



Dopo questi venne Giotti fiorentino... Emergenza del senso della storia tra gli artisti del Rinascimento

Anna Sconza

► To cite this version:

Anna Sconza. Dopo questi venne Giotti fiorentino... Emergenza del senso della storia tra gli artisti del Rinascimento. Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi, Enrico Mattioda, Mario Pozzi, May 2009, Turin, Italy. pp.181-196. hal-01584861

HAL Id: hal-01584861

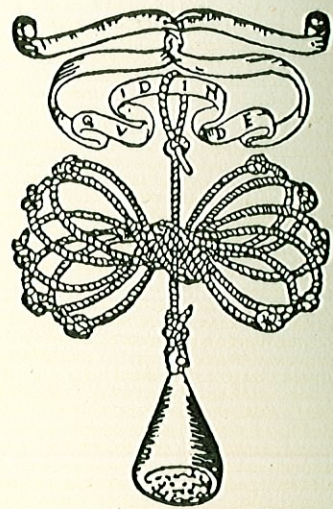
<https://hal.science/hal-01584861>

Submitted on 14 Sep 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ISSN 0066-6807



ISBN 978 88 222 6029 1

B.A.R.
I
Vol. 377

NASCITA DELLA STORIOGRAFIA E ORGANIZZAZIONE DEI SAPERI

LEO S.
OLSCHKI

BIBLIOTECA DELL' «ARCHIVUM ROMANICUM»

Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia

377

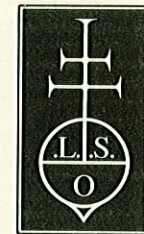
NASCITA DELLA STORIOGRAFIA E ORGANIZZAZIONE DEI SAPERI

Atti del Convegno internazionale di studi

Torino, 20-22 maggio 2009

a cura di

ENRICO MATTIODA



LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMX

INDICE

Programma del convegno.	Pag.	V
Premessa	»	IX
MARIO POZZI, <i>La letteratura italiana fra due miti</i>	»	1
ENRICO MATTIODA, <i>Biografia come storia: una conquista cinquecentesca</i>	»	31
PATRIZIA PELLIZZARI, «Per dar cognizione di tutti i libri stampati vulgari»: <i>'La libreria' del Doni</i>	»	43
JEAN-LOUIS FOURNEL, <i>Passati e presenti (note sulla storicizzazione della politica come definizione di un sapere repubblicano)</i>	»	87
JEAN-CLAUDE ZANCARINI, <i>Machiavel, l'Histoire et la guerre ou la constitution d'un savoir sur la guerre comme savoir fondé sur l'Histoire</i>	»	99
ANDREA MATUCCI, <i>Piero Parenti: la necessità della storia</i>	»	111
PAOLO CARTA, <i>Francesco Guicciardini dal diritto alla storia</i>	»	131
ROMAIN DESCENDRE, <i>Dall'occhio della storia all'occhio della politica. Sulla nascita della geografia politica nel Cinquecento (Ramusio e Botero)</i>	»	155
ANNA SCONZA, «Dopo questi venne Giotto fiorentino...». <i>Emergenza del senso della storia tra gli artisti del Rinascimento</i>	»	181
ALBERTO COTTINO, <i>Critica d'arte e natura morta in alcuni esegeti del '600 in Italia settentrionale</i>	»	197
SIMONE FERRARI, <i>Bramantino. Un intricato tema storiografico</i>	»	205
LUISA ZANONCELLI, <i>Continuità e mutamento nel senso della storia in Johannes Tinctoris</i>	»	215
ALESSANDRO PONTREMOLI, <i>Fra mito e storia. Le origini della danza nei trattati coreici del Quattro e Cinquecento</i>	»	233

MARZIA PIERI, <i>La memoria dello spettacolo come autobiografia collettiva: il caso della Siena rinascimentale</i>	Pag. 259
ARMANDO PETRINI, <i>Il ruolo dell'attore nella trattatistica teatrale del Cinquecento: da Giraldo Cinzio a De' Sommi</i>	» 279
AMBROGIO ARTONI, <i>Lungo Medioevo e origini del teatro moderno. Il caso della Commedia dell'Arte</i>	» 289
GIGI LIVIO, <i>Con la nascita della storia del teatro, a opera di un attore-capocomico, si organizzano il sapere e la prassi teatrale della nuova epoca: l'Histoire du théâtre italien di Luigi Riccoboni</i>	» 305
ROBERTO ALONGE, <i>Da Marin Sanudo a Silvio Berlusconi: una élite municipalistica e edonistica (non sempre colta)</i>	» 331

ANNA SCONZA

«DOPO QUESTI VENNE GIOTTI FIORENTINO...»
EMERGENZA DEL SENSO DELLA STORIA
TRA GLI ARTISTI DEL RINASCIMENTO

INTRODUZIONE

Se il primo Umanesimo si caratterizza per una nuova consapevolezza storica, oggetto di questo studio è verificare come ciò si sia sviluppato anche in ambito artistico. Ripercorrendo alcune note di letterati e artisti, si scorge un embrionale interesse per la storia di queste discipline: una prospettiva rievocata per arricchire il dialogo con la produzione artistica del presente. Alle voci di artisti (L.B. Alberti, L. Ghiberti e L. da Vinci), fanno eco quelle di letterati e storici veri e propri; fin dal Quattrocento, questa polifonia si accorda nel celebrare il mito di Firenze 'nuova Atene'.

L'interesse per la storia delle arti non nasce, evidentemente, *ex novo*, ricomincia piuttosto,¹ seguendo l'esempio di autori classici, come Plinio il Vecchio,² e più recentemente, dei giudizi estetici espressi dalle Tre corone fiorentine. Alcuni di questi umanisti, quali F. Villani, G. Gelli, l'Anonimo Gaddiano, e soprattutto Paolo Giovio, includono con audacia la biografia di alcuni

¹ GEORGES DIDI-HUBERMANN, *L'image survivante. L'histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Parigi, Minuit 2002, pp. 11 e sgg.

² PLINIO IL VECCHIO, *Storia delle arti antiche*, a cura di S. Ferri; citiamo a esempio della storiografia pliniana il passo su Apollodoro e Zeusi, *ivi*, XXXV, 60-61: «Apollodoros d'Atene [...] per il primo cominciò a riprodurre le varie figurazioni (delle ombre), e fu pure il primo a conferire vera e indiscussa gloria al pennello. [...] aprì le porte dell'arte, e Zeuxis di Eraclea vi entrò nel quarto anno dell'olimpiade 95^a (397 a.C.), portando a gran fama il pennello [...] che già aveva preso qualche ardore». Secondo SALVATORE SETTIS, *La conception de l'histoire de l'art chez les Grecs et son influence sur les théoriciens italiens du Quattrocento*, *Histoire de l'histoire de l'art, de l'Antiquité au XVIII^e siècle*, I, Parigi, Musée du Louvre 1991, pp. 145-160: 149: «[...] la renaissance de l'historiographie artistique au Quattrocento italien a été déterminée par la lecture du texte de Plinie, qui, dans les derniers livres de son œuvre sur l'*Histoire naturelle*, introduit de très nombreuses notions d'histoire de l'art».

artisti³ di spicco tra i cittadini 'illustri'. Ne deriva una storiografia di tipo biografico, che segue modelli letterari autorevoli, stabiliti da Plutarco, Svetonio, Cornelio Nepote, Valerio Massimo.⁴ Tali sono le premesse dell'imponente costruzione storico-biografica di Giorgio Vasari,⁵ il quale eredita dai predecessori il concetto di 'rinascita' e di 'progresso', e lo applica in maniera sistematica alle arti, tanto da farlo diventare il vero e proprio filo conduttore delle sue *Vite*, su cui terminerà questo *excursus*.

