

9

Estratto da

IL MONDO ANTICO NEL RINASCIMENTO

*ATTI DEL V CONVEGNO INTERNAZIONALE
DI STUDI SUL RINASCIMENTO*

FIRENZE 2-6 SETTEMBRE 1956

FIRENZE 1958

PAOLA BAROCCHI

IL VALORE DELL'ANTICO NELLA STORIOGRAFIA VASARIANA

La componente « antico » nelle strutture vasariane e più particolarmente la sua origine quattrocentesca dal Ghiberti, il Manetti e l'Alberti fu rilevata da Julius Schlosser, quando nella sua *Kunstliteratur*¹ delineò la formazione dei concetti di rinascita e di periodicità dello sviluppo artistico, giunti a maturazione nelle *Vite*. Nel corso poi della sua valorizzazione psicologica e letteraria del testo vasariano Carlo Ludovico Ragghianti ha cercato di motivare l'assenza di vite antiche con la scarsa occasione che le conoscenze di quell'arte remota offrivano al biografo per « narrare e descrivere i processi originali e meravigliosi di individualità caratteristiche, spiccatamente differenziate »². Recentemente Lionello Venturi, rivalutando la critica vasariana come esperienza e quindi l'evoluzione che essa delinea tra i caratteri del Quattro e del Cinquecento, nota che il Vasari per spiegare l'inizio della rinascita ricorre al criterio del ritorno all'antico, e giunto « all'età in cui vive... », si accorge che gli uomini artisticamente perfetti, della perfezione in cui crede, non sono gli antichi, ma i moderni. E tale coscienza gli dà una maturità storica, che va oltre il Rinascimento »³.

Il rapporto tra il Vasari e la trattatistica quattrocentesca, il suo distacco dal repertorio classico, l'evoluzione del suo giudizio attraverso le età storiografiche si presentano dunque, già ad una ricognizione sommaria,

¹ *La letteratura artistica*, trad. ital., Firenze 1935, pp. 132, 254 ss., 264, 272 s.

² G. VASARI, *Le Vite*, a cura di C. L. RAGGHIANI, Milano 1942-43, I, p. 27.

³ L. VENTURI, *La critica di Giorgio Vasari*, in « Studi Vasariani, Atti del Convegno Internazionale per il IV centenario della prima edizione delle "Vite" del Vasari », Firenze, 1952, pp. 41 ss.

come i capi essenziali del nostro tema; il cui svolgimento esauriente non dipende che da una paziente lettura del testo delle *Vite*.

È certo che in quel testo il riferimento all'antico non ha più un valore fondamentale; l'esempio, la citazione sono reminiscenze di una trattatistica remota per cui il biografo cinquecentesco non ha, come afferma esplicitamente già nel Proemio di tutta l'opera, un interesse particolare: « A onore, dunque, di coloro che già sono morti e beneficio di tutti gli studiosi, principalmente di queste tre arti eccellentissime Architettura, Scultura, Pittura, scriverò le vite degli artefici di ciascuna, secondo i tempi ch'ei sono stati, di mano in mano da Cimabue insino a oggi, non toccando altro degli antichi, se non quanto facesse al proposito nostro, per non se ne poter dire più che se ne abbiano detto quei tanti scrittori che sono pervenuti all'età nostra » (I, 92)². Se nel 1568 egli include nella Giuntina l'erudita lettera dell'Adriani quasi per un desiderio di completezza enciclopedica (« Perché questa opera venga del tutto perfetta.... ci ho aggiunto gran parte delle opere de' più celebri artefici antichi », I, 11), nel Proemio alla seconda età resta chiaramente affermato: « Ma lasciando ire questi [cioè gli antichi], ché bisogna referirsene ad altri e molte volte non conven-gono i giudizi e, che è peggio, né i tempi (ancoraché io in ciò seguiti i migliori autori), venghiamo a' tempi nostri, dove abbiamo l'occhio assai miglior guida e giudice che non è l'orecchio » (II, 97).

