadrarle agevolmente in uno schema preconstituito e determinato: «Di maniera che, non trovandosi più né vestigio né indizio di cosa alcuna che avesse del buono, gl'uomini che vennero appresso, ritrovandosi rozzi e materiali e particolarmente nelle pitture e nelle sculture, incitati dalla natura e assottigliati dall'aria, si diedero a fare non secondo le regole dell'arti predette, che non le avevano, ma secondo la qualità degli ingegni loro: e così nacquerò da le lor mani quei fantocci e quelle goffezze che nelle cose vecchie ancora oggi appariscono».⁷³ L'anarchia nell'arte conduce pittori e scultori altomedievali a realizzare quei 'fantocci' e 'goffezze' che si vedono nelle cose 'vecchie'. Tramite il colorito linguaggio vasariano tipico soprattutto della prima edizione, notoriamente caratterizzata da una spiccata irruenza sperimentale,⁷⁴ viene introdotto nel ragionamento metaforico un altro oggetto popolare e plebeo, il fantoccio, che come il berlingozzo citato a proposito delle sculture dell'Arco di Costantino, appartiene al repertorio collettivo e ben descrive il carattere dell'immagine tardo-antica e altomedievale: forme distanti dal vero e dalla natura, quasi primordiali e magiche, inaccettabili, anche se ugualmente suggestive, per l'uomo del Rinascimento.

Vasari e la pittura medievale: figure 'con occhi spiritati e mani aperte, in punta di piedi'

La pittura medievale, come l'architettura e la scultura, è inserita nel discorso polemico della 'ruina estrema' sostenuto da Vasari nei tre

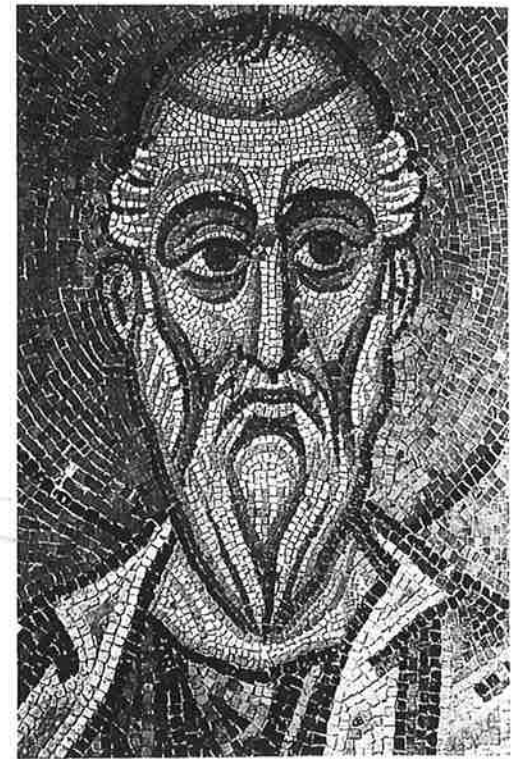
Proemi, sebbene sia ritenuta la prima delle arti a mostrare, grazie all'opera di Cimabue, i segni della 'luce' nella 'tenebra'.⁷⁵

Anche il processo di degrado della pittura inizia in epoca costantiniana, quando è individuato il passaggio dalle 'cose antiche' alle cose 'vecchie'. In un passo finale del *Proemio delle Vite* (*Parte Prima*) l'Autore fornisce la nota definizione di 'vecchio' ed 'antico', aggettivi già usati nel corso della trattazione, quando afferma: «Ma perché più agevolmente si intenda quello che io chiami vecchio et antico, antiche furono le cose, inanzi Costantino, di Corinto, d'Atene e di Roma e d'altre famosissime città, fatte fino a sotto Nerone, ai Vespasiani, Traiano, Adriano et Antonino, perciò che l'altre si chiamano vecchie che da San Silvestro in qua furono poste in opera da un certo residuo de Greci, i quali più tosto tignere che dipingere sapevano». 'Antico' è, nel lessico vasariano, un termine che ha un'accezione positiva, attribuibile alle opere cronologicamente anteriori all'età costantiniana; 'vecchio' al contrario assume palesemente un senso negativo, ed è aggettivo assegnabile a tutto ciò che è stato realizzato dal pontificato di papa Silvestro in poi.⁷⁶ Identificando il discrimine tra età pre e post-costantiniana nella figura del pontefice, Vasari percepisce che la rottura con l'Antichità e l'arte classica, ovvero l'inizio dell'arte medievale, è stata determinata fondamentalmente dalla volontà della nascente Chiesa. Inoltre, ribadendo l'inversione di rotta dell'arte avvenuta negli anni del pontificato di Silvestro, viene aggiunta implicitamente alla serie di anni decisivi la data significativa del 314, ritenuta determinante anche dai futuri teorizzatori del termine 'Medioevo', i quali faranno coincidere proprio con l'età costantiniana l'inizio dell'Età di Mezzo.

La frase più sprezzante sulle capacità tecnico-formali dei pittori bizantini, i quali secondo Vasari sanno tingere, non dipingere, viene pronunciata come premessa di un giudizio espresivo in un crescendo di negatività. Il fatto di aver declassato i pittori greci dallo status di artisti a quello di artigiani tintori conferma peraltro la definitiva affermazione gerarchica della figura dell'artista in contrapposizione a quella dell'artigiano, con un mutato atteggiamento rispetto alla meno definita separazione medievale tra arti e mestieri. Tradizionalmente i pittori erano immatricolati all'Arte dei Medici e degli Speziali, gli scultori e gli architetti all'Arte dei Maestri di Pietra e di Legname: tuttavia l'avve-

nuta alleanza di artisti ed umanisti determina un'emancipazione dallo spirito artigianale e Vasari è perfettamente consapevole dell'evoluzione nel tempo dello stato sociale dell'artista.⁷⁷ Come esempi di immagini 'mostruose', atte cioè a destar più la meraviglia che l'idea dell'oggetto rappresentato, vengono addotti, ma in modo generico, i mosaici del duomo di Pisa e di S. Marco a Venezia [3], alcune pitture di S. Miniato e del chiostro di S. Spirito a Firenze, di S. Giuliano e di S. Bartolomeo ad Arezzo e infine della romana S. Pietro. In pochi casi è possibile l'individuazione delle opere prese di mira da Vasari: «Perché essendo in quelle guerre morti gli eccellenti primi artefici, al rimanente di que' Greci – vecchi e non antichi – altro non era rimasto che le prime linee in un campo di colore: come di ciò fanno fede oggi infiniti mosaici che per tutta Italia lavorati da essi Greci si veggono, come nel Duomo di Pisa, in San Marco di Vinegia et ancora in altri luoghi; e così molte pitture, continuando, fecero di quella maniera, con occhi spiritati e mani aperte, in punta di piedi, come si vede ancora in San Miniato fuor di Firenze fra la porta che va in sagrestia e quella che va in convento, et in Santo Spirito di detta città tutta la banda del chiostro verso la chiesa; e similmente in Arezzo, in San Giuliano et in San Bartolomeo et in altre chiese, et in Roma in San Pietro, nel vecchio, storie intorno intorno fra le finestre: cose ch'anno più del mostro nel lineamento che effigie di quel ch'e' si sia».⁷⁸

Il linearismo eccessivo dei sommari disegni eseguiti dai 'Greci vecchi' – le prime linee –, unitamente al colore dato in campiture piatte, genera figure fortemente bidimensionali, non inserite nello spazio ma giustapposte ad esso. 'Con occhi spiritati e mani aperte, in punta di piedi': con una sola frase, assai espressiva, Vasari bolla la pittura medievale, attraverso una formula che diverrà una delle più note della critica vasariana all'arte dell'Età di Mezzo. L'Autore deplora la modalità medievale di rappresentare la posa e il gesto dei personaggi, ovvero la loro mancanza di plausibilità.⁷⁹ Per Vasari, nell'ottica rinascimentale, la pittura del Medioevo è tanto non accettabile esteticamente quanto incomprensibile: il gesto non può essere decifrato, le pose assunte sono per lui senza senso, assurde, non verosimili. Verosimiglianza dei gesti che viene esaltata invece, nel corso della trattazione della *Vita di Giotto*, nei personaggi creati dall'artista, anch'egli vera 'luce nella tenebra'.⁸⁰



Le immagini di pitture e mosaici medievali, non solo le figure umane isolate (le consuete teorie), ma anche inserite in un contesto narrativo (quelle che Vasari chiama 'storie'), hanno più del 'mostro' che dell'effigie: appaiono agli occhi dell'Autore sorprendenti, irrompendo sulle pareti con fattezze esasperatamente riassuntive. Le forme risultano straordinarie e mostruose sia perché il loro rapporto con il reale è labile, sia perché sono inserite in uno spazio altrettanto improbabile. Così improbabile che in esso le figure sono costrette a stare in equilibrio precario: gli oggetti scivolano sul piano, mentre i personaggi stanno in punta di piedi.⁸¹ Per Vasari è come se l'artista medievale sia afflitto da una grave patologia visiva. Non comprende che sua massima aspirazione sia rendere visibile l'invisibile e che, per tale vocazione, la rappresentazione dello spazio sia sempre più

3. Venezia, S. Marco, altro, portale centrale, Evangelista Giovanni, particolare (da R. Polacco, S. Marco. La basilica d'oro, Milano 1991).

BARBARA FORTI

rarefatta e le figure unitamente alle decorazioni occupino per intero le superfici annullando ogni profondità. Non può immaginare né che l'occhio dell'artista medievale sia in totale sintonia con quello dell'osservatore, tantomeno che quest'ultimo non si veda rappresentare il mondo quale si vede.