NEL SEGNO DI GIOTTO

Nel primo Trecento, gli artisti Cimabue, Giotto e Simone Martini fanno la loro prima comparsa in opere letterarie, riconosciuti come protagonisti della società fiorentina per la loro maestria tecnica. Dobbiamo a Dante⁶ il riconoscimento del valore storico di Giotto, la cui fama supera quella di Cimabue, in una celebre terzina della *Commedia* che fonda il 'mito letterario' del pittore. Qualche decennio più tardi, anche G. Boccaccio fa intervenire Giotto come protagonista di una novella del *Decameron*.⁷ Dotato di un «ingegno» fuori

³ Si veda al riguardo l'articolo di JOHANNES BARTUSCHAT, *Dalla vita del poeta alla vita dell'artista. Tendenze del genere biografico nel Quattrocento*, «Letteratura e Arte», I, Pisa-Roma 2003, pp. 50-57: 52: «L'idea della rinascita, sorta inizialmente in ambito letterario, viene applicata alle arti figurative: l'arte moderna è concepita come rinascita della perfezione antica. Questa rinascita viene intesa come un atto eroico, la cui storia e i cui protagonisti diventano oggetto di racconti biografici». Per un inquadramento generale della questione, GIULIANO TANTURLI, *Le biografie d'artisti prima del Vasari*, in *Vasari storiografo e artista*, atti del convegno, Arezzo-Firenze 1974, Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento 1976, pp. 275-298: 279; MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Biografia e autobiografia, Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, V, Torino, Einaudi 1986, pp. 829-886: 854-867.

⁴ Boccaccio fu probabilmente l'autore di un volgarizzamento di *Detti e fatti memorabili* di V. Massimo; cfr. sull'argomento MARIA TERESA CASELLA, *Nuovi argomenti per l'attribuzione del volgarizzamento di Valerio Massimo al Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio», 10, 1977-1978, pp. 109-121.

⁵ Sulle fonti del Vasari, si rimanda all'importante indagine svolta da ENRICO MATTIODA e MARIO POZZI, *Vasari storico e critico*, Firenze, Olschki 2006, pp. 68-78. La sintesi proposta dagli autori sui letterati e gli storici che, tra il XIV e il XVI secolo, difendono la 'centralità' di Firenze nella rinascita artistica (ivi, pp. 25-67), è il punto di partenza per chi scrive. Sull'argomento si rimanda inoltre a GERMAIN BAZIN, *Histoire de l'histoire de l'art, de Vasari à nos jours*, Parigi, Albin Michel 1986, p. 15: «[...] l'histoire de l'art est née de l'orgueil des Florentins»; FERDINANDO BOLOGNA, *La coscienza storica dell'arte in Italia. Introduzione alla 'Storia dell'arte in Italia'*, Torino, UTET 1982, pp. 35-67: 25-47.

⁶ In particolare DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio*, XI, 94-96, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori 1994, pp. 337-338: «Credette Cimabue nella pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura [...]». Sulla concezione storico-artistica che Dante esprime nella *Commedia* si rimanda in particolare a F. BOLOGNA, *La coscienza storica dell'arte in Italia...*, cit., pp. 19-29. Si vedano inoltre ANDRÉ CHASTEL, *Giotto coetaneo di Dante*, in *Fables, Formes, figures*, Parigi, Flammarion 2000 [1978], pp. 377-386.

⁷ GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di M. Marti, II, Milano, Rizzoli 2003, p. 423.

dal comune nell'imitare la Natura, Giotto ha permesso alle arti di risorgere, contribuendo così alla gloria di Firenze, o meglio, per dirla con le parole dell'autore:

[...] avendo quell'arte di pittura ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni che più a diletta gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipignendo era stata sepolta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dirsi puote.

Il «ritorno alla luce» delle arti, grazie a Giotto, indica la nuova consapevolezza di un'evoluzione in campo artistico; non tarda a farsi sentire l'esigenza di raccontare questa storia.⁸ Alla fine del Trecento, Filippo Villani (1325-1407 ca.), continuatore della narrazione storica ereditata dal padre Matteo, e prima ancora dal nonno Giovanni Villani, riprende il giudizio su Giotto espresso da Dante, che egli considera un uomo esemplare per dottrina e ideologia politica, e di cui fu lettore allo Studio fiorentino. Nel *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, Filippo Villani sceglie di inserire alcuni artisti tra i cittadini illustri di Firenze e non si limita a Giotto, parla anche di Cimabue e dei giotteschi Maso di Banco, Stefano fiorentino e Taddeo Gaddi, definendo la specificità pittorica di ciascuno.⁹ Per prevenire le accuse contro tale scelta, dichiara¹⁰ di adottare un modello letterario che risale ai classici:

Gli antichi che scrissero cronache di grande valore, inclusero nei loro volumi, assieme agli altri uomini famosi, anche i pittori e gli scultori di immagini e di statue. E

⁸ La celebrità di Giotto traspare, nel 1340, anche dall'accenno di GIOVANNI VILLANI, *Nuova Cronica*, a cura di G. Porta, II, Parma, Guanda, XI 1990, cap. 12: «[...] mastro Giotto nostro concittadino, il più sovrano maestro stato in dipintura che si trovasse al suo tempo». Più tardi, nel 1523, anche Dürer fa risalire la rinascita dell'arte in Italia a Giotto, vd. ERWIN PANOSFKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, Feltrinelli 2009³, pp. 24-34, 47-48.

All'innovazione portata da Giotto farà cenno, all'inizio del XV secolo, anche C. Cennini il quale, scrivendo a Padova il suo *Libro dell'arte della pittura*, acquisisce la necessaria distanza per inquadrare storicamente il fenomeno della 'scuola' pittorica cui Giotto diede origine, e a cui dichiara di appartenere. CENNINO CENNINI, *Libro dell'arte della pittura*, a cura di F. Brunello, Vicenza, Neri Pozza 1982, cap. I, pp. 4-5: «[...] Giotto rimutò l'arte del dipingere di greco in latino, e ridusse al moderno, e ebe l'arte più compiute che avessi mai più nessuno».

⁹ FILIPPO VILLANI, *Liber de civitatis Florentiae famosis civibus* [1381-1382], pubblicato da MICHAEL BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti*, Milano, Jaca book 2007, p. 113: «Tra questi, il più elegante fu Maso, che dipinse con straordinaria e ammirevole eleganza. Stefano [fiorentino], scimmia della natura, la riprodusse con tanta precisione che le sue immagini di uomini mostravano le arterie, le vene, i nervi [...] proprio come se fossero state preparate da uno studioso di anatomia, tanto che ai suoi dipinti – lo testimonia lo stesso Giotto – sembrò mancare solo la funzionalità respiratoria. Taddeo dipinse molti [luoghi ed] edifici con un'arte tale da apparire un secondo Dinocrate, o un Vitruvio [...]».

¹⁰ F. VILLANI, *Liber de civitatis Florentiae...*, cit., p. 113.

anche i poeti classici, trattando ammirati del talento e della bravura di Prometeo, lo rappresentarono come colui che plasmò l'uomo col fango della terra. Così credettero infatti (almeno immagino) questi saggi: gli imitatori della natura, che cercarono di produrre immagini di uomini col bronzo e con la pietra, non avrebbero potuto farlo senza un nobile talento, una grande memoria e una delicata capacità manuale. Perciò, tra tanti personaggi illustri, inserirono nei loro annali Zeusi, [...] Fidia, Prassitele, Mirone, Apelle [...], e altri ancora, insigni in quest'arte. Seguendo il loro esempio, voglio anch'io parlare a questo punto – con buona pace di chi mi potrebbe schernire – dei pittori fiorentini più importanti, che resuscitarono un'arte ormai esangue e pressoché in estinzione.