Perfino nei Trattati, dove più incombente si faceva la precettistica vitruviana valorizzata dai trattatisti quattrocenteschi, il Vasari cerca di modernizzare il più possibile i dati tradizionali. Egli riporta, è vero, le misure delle colonne doriche, ioniche e corinzie, ma preferisce citare esempi contemporanei: gli Uffizi costituiscono il prototipo dorico del « vero modo di fabbricare, il quale vuole che gli architravi spianino sopra le colonne, levando via la falsità di girare gli archi delle loggie sopra i capitelli » (I, 130 s.). E l'ordine composto, criticato da Vitruvio e dall'Alberti e già rivalutato dal Serlio, diviene l'ordine per eccellenza, non solo perché fu usato dai Romani e dai Toscani, ma soprattutto per le innovazioni attuate da Michelangelo in San Lorenzo, in Palazzo Farnese, in S. Pietro: « L'ordine Composto, sebben Vitruvio non ne ha fatto menzione, non facendo egli conto d'altro che dell'opera Dorica, Ionica, Corinta e Toscana, tenendo troppo licenziosi coloro, che pigliando di tutti quattro quegli ordini ne facessero corpi che gli rappresentassero piuttosto mostri che uomini;

² I passi del Vasari son tratti dalla classica edizione di G. MILANESI, cui facciamo riferimento con la semplice indicazione del volume e della pagina.

per averlo non di meno costumato molto i Romani ed a loro imitazione i moderni, non mancherò di questo ancora, acciocché se n'abbia notizia, di dichiarare e formare il corpo di questa proporzione di fabbrica. Credendo questo, che, se i Greci e i Romani formarono que' primi quattro ordini e gli ridussero a misura e regola generale, che ci possano essere stati di quelli che l'abbiano fin qui fatto nell'ordine Composto, e componendo da sé delle cose, che apportino molto più in grazia che non fanno le antiche. E che questo sia vero, ne fanno fede l'opere che Michelagnolo Buonarroti ha fatto nella sagrestia e libreria di San Lorenzo di Firenze: dove le porte, i tabernacoli, le basi, le colonne, i capitelli, le cornici, le mensole, ed in somma ogni altra cosa hanno del nuovo e del composto da lui, e nondimeno sono maravigliose, non che belle. Il medesimo, e maggiormente, dimostrò lo stesso Michelagnolo nel secondo ordine del cortile di casa Farnese, e nella cornice ancora che regge di fuori il tutto di quel palazzo.... Perché niuno pò negare che questo nuovo ordine Composto, avendo da Michelagnolo tanta perfezione ricevuto, non possa andar al paragone degli altri » (I, 135 s.). Quando poi nel trattato *Della Architettura* loda gli antichi per l'invenzione dei termini (I, 137 s.), delle volte intagliate (I, 139 s.), delle fonti (I, 140 ss.) e dei pavimenti (I, 143 ss.), in questa attenzione prevalente per l'« ornato », così estranea alla concezione « in universale » dell'Alberti, il Vasari non tralascia mai di citare accanto ad esempi vetusti, per lo più romani, attuazioni recenti.

Nel trattato *Della Scultura* ricorda soprattutto i mezzi rilievi eseguiti in modo eccellente dagli antichi (I, 156 ss.) e i loro stucchi (I, 165 s.), ma nei getti dà il primato ai moderni (« Ma, quello che veramente è cosa maravigliosa, è venuto a' tempi nostri questo modo di gettar le figure, così grandi come piccole, in tanta eccellenza, che molti maestri le fanno venire nel getto in modo pulite che non si hanno a rinettare con ferri, e tanto sottili quanto è una costola di coltello. E quello che è più alcune terre e ceneri, che a ciò s'adoperano, sono venute in tanta finezza, che si gettano d'argento e d'oro le ciocche della ruta, ed ogni altra sottile erba o fiore agevolmente e tanto bene, che così belli riescono come il naturale. Nel che si vede quest'arte essere in maggiore eccellenza che non era al tempo degli antichi », I, 163) e rinnega con accenti rivoluzionari le classiche misure fisse delle figure, per le quali non riconosce valido che il « giudizio » dell'occhio.

Nel *Della Pittura* il Vasari si tiene più alla tradizione e se si sofferma, nonostante le critiche di Vitruvio, sulle grottesche antiche lodandole come invenzioni allegre e dilettevoli (I, 193), se abbozza un primo profilo storico

del mosaico di Ravenna, Venezia, Pisa fino a Giotto e al Ghirlandaio (I, 197) e insiste sull'antica tecnica del niello (I, 208 ss.) e delle tarsie metalliche (I, 211) con una predilezione tutta cinquecentesca per il «decoro», non vede regole contro cui sia necessario difendere la vitalità delle nuove generazioni.