VASARI E IL MEDIOEVO: DEMOLIZIONE E INTUIZIONE

Il giudizio di Vasari storiografo e artista nei confronti del Medioevo è assai articolato, ma la *pars destruens* del ragionamento è certamente la più sviluppata e conosciuta.³³

L'aspetto più noto del discorso vasariano sull'Età di Mezzo è costituito dal disprezzo verso gli artefici 'vecchi' operanti dall'età di Costantino, colpevoli di non aver mantenuto vive le capacità tecnico artistiche dell'Antichità, il disegno unitamente all'invenzione, il processo che regola la forma e che conduce alla scelta selettiva del contenuto. Disprezzo che diviene violenta invettiva se ad essere valutati sono, come si diceva, 'i lavori tedeschi', frutto della maniera introdotta dai Goti, le cui fabbriche hanno addirittura 'ammorbato il mondo', oppure la pittura di artefici 'Greci vecchi' che sanno tingere, non dipingere. Con la diffusione delle *Vite* sia l'equazione, non propriamente vasariana, arte medievale = arte dei barbari, sia il concetto di Medioevo artistico quale 'ruina estrema' si consolidano, pesando molto sulla valutazione del periodo anche in Età Moderna.³⁴

Tuttavia quando è posto di fronte al testo, il lettore più che cogliere l'aspetto distruttivo del Vasari-detrattore finisce con l'apprezzarne lo sforzo: si comprende che nel trattare i secoli dell'Età di Mezzo egli abbia dovuto dare coerenza ad una mole di dati non ancora formalizzati o nebulosi e che sia inciampato, per tale motivo, in una serie di errori o abbia assunto posizioni ambigue, soprattutto se si mettono in relazione l'*Introduzione alle tre arti* e i *Proemi* in cui l'arte medievale è particolarmente mal considerata, con le singole biografie in cui al contrario si assiste all'esaltazione dell'artista medievale. Vista in quest'ottica anche la più eclatante delle contraddizioni – la condanna *tout court* dell'arte gotica nella parte introduttiva, in antitesi il riconoscimento nella sezione biografica del valore storico di figure quali

Cimabue, Giotto, Nicola Pisano o Arnolfo di Cambio, certamente non proprio immuni da gusti 'goti' –, diviene più sfumata. La discordanza delle affermazioni, l'incoerenza di alcuni passi, lo sforzo critico sono elementi che colpiscono più della polemica vasariana sul Medioevo.

Inoltre quando ci si sofferma dettagliatamente sul testo, si possono apprezzare una serie di intuizioni profuse da un intuitivo Vasari che, se per un verso di questo periodo effettua una sorta di 'caricatura', dall'altro riesce a rilevare elementi di natura formale ritenuti distintivi e appartenenti all'intima natura dell'arte medievale. In diversi punti delle *Vite* l'Autore si sofferma su alcuni concetti chiave, dalla sua prospettiva interpretati in negativo come 'mancanze' dell'artista 'vecchio': la mancanza di senso dello spazio / ovvero la prepotente predilezione medievale per uno spazio non tridimensionale, astratto, ultraterreno; la mancanza di volume / ovvero il trionfo del linearismo; l'assenza di realismo, verità, natura / ovvero l'affermazione di un linguaggio fortemente significante, essenzialmente astratto, disinteressato alla *mimesis*; la mancanza di movimento nello stare delle figure 'con occhi spiritati e mani aperte, in punta di piedi' / ovvero l'essenzialità ed efficacia tutta medievale del gesto.³⁵ Anche quando nel *Proemio* alla terza parte, dedicata agli artisti cosiddetti 'moderni', Vasari cerca di offrire l'ennesima sintesi dei progressi apportati dagli artisti delle tre età, utilizzando ancora una volta la figura di Giotto quale massimo rappresentante della maniera 'vecchia', i riferimenti al Medioevo sono effettuati 'al negativo'. Gli artisti del Quattrocento, secondo l'Autore, hanno innestato sull'arte dei 'primi', ovvero di quelli del tardo Medioevo, cinque elementi chiave non posseduti dai predecessori, ma determinanti per il raggiungimento della perfezione, prerogativa della sola età presente:³⁶ regola nell'architettura: ovvero «(...) il modo del misurare delle anticaglie, osservando le piante degli edifici antichi nelle opere moderne»;³⁷ ordine: «(...) fu il dividere l'un genere dall'altro, sì che toccasse ad ogni corpo le membra sue, e non si cambiasse più tra loro il dorico, lo ionico, il corintio et il toscano (...);³⁸ misura: «(...) fu universale, sì nella architettura come nella scultura, fare i corpi delle figure retti, dritti, e con le membra organizzati parimente; et il simile nella pittura»;³⁹ disegno: «(...) fu lo imitare il più bello della natura in tutte le figure, così

scolpite come dipinte: la qual parte viene dallo aver la mano e l'ingegno che raporti tutto quello che vede l'occhio in sul piano, o disegni o in su fogli o tavola o altro piano giustissimo et apunto; e così di rilievo nella scultura»;⁴⁰ maniera (bella): «La maniera venne poi la più bella da l'aver messo in uso il frequente ritrarre le cose più belle; e da quel più bello, o mani o teste o corpi o gambe, aggiungerle insieme, e fare una figura di tutte quelle bellezze che più si poteva, e metterla in uso in ogni opera per tutte le figure, che per questo se dice ella essere bella maniera».⁴¹

A proposito di Giotto e degli altri artisti della prima età, Vasari afferma, appunto al negativo, che 'non fecero' queste cose, sebbene ne avessero avuto intuizione e avessero cominciato a cimentarsi con il disegno dal vero, con lo studio sugli effetti generati dall'accostamento dei colori e con la composizione: «Queste cose non l'aveva fatte Giotto né que' primi artefici, se bene egli avevano scoperto i principii di tutte queste difficoltà, e toccate in superficie, come nel disegno, più vero che c' non era prima e più simile alla natura, e così l'unione de' colori et i componimenti delle figure nelle storie, e molte altre cose de le quali abbastanza s'è ragionato».⁴² Vasari riesce a descrivere l'artista medievale soltanto *ex negativo*: conosce ciò che non è e ciò che gli manca rispetto al moderno. Eppure nel confronto tra i due, l'artista moderno, che ci aspetteremmo totalmente vincitore, viene ridimensionato. L'epilogo della *Giuntina* contiene infatti un'affermazione inattesa.

L'epilogo della *Giuntina*: L'Autore agli artefici del disegno

La parte conclusiva dell'edizione giuntina, commiato dell'Autore ai lettori, contiene una nuova riflessione sul Medioevo, con la quale Vasari vuole rispondere alle critiche di qualcuno che lo aveva accusato, dopo la pubblicazione della *Trorrenitiana*, di aver lodato troppo i vecchi, ovvero gli artisti medievali, e di averli erroneamente paragonati ai moderni.

L'Autore afferma di averlo fatto nel rispetto del solito principio di relatività dei tempi e dei luoghi, cosicché Giotto, da lodare nei suoi tempi, non sarebbe stato ugualmente esaltato se contemporaneo di Michelangelo: è forse l'abate filologo Borghini, suo mentore, a condizionarlo con i propri dibattiti sulla lingua e a spingerlo, nella stessa direzione della filologia, all'interpretazione dei fenomeni 'secondo che' (in

modo relativo) e 'non semplicemente' (in modo assoluto). Così Vasari afferma, proprio in merito all'arte medievale, che essa vada giudicata relativamente ai tempi e ai luoghi, secondo i propri criteri e parametri, quando difende la grandezza degli artisti da Cimabue in poi, contro i detrattori.⁴³

Nello stesso passo inoltre viene ribadito in modo sorprendente il ruolo fondante dell'arte medievale rispetto a quella della 'rinascita': gli artisti del presente, giunti al sommo grado di perfezione, non sarebbero mai stati tali senza i predecessori: «A coloro ai quali paresse che io avessi alcuni, o vecchi o moderni, troppo lodato, e che, facendo comparazione da essi vecchi a quelli di questa età, se ne ridessero, non so che altro mi rispondere, se non che intendo avere sempre lodato non semplicemente, ma, come s'usa dire, secondo che, et avuto rispetto ai luoghi, tempi et altre somiglianti circostanze. E nel vero, comeché Giotto fusse, poniam caso, ne' suoi tempi lodatissimo, non so quello che di lui e d'altri antichi si fusse detto, s'e' fusti stato al tempo del Buonarruoto: oltre che gl'uomini di questo secolo, il quale è nel colmo della perfezione, non sarebbero nel grado che sono, se quelli non fussero prima stati tali e quel che furono innanzi a noi».⁴⁴

Pur rientrando nella sfera degli argomenti topici, l'ultima riflessione di Vasari sul Medioevo è un'inaspettata ammissione dell'importanza dell'arte 'vecchia' e dei vecchi artefici rispetto al fenomeno della rinascita. Gli artisti moderni, nati sulle spalle di giganti che vedono più in là perché sollevati in alto da coloro che li hanno preceduti, non sarebbero pervenuti al 'sommo grado' senza l'opera dei predecessori, anche di quelli 'vecchi'.⁴⁵

Il giudizio vasariano appare addirittura rivoluzionario se si pensa al momento storico in cui viene espresso: una fase meravigliosa dell'arte italiana che certamente autorizzava più giudizi di valore, come dimostrato dai detrattori che 'se la ridono' dinanzi allo spettacolo dei 'vecchi' accanto ai moderni, che non analisi critiche.