Filippo Villani esalta questi particolari protagonisti della storia fiorentina, non solo per la loro «delicata capacità manuale» e mimesi della natura,¹¹ ma anche per virtù intellettuali quali «un nobile talento, una grande memoria». In un altro passaggio, lo storico equipara gli artisti ai *magistri*¹² delle arti liberali, in nome di «arte e ingegno», anticipando così il dibattito tra letterati e artisti sul tema del 'Paragone delle arti'.

Anche Franco Sacchetti (1332?-1400), nel *Trecentonovelle*, esalta la dignità intellettuale di Giotto, che possiede, come il suo coetaneo Dante, la «sapienza di un filosofo» ed è pienamente consapevole del proprio valore. Tuttavia, nemmeno questa eccezionalità sembra sufficiente per salvare le arti figurative dalla minaccia di una possibile ricaduta, come lascia intuire una battuta fatta pronunciare a Taddeo Gaddi. Dopo l'epoca gloriosa di Giotto,¹³ il suo allievo constata l'attuale decadenza della pittura affermando:¹⁴

Per certo assai valenti dipintori sono stati e hanno dipinto per forma ch'è impossibile a natura umana poterlo fare; ma questa arte è venuta e viene mancando tutto dì.

¹¹ Su Giotto, scrive F. VILLANI, *ivi*, pp. 112-113: «Le raffigurazioni da lui rese col pennello sono così simili alle immagini che ci offre la natura, che allo spettatore sembrano vivere e respirare; e i loro gesti, i loro atteggiamenti sono così corrispondenti alla realtà che paiono davvero parlare, piangere, ridere e fare ogni cosa: con grande piacere di chi guarda e loda l'ingegno e la mano dell'artista».

¹² *Ibid.*: «Molti pensano (e non a torto) che i pittori non siano di ingegno inferiore rispetto a quelli definiti nelle "arti liberali" *magistri*, dal momento che questi ultimi assimilano i principi della loro arte, messi per iscritto, con lo studio e l'istruzione, mentre i primi ricavano quello che esprimono nella loro attività solo con un *ingegno* elevatissimo e una *memoria* assai tenace».

¹³ FRANCO SACCHETTI, *Trecentonovelle*, LXIII, pp. 122-123, LXXV, pp. 146-147. Vasari conosce e rende nota questa novella su Giotto (G. VASARI, *Vita di Giotto, pittore, scultore et architetto fiorentino*, Le Vite..., [1568], II, pp. 120-121). Dante è protagonista altrove nel *Trecentonovelle*, nelle novelle CXIV, CXV, pp. 231-234.

¹⁴ Si veda, a questo proposito, il commento di M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti...*, cit., pp. 119-120.

Qualche decennio più tardi, questa prospettiva storica viene rovesciata da Leon Battista Alberti (1404-1472). Nel *Proemio* del trattato *Della pittura* (1436), l'umanista non celebra più Giotto, ma gli artisti fiorentini dei suoi giorni, in particolare Donatello, Brunelleschi e Masaccio. Questi ultimi, «senza esemplio alchuno», ovvero senza poter prendere esempio dalle opere d'arte medievali, producono capolavori «quali in que' suoi quasi giovanili e più gloriosi tempi produsse [la natura], amplissimi e maravigliosi». L'elogio dei moderni, capaci di far rivivere lo splendore degli antichi, implica la critica dell'età precedente, periodo di declino artistico. L'intento di Alberti, nel *De pictura*, è più teorico che storico, volto cioè a definire la portata intellettuale della disciplina che si sta rinnovando davanti ai suoi occhi («non come Plinio recitiamo storie, ma di nuovo fabbrichiamo un'arte di pittura»). Per avvalorare il suo discorso, e dimostrare la continuità tra presente e passato, Alberti ricorda inoltre che gli scrittori dell'antica Roma avevano elogiato gli artisti a loro contemporanei, nonché gli etruschi, ovvero i «Toscani antiquissimi».¹⁵

E proprio «in Etruria»¹⁶ è avvenuta la 'rinascita' delle arti, secondo lo scultore e scrittore Lorenzo Ghiberti (1378-1455), e ancora una volta grazie a Giotto, che Ghiberti definisce l'inventore dell'«arte nuova» o «naturale».¹⁷ Ghiberti è convinto del valore umanistico della trasmissione della memoria, per «dar lume» ai posteri;¹⁸ egli descrive dunque, nei suoi *Commentarii*, il

¹⁵ LEON BATTISTA ALBERTI, *De pictura*, a cura di C. Grayson, II, Roma-Bari, Laterza 1975, 26, p. 48.

¹⁶ Sul valore di tale definizione geografica, si rimanda a F. BOLOGNA, *La coscienza storica dell'arte in Italia...*, cit., pp. 46-47.

¹⁷ LORENZO Ghiberti, *I commentarii*, II, Firenze, Giunti 1998, cap. II.1, pp. 83-84: «Cominciò l'arte della pittura a sormontare in Etruria. In una villa allato alla città di Firenze, la quale si chiamava Vespignano, nacque uno fanciullo di mirabile ingegno, il qual si ritraeva del naturale una pecora [...] [Cimabue] prese grandissima ammirazione del fanciullo, essendo di pichola età fare tanto bene. [...] Tenea la maniera greca, in quella maniera ebbe in Etruria grandissima fama. Fecesi Giotto grande nell'arte della pittura. Arrechò l'arte nuova, lasciò la rozeza de' Greci, sormotò eccellentissimamente in Etruria. E fecionsi egregissime opere e spetialmente nella città di Firenze et in molti altri luoghi, et assai discepoli furono tutti dotti al pari delli antichi Greci. Vide Giotto nell'arte quello che gli altri non agiunsono. Arcò l'arte naturale e la gentileza con essa, non uscendo dalle misure. Fu peritissimo in tutta l'arte, fu inventore e trovatore di tanta doctrina la qual era stata sepolta circa d'anni 600. Quando la natura vuole concedere alcuna cosa, la concede senza veruna avaritia». Su questo giudizio critico di Ghiberti, si veda E. PANOFKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale...*, cit., pp. 38-46: 42-44.

¹⁸ L. Ghiberti, *I commentarii...*, I, cit., cap. IX.2, pp. 81-82: «Furon dette arti create dall'ombra del sole, parato innanzi el sole alla forma virile. [...] Filocle fu lo inventore et fu d'Egypto; costui diè principi al disegno et alla teorica di tanta dignità. In questo abbiamo raccontati gl'antichi et egregii statuarii e pictori, ancora l'opere che per loro furono prodotte con grande studio e disciplina et ingegno, vennero a tanta excellentia d'arte, furon sì periti essi fecerono comentarii et infiniti volumi di libri, i quali dieron grandissimo lume a quelli che vennero poi, ridusseron l'arte con quella misura che porge la natura. Da costoro fu accresciuta in modo tale che prima, né poi, furon creati tali ingegni, né

contesto storico-artistico della Firenze del primo Quattrocento. Questo racconto sarà prezioso per Vasari;¹⁹ sebbene quest'ultimo critichi lo scultore per aver parlato troppo di sé e, di conseguenza, per aver ridotto drasticamente la narrazione storica, senza soffermarsi quanto necessario su Cimabue e Giotto. Riprendendo il modello offerto da Plinio il Vecchio, lo scultore ricostruisce la storia delle arti²⁰ e si colloca infine sé stesso all'apice del percorso evolutivo narrato, come vincitore del Concorso del 1401 per le porte del Battistero di Firenze. Grazie all'alta consapevolezza della propria maestria, lo scultore offre squarci autobiografici di grande interesse.²¹

Limitandosi all'ambito della pittura, Leonardo da Vinci (1452-1519) cerca di fornire una spiegazione del ciclo di involuzione e progresso delle arti. L'artista-scrittore, che amava definirsi «omo senza lettere»,²² poiché quasi ignaro del latino, s'inserisce tuttavia in un filone letterario colto, con alcune considerazioni di tipo storico, che risentono probabilmente della lettura di Plinio il

di tanta perfectione» (corsivo nostro) e *ivi*, cap. III.1, p. 51: «Li antichi philosophi, saviamente et utilmente, istituirono per relatione de comentarii dare le cose pensate a chi vien poi, accioché esse non morissono, ma in tutti le etadi crescenti per volumi composti, di grado in grado, pervenisseno nella vechiezza alla somma sottigliezza delle doctrine».