Ma è solo nel lungo corso delle *Vite* che si concreta l'entità vasariana della dimensione «antico». La decadenza già in atto, come pensava il Ghiberti, ai tempi di Costantino e poi aggravata dalle distruzioni del «fervente zelo della nuova religione cristiana» e dalle invasioni barbariche, significa anche per il nostro storiografo assenza di vestigia e quindi carenza di regola nell'arte, per cui «uscirono dalle mani de' maestri di que' tempi quei fantocci e quelle goffezze che nelle cose vecchie ancora oggi appaiono» (I, 233). Tuttavia egli riconosce, come il Manetti¹, un barlume delle nobili costruzioni antiche nella chiesa dei SS. Apostoli (la quale «edificata da Carlo Magno, fu ancorché piccola di bellissima maniera; perché oltre che i fusi delle colonne, sebbene sono di pezzi, hanno molta grazia e sono condotti con bella misura, i capitelli ancora e gli archi girati per le volticciuole delle due piccole navate mostrano che in Toscana era rimasto ovvero risorto qualche buono artefice. Insomma l'architettura di questa chiesa è tale che Pippo di ser Brunellesco non si sdegnò di servirne per modello nel fare la chiesa di S. Spirito e quella di S. Lorenzo nella medesima città», I, 235) e in quella di S. Miniato (dove «oltre agli ornamenti che di marmo vi si veggiono entro e fuori, si vede nella facciata dinanzi che gli architetti toscani si sforzarono d'imitare nelle porte, nelle finestre, nelle colonne, negli archi e nelle cornici, quanto potettono il più, l'ordine buono antico, avendolo in parti riconosciuto nell'antichissimo tempio di S. Giovanni nella città loro», I, 236 s.); e subito coglie, e vi insiste, la relazione col Brunelleschi, indicando acutamente nel Battistero l'origine di questa evoluzione architettonica fiorentina: «Ma avendo fatto menzione di S. Giovanni non passerò con silenzio che quel tempio antico, è tutto di fuori e di dentro lavorato di marmi d'opera corintia, e che egli è non pure in tutte le sue parti misurato e condotto perfettamente, e con tutte le sue proporzioni, ma benissimo ornato di porte e di finestre, ed accompagnato da due colonne di granito per faccia di braccia undici l'una, per fare i tre vani, sopra i quali sono gli architravi che posano in su le dette

¹ *Operette istoriche*, a cura di G. MILANESI, Firenze 1887, p. 104: «....ristorando la città nostra, Carlo, dagli architetti menati con seco, si vede qualche cosetta di riflesso dello splendore di quelli antichi edifici di Roma, come fu in Santo Piero Scheraggio, ed in Santo Apostolo, che sono e furono suoi edifici».

colonne per reggere tutta la macchina della volta doppia, la quale è degli architetti moderni come cosa singolare lodata, e meritamente: perciocché ella ha mostrato il buono che già aveva in sé quell'arte a Filippo di ser Brunellesco, a Donatello, ed agli altri maestri di que' tempi, i quali impararono l'arte col mezzo di quell'opera e della chiesa di S. Apostolo di Firenze; opera di tanto buona maniera che tira alla vera bontà antica, avendo, come si è detto di sopra, tutte le colonne di pezzi misurati e commesse con tanta diligenza, che si può molto imparare a considerarle in tutte le sue parti» (I, 332).