Così Vasari, conosciuto come uno dei principali codificatori dell'idea di Medioevo artistico quale 'ruina estrema', impegnato a costruire l'immagine di Rinascimento fiorentino quale unica espressione culturale dell'ultimo millennio, è anche tra i primi a comprendere ci sia un rapporto di dipendenza dell'arte moderna rispetto alla precedente, tanto vituperata, arte medievale.⁴⁶

NOTE

Il presente articolo costituisce un estratto della mia Tesi di Diploma di Specializzazione. Intendo esprimere tutta la mia gratitudine alle Prof.sse M. Righetti e A.M. D'Acille per il loro completo supporto. Senza non avrei potuto concludere questo lavoro, debitrice fin dal titolo.

¹ D. CANTIMORI, *Sulla storia del concetto di Rinascimento*, in *Id., Storia e storia. Metodo, caratteristiche e significato del lavoro storiografico*, Torino 1971, pp. 413-462; 415. Lo studioso nel saggio sostiene che l'idea di Medioevo quale epoca di decadenza risaliva alla polemica degli umanisti anche se, fortemente consolidata nel Seicento e nel Settecento, sarebbe stata sistematizzata soltanto nel corso dell'Ottocento, nelle opere di Jules Michelet e di Jacob Burckhardt.

² Su Vasari ed il Medioevo si veda E. PANOFSKY, *La prima pagina del Libro di Giorgio Vasari. Uno studio sullo stile gotico come fu visto dal Rinascimento italiano*, in *Id., Il significato delle arti visive*, a cura di E. Castelnuovo e M. Ghelardi, Torino 1996, pp. 169-224; L. DANIELI, *La pittura da Medioevo alla prima età moderna*, in *Id., Vasari e l'arte*, a cura di E. Castelnuovo e M. Ghelardi, Atti del Congresso Internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974, a cura dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1976, pp. 637-642; A. THIERRY, *Il Medioevo nell'Introduzione e nel Proemio delle Vite*, ivi, pp. 351-381; X. MUKATOVA, «*Questa maniera fu trovata da i Gotici*», in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di V. Pace e M. Bagnoli, Napoli 1994, pp. 23-36; P. BAROCCHI, s.v. *Vasari*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, XI, Roma 2000, pp. 508-510; E. CHIMINI, *Pio V, Vasari e l'arte 'medievale'*, in *Il tempo di Pio V, Pio V nel tempo*, Atti del Convegno Internazionale di studi, Bosco Marengo, 11-13 marzo 2004, a cura di E. Cervini, Alessandria 2006, pp. 193-218.

³ Nell'edizione giuntina il titolo viene modificato in *Le Vite dei più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*. Gli architetti della prima alla seconda edizione slittano nel titolo alla terza posizione. Sulla questione si veda C. CONFORTI, *Il ruolo dell'architettura nella titolazione delle Vite di Giorgio Vasari*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 26-28 aprile 2012, a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia 2013, pp. 315-323. La studiosa ritiene che la *Vita di Filippo di ser Brunellesco* di A. Manetti sia stata determinante per la scelta di attribuire all'architettura un posto di assoluto rilievo nel titolo della Torrentiniana.

⁴ Fu F. Rabelais, nel 1533, a introdurre il vocabolo 'gotico' nella lingua francese (*Pantagruel*, I, 8). Sul termine e il concetto di gotico: E.S. DE BIER, *Gothic: Origin and Diffusion of the Term*, «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», XI (1948), pp. 143-162. A tal proposito si veda anche PANOFSKY, *La prima pagina*, pp. 169-224; P. KIDSON, s.v. *Gotico*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VII, Roma 1996, pp. 41-54; P. FRANK, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton (NJ), 1960. In Italia il termine appare la prima volta in L.B. Alberti, che lo utilizza come semplice aggettivo sinonimo di 'rozzo', nel 1436. L. Valla nel 1444 parla di 'stile gotico' a proposito della scrittura di XII-XIII secolo, da lui contrapposta a quella romana. Sul termine 'gotico', trasformata da categoria geografica in categoria cronologica, si veda F. ELSIG, *Giorgio Vasari e l'arte a Nord delle Alpi*, in *Giorgio Vasari e il cantiere*, pp. 239-243; 239.

⁵ Sulla storia del concetto di Medioevo si veda G. FALCO, *La polemica sul Medioevo*, nuova ed. a cura di P. Tassinari, Napoli 1974; *Id., Medioevo e periodo storico*, «*La nuova Italia*», III (1932), pp. 249-256; 249 e ss.; A. MONTIVERTI, *Medioevo*, «*La Cultura*», VI (1927), p. 385 e ss.; L.

SORRENTO, *Medioevo, il termine e il concetto*, Milano 1931. Inoltre L. GATTO, *Viaggio intorno al concetto di Medioevo. Profilo di storia della storiografia medievale*, Roma 2002, in particolare pp. 41-83. Sul passaggio dal Medioevo all'Età Moderna, nella prospettiva dei contemporanei, si veda il saggio di R. MORGHEN, *Il trapasso dal Medioevo alla nuova età nella testimonianza dei contemporanei*, in *Medioevo cristiano*, Roma-Bari 1978, p. 297 e ss.; G. CONSTABLE, *Past and Present in the Eleventh and Twelfth Century. Perceptions of Time and Change*, in *L'Europa dei secoli XI e XII fra novità e tradizione. Sviluppi di una cultura*, «*Atti della X Settimana Internazionale di Studi*», Mendola, 25-29 agosto 1986, Milano 1989, pp. 135-170; P. MARIANI, *Il senso della storia nella cultura medievale italiana (1100-1350)*, «*Archivio Storico Italiano*», CLI (1993), 558, pp. 987-1005.

⁶ L'*Historia Medii Aevi* fu la prima vera e propria opera di storia medievale nella quale il principio del periodo era identificato a un tempo dalle invasioni, dalla rovina delle lettere, delle arti, della vita civile, della retta dottrina, mentre la sua fine dalla caduta di Costantinopoli, dall'Umanesimo e dal Rinascimento, dalla restaurazione della fede, dalle grandi scoperte e invenzioni.

⁷ Il vescovo Giovanni Andrea Bussi in una lettera del 1469 a corredo dell'edizione romana di Apuleio, dedicata a Paolo II e in lode del protettore Niccolò Cusano, affermava: «*Vir ipse, quod rarum est in Germanis, supra opinionem eloquens et latinus, historiam idem omnes non prisca modo, sed mediae tempestatis tunc veteres non recentiores usque ad nostra tempora memoria retinebat*». Media tempestas dovrebbe essere in questo caso interpretato nel senso di 'passato recente', intendendo il Bussi che il Cusano ricordasse eventi storici non solo antichi, ma relativi al recente passato sia lontano che vicino, sino all'epoca contemporanea.

⁸ Flavio Biondo (1392-1463), ad esempio, nelle *Historiarum ab inclinatione Romanorum Imperii decades* (1412-1460) aveva avuto la consapevolezza dell'esistenza di un'epoca 'media', inaugurata con il tramonto di Roma, ma nel dividere l'opera aveva affermato che i secoli V-XV dovevano essere trattati 'ut anni babeant historie corpus'.

⁹ Lo storico francese Jules Michelet (1798-1874) fu il primo ad utilizzare nelle sue lezioni il termine *Renaissance*, nel 1841. Su Michelet si veda L. FEBURE, *Michelet et la Renaissance*, Paris 1992. Nel corso del XVIII secolo, con l'esaltazione in chiave nazionalistica del Medioevo, il termine, unitamente alla sua declinazione 'gotico', perse, soprattutto in ambito pre-romantico, la sua connotazione negativa. Si delinearono, nel passaggio tra Otto e Novecento, due ben note visioni contrastanti: da un lato la teoria di Jacob Burckhardt (1818-1897), detrattore del Medioevo in contrasto con la tendenza romantica e sostenitore della discontinuità tra Età di Mezzo e Rinascimento, l'una tenebra, l'altro luce; si veda J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Roma 1994; dall'altra la posizione degli antiburckhardiani, in particolare di Konrad Burdach (1859-1936), teorizzatore della continuità Medioevo-Rinascimento e della 'rinascita dell'anno 1000': cfr. K. BURDACH, *Riforma, Rinascimento, Umanesimo. Due diversità sui fondamenti della cultura e dell'arte della parola moderna*, a cura di C. Cantimori, Firenze 1935. Con Burdach il giudizio sul Medioevo venne riformulato dalle fondamenta e il rapporto tra Età di Mezzo e Rinascimento fu interpretato in modo nuovo. Il campo di azione delle posizioni antiburckhardiane fu delineato in Italia dallo storico F. Chabod (1901-1960): negli Studi sul Rinascimento quest'ultimo rifiutò la demarcazione antistorica fra un Medioevo-ombra e un Rinascimento-luce, perché in nessun modo il Quattro e Cinquecento potevano essere sbucciati come fiori nel

deserto, ma erano piuttosto frutto di una progressiva e lenta trasformazione di un'età in un'altra. Lo stesso Chabod ritenne che sarebbe stato proprio il Vasari a fissare la formulazione classica del concetto di Rinascimento. Da lui deriverebbe tanto il termine stesso 'rinascita', quanto la distinzione tra 'vecchio' e 'antico' da intendere come sinonimi di 'medievale' e 'classico'; il binomio 'maniera greca antica'/'maniera goffa moderna' nel senso di 'maniera classica' e 'medievale'; l'opposizione 'maniera de' Goti'/'maniera dei moderni'.