¹⁹ G. VASARI, *Vita di Lorenzo Ghiberti pittore, Le vite...*, [1568], cit., III, p. 103: «Scrisse il medesimo Lorenzo [Ghiberti] un'opera volgare, nella quale trattò di molte varie cose, ma sì fattamente che poco costruito se ne cava. Solo vi è, per mio giudizio, di buono che, dopo avere ragionato di molti pittori antichi e particolarmente di quelli citati da Plinio, fa menzione brevemente di Cimabue, di Giotto e di molti altri di quei tempi. E ciò fece con molto più brevità che non doveva, non per altra cagione che per cadere con bel modo in ragionamento di se stesso, e raccontare, come fece, minutamente, a una per una tutte le opere sue. Né tacerò che egli mostra il libro essere stato fatto da altri, e poi nel processo dello scrivere, come quegli che sapea meglio disegnare, scarpellare e gettare di bronzo che tessere storie, parlando di se stesso dice in prima persona: «Io feci», «io dissi», «io faceva e diceva». Vasari stesso afferma di aver utilizzato il manoscritto dei *Commentarii* «il quale è appresso al reverendo messer Cosimo Bartoli gentiluomo fiorentino» (*ivi*, p. 77).

²⁰ L. Ghiberti, *I commentarii...*, I, cit., cap. VI. 23, p. 60: «Fidia fece el Giove Olimpio...»; *ivi*, cap. VI.33, p. 62: «Praxitele fu molto felice e famoso, e di rame fece bellissime opere...»; *ivi*, cap. VIII.6, pp. 70-71: «Parrasio, nato in Epheso, molte cose compuose. Egli diede le misure e dette grande gentilezza a questa arte, atteggiante le teste nascenti bene in su le spalle; ancora le figure con maravigliosi posari e colla salvezza dell'ignudi e con perfectissima arte, con bellissime bocche e con gloriosi aspetti, e con confessione di tutti e' pictori e statuarii, egli acquistò la gloria delle streme linie. E questo nella pictura e nella scultura grande perfectione d'arte, aver i dintorni vaghi e leggiadri, gli periti ne fanno grandissima. Sono cose che non si possono insegnare e dare gratiosa aria, conviene che la natura l'arrechì secho». A livello di contenuti biografici, Ghiberti utilizza uno schema innovativo che, pur associando con estrema semplicità opere e artisti, è capace di raccogliere un elevato numero di informazioni sulle specificità di ciascuno, per chiarire il valore degli artisti scelti (si veda al riguardo L. BARTOLI, *Introduzione*, in *I commentarii...*, cit., pp. 5-42; G. TANTURLI, *Le biografie d'artisti prima del Vasari...*, cit., p. 281).

²¹ M. GUGLIELMINETTI, *L'autobiografia da Ghiberti a Cellini...*, cit., p. 864.

²² Sul tema rimandiamo soprattutto a CARLO DIONISOTTI, *Leonardo uomo di lettere*, in *Italia medioevale e umanistica*, a cura di G. Billanovich, A. Campana, C. Dionisotti, Padova, Antenore 1962.

Vecchio, nel volgarizzamento di C. Landino, nonché delle opere recenti di L. Ghiberti e L.B. Alberti. Leonardo da Vinci non si limita a constatare il declino artistico che si ripresenta, a suo giudizio, in determinati momenti storici, ma cerca di capire da cosa dipenda. La decadenza artistica dell'età medievale e di quella successiva a Giotto si spiegherebbe in quanto gli artisti di queste epoche si sono allontanati dall'unico principio imprescindibile in pittura, ovvero l'imitazione della natura. Si legge in un foglio del *Codice Atlantico*:

[...] il pittore arà la sua pittura di poca eccellenza, se quella piglia per altore l'altrui pitture; ma s'egli imparerà dalle cose naturali farà bono frutto, come vedemmo nei pittori, dopo i romani, i quali sempre imitorono l'un dall'altro, e di età in età, sempre andaro, detta arte, in declinazione. Dopo questi venne Giotto fiorentino, il quale (none stando contento a lo imitare l'opere di Cimabue suo ma[estro], non avendo...) ²³ nato in monti solitari, abitati solo da capre e simili bestie, questo, sendo volto dalla natura a simile arte, cominciò a disegnare su per i sassi li atti delle capre, de le quali era guardatore e così cominciò a fare di tutti li animali che nel paese si trovava in tal modo che questo, dopo molto studio, avanzò non che i maestri della sua età, ma tutti quelli di molti secoli passati. Dopo questo l'Arte ricadde, perché tutti imitavano le fatte pitture, e così di secolo in secolo andò declinando, insino a tanto che Tomaso fiorentino, scognominato Masaccio, mostrò con opera perfetta, come quelli, che pigliavano per altore altro che la natura, maestra de' maestri, s'affaticavano invano.²⁴

La storia delle arti è ciclica, dice Leonardo, un continuo alternarsi di splendore e decadenza. Dopo un'allusione rapidissima ai romani, che lascia intendere la loro antica maestria, l'autore critica i pittori che si sono rifatti ad un canone astratto dal naturale e rimasto fedele a se stesso per secoli. Secondo l'artista, la rinascita della pittura è possibile solo liberandosi dall'imitazione dei predecessori. Per accreditare tale affermazione, Leonardo riprende il racconto di Ghiberti su Giotto pastore, che più tardi ritroviamo anche in Vasari, e lo trasforma in una sorta di mito, ambientato in un contesto naturale, che fu quello dell'infanzia del pittore. Nell'impossibilità di rifarsi ad un maestro, o piuttosto spinto dal desiderio di superare la maniera del maestro (come lascia intuire la seconda versione del testo, rimasta incompiuta), Giotto trova una fonte d'ispirazione primordiale nella natura che lo circonda e nella vita in movimento degli animali («li atti delle capre [...] e di tutti gli animali che nel

²³ Segue testo cancellato.

²⁴ LEONARDO DA VINCI, *Codice Atlantico*, ex 141r-b, f. 387r (1490 ca.), in *Scritti artistici e tecnici*, a cura di B. Agosti, Milano, Rizzoli 2002, pp. 318-319. La pagina è celebre; si vedano, ad esempio, i commenti di E. MATTIODA - M. POZZI, *Vasari storico e critico...*, cit., pp. 32-33; F. BOLOGNA, *La coscienza storica dell'arte in Italia...*, cit., pp. 38-39.

paese si trovavano»). L'imitazione della natura, che Leonardo definisce «maestra dei maestri», conduce il giovane pittore a superare non solo i suoi contemporanei, ma «i maestri [...] tutti di molti secoli passati». È evidente che un simile vertice d'eccellenza racchiude in sé la successiva decadenza, poiché la pittura è 'inimitabile',²⁵ come spiega altrove Leonardo, «non s'insegna a chi natura nol concede [...]». Per veder risorgere la pittura a nuove altezze, occorre attendere un altro genio, Masaccio, portato per istinto a prendere come modello la Natura e non la maniera altrui.

Leonardo, in questo scritto, condivide il concetto di declino e rinascita elaborato di recente dagli umanisti; lo scansiona inoltre in una sequenza cronologica tripartita, secondo uno schema che sarà ampiamente sviluppato da Vasari.