Il ricorso dell'arte, databile secondo le *Vite* dal 1250 (anno in cui «il cielo, a pietà mossosi dei belli ingegni che 'l terren toscano produceva ogni giorno, li ridusse alla forma primiera. E sebbene gl'innanzi a loro avevano veduto residui d'archi, o di colossi, o di statue, o pili, o colonne storiate, nell'età che furono dopo i sacchi e le ruine e gl'incendi di Roma e' non seppono mai valersene o cavarne profitto alcuno, sino al tempo detto di sopra», I, 241 s.), induce il Vasari a distinguere nettamente tra il vecchio e l'antico: «Ma perché più agevolmente si intenda quello che io chiamai vecchio ed antico, antiche furono le cose innanzi a Costantino, di Corinto, d'Atene e di Roma, e d'altre famosissime città, fatte sino a sotto Nerone, ai Vespasiani, Traiano, Adriano ed Antonino; perciocché l'altre si chiamano vecchie, che da S. Silvestro in qua furono poste in opera da un certo residuo de' Greci, i quali piuttosto tignere che dipignere sapevano. Perché essendo in quelle guerre morti gli eccellenti primi artefici, come si è detto, al rimanente di que' Greci vecchi e non antichi altro non era rimasto che le prime linee in un campo di colore» (I, 242). Anche in ciò il Vasari risente del Ghiberti (cfr. *I Commentari*: «Adunque al tempo di Costantino imperatore e di Silvestro papa sormontò su la fede cristiana. Ebbe la idolatria grandissima persecuzione in modo tale, tutte le statue e le pitture furono disfatte e lacerate di tanta nobiltà ed antica e perfetta dignità e così si consumaron colle statue e pitture e volumi e commentarii e lineamenti e regole [che] davano ammaestramento a tanta ed egregia e gentile arte.... Cominciarono i Greci debilissimamente l'arte della pittura e con molta rozzezza produssero in essa: tanto quanto gli antichi furono periti, tanto erano in questa età grossi e rozzi») ¹, ma l'antico come età e categoria ha nel biografo aretino, per la sua ritrosia alle fonti letterarie e alla speculazione «in universale», un accento più vago e quasi favoloso.

¹ Ediz. a cura di J. VON SCHLOSSER, Berlino 1912, p. 35.

Ben altro rilievo e determinazione esso acquista nel paragone concreto, quando l'incitamento degli esemplari antichi viene colto operante nelle opere degli artisti trecenteschi; come in quelle di Nicola Pisano: « Trovandosi dunque Niccola Pisano sotto alcuni scultori greci che lavorarono le figure e gli altri ornamenti d'intaglio del Duomo di Pisa e del tempio di S. Giovanni, ed essendo, fra molte spoglie di marmi, stati condotti dall'armata de' Pisani alcuni pili antichi che sono oggi nel Campo Santo di quella città, uno ve n'aveva fra gli altri bellissimo, nel quale era scolpita la caccia di Meleagro e del porco Calidonio con bellissima maniera; perché così gl'ignudi come i vestiti erano lavorati con molta pratica e con perfettissimo disegno.... Nicola, considerando la bontà di quest'opera e piacendogli fortemente, mise tanto studio e diligenza per imitare quella maniera ed alcune altre buone sculture che erano in quegli altri pili antichi, che fu giudicato, non passò molto, il migliore scultore de' tempi suoi » (I, 293 ss.). Ma è soprattutto nella valutazione del classicismo di Andrea Pisano che, entro uno schema dell'arte antica ormai tradizionale, il Vasari si arrischia a delineare i caratteri della statuaria egizia e greca con i dati della visione diretta: « Fu in una cosa alle fatiche di Andrea favorevole la fortuna, perché, essendo state condotte in Pisa, come si è altrove detto..., molte anticaglie e pili che ancora sono intorno al Duomo ed al Camposanto, elle gli fecero tanto giovamento e diedero tanto lume, che tale non lo potette avere Giotto, per non si essere conservate le pitture antiche tanto quanto le sculture. E sebbene sono spesso le statue destrutte da' fuochi, dalle rovine e dal furor delle guerre, e sotterrate e trasportate in diversi luoghi, si riconosce nondimeno da chi intende la differenza delle maniere di tutti i paesi; come per esempio la egizia è sottile e lunga nelle figure, la greca è artificiosa e di molto studio negli ignudi e le teste hanno quasi un'aria medesima, e l'antichissima toscana difficile nei capelli ed alquanto rozza. De' Romani — chiamo Romani per la maggior parte quelli che, poi che fu soggiogata la Grecia, si condussero a Roma, dove ciò che era di buono e di bello nel mondo fu portato —, questa, dico, è tanto bella per l'arie, per l'attitudini, pe' moti, per gl'ignudi e per i panni, che si può dire che eglino abbiano cavato il bello da tutte l'altre provincie, e raccolto in una sola maniera, perché ella sia, com'è, la migliore, anzi la più divina di tutte l'altre » (I, 482 s.).