¹⁰ Per il tema della continuità si veda in particolare modo il classico di E. PANOFSKY, *Rinascimento e Rinascenze nell'arte occidentale*, Milano 1971. Inoltre S. SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'Antico nell'arte italiana*, III, Torino 1986, pp. 375-486; R. BRILLANT, *I piedistalli del giardino di Boboli: spolia in se, spolia in re*, «*Prospektiva*», XXXI (1982), pp. 2-17; C. CANTIMORI WATAGHIN, *Archeologia e 'archeologie'. Il rapporto con l'antico fra mito, arte e ricerca*, in *Memoria dell'Antico nell'arte italiana*, I, Torino 1984, pp. 171-217; M. CENTANNI, *L'originale essente: introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano 2005.

¹¹ Valgono come esempi le valutazioni negative sull'arte dal periodo costituzionale effettuate da L. Ghiberti nei suoi *Commentarii*, o da Raffaello nella Lettera a Leone X.

¹² Cfr. CYPRIANUS CARTIAGINENSIS, *Libri ad Metetrannum*, in P.L., IV, coll. 543-564B.

¹³ Ildeberto di Lavardin nel *Carne 36* sostiene che la caduta dell'antica Roma, di cui rimpiange l'antico splendore, sia stata preparata da Dio perché potesse subentrare la Roma cristiana. Per il *Carne 36* si veda: HILDEBERTUS, *Carmina minor*, ed. A.B. Scott, Leipzig 1969, pp. 22-24. Il componimento fu scritto forse dopo una delle visite di Ildeberto a Roma, nel 1100. I versi anticipano il concetto dell'entità della caduta, espresso in contesti pienamente rinascimentali attraverso la massima che proprio di quei versi è la variante tipica: «*Roma quanta fuit, ipsa ruina docet*». Questa celebre sentenza è riportata sul frontespizio del *Quinto Libro di Architettura* di Sebastiano Serlio, pubblicato a Venezia nel 1547. Per l'immagine di Roma in rovina, si veda SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza*, pp. 376-377 e M. GUERINIAUGH, *Ipsa ruina docet: l'uso dell'antico nel Medioevo*, in *Memoria dell'Antico nell'arte italiana*, I, Torino 1984, pp. 113-167. Di fronte allo spettacolo delle rovine di Roma anche Petrarca ha la sensazione di un passato grandioso e un presente deplorabile: si veda PANOFSKY, *Rinascimento e Rinascenze*, p. 26.

¹⁴ Cfr. L. SALERNO, s.v. *Storiografia dell'arte*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XIII, Firenze 1965, coll. 47-74.

¹⁵ Si veda DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio*, canto XI, vv. 92-97. Per il rapporto che lega Vasari alle fonti letterarie nella *Giuntina* si veda L. BOLZONI, *Citazioni letterarie nella Giuntina: per una mappa delle loro funzioni*, in *I mondi di Vasari. Accademia, lingua, religione, storia, teatro*, a cura di A. Nova e L. Zangheri, Venezia 2013, pp. 141-159. La studiosa analizza sia l'aspetto delle fonti letterarie quali *antichità* (Dante è, ad esempio, chiamato in causa per confermare il giudizio di Vasari su Giotto), sia le manipolazioni variegate di testi, al fine di ottenere ritratti in linea con il proprio discorso.

¹⁶ Per il rapporto che lega Giotto e gli umanisti si veda il classico: M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano 1994.

¹⁷ CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte*, o *Trattato della pittura di Cennino Cennini da Colle di Val d'Elsa*, a cura di G. e C. Milanesi, Firenze 1859, cap. I, p. 5. Nel trattato inoltre, come poi anche il Vasari, il Cennini considera essenziale per la svolta avvenuta dopo Giotto la pratica del disegno condotto prevalentemente ad imitazione del vero, nel cap.

V, p. 6; «... ti conviene (...) incominciare a disegnare il più veritiero». Relativamente alla conoscenza del Cennini da parte del Vasari, ci informa lo stesso Autore nelle vite di Taddeo e Agnolo Gaddi. Tuttavia il contatto del Vasari con il *Libro dell'arte* è avvenuto solo dopo il febbraio 1564, quando V. Borghini gli scrive di essere venuto in possesso del libro. Per la questione si veda A. GRASMOLO, *L'introduzione alle arti e la tecnica della pittura nelle Vite di Vasari*, in *Giorgio Vasari e il cantiere*, pp. 301-314; 307.

¹⁸ Per il trattato si veda l'edizione: LION BATTISTA ALBERTI, *De pictura*, a cura di C. Grayson, Roma-Bari 1980.

¹⁹ Per il *Libro de origine civitatis Florentiae et de civibus famosis civibus* si veda FILIPPO VILLANI, *Libro de origine civitatis Florentiae et de civibus famosis civibus*, a cura di G. Tanturli, Padova 1997.

²⁰ Per il genere delle biografie di artisti si veda G. TANTURLI, *Le biografie di artisti prima del Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista*, pp. 275-298.

²¹ In alternativa al modello letterario della biografia villaniana, nei *Commentarii* viene introdotta una struttura semplificata, dal linguaggio tecnico, capace di fornire un alto numero di informazioni. Le biografie risultano scandite in caratterizzazione dell'artista, rassegna e descrizione delle opere.

²² Secondo L. Bartoli (*Introduzione*, in LORENZO GHI- BERTI, *I commentarii*, a cura di L. Bartoli, Firenze 1998, p. 30) il Ghiberti realizza in tal modo l'ambizione del suo tempo, riallacciare la contemporaneità con il passato, istituzionalizzare un giudizio storico e critico sul presente, affinché esso si faccia da subito terreno su cui costruire il futuro.

²³ A Ghiberti e a Vasari è comune la caratteristica di voler raccogliere insieme le vite di artisti secondo un criterio cronologico e la tendenza individualistica di considerare eventi che riguardano fatti personali, progressi universali.

²⁴ GHI BERTI, *I commentarii*, p. 83. Nella sezione sull'arte moderna, come in quella sull'arte antica, Ghiberti utilizza, tranne che nella sua autobiografia, il sistema pliniano per olimpici: ogni olimpiade equivale a quattro anni.

²⁵ *Ibid.*, pp. 83-84. Per Ghiberti con Giotto si attuano contemporaneamente l'inizio di nuove forme espressive e il raggiungimento della perfezione: non compare la teoria della decadenza e del lento rifiorire delle arti, l'attenzione è posta sull'uomo-artista. A tal proposito si veda: THIERRY, *Il Medioevo nell'introduzione*, pp. 351-381; 368.

²⁶ La storia della scoperta del genio da parte di un maestro è tipica: la si ritrova anche nel *Libro di Antonio Billi*, alla vita di Andrea del Castagno. Vasari ha ripete, ad esempio, per lo stesso Giotto, per Andrea Sansovino e per Domenico Beccafumi. Relativamente al *Libro di Antonio Billi*, all'opera dell'Anonimo Magliabechiano e alle biografie di G.B. Gelli, è ormai accertata la loro relazione con l'edizione torrentiniana: O. KALLAH (in *Vasari studien*, Wien 1908) ha da tempo ipotizzato non la dipendenza di un testo rispetto agli altri, ma l'utilizzo di una fonte comune, la presunta fonte K. Per i testi si vedano: F. BENEDETTUCCI, *Il libro di Antonio Billi*, Anzio 1991; K. FREY, *Il codice magliabechiano c.XVII.17*, Berlino 1892; G.B. GELLI, *Vite d'artisti*, a cura di G. Mancini, «*Archivio storico italiano*», s. V, XVII (1896), pp. 32-62.

²⁷ GHI BERTI, *I commentarii*, p. 84.

²⁸ Struttura della Torrentiniana: *Dedica a Cosimo De' Medici*; *Proemio di tutta l'opera*; *Introduzione di Giorgio Vasari alle tre arti del disegno cioè architettura, pittura e scultura*, e prima dell'architettura (copp. 1-XXXV); *Proemio delle Vite (Parte prima)*; *Vite degli artisti da Cimabue a Lorenzo di Bicci*; *Proemio delle Vite (Parte seconda)*; *Vite degli artisti da Jacopo della Quercia a Pietro Perugino*; *Proemio delle Vite (Parte terza)*; *Vite degli artisti da Leonardo a Michelangelo*; *Conclusione dell'opera agli arte-*

fici a lettori. *Struttura della Giuntina: Dedica a Cosimo De' Medici. Aggiunta alla dedica; Proemio di tutta l'opera; Introduzione di Giorgio Vasari alle tre arti del disegno cioè architettura, pittura e scultura, e prima dell'architettura (cap. I-XXV); Lettera di G. Battista Adriani; Proemio delle Vite (Parte prima); Vite degli artisti da Cimabue a Lorenzo di Bicci; Proemio delle Vite (Parte seconda); Vite degli artisti da Iacopo della Quercia a Luca Signorelli; Proemio delle Vite (Parte terza); Vite degli artisti da Leonardo a Michelangelo; Artisti contemporanei: dalla Descrizione dell'opere di Francesco Primaticcio... alla Descrizione dell'opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino; L'autore agli artefici del disegno. Per il rapporto tra edizione torrentiniana e giuntina si rimanda infra, nota 29.*