IL RUOLO DI FIRENZE NELLA 'RINASCITA'

Leonardo da Vinci poteva facilmente trovare conferma della sua opinione sul talento di Masaccio in Cristoforo Landino (1425-1498), che definisce questo pittore «optimo imitatore di natura». Nel *Comento sopra la Comedia* di Dante (1481),²⁶ il letterato inserisce, com'è noto, un capitolo sui *Fiorentini eccellenti in pittura et sculptura*. A pochi anni di distanza dal volgarizzamento della *Naturalis Historia* da lui curato (1476), Landino sintetizza brevemente la questione delle origini della pittura²⁷ e riprende il *topos* della 'morte' e 'resurrezione' della pittura, dall'antico all'età di Dante, del quale rinnova in parte il giudizio estetico.²⁸ Si legge nella prefazione al *Comento*:

²⁵ L. DA VINCI, *Libro di pittura*, a cura di C. Pedretti, C. Vecce, Firenze, Giunti 1995, [8], f. 3r-v, p. 135 (1500-1505 ca.): «Delle scienze imitabili. Le scienze che sono imitabili sono in tal modo, che con quelle il discepolo si fa eguale all'autore, e similmente fa il suo frutto. Queste sono utili allo imitatore, ma non sono di tanta eccellenza, quanto sono quelle che non si possono lasciare per eredità, come le altre sostanze. Infra le quali la pittura è la prima; questa non s'insegna a chi natura nol concede, come fan le matematiche, delle quali tanto ne piglia il discepolo, quanto il maestro gli ne legge [...]». Su questo brano, si mettano a confronto i commenti di CESARE LUPORINI, *Il nesso arte-scienza nella pittura e nella dottrina, La mente di Leonardo*, Firenze, Le Lettere 1997 [1953], pp. 140-141 e di CARLO VECCE, *Nota al testo*, in *Libro di pittura...*, cit., pp. 32-33.

²⁶ Si veda al riguardo ANDRÉ CHASTEL, *Art et humanisme à Florence à l'époque de Laurent le Magnifique*, Parigi, PUF 1982, pp. 106-128: 115-121.

²⁷ CRISTOFORO LANDINO, *Comento sopra la Comedia* [1481], a cura di P. Procaccioli, I, Roma, Salerno 2001, pp. 240-242: «Erono le prime picture d'una sola linea: con la quale circundavano l'ombra dell'huomo. Dipoi con un sol colore cominciarono a dipignere. Onde tal pictura fu chiamata monocromatos».

²⁸ Si rimanda al proposito alle riflessioni di E. PANOSFKY, *Rinascimento e rinascenze...*, cit., pp. 34-38.

[...] el primo grado tiene Apelle, da tutti reputato *etiam* ne' futuri secoli insuperabile. Ma tale arte dopo sua perfectione chome molte altre ne l'italica servitù quasi si spense. [...] Et erono le picture in quegli secoli non puncto atteggiate et senza affecto alcuno d'animo.

Fu adunque el primo Ioanni fiorentino cognominato Cimabue che ritrovò e linamenti naturali, et la vera proportion, laquale e Greci chiamano symetria, et le figure, ne' superiori pictori morte, fece vive et di varii gesti, et gran fama lasciò di sé; ma molto maggiore la lasciava, se non havessi havuto sì nobile successore, quale fu Giotto fiorentino coetaneo di Danthe. Costui fu tanto perfecto et assoluto, che molto dipoi si sono affatichati gli altri che hanno voluto superarlo. [...] De la disciplina di Giotto, come del caval troiano, usciron mirabili pictori.

La lista di artisti meritevoli non si limita ai pochi giotteschi già incontrati nel *De origine* di F. Villani, ma si estende fino al Quattrocento, dove i principali artefici sono identificati, con un giudizio sintetico, in base alla loro specificità artistica.²⁹ Dell'opera di F. Villani³⁰ Landino condivide soprattutto l'impostazione 'fiorentino-centrica', particolarmente significativa qualora si tenga presente che Landino redige il *Comento* all'epoca e su commissione di Lorenzo il Magnifico. Le qualità artistiche dei singoli artefici valgono infatti, nel loro insieme, come ornamento della città; dopo aver raggiunto l'apice della gloria con l'opera letteraria di Dante,³¹ Firenze garantisce così la continuità del suo primato.

Nel nome di arti e lettere la Repubblica fiorentina elabora infatti la propria identità di stato forte, che il cancelliere Leonardo Bruni³² esalta, nel *Pa-*

²⁹ C. LANDINO, *Comento...*, cit., pp. 240-242: Paolo Uccello è «artificioso negli scorci, perché intese bene di prospettiva», Fra' Angelico «vezoso et divoto et ornato molto», Brunelleschi è ricordato come «l'inventore della prospettiva», Donatello come «sculptore da essere connumerato fra gli antichi», Lorenzo Ghiberti per le sue «porte di bronzo».

³⁰ L'opera di Villani era di fatto molto diffusa, grazie anche al parziale volgarizzamento di Antonio Manetti (ante 1478, secondo G. TANTURLI, *Le biografie d'artisti prima del Vasari*, cit., pp. 289-290 e Id., *Il 'De viri illustribus di Firenze' e il 'De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus'*, «Studi medievali», 3^a s., XIV, 2, 1973, pp. 833-881). A. Manetti riprende inoltre il racconto biografico di F. Villani in un'originale raccolta di quattordici vite di *Uomini singolari in Firenze* (PETER MURRAY, *Art Historians and Art Critics IV: 'XIV Uomini Singolari in Firenze'*, «The Burlington Magazine», 99, 1957, pp. 330-336), ovvero letterati, religiosi e soprattutto artisti (otto notizie su dodici riguardano infatti Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Masaccio e Luca della Robbia, ecc.).

³¹ Tale celebrazione sarebbe lo scopo dell'iniziativa editoriale del Landino nel *Comento* secondo P. PROCACCIOLI, *Introduzione*, in *Comento sopra la Comedia*, cit., pp. 9-105: 11.

³² LEONARDO BRUNI, *Laudatio Florentiae Urbis*, a cura di S.U. Baldassari, Firenze, Sismel 2000, p. 34, [91]: «Nam qui ego de orationis suavitate et verborum elegantia loquar? In qua quidem re sine controversia superat. Sola enim hec in tota Italia civitas purissimo ac nitidissimo sermone uti existimatur. Itaque omnes qui bene atque emendate loqui volunt ex hac una urbe sumunt exemplum. Habet enim hec civitas homines qui in hoc populari atque communi genere dicendi ceteros omnes infantes ostenderint. Littere autem ipse, non mercenarie ille quidem neque sordide, sed que maxime

negirico della città di Firenze, anche in nome del patrimonio linguistico e dell'eredità letteraria lasciata, in particolare, da Dante. Anche Lorenzo de' Medici, non appena insediatosi alla guida di Firenze, alimenta, con notevole intelligenza politica, il mito della superiorità del fiorentino sugli altri dialetti d'Italia. Seguendo i modelli illustri di Dante e Petrarca, il Magnifico sceglie di riunire i propri *Sonetti* in un 'canzoniere' da lui stesso commentato, che ospita la produzione di un ampio arco di tempo, dal 1474 al 1480 circa.³³

Prevengono le obiezioni che potrebbero essergli mosse per aver scelto il volgare come lingua poetica, rievocando l'insegnamento di Dante: il volgare fiorentino è la lingua per eccellenza, in quanto «comune» e «universale», oltre che «copiosa e abundante e atta a esprimere bene il senso e concetto della mente». Lo testimoniano l'opera delle tre grandi Corone, ma anche di un poeta come Guido Cavalcanti, che non temono il confronto con autori latini quali Tibullo, Catullo, Propertio, Ovidio. Il dialetto di Firenze è pertanto lo strumento con cui sono state «scritte cose sublimi e gravi e necessarie alla vita umana». ³⁴ Tali argomenti sono presenti anche nella lettera dedicatoria, attribuita a A. Poliziano e composta nel 1476-1477, per accompagnare la *Raccolta* offerta in dono a Federico d'Aragona. Lorenzo intende celebrare con quest'antologia poetica l'alleanza politica tra Firenze e Napoli e ribadire, una volta di più, l'eccellenza delle lettere fiorentine.