Ma, giunti al Proemio della seconda età, quando più urgente si presenta il rapporto dei moderni con l'antico (si ricordino le valutazioni paritarie dell'Alberti nel *Della Pittura*: « Io solea maravigliarmi insieme et dolermi che tante optime et divine arti et scientie quali per loro opere et

per le historie veggiamo chopiose erano in que' virtuosissimi passati antichi, ora così siano manchate et quasi in tucto perdute.... Ma poi.... chompresi in molti [soprattutto nel Brunelleschi, in Donato, in Nencio, Luca e Masaccio] ... essere a ogni lodata cosa ingegno da non postporli acqual si sia stato anticho et famoso in queste arti »¹), il Vasari enuncia distesamente la famosa tesi del corso e del ricorso delle arti; e la rievocazione dei grandi maestri greci, che quella tesi gl'impone, avviene entro un ordine di evoluzione perfettiva che — in quanto manieristicamente e quindi originalmente inteso — per ciò stesso la priva di un valore assoluto e paradigmatico: « 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.... Imperocché e' si vede — se e' si ha a dar fede a coloro che furono vicini a quei tempi, e potettono vedere e giudicare delle fatiche degli antichi — le statue di Canaco essere molto dure e senza vivacità o moto alcuno, e però assai lontane dal vero; e di quelle di Calamide si dice il medesimo, benché fossero alquanto più dolci che le predette. Venne poi Mirone che non imitò affatto la verità della natura, ma dette alle sue opere tanta proporzione e grazia, che elle si potevano ragionevolmente chiamar belle. Successe nel terzo grado Policeto e gli altri tanto celebrati, i quali, come si dice e credere si debbe, interamente le fecero perfette. Questo medesimo progresso dovette accadere nelle pitture ancora, perché e' si dice, e verisimilmente si ha a pensare che fusse così, nell'opere di quelli che con un solo colore dipinsero, e però furono chiamati Monocromati, non essere stata una gran perfezione. Dipoi nelle opere di Zeusi e di Polignoto e di Timante o degli altri, che solo ne messono in opera quattro, si lauda in tutto i lineamenti e i dintorni e le forme, e senza dubbio vi si doveva pure desiderare qualcosa. Ma poi in Erione, Nicomaco, Protogene ed Apelle è ogni cosa perfetta e bellissima e non si può immaginar meglio, avendo essi dipinto non solo le forme e gli atti dei corpi eccellentissimamente, ma ancora gli affetti e le passioni dell'animo » (II, 96 s.).

La tradizione letteraria antica interessa ora meno che mai il nostro storiografo. Lo squilibrio trecentesco tra l'età aurea perduta e gli sforzi di una prima rinascita cede il passo, insieme con l'equazione albertiana, ad una prospettiva ascendente orientata verso la terza età: « Conciossiacché nella prima e più antica si sia veduto queste tre arti essere state molto lontane dalla loro perfezione, e, come che elle abbiano avuto qualcosa di

¹ Ediz. a cura di L. MALLÉ, Firenze 1950, p. 53.

buono, essere stato accompagnato da tanta imperfezione che e' non merita per certo troppa gran lode.... Nella seconda poi si veggono manifesto esser le cose migliorate assai e nell' invenzioni e nel condurle con più disegno e con miglior maniera e con maggior diligenza, e così tolto via quella ruggine della vecchiaia e quella goffezza e sproporzione che la grossezza di quel tempo le aveva recata addosso. Ma chi ardirà dire, in quel tempo essersi trovato uno in ogni cosa perfetto, e che abbia ridotto le cose al termine di oggi e d' invenzione e di disegno e di colorito? e che abbia osservato lo sfuggire dolcemente delle figure con la scurità del colore, che i lumi siano rimasti solamente in su i rilievi, e similmente abbia osservato gli strafori e certe fini straordinarie nelle statue di marmo, come in quelle si vede? » (II, 95 s.).