¹² Tra le più note edizioni delle *Vite* si segnalano: GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti architettori, pittori e scultori italiani*, Firenze 1550; Id., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze 1568; Id., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, a cura di C. Manuelli, Bologna 1647; Id., *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di G. Bottari, Roma 1759-1760; Id., *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, a cura di T. Gentili, G.F. De' Giudici, I. Hugford, Livorno-Firenze 1767-1772; Id., *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di G. Della Valle, Siena 1791-1794; Id., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, a cura di F. Ranalli, Firenze, 1845-1848; Id., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di V. Marchese, C. Pini, C. Milanesi, G. Milanesi, Firenze 1846-1870; *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-1883; Id., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di K. Frey, München 1911; Id., *Le vite de' più eccellenti architettori, pittori e scultori italiani* (rist. in facsimile dell'ed. del 1550) a cura di C. Ricci, Roma 1927; Id., *Le vite*, a cura di A.M. Ciaranfi, Firenze 1927-1932; Id., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, a cura di P. Pecchiari, Milano 1929-1930; Id., *Le vite*, a cura di C.L. Ruggianti, Milano 1942-1950; Id., *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, a cura di P. Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, Milano 1962-1966; Id., *Le vite*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, 1966-1987; Id., *Le vite de' più eccellenti architettori, pittori e scultori* (ed. del 1550), a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Torino 1986; Id., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti nelle rivedizioni del 1550 e del 1568. Indici di frequenza*, a cura di P. Barocchi, Pisa 1994 e *Concordanze*, a cura di P. Barocchi, Pisa 1994; Id., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti nelle rivedizioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, (in CD-ROM), Pisa 1997; Id., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, edizione torrentiniana e giuntina, consultabili on line nel sito <http://www.memofonte.it>, della Fondazione Memofonte, fondata a Firenze nel 2000 dalla stessa P. Barocchi per lo studio e l'elaborazione informatica delle fonti storico artistiche. Nel corso della presente ricerca sono state utilizzate le edizioni torrentiniana e giuntina on line curate da P. Barocchi. Esse sono sempre indicate in forma abbreviata, con le sigle Tor. (ed. torrentiniana) e Giu. (ed. giuntina). Per il rapporto tra Torrentiniana e Giuntina si veda R. BETTARINI, *Vasari scrittore: come la Torrentiniana diventò Giuntina*, in *Il Vasari storiografo e artista*, pp. 485-500; C.M. SIMONETTI, *La vita delle Vite vasariane. Profilo storico di due edizioni*, Firenze 2005; *Giorgio Vasari e il cantiere*, B. AGOSTI, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano 2013.

¹³ AGOSTI, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi*, p. 115.

¹⁴ BAROCCHI, c.v. *Vasari*, p. 509. Relativamente alle fonti utilizzate dal Vasari si rimanda ad AGOSTI, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi*, ai paragrafi: *Ricerche e letture del Vasari*, pp. 31-37 e *Nuove letture di Vasari*, pp. 102-105.

¹⁵ BENVENUTO CELLINI, *Vita di Benvenuto Cellini orfice e scultore fiorentino*, I, Firenze 1829, p. 380. Il Cellini chiama sarcasticamente l'aretino: Giorgetto Vasellario.

¹⁶ L. CAVAZZINI, *La Vita di Andrea Pisano e la scultura della prima età*, in *Giorgio Vasari e il cantiere*, pp. 205-216: 211. Nel saggio viene affrontato il tema della scultura gotica nell'edizione torrentiniana e, in particolare, la figura di Andrea Pisano.

¹⁷ CAVAZZINI, *La Vita di Andrea Pisano e la scultura*, p. 213. Solo uno scultore, il Ghiberti, recupera memorie dell'opera dei suoi predecessori, includendo nei *Commentarii* brevi biografie di Giovanni Pisano, Andrea Pisano e del maestro di Colonia Giusman.

¹⁸ Si veda supra, nota 33.

¹⁹ Si tratta dell'Avvertimento ai lettori nella *Vita di Arnolfo*, c. 91, in Giu. p. 100. Per dimostrare quanto cambi la prospettiva vasariana dall'una all'altra edizione, il giudizio stesso sul Medioevo e soprattutto per rilevare l'allineamento definitivo del Vasari al progetto mediceo di riscoperta degli edifici-simbolo della Firenze del passato, si può ricorrere all'analisi della figura-guida Arnolfo di Cambio, un artista quasi assente nella Torrentiniana, la cui vita fu necessario aggiungere nella Giuntina. Sull'interessante figura di Arnolfo di Cambio nel passaggio dalla Torrentiniana alla Giuntina, mi prefiggo di tornare in altra sede.

²⁰ CAVAZZINI, *La Vita di Andrea Pisano e la scultura*, p. 216. L'amico V. Borghini deve avere avuto un ruolo nel recupero della figura di Arnolfo architetto, in una prospettiva filomedicea. A tale riguardo cfr. A. BARONI, *Arnolfo e il mito delle origini nella Firenze di Cosimo I de' Medici*, in *Fortune di Arnolfo* (cat. della mostra, San Giovanni Valdarno, Casa Masaccio, 13 dicembre 2003-14 marzo 2004), a cura di A. Baroni, Firenze 2003, pp. 23-34.

²¹ AGOSTI, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi*, p. 97.

²² *Ibid.*, p. 37. Sull'influenza metodologica e sull'impronta filologica del Borghini nei confronti di Vasari si veda: S. GINZBURG, *Filologia e storia dell'arte. Il ruolo di Vincenzio Borghini nella genesi della Torrentiniana*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo. «Atti delle giornate di studio*, Pisa, 30 settembre-1 ottobre 2004», a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2007, pp. 89-100. Sul rapporto Vasari-Borghini si rimanda anche alle note 73 e 95.

²³ Sul rapporto tra la stagione dei viaggi e la 'gestazione' delle *Vite* nelle due edizioni, si veda AGOSTI, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi*, soprattutto i paragrafi: *Sull'impianto critico e la periodizzazione delle Vite*, pp. 56-59 e *Dalla prima alla seconda edizione delle 'Vite'*, pp. 94-99.

²⁴ L'operazione di 'abbattimento del Medioevo', effettuata teoricamente nelle *Vite*, materialmente si concretizzò attraverso ammodernamenti di vari edifici medievali: ad esempio nel 1544-1545 Vasari lavorò a Napoli nell'antico monastero degli Olivetani; tra 1560 e 1564 intervenne sulla pieve di S. Maria ad Atrisco; al 1565-1567 risalgono i lavori in S. Maria Novella; dal 1566 al 1568 fu impegnato in S. Croce. Un'altra opera medievale su cui Vasari ha modo di intervenire nel 1561, sempre per volontà di Cosimo I, è l'arnolfiano Palazzo Vecchio. Le operazioni erano sia coerenti con la politica di riscoperta degli antichi monumenti di Firenze e di programmatica rivalutazione delle origini medievali della città del duca, committente dei restauri fiorentini, sia in linea con i dettami del Concilio di Trento, in cui era stato fatto obbligo di adeguare gli antichi ed articolati spazi chiesastici alle nuove esigenze di predicazione: gli interni dovevano apparire necessariamente unitari, ininterrotti. Su Vasari e i restauri si veda: C. TIBERI, *Vasari restauratore*, in *Il Vasari storiografo e artista*, pp. 533-565 e precedentemente C.A. ISERNMEYER, *Il Vasari e il restauro delle chiese medievali*, in *Studi vasariani*, «Atti del Convegno Internazionale per il

LA RINASCITA

IV centenario della prima edizione delle *Vite* del Vasari, Firenze, 16-19 settembre 1950», a cura dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1952, pp. 229-236 e 10. *Le chiese del Vasari e i suoi interventi in edifici sacri medievali*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XIX (1977), pp. 281-295. Inoltre sulla relazione tra Concilio di Trento, rivalutazione dell'arte medievale e nuova religiosità si veda CLAVINI, *Pio V. Vasari*, pp. 193-218 e M. FIRRO, *Giorgio Vasari e la crisi religiosa del Cinquecento*, in *I mondi di Vasari*, pp. 43-65. Riguardo all'intensa attività di 'Vasari-restauratore', a cui ho dedicato ampio spazio nella mia Tesi di Diploma di Specializzazione (A.A. 2013-2014), mi riservo di fornire una disamina più puntuale in altra sede.

²⁵ CAVAZZINI, *La Vita di Andrea Pisano e la scultura*, p. 216.

²⁶ Per il concetto dello sviluppo organico delle arti si veda W. PRINZ, *I ragionamenti del Vasari sullo sviluppo e declino delle arti*, in *Il Vasari storiografo e artista*, pp. 857-866.

²⁷ A. QUONDAM, *Vasari e la Virtù*, in *I mondi di Vasari* («Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, Studi e Ricerche», 88), a cura di A. Nova e L. Zangheri, Venezia 2013, pp. 99-140: 135.

²⁸ Nella Torrentiniana il termine 'rinascita' viene utilizzato dal Vasari ben cinque volte: due nel *Proemio (Parte prima)*; tre nel *Proemio (Parte seconda)*. Nella Giuntina i passi con il termine 'rinascita' della Torrentiniana vengono mantenuti. Per il tema della 'rinascita' si veda: E. GARIN, *Giorgio Vasari e il tema della 'rinascita'*, in *Il Vasari storiografo e artista*, pp. 259-266 e J. ROUCHETTE, *La Renaissance que nous a légué Vasari*, Paris 1959.

²⁹ Tor. p. 51 e Giu. p. 90.

³⁰ Per il rapporto di derivazione Cicerone/Vasari si veda E.H. GOMBRICH, *Vasari's Lives and Cicero's Brutus*, «Journal of the History of the Warburg and Courtauld Institutes», XXIII (1960), pp. 309-311, a sua volta citato da C. GINZBURG, *Le due prospettive: su Vasari e un elemento della sua fortuna*, in *I mondi di Vasari*, pp. 161-184: 162.

³¹ CERASUOLO, *L'introduzione alle arti e la tecnica*, p. 303.