La nuova consapevolezza della rinascita parallela di arti e lettere a Firenze emerge di frequente dall'opera di scrittori fiorentini.³⁵ Letterati come Lorenzo

sunt liberis hominibus digne, que in omni principe populo semper floruerunt, in hac una urbe plurimum vigent». Sull'importanza e la ricezione della *Laudatio Florentiae Urbis*, si veda GIAN MARIO ANSELMi, *Ideologia e storiografia nel Quattrocento fiorentino*, Studi in onore di Raffaele Spongano, Bologna, Boni 1980, pp. 195-203.

³³ LORENZO DE' MEDICI, *Comento de' miei sonetti*, a cura di T. Zanato, Firenze, Olschki 1991, pp. 123-129.

³⁴ *Ivi*, pp. 144-147.

³⁵ Ne è un esempio la raccolta di biografie di artisti fiorentini, senesi e pisani dell'Anonimo Gaddiano, probabilmente un letterato di formazione attivo tra il 1537 e il 1542; cfr. JULIUS VON SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, Firenze, La Nuova Italia 1956 [1935], pp. 190-193. Le notizie sull'arte antica contenute in questo codice (ff. 110-112r) sono ancora una volta tratte da Plinio, probabilmente attraverso Landino, sulla questione cfr. CORNELIO DE FABRICZY, *Il codice dell'anonimo Gaddiano* (Magl. XVII, 17), «Archivio Storico italiano», 12, 1893, pp. 15-94: 22.

Secondo l'Anonimo Gaddiano, la tarda «maniera greca» di Cimabue viene superata da Giotto, il quale porta a perfetto compimento la pittura, *ivi*, pp. 275-334: «Onde [Cimabue] insegnoll'arte; la quale esso Giotto comprese in modo, che meglio ch'il maestro dir si può che possedesse; et lasciò la maniera greca da Cimabue tenuta, et non solo ritrovò l'arte della pittura che era circa a[nni] 600 stata sepolta, ma anchora quella ringentilj e ridusse in guisa che la rendé perfetta».

Ci sembra interessante notare che, nel redigere la vita di Brunelleschi, l'Anonimo Gaddiano utilizza una fonte diversa dalla *Vita* del Manetti, e sottolinea le competenze letterarie e dottrinarie dell'architetto, che fu stimato dagli eruditi anche come abile interprete della *Commedia* di Dante; cfr.

Valla (1405-1457) o Enea Silvio Piccolomini (1405-1464) riconoscevano infatti che le arti figurative, o 'meccaniche', avevano compiuto un'evoluzione del tutto simile a quella delle lettere latine, dunque delle arti 'liberali', pur senza saper spiegare la ragione della passata decadenza.³⁶

S'interroga sulla decadenza e successiva rinascita delle arti anche Giovan Battista Gelli (1498-1563) che, nel prologo alle biografie di venti artisti, scrive:³⁷

Queste arti furono da i Romani ne le loro maggiori felicità e grandezza molto apprezzate, nel quale tempo [...] pare ancora che elle fussino nel supremo grado de la loro perfezione (nel quale *mercè degli ingegni fiorentini* pare che elle sieno ancora oggi ritrovate).

Tra la gloria dell'arte romana e l'attuale rinascita, G.B. Gelli spiega la decadenza del Medioevo col mescolarsi del «nobile et gentil sangue italiano» con quello di genti barbare e rozze, e con il progressivo allontanamento dall'imitazione degli antichi e della natura. Gelli celebra quindi il mito di Firenze³⁸ che ha dato i natali ad artisti eccellenti, a partire ancora una volta da Cimabue e da Giotto.³⁹ Quest'ultimo non si distingue solo per «grazia e gentilezza» ma, secondo

ivi, pp. 15-94: «Esso fu che ritrovò la prospettiva assai tempo stata nascosa; fu anchora dottissimo nelle sacre lettere, et maravigliosamente intese la 'comedia' di Dante, nostro poeta Fiorentino, et in tra gli amicj suoi et huominj dottj era tenuto in gran venerazione; et in fra gli altrj [da] Paulo astrologo [Paolo dal Pozzo Toscanelli], che spesso usava dire, quando parlare udiva Filippo, che nella profondità delle scritture udire un san Paulo novello gli pareva» (corsivo nostro).

³⁶ LORENZO VALLA, *Elegantiae de lingua latina*, Venezia 1495, nella traduzione proposta da M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti...*, cit., p. 160: «[...] una volta caduto l'impero romano [...] si lasciò decadere lo splendore dell'antico latino nella muffa e nella ruggine dell'abbandono. Molto dotti hanno espresso un'opinione sul perché di tutto questo: non le rifiuto e non le accetto, e neppure oso pronunciarmi; non voglio neppure esprimermi su un'altra questione: perché le altre attività simili alle arti liberali, come la pittura, la scultura, l'intaglio o l'architettura, sono state per così lungo tempo degenerate e quasi morte (come la letteratura)? E perché ora si riscuotono, e rivivono? Oggi fiorisce un gran numero di bravi artisti, e di bravi scrittori. In effetti, tanto più i tempi trascorsi furono infelici e sfortunati [...] tanto più ci dobbiamo compiacere del nostro presente [...]». Per il passo di E.S. Piccolomini, si rimanda a E. PANOFKY, *Rinascimento e rinascenze...*, cit., pp. 31-34 e F. BOLOGNA, *La coscienza storica dell'arte in Italia...*, cit., p. 38.

³⁷ GIROLAMO MANCINI, *Vite d'artisti di Giovanni Battista Gelli (codice Strozzi 952)*, «Archivio Storico italiano», s. 5, XVII, 1896, Firenze, pp. 32-62: 34 (corsivo nostro). Sul concetto di 'progresso' nell'opera del Gelli, si veda J. VON SCHLOSSER, *La letteratura artistica...*, cit., pp. 193-195.

³⁸ G. MANCINI, *Vite d'artisti di Giovanni Battista Gelli...*, pp. 37-38: «Havendo ella [la Natura] adunque lasciato rovinare l'arte de la pittura insieme con tutte l'altre così liberali come meccaniche, insieme con la destruzione de l'imperio romano per la passata de' Ghoti e Vandali e di molt'altre genti barbare in Italia, et volendo come si è di sopra detto risuscitarla elesse per luogo Toscana, dove pare che sieno molto elevati e sottili ingegni, e di Toscana la città di Firenze, la quale indubitamente è il cuor di quella, onde fece nascere presso a Firenze in una villetta chiamata Vespignano un fanciulletto chiamato Giotto [...]».

³⁹ *Ivi*, p. 35: «Non si vedevano ancora in que' tempi altre pitture che certe fatte da alcuni Greci, le quali paion fatte tutte in sur una stampa co' piedi per lo lungho appiccati al muro et con le mani

una terminologia critica ormai codificata a quell'epoca, è «mirabile per compostura, vario ne le invenzioni, diligente nel colorire, diligente ritrovatore del vero et imitatore grandissimo della natura». Procedendo in questa direzione, la triade prediletta del Gelli è composta da Ghiberti, Brunelleschi e Donatello, ma il vertice sommo in ogni arte è raggiunto soltanto da Michelangelo Buonarroti.