Entro tale prospettiva è ovvio che l'attenzione del biografo vada assai più alle invenzioni tecniche e alle conquiste qualitative dei nuovi artefici che a riscontri paradigmatici. Filippo Brunelleschi gli appare sì, come già all'Alberti e al Manetti, il restauratore delle misure, delle proporzioni, degli « ordini » antichi (« Con lo studio e con la diligenza del gran Filippo Brunelleschi l'architettura ritrovò le misure e le proporzioni degli antichi, così nelle colonne tonde, come ne' pilastri quadri e nelle cantonate rustiche e pulite, e allora si distinse ordine per ordine, e fecesi vedere la differenza che era tra loro: ordinossi che le cose andassino per regola, seguitassino con più ordine, e fussino spartite con misura: crebbesi la forza ed il fondamento al disegno, e dettesi alle cose una buona grazia, e fecesi conoscere l'eccellenza di quell'arte: ritrovossi la bellezza e varietà de' capitelli e delle cornici in tal modo, che si vide le piante de' tempi e degli altri suoi edifizii esser benissimo intese, e le fabbriche ornate, magnifiche, e proporzionatissime », II, 103s.); ma la cupola di S. Maria del Fiore è un miracolo che vince gli antichi e i moderni: « e' vi è [tra le sue opere] qualche parte miracolosa, e della quale ne' tempi nostri per ancora non si è fatto meglio, né per avventura si farà in que' che verranno; come, verbigrazia, la lanterna della cupola di S. Maria del Fiore e, per grandezza, essa cupola, dove non solo Filippo ebbe l'animo di paragonar gli antichi.... ma vincerli nell'altezza delle muraglie » (II, 105).

Donato è, come già aveva accennato l'Alberti, più vicino degli altri all'eccellenza delle opere antiche (« Ed ebbono l'opere sue tanta grazia, disegno e bontà, ch'esse furono tenute più simili all'eccellenti opere degli antichi Greci e Romani, che quelle di qualunque altro fusse giammai », II, 396); ma tale qualità si fonda, più che sul magistero dei bassorilievi (II, 396), sull'intima ricerca di una perfezione a cui gli antichi sono arri-

vati in molti per la lunga via della tradizione, e lui da solo: « E fu niente-dimanco necessarissimo alla scultura il tanto operare di Donato in qualunque spezie di figure, tonde, mezze, basse, e bassissime; perché, siccome nei tempi buoni degli antichi greci e romani i molti la fecero venir perfetta, così egli solo con la moltitudine delle opere la fece ritornare perfetta e maravigliosa nel secol nostro » (II, 425). Convinzione che informa le letture dell'*Annunciazione* di S. Croce e del *Gattamelata*, il cui classicismo è avvertito come un'ispirazione tutta creativa. Comunque, nel paragone vasariano tra i quattrocenteschi e gli antichi, dove rappresentano un caso limite, Filippo e Donato non appaiono soltanto, come nell'Alberti, nel Manetti e nel Filarete, i rinnovatori eroici di un'età aurea, ma soprattutto i conquistatori di mete nuove e cariche di futuro.

Rilievo assai minore danno le *Vite* a Lorenzo Ghiberti. Se il *Battista* di Orsanmichele inaugura la buona maniera moderna (II, 232), la « perfezione » della terza porta, dovuta al valore ma anche allo « sforzo » dello statuario, non rappresenta, come nel caso della cupola del Duomo, la conquista naturale del genio (II, 237 ss.). I *Commentari* di Lorenzo vengono appunto criticati, nella Giuntina, per l'eccessiva attenzione a « molti pittori antichi, e particolarmente di quelli citati da Plinio ». « Solo vi è, per mio giudizio, di buono che.... 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 sé stesso, e raccontare, come fece, minutamente, a una per una tutte le opere sue » (II, 247). Dai *Commentari* « poco costruito se ne cava » proprio per la mescolanza di cose e antiche e moderne che il Vasari rimprovera, in termini più gravi, al Filarete (« E perché si diletto ancor di scrivere, mentre che queste sue opere si facevano scrisse un libro diviso in tre parti: nella prima tratta delle misure di tutti gli edifizii e di tutto quello che fa bisogno a voler edificare; nella seconda del modo dell'edificare ed in che modo si potesse fare una bellissima e comodissima città; nella terza fa nuove forme di edifizii mescolandovi così degli antichi come de' moderni: tutta la quale opera è divisa in ventiquattro libri e tutta storiata di figure di sua mano. E comeché alcuna cosa buona in essa si ritruovi, è nondimeno per lo più ridicola e tanto sciocca che per avventura