³² Vasari utilizza l'aggettivo 'tedesco' per definire quell'architettura che in seguito verrà chiamata 'gotica'. Relativamente al termine 'gotico' cfr. supra, nota 4.

³³ Tor. p. 16 e Giu. p. 21. Per l'analisi dell'introduzione all'architettura dell'edizione torrentiniana, che peraltro non viene modificata nella successiva giuntina, si veda M. BELTRAMINI, *Giorgio Vasari a Venezia: osservazioni sull'introduzione all'architettura*, in *Giorgio Vasari e il cantiere*, pp. 121-130. La studiosa sostiene che il viaggio a Venezia del 1541 sia stato determinante per la conoscenza del trattato di S. SERLIO, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioè, toscano, dorico, ionico, corintio, et composito, con gli esempi dell'antiquità*, edito a Venezia nel 1537, da cui l'introduzione vasariana sembra dipendere (p. 124); per l'impressione (negativa?) suscitata nel Vasari dai fioriti trafori di Palazzo Ducale (p. 129), suggestione che avrebbe condizionato il discorso del lavoro tedesco, inserito a margine dei canonici ordini.

³⁴ Circa la data di composizione della lettera si veda E.P. DI TEODORO, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Bologna 1994, pp. 44-56. Per il testo si veda: BALDASSAR CASTIGLIONE, *Le Lettere*, a cura di G. La Rocca, I, Milano 1978, pp. 531-542. Nella lettera l'artista indugia nella descrizione delle sculture architettoniche 'tedesche' (figurini rannicchiati, animali strani, forme estranee alla natura) e tenta di individuare l'origine dell'architettura gotica, in particolare dell'arco acuto, nella forma assunta dagli alberi con i rami piegati e legati insieme.

³⁵ AGOSTI, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi*, p. 27.

³⁶ 'Tedesco' è sinonimo di 'senza grazia, senza disegno, senza ragione alcuna'. Eppure, in Tor. p. 28 (e Giu. p. 33),

Vasari esalta il lavoro eccellente dei Tedeschi nel campo dell'intaglio nel legno, quando al cap. XIV *Come si conducono le figure di legno e che legno sia buono a farle* afferma: «Et ancora abbiamo veduti intagli in noccioli di frutte, come ciregie e melliche, di mano di Todeschi molto eccellenti, lavorati con una pazienza e sottigliezza grandissima. E se bene c' non hanno quel perfetto disegno che nelle cose loro dimostrano gli Italiani, hanno nondimeno operato et operano continuamente, riducendo le cose a tanta sottigliezza che elle fanno stupire il mondo». In questo caso i Tedeschi non hanno 'ammorbato', ma sono 'stupore' del mondo. L'aggettivo 'tedesco' dunque, pur essendo impiegato con accezione prevalentemente spregiativa, in alcuni passi delle *Vite* ha un significato più sfumato. Per il rapporto di Vasari con l'arte d'Oltretorre nella Torrentiniana si veda ELSIG, *Giorgio Vasari e l'arte a Nord delle Alpi*, pp. 239-245.

³⁷ Relativamente all'inserimento del 'lavoro tedesco' a margine dei classici ordini, si veda C. CONFORTI, *Giorgio Vasari architetto*, Milano 1993, pp. 39-45: 44 e il saggio di BELTRAMINI, *Giorgio Vasari a Venezia*, pp. 121-130.

³⁸ BELTRAMINI, *Giorgio Vasari a Venezia*, p. 129.

³⁹ TIBERI, *Il Medioevo nell'introduzione*, p. 370.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 371.

⁴¹ CAVAZZINI, *La Vita di Andrea Pisano e la scultura*, p. 212.

⁴² E lo stesso Vasari a dare notizia della morte del padre, nelle *Ricordanze* e in una lettera del 1540 a Niccolò Vespucci, in cui scrive: «L'anno 1527 d'Aprile... la crudeltà della peste ce lo tolse [...]». Per il carteggio vasariano, curato da K. Frey, si rimanda alla sezione dedicata, consultabile nel sito www.memofonte.it.

⁴³ È significativo il fatto che Vasari, contrario alle stranezze del Gotico, accetti come dilettevoli quelle prodotte dagli artefici antichi. Le bizzarre grottesche, pur essendo pitture senza regola e fatte per scherzo, sono festose e producono diletto. L'Autore lo afferma in Tor. p. 37 (e Giu. p. 44), nel capitolo XXVII, *Come si lavorino le grottesche in lo stucco*: «Le grottesche sono una specie di pittura licenziosa e ridicola molto, fatte dagli antichi per ornamenti di vani, dove in alcuni luoghi non stava bene altro che cose in aria; per il che facevano in quelle tutte sconciature di mostri per stranezza della natura e per gricciolo e ghiribizzo degli artefici, i quali fanno in quelle cose senza alcuna regola, appiccando a un sottilissimo filo un peso che non si può reggere, a un cavallo le gambe di fogliate, a un uomo le gambe di gru, et infiniti scarpelloni e passerotti; e chi più stranamente se gli immaginava, quello era tenuto più valente [...]». E nel vero che tocche d'oro et intagliate di stucco esse sono opera allegra e dilettevole a vedere».

⁴⁴ In antitesi in Tor. p. 16 (e Giu. p. 24), nel capitolo VII, *Come si ha a conoscere uno edificio proporzionato bene, e che parti generalmente se gli convengono*, l'Autore esplicita l'ideale bellezza architettonica contenuta agli edifici da artefici della rinascita, che non si faccia se non tanto di qua quanto di là negli ornamenti o d'archi o colonne o pilastri o nicchie o finestre ingiunochiate ovvero ogni sorte di ornamento, con le misure et ordini che già s'è ragionato, o dorici o ionici o corinti o toscani».

⁴⁵ Tor. p. 16 e Giu. p. 21.

⁴⁶ Ad esempio in Tor. p. 49 e Giu. p. 87: «Ad medesimo avvenne de la architettura, perché bisognando pur fabbricare et essendo smarrita in tutto la forma e il modo buono

L'edre

per gli artefici morti e per l'opere distrutte e guaste, coloro che si diedero a tale esercizio non edificavano cosa che per ordine o per misura avesse grazia né disegno né ragion alcuna. Onde ne vennero a risorgere nuovi architetti, che delle loro barbare nazioni fecero il modo di quella maniera di edifici ch'oggi da noi son chiamati tedeschi, i quali facevano alcune cose più tosto a noi moderni ridicole che a loro lodevoli (...). Oppure in Tor. p. 30: «Fu il Duomo di Milano, fatto nella medesima maniera, edificato l'anno 1388, e quello di Siena et infiniti edifici alla tedesca di quella medesima sorte, e molti palazzi e varie fabbriche che per tutt'Italia e fuor di essa si veggono, come San Marco di Vinegia, la Certosa di Pavia, il Santo di Padova, San Petronio di Bologna, San Martino di Lucca, il Duomo di Arezzo, la Pieve, il Vescovado fatto finire da Papa Gregorio X, piacentino della famiglia de' Visconti, e così il tempio di Santo, Maria del Fiore in Firenze, fabbricato da Arnolfo tedesco architetto. Stettero poi, oltre le rovine di Roma, per le guerre sotterrate i modi delle sculture (...). E noto tuttavia che il Duomo di Milano fu fondato nel 1386, quello di Siena nel 1229; la Certosa di Pavia è del 1396, la basilica del Santo del 1232, San Petronio del 1380, San Martino del 1070, il Duomo di Arezzo del 1278; la fondazione della struttura dell'attuale Pieve di Santa Maria ad Arezzo risale al XII secolo. Si noti la strana confusione e l'ambiguo connubio di edifici appartenenti ad epoche diverse.

¹³ Per Vasari e l'Arco di Costantino si veda P. PALLI, *Vasari and the Arch of Constantine*, in *Giorgio Vasari: tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Atti del Convegno di studi, Arezzo, 8-10 ottobre 1981, a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 27-44. È stato necessario in questa sede restringere il campo di indagine sull'Arco di Costantino, monumento nel quale si manifesta con evidenza sia la continuità dell'Autore delle *Vite* rispetto a coloro che avevano trattato l'argomento in precedenza, sia il diverso approccio all'opera tra l'I e l'edizione, sia la capacità critica di intuire il rovesciamento di prospettiva degli artisti coinvolti nella sua realizzazione. Tale analisi puntuale si presta ad essere estesa tuttavia ad altri monumenti paleocristiani ed altomedievali, ad esempio alle numerose opere romane citate dall'Autore. Per un più dettagliato quadro, da me già proposto nella Tesi di Diploma della Scuola di Specializzazione, rimando ad una prossima pubblicazione.

¹⁴ Tor. p. 80. Vasari presenta sculture palesemente disomogenee dal punto di vista cronologico, facenti parte di contesti decisamente gotici e tardo-antichi. Per la Chiesa di Ognissanti si veda F. PARABOLINI, s.v. *Firenze-Architettura, Scultura*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Roma 1993, pp. 218-234; 224: «La grande chiesa di Ognissanti, edificata dagli Umiliati tra il 1251 e il 1259, aveva un impianto a navata unica, coperta a capriate, con transetto e presbitero affiancato da due cappelle voltate a crociera, caratterizzato dall'assenza di ogni risalto ornamentale (Razzoli, 1898, p. 38; Batazzi, Giusti, 1992)». La chiesa di S. Michele a Piazza Padella fu invece sostituita dall'attuale Ss. Michele e Gaetano. Della struttura primitiva, distrutta definitivamente nel XVII secolo per far posto all'attuale, rimangono i rilievi cinesi da Vasari, databili alla metà del XIII secolo, facenti parte del portale e raffiguranti i santi Michele, Pietro e Miniatto: attualmente essi sono murati nella Cappella Antinori. A tal proposito si veda *Ibid.*, p. 231: «Il gusto per moduli arcaizzanti distingue ancora alcuni rilievi da datare intorno alla metà del sec. 13°: un gruppo di tre santi, tra cui l'arcangelo Michele, proveniente dalla lunetta del portale dell'antica chiesa di S. Michele Bertoldo (ad. S. Gaetano, cappella Antinori) e una lunetta con il motivo di origine tardoantica della Venerazione della croce proveniente dalla distrut-

ta chiesa di S. Tommaso, ora al Mus. Bardini (Chini, 1984; Neri Lusanna, Fadda, 1986, n. 70)».

¹⁵ THIERRY, *Il Medioevo nell'introduzione*, p. 356.

¹⁶ Giu. pp. 83-84.

¹⁷ Si veda la lettera di Raffaello Sanzio a papa Leone X, in CASTIGLIONE, *Le Lettere*, pp. 531-542. In essa Raffaello distingue due livelli nell'Arco: da un lato esiste l'architettura 'ben fatta', dall'altro la scultura 'senza arte'.

¹⁸ Gli scultori di rilievi antichi appaiono in Tor. p. 23, cap. X *De' bassi e de' mezzi rilievi, la difficoltà del farli; ed in che consista il condurli perfezione* (come in Giu. p. 28): «... imitatori del vero et ingegnosi, non hanno mai fatto le figure in tali storie che abbinno piano che scorti o fugga, ma l'hanno fatte co' proprii piedi che posino su la cornice di sotto (...).»

¹⁹ R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma, la fine dell'arte antica*, Milano 1970, pp. 73-83. Tali forme sono dovute all'emergere del linguaggio plebeo, o sub-antico per dirla con E. KITZINGER (*On the Interpretation of Stylistic Changes in Late Antique Art*, «Brucknell Review», XV (1967), 3, pp. 1-10; *Id.*, *Author's Postscript*, II, *On the Interpretation of Stylistic Changes in Late Antique Art*, in *Id.*, *The Art of Byzantium and the Medieval West*, Bloomington 1976, pp. 339-390; *Id.*, *Byzantine Art in the Making*, London 1977), che con il termine intende definire una categoria di prodotti artistici tardo-antichi realizzati in genere nelle periferie, in cui la rielaborazione dello stile classico produce risultati formali antitetici al naturalismo classico stesso.

²⁰ THIERRY, *Il Medioevo nell'introduzione*, p. 357.

²¹ Come fonte per l'epoca longobarda l'Autore utilizza un estratto della *Historia Langobardorum* di Paolo Diacono (stampata nel 1514), che gli fece avere l'amico Vincenzio Borghini. Per il rapporto Borghini-Vasari si veda: R. WILLIAMS, *Vincenzo Borghini and Vasari's Lives*, Princeton 1988 e GINZBURG, *Le due prospettive*, pp. 161-184; 163-164, 166-169. Cfr. anche nota 95.

²² THIERRY, *Il Medioevo nell'introduzione*, p. 358.

²³ Tor. p. 49. In Giu. p. 86, lo stesso passo con il riferimento ai 'fantocci' e alle 'goffezze' è spostato oltre, dopo la nuova digressione sul periodo longobardo: «Di maniera che, non trovandosi più né vestigio né indizio di cosa alcuna che avesse del buono, gl'uomini che vennero appresso, ritrovandosi rozzi e materiali e particolarmente nelle pitture e nelle sculture, incitati dalla natura e assottigliati dall'aria, si diedero a fare non secondo le regole dell'arte predece, che non l'avevano, ma secondo la qualità degli ingegni loro».

²⁴ AGOSTI, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi*, p. 115. Sul valore 'disomogeneo' della Torrentiniana, si veda *Giorgio Vasari e il cantiere*.

²⁵ Per il tema luce/tenebra cfr. R. LI MOLLE, *Significato di luce e di buio nelle Vite del Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista*, pp. 163-177.

²⁶ Tor. p. 50 e Giu. p. 90. Anche Raffaello nella citata lettera a Leone X aveva, prima del Vasari, definito una simile periodizzazione, in cui determinanti risultava essere l'invasione dei Goti. Di fatto, secondo l'artista, si sarebbero distinti tre periodi nell'architettura romana: edifici antichissimi e antichi, prima dell'invasione; edifici realizzati nel periodo della dominazione dei Goti e nei cento anni successivi; architetture successive alla dominazione gotica. Si veda la lettera, in CASTIGLIONE, *Le Lettere*.

²⁷ Il binomio fondamentale per l'Autore appare l'antico ed il moderno. Nell'autobiografia ad esempio, riferendosi al soggiorno romano del 1532, afferma di aver disegnato moltissimo, in gioventù, ma esclusivamente opere antiche e moderne. Ciò che è 'vecchio' sembra non esistere, o meglio non essere 'cosa notabile'.

²⁸ L. ZANGHERI, *Giorgio Vasari e l'Accademia del Disegno*, in *I mondi di Vasari*, pp. 85-97; 88. Nel recettivo contesto

fiorentino e mediceo, l'affermazione sociale e culturale della figura dell'artista fa da sfondo alla costituzione dell'Accademia e Compagnia dell'Arte del Disegno, di cui Vasari è l'anima dal 1563 al 1574, anno della sua morte. Relativamente al tema dell'emancipazione dell'artista e del riscatto delle arti in epoca vasariana si veda anche QUONDAM, *Vasari e la Virtù*, pp. 99-140 e particolarmente pp. 111-117.

²⁹ Tor. p. 50 e Giu. p. 90.

³⁰ DANILOVA, *La peinture du Moyen Age*, p. 637.

³¹ Nel corso della trattazione della *Vita di Giotto* si esalta la naturalezza dell'Erodiade che balla nelle Storie del Battista in S. Croce (cappella Peruzzi); del Cristo Bambino che si rifugia tra le braccia della madre al cospetto di Simeone nella stessa basilica (cappella Tosinighi-Spinelli); dell'ascetico che beve alla fontana, in Assisi, presso la basilica superiore di S. Francesco, nelle Storie del santo. A tal proposito si veda Giu. p. 116: «E fra l'altre è bellissima una storia dove uno ascatto, nel quale si vede vivo il desiderio dell'acqua, bee stando chinato in terra a una fonte con grandissimo e veramente meraviglioso affetto, intanto che par quasi una persona viva che beva».

³² Nella *Vita di Masaccio* Vasari esalta la reintroduzione, in pittura, dei piedi correttamente in scorcio. Tor. p. 113: «Di che abbiamo noi per il vero uno obbligo singolare a que' primi, che mediante le loro fatiche ci mostrarono la vera via da camminare al grado supremo; e quanto a la maniera buona delle pitture, a Masaccio massimamente, per aver egli prima di ogni altro fatto scortare i piedi nel piano, e così levato quella goffezza del fare le figure in punta di piedi usata universalmente da tutti i pittori insino a quel tempo (...).»

³³ Su Vasari storiografo esiste un'abbondantissima bibliografia. Si veda soprattutto: C.L. RAGGIANTI, *Il valore dell'opera di Giorgio Vasari: note per un giudizio critico*, «Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei», s. VI, IX (1933), pp. 758-826; *Studi vasariani*; P. BAROCCHI, *Il valore dell'antica nella storiografia vasariana, in Il mondo antico nel Rinascimento*, «Atti del V Convegno Internazionale di studi sul Rinascimento», Firenze, 2-6 settembre 1956», a cura dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1958, pp. 217-236; ROUCHEFFE, *La Renaissance que nous a légué*, A. CHASTEL, *À propos d'une étude récente: le problème de Vasari*, «Revue des Études Italiennes», VII (1960), pp. 27-58; *Il Vasari storiografo e artista*, «Atti del Congresso Internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974», a cura dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1976; L. RUCCO, *Vasari scrittore. La prima edizione del libro delle "Vite"*, Roma 1979; *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*; P. BAROCCHI, *Storiografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario*, in «Atti del Convegno nazionale sui lessici tecnici del Seicento e Settecento», Pisa, 1-3 dicembre 1980», Firenze 1981, I, pp. 1-37; *Id.*, *Studi vasariani*, Torino 1984; F. PELLEGRINO, *Topoi e storiografia artistica negli epistaffi vasariani*, in *Percorsi Vasariani tra le arti e le lettere*, «Atti del Convegno di Studi, Arezzo, 7-8 maggio 2003», a cura di M. Spagnolo e P. Torriti, Montepulciano 2004, pp. 109-130; M. POZZI, *Giorgio Vasari: storico e critico*, Firenze 2006.

³⁴ J. SCHLOSSER MAGNINO, *Il Vasari*, in *La letteratura artistica*, Firenze 1996, pp. 289-346; 318. Il concetto di 'tenere dei barbari' secondo lo studioso non è originale del

Vasari, il quale si sarebbe ispirato alle idee espresse nella *Vita di Filippo di ser Brunellesco* di A. Manetti. Quest'ultima è l'unica biografia isolata d'artista del tempo. Per il genere letterario si veda TANTUCCI, *Le biografie d'artisti*, pp. 275-298.

³⁵ Tor. p. 50, *Proemio (Parte prima)*. La studiosa DANILOVA (*La peinture du Moyen Age*, p. 642) afferma in proposito: «Sguardo estetico e gesto delle mani aperte diretto verso lo spazio della chiesa - questa particolarità, notata da Vasari, non scopre, malgrado tutte le intenzioni personali, l'essenziale del gesto del Medioevo, ovvero il segno della trasmissione della verità divina».

³⁶ I cinque elementi permettono, secondo l'Autore, di superare il distacco tra forma e contenuto. Si tratta del distacco codificato da E. Panofsky nel 'principio di disgiunzione': la divaricazione, tipica dell'arte medievale, tra temi classici raffigurati in maniera anacronistica e immagini antiche cristianizzate attraverso tutto il Medioevo; si attenua solo, secondo lo studioso, con la nuova percezione dell'antico caratteristica del Rinascimento, quando la dissociazione tende a ricomporsi e il contenuto classico si riunisce alla sua ritrovata forma antica. Per il tema si veda PANOFSKY, *Rinascimento e Rinascenze*, pp. 105-106.

³⁷ Tor. p. 216 e Giu. p. 367.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ Si tratta della classica distinzione scolastica del ragionamento *simpliciter* e *secundum quid*, come rilevato da PANOFSKY, *La prima pagina*, pp. 169-224; 203. Il GINZBURG, *Le due prospettive*, pp. 161-184, in particolare nella p. 163 e ss., sostiene che sia stato l'amico Vincenzio Borghini a stimolare in Vasari, da buon filologo, l'attenzione per il contesto e l'idea della necessità del relativismo del giudizio. La presenza del Borghini viene percepita in questo passo come nel *Proemio* della seconda parte (Tor. pp. 92-93 e Giu. p. 191): «Né voglio che alcuno creda che io sia sì grosso né di sì poco giudizio che io non conosca che 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 -, se esse si comparassero a quelle di coloro che dopo loro hanno operato, non meriterebbero lode straordinaria né anche mediocre: né era che io non lo vedessi quando io gli ho laudati. Ma chi considererà la qualità di que' tempi, la carezza degli artefici, la difficoltà de' buoni aiuti, le terre non belle come ho detto io, ma miracolose, et avrà piacere infinito di vedere i primi principii e quelle scintille di buono che nelle pitture e sculture cominciavano a risuscitare (...).»

⁴⁴ Giu. p. 1022.

⁴⁵ Bernardo di Chartres, come riporta Giovanni di Salisbury in *Metaphisica*, affermava: «Nos quasi nani super gigantium buccas sumus, quarum beneficio loquimur, quam ipsi, specularum (...).» Cfr. il testo, IOHANNES SARRISENENSIS, *Metaphisica*, in *PL.*, coll. 207, 290 A-B.

⁴⁶ Sull'idea di un confine sfumato tra Medioevo e Rinascimento, si veda il classico saggio di J. HUIZINGA, *L'autunno del Medioevo*, Roma 1992, in cui lo studioso, a proposito della società borgognona, definisce il Quattrocento 'autunno' del Medioevo.

VASARI AND THE 'RUINA ESTREMA' OF THE MIDDLE AGES:
GENESIS AND DEVELOPMENTS OF AN IDEA

Barbara Forti

In the *Vite de più eccellenti architettori, pittori et scultori italiani* by Giorgio Vasari, Medieval art finds its first real historical analysis, together with the codification of a set of elements which properly embody the idea of the artistic Middle Ages. After the spreading of the book in the Modern age, both the equivalence Medieval art = barbarians' art (not really by Vasari, actually) and the conception of the artistic Middle Ages as 'ruina estrema' (extreme ruin) get strengthened; as a consequence, they deeply influenced the opinion about the period. Still nowadays, an old-fashioned tradition lies on the concept and the term itself of Middle Ages, swinging for centuries between two ends: the evaluation, not always positive indeed, by historiographers and the unquestionable fascination caused by that age, in spite of its negative features.

The survey about the Middle Ages carried out by Vasari, as both a historiographer and an artist, is very cogent; nonetheless, the *pars destruens* of his speech is definitely the largest one and the most well-known. Vasari himself claims that the Renaissance artist tries to imitate nature, by selecting its best aspects and translating what is caught by the eye in reality exactly like it appears. On the other hand, the Medieval artist 'seems' to ignore some technical and formal devices of Antiquity, which allow to construct human figures precisely, for instance, or to depict space, and to prefer some other ones, undoubtedly far from the concept of art as *mimesis*. Vasari gets those elements, but he can not accept them aesthetically. According to the author, the Medieval artist comes down with a

serious visual pathology. Vasari does not comprehend that his highest ambition is making visible what is not and, because of that, his way of representing space gets more and more rarefied, and figures together with decorations entirely fill surfaces, erasing any depth. The historiographer can not figure out the Medieval artist's point of view perfectly matches with the beholder's one, nor this last one does not expect to see the world depicted as it appears. Vasari portrays the Medieval artist just *ex negativo*, knowing what he is not and what he lacks with respect to the Modern one. Notwithstanding this, in that comparison the Modern artist, whom we would expect totally winner, gets redimensioned. As a matter of fact, the epilogue of the *giuntina* edition comes to an unexpected statement: the last consideration by Vasari about the Middle Ages equals to the acknowledgment of the importance of 'old' art and of 'old' makers regarding the phenomenon of rebirth. Modern artists are looked at like dwarfs on giants' shoulders who can glance far into the distance just because they are lifted up by the ones that came first, and without those ones they would have never reached the 'sommo grado' (the highest level).

Finally, Vasari, generally regarded as one of the main responsible for the conception of the artistic Middle Ages as 'ruina estrema' and of the florentine Renaissance as the last millennium unique cultural expression, is also one of the first to understand there is a dependence relationship between Modern Art and previous, so vituperated actually, Medieval art.

FALSI D'ARTE 'POSTCLASSICA' NELLA ROMA DI FINE OTTOCENTO:
LO STRANO CASO DEL SACRO TESORO ROSSI

Giovanni Gasbarri

La storia della falsificazione di opere paleocristiane, bizantine e altomedievali costituisce un campo di ricerca ancora relativamente poco esplorato nel suo complesso. E questo nonostante tale genere di falsi (che definiremo qui convenzionalmente 'postclassici') sia presente in percentuale non trascurabile nell'insieme dei pezzi sospetti o dichiaratamente non autentici custoditi nelle raccolte pubbliche e private di tutto il mondo: dalle lanterne fittili agli *enkolpia*, dalle fibule 'germaniche' ai dittici eburnei e agli smalti 'bizantini'.¹ Fatta eccezione per un limitato numero di casi² già entrati a far parte della *vulgata* scientifica sul tema della falsificazione, gli studi moderni tendono a concentrarsi sull'isolamento episodico di singoli esemplari, non di rado ancora esposti nelle vetrine di musei prestigiosi, o circolanti all'interno del mercato privato. A simili operazioni di profilassi, indispensabili per la salvaguardia dell'integrità del *corpus* di reperti autentici, è tuttora difficile accompagnare un adeguato approfondimento degli aspetti più propriamente storico-critici relativi a questo genere di contraffazioni. La questione appare cioè ancora lontana dal ricevere un soddisfacente inquadramento generale, che fornisca una ricostruzione almeno indicativa delle botteghe, delle personalità coinvolte, delle tecniche e dei materiali adottati, dei meccanismi di distribuzione commerciale, oltre che dei contesti culturali che incoraggiarono la fabbricazione delle opere. Ciò si deve non soltanto all'assenza di una mappatura esaustiva dei casi già noti, ma anche alla difficoltà di raccogliere una sufficiente mole di informazioni sulle circostanze specifiche della produzione. La marginalità di questo settore del collezionismo in confronto a quelli, ben più fiorenti, che interessarono l'arte classica e rinascimentale rende infatti assai arduo reperire dati utili nella documentazione d'archivio, che anche nei casi migliori appare povera e frammentaria.

La relativa frequenza delle segnalazioni di nuovi pezzi contraffatti,³ spesso già musealizza-

ti e sfuggiti per decenni al vaglio degli studiosi, induce a riconsiderare con attenzione la portata del fenomeno della falsificazione d'arte postclassica: il quale, a quanto sembra, poté contare almeno per qualche tempo su un proprio pubblico di riferimento, di consistenza sufficiente per sostenere una 'rete' estesa a livello sovranazionale. Animati da esigenze primariamente commerciali, gli artigiani che si cimentarono con il genere postclassico si adeguarono alle stesse elementari leggi del mercato che avevano da sempre ispirato l'invenzione del falso: venire incontro con una maggiore offerta a uno specifico innalzamento della domanda. Non sorprende pertanto che, fatto salvo un certo numero di casi anteriori,⁴ il momento di massima fortuna di questo genere di oggetti abbia coinciso con la seconda metà del XIX secolo e i primi decenni del XX: in concomitanza, cioè, con il processo di riscoperta scientifica – e insieme collezionistica – della produzione paleocristiana, bizantina e altomedievale nel più ampio quadro della storiografia artistica europea. Con diversi livelli di abilità e competenza, gli artefici seguirono di pari passo le varie tappe di tale riscoperta adattando di volta in volta gli strumenti a loro disposizione per venire incontro alle aspettative di clientele locali dotate di gusto, preparazione e mezzi economici molto eterogenei.

All'interno di un panorama articolato e complesso, che vide il coinvolgimento di vari centri sparsi in tutta Europa, anche l'Italia contemplava un buon numero di falsari specializzati in oggetti 'cristiani antichi', 'bizantini' o 'longobardi': professionisti spesso abilissimi, e incoraggiati dall'inesausta passione del pubblico internazionale nei confronti dei reperti provenienti dalla penisola. In un quadro tendenzialmente molto decentrato, che si estendeva da Venezia fino a Palermo,⁵ Roma mantenne comunque un primato indiscusso. Del resto, forte com'era di una tradizione ormai secolare nel settore della contraffazione, alimentata da botteghe di spregiudicati antiquari che affolla-