Veniamo così alla conclusione di questo rapido *excursus*, rievocando l'opera di Giorgio Vasari (1511-1574). Lo storico celebra Michelangelo come artista «divino», fin dalla prima edizione delle *Vite*⁴⁰ e adopera i concetti di 'superamento' e 'rinascita' come strumenti per costruire un'opera biografica dal carattere monumentale: oltre centocinquanta biografie coprono l'arco di tre secoli. Nella Giuntina, contento di aver vissuto abbastanza a lungo da aver «questo libro quasi tutto fatto di nuovo»,⁴¹ lo storico approfondisce le informazioni biografiche grazie ad una più accurata documentazione, aggiunge più di trenta *Vite* e allarga l'orizzonte d'indagine fino ad includere ampi aggiornamenti sull'età contemporanea. Il suo approccio storiografico è tuttavia di tipo selettivo, la presenza di una biografia si giustifica in base all'apporto del singolo al rinnovamento artistico; il tema del «progresso» è in effetti il filo conduttore delle *Vite*, dalla prima alla terza età.⁴²

Benché Vasari, fin dalla Torrentiniana, affermi di essere un artista piuttosto che uno scrittore,⁴³ nella dedica *Agli artefici del disegno*, sottolinea tuttavia l'importanza del prolungare la memoria di eventi e fatti notevoli in campo ar-

aperte e con certi visi stracicati e tondi con occhij aperti che parevono spiritati. Et così stettero sparte queste arti per insino agl'anni, a circa agli anni del Signore milledugento settanta, nel qual tempo cominciò in Firenze a risuscitare l'arte della pittura per le mani di Giovanni da Firenze cognominato Cimabue [...], sotto la disciplina del quale cominciò dipoi Giotto [...] a disegnare et a ritrarre gli edificij et le statue antiche e dipoi d'in mano in mano i corpi naturali di maniera che per insino a oggi sono tanto andati in là, che non sono solamente arrivato al termine degl'antichi, ma secondo alcuni gli anno passati».

⁴⁰ Sul ruolo della *Vita di Michelangelo* nell'opera di Vasari, si veda in particolare ZIGMUNT WAZBINSKI, *L'idée de l'histoire dans la première et la seconde édition des "Vies" de Vasari*, in *Vasari storiografo e artista...*, cit., pp. 1-25: 18-20; CORINNE LUCAS, *Du 'grand' au 'petit' Michel-Ange. Le présent artistique en 1550 et en 1568 dans les "Vies" de Vasari*, in *L'actualité et sa mise en écriture dans l'Italie des XVI^e-XVIII^e siècles*, atti del convegno, Paris 2002, a cura di D. Boillet, C. Lucas, Parigi, Cirri 2005, pp. 147-172.

⁴¹ G. VASARI, *Allo illustrissimo et eccellentissimo Signore il Signor Cosimo de' Medici, Duca di Fiorenza Signore mio osservandissimo*, in *Le Vite...*, [1568], cit., I, p. 6.

⁴² M. POZZI – E. MATTIODA, *Vasari storico e critico...*, cit., pp. 25-30: 28 e 46-67.

⁴³ G. VASARI, *Conclusione della opera agli artefici e a' lettori*, in *Le Vite...*, [1550], cit., VI, pp. 410-411: «Non perché io ne aspetti o me ne prometta nome di storico o di scrittore, [...] essendo la mia professione il dipingere e non lo scrivere, ma solo per lasciare questa nota, memoria o bozza che io voglia dirla a qualunque felice ingegno che [...] vorrà con maggior suono e più alto stile celebrare a fare immortali questi artefici gloriosi». Sulla 'storiografia' vasariana e le fonti letterarie da lui utilizzate, si veda inoltre PATRICIA LEE RUBIN, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven-London, Yale University Press 1995, in particolare pp. 148-286.

tistico, seguendo il modello di Plinio il Vecchio⁴⁴ per le arti antiche. Nel *Proemio*, Vasari accenna alla questione delle origini dell'arte classica, ponendosi con intelligenza il quesito sulla sua decadenza,⁴⁵ iniziata già in età imperiale e più precisamente nell'età di Costantino, ovvero a partire da quando si riutilizzano materiali artistici risalenti a epoche precedenti. In seguito, spiega Vasari,⁴⁶ grazie all'apporto degli Etruschi, l'epicentro del rinnovamento artistico si sposta in Toscana. Sulla successiva pittura di «maniera greca» (ovvero bizantina), lo storico si esprime in termini fortemente negativi,⁴⁷ che ribadiscono le critiche di L.B. Alberti e L. Ghiberti. Echi della scarsa considerazione dell'età medievale sono presenti nella biografia di Cimabue, all'inizio dell'opera,⁴⁸ dato che, secondo Vasari, il pittore per primo, «andando più alto col pensiero, aperse la porta della verità». Giotto in seguito superò il maestro e «risuscitò la moderna e buona arte della pittura» e, grazie ad una rinnovata imitazione

⁴⁴ G. VASARI, *Agli artefici del disegno*, in *Le Vite...*, [1568], cit., I, p. 176: «E perché questa opera venga del tutto perfetta né s'abbia a cercare fuori cosa alcuna, ci ho aggiunto gran parte delle opere de' più celebrati artefici antichi, così greci come d'altre nazioni, la memoria de' quali da Plinio e da altri scrittori è stata fino a' tempi nostri conservata, che senza la penna loro sarebbono, come molte altre, sepolte in sempiterna oblivione». Sull'importanza di Plinio, come modello per Vasari, insiste anche BENEDETTO VARCHI, *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, I, Bari, Laterza 1960, p. 36.

⁴⁵ Si veda, sul concetto di «decadenza» delle arti nella *Vite*, E. MATTIODA – M. POZZI, *Vasari storico e critico...*, cit., pp. 37-46.

⁴⁶ G. VASARI, *Proemio delle Vite*, in *Le Vite...*, [1550 e 1568], cit., II, pp. 9-10: «Ma con tutto che la nobiltà di quest'arte fusse così in pregio, e' non si sa però ancora per certo chi le desse il principio [...] E puossi non senza ragione pensar ch'ella sia forse più antica appresso a' Toscani, come testifica il nostro Lion Batista Alberti e ne rende assai buona charez[za] la maravigliosa sepoltura di Porsenna a Chiusi, dove non è molto tempo che si è trovato sottoterra, fra le mura del Laberinto, alcune tegole di terracotta, dentrovi figure di mezzo rilievo tanto eccellenti e di sì bella maniera che facilmente si può conoscere l'arte non essere cominciata apunto in quel tempo, anzi, per la perfezione di que' lavori, esser molto più vicina al colmo che al principio». Più in particolare, sulla centralità di Firenze nelle *Vite* di Vasari, visibile sin dal frontespizio della Torrentiniana, si vedano le osservazioni di G. DIDI-HUBERMANN, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Parigi, Minuit 1990, pp. 67-103: 72-74. Sul cambiamento d'asse geo-politico che differenzia la Giuntina dalla Torrentiniana, si rimanda alle osservazioni di C. LUCAS, *Du 'grand' au 'petit' Michel-Ange...*, cit., in particolare pp. 162-164.

⁴⁷ Le peculiarità della pittura di «maniera greca» sono sintetizzate in giudizi critici di questo tipo: «occhi spiritati e' piedi ritti [...] et il non avere ombre», cfr. G. VASARI, *Proemio*, in *Le Vite...*, [1550 e 1568], cit., III, pp. 11-12.

⁴⁸ G. VASARI, *Vita di Cimabue pittore fiorentino*, in *Le Vite...*, [1550 e 1568], cit., I, p. 35: «Erano per l'infinito diluvio dei mali che avevano cacciato al disotto et affogata la misera Italia non solamente rovinata quelle che chiamar si potevano fabbriche, ma – quel che importava assai più – spentone affatto tutto 'l numero degli artefici, quando, come Dio volse, nacque nella città di Fiorenza l'anno MCCXL, per dare i primi lumi all'arte della pittura, Giovanni cognominato Cimabue [...]». Cfr. ANTONIO THIERY, *Il Medioevo nell'Introduzione e nel Proemio delle "Vite"*, in *Vasari storiografo e artista...*, cit., pp. 351-381: 353-354.

⁴⁹ G. VASARI, *Vita di Cimabue pittore fiorentino*, in *Le vite...*, [1550 e 1568], cit., II, p. 44.

della natura, «diede principio agli affetti [...], ridusse a una morbidezza la sua maniera che prima era e ruvida e scabrosa».⁵⁰

Nell'età successiva, il progresso delle arti è assicurato da F. Brunelleschi, che superò gli antichi con il compimento della cupola del Duomo di Firenze, e da Masaccio, eccellente per il naturalismo pittorico. Dopo tale «principio grandioso e meraviglioso», la massima espressione artistica viene raggiunta, com'è noto, nella «terza età», grazie alla conquista di una nuova «licenza» e «leggiadria», dalla triade Raffaello-Leonardo-Michelangelo, precedentemente individuata da Paolo Giovio.⁵¹ Il tema evoluzionistico si ricollega dunque in Vasari alla concezione ciclica della storia, concetto ormai acquisito alla metà del Cinquecento.

Più interessante è sottolineare, come ricordano M. Pozzi e E. Mattioda, che l'opera di Vasari contiene l'intento di evitare una nuova decadenza artistica. Lo storico è di fatto consapevole che l'arte sia giunta al vertice della linea evolutiva ch'egli stesso costruisce nel suo racconto biografico, e chiarisce fin dall'introduzione della Torrentiniana:⁵²

[Gli artefici], avendo veduto in che modo ella [l'arte] da piccolo principio si conducesse a la somma altezza e come da grado sì 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.

Come ricorda Garin,⁵³ Vasari è cosciente che a rinascere non è tanto l'antichità ma l'arte, grazie all'imitazione delle opere classiche ormai in rovina; di

⁵⁰ Su questa prima «età» della pittura, si veda E. PANOFKY, *Rinascimento e rinascenze...*, cit., pp. 141-144.

⁵¹ Sul debito di Vasari da Giovio, e sulla visione storica di quest'ultimo, si vedano in particolare PAOLA BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, I, Napoli, Ricciardi 1971, pp. 3-6, pp. 19-23 e SONIA MAFFEI, *Introduzione*, in PAOLO GIOVIO, *Scritti d'arte*, Pisa, Scuola normale superiore 1999, pp. 181-188.

⁵² G. VASARI, *Introduzione di Messer Giorgio Vasari pittore aretino alle tre arti del disegno cioè architettura, pittura e scoltura, e prima dell'architettura*, in *Le Vite...*, [1568], cit., II, p. 31. Si veda inoltre l'introduzione alla «seconda età»: *Proemio*, in *Le Vite...*, [1550 e 1568], cit., III, p. 7: «Giudico che sia una proprietà ed una particolare natura di queste arti, le quali da uno umile principio vadino a poco a poco migliorando e finalmente pervenghino al colmo della perfezione». Il «progresso» è inteso come «superamento», «in una drammatica lotta di primato», da CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Il valore dell'opera di G. Vasari*, «Rendiconti della regia Accademia Nazionale dei Lincei», s. VI, IX, 1933, pp. 758-826. Sul tema del «progresso», si rimanda inoltre ai seguenti studi: LIONELLO VENTURI, *La critica di Giorgio Vasari*, «Studi Vasariani», Firenze 1952, pp. 29-46; 41-42; GARRY WINSON TROMPF, *The Idea of Historical Recurrence in Western Thought*, Berkeley-Los Angeles-Londra, University of California Press, 1979, in particolare pp. 243-249.

⁵³ EUGENIO GARIN, *Giorgio Vasari e il tema della «rinascita»*, in *Vasari storiografo e artista...*, cit., pp. 259-266.

fatto sono l'età moderna e quella a lui contemporanea ad attirare principalmente il suo interesse di storico.⁵⁴ Alla lacuna nella trattazione dell'arte antica sopperisce la *Lettera* di Giovambattista Adriani (1511-1579),⁵⁵ che Vasari pubblica nell'introduzione alla Giuntina. Adriani propone una sintesi storica delle arti antiche, che si basa ancora una volta su Plinio, e conclude con un elogio della gloria artistica fiorentina dell'«età presente», che non ha quasi più nulla da invidiare all'antica.⁵⁶

In conclusione, osserviamo che i concetti di «progresso» e «rinascita», strutturanti le *Vite*, rinnovano un topos letterario molto frequentato da letterati e storici, e conducono inevitabilmente all'esaltazione del presente. La consapevolezza storica che il declino dell'età medievale sia stato superato grazie a ingegni del calibro di Giotto e Dante, è una conquista del primo Umanesimo. L'idea di rinascita in campo artistico si allinea così al rifiorire delle lettere e si rafforza a Firenze, dove l'esaltazione del primato linguistico e della tradizione letteraria della città (L. Bruni, L. de' Medici) contribuiscono a celebrare la centralità della repubblica fiorentina sugli altri stati d'Italia. Le arti e le lettere vengono così accomunate nel tentativo di interpretare le cause della loro lunga decadenza e del rinnovato splendore. Un artista come Leonardo individua le ragioni della passata decadenza artistica nell'imitazione «passiva» dei predecessori. Se il rischio di una nuova ricaduta è sempre incombente (F. Sacchetti), occorre tenere vigile la memoria (G.B. Gelli, F. Villani) e fissare gli esempi migliori del passato e del presente (L.B. Alberti, L. Ghiberti, G. Vasari). Determinare le condizioni storiche e identificare le virtù umane che hanno reso possibile l'attuale rinascita sembra dunque il presupposto necessario affinché questa condizione possa durare.

⁵⁴ Per un'analisi degli elementi «antichizzanti» nella produzione artistica moderna, si veda l'articolo di P. BAROCCHI, *Il valore dell'antico nella storiografia vasariana*, in *Il mondo antico nel Rinascimento*, atti del convegno, Firenze, Palazzo Strozzi 1956, Firenze, Sansoni 1958, pp. 217-236: 220-221.

⁵⁵ G. VASARI, *Lettera di Messer Giovambattista di Messer Marcello Adriani a Messer Giorgio Vasari nella quale brevemente si racconta i nomi e l'opere de' più eccellenti artefici antichi in pittura, in bronzo et in marmo, qui aggiunta accio' non si desideri cosa alcuna di quelle che appartenghino alla intera notizia e gloria di queste nobilissime arti*, in *Le vite...*, [1568], cit., I, pp. 179-227. Per un'approfondita analisi della *Lettera di Adriani*, si veda E. MATTIODA - M. POZZI, *Giorgio Vasari storico e critico...*, cit., in particolare pp. 8-24.

⁵⁶ G. VASARI, *Lettera di Adriani*, in *Le vite...*, [1568], cit., I, pp. 177-227: 227: «Ma questa e l'altre arti nobili delle quali noi abbiamo di sopra, più che non pensavamo di dover fare, ragionato, l'età presente e due o tre altre di sopra hanno talmente tornato in luce che io non credo ch'e' ci bisogni desiderare l'antiche per prenderne diletto et ammirarlo, però che sono stati tali i maestri di queste arti, e per lo più i toscani e specialmente i nostri fiorentini, che hanno mostro l'ingegno e l'industria loro essere di poco vinta da quegli antichi cotanto celebrati in arti cotali». Sulla questione, si rimanda a P. BAROCCHI, *Il valore dell'antico nella storiografia vasariana...*, cit., p. 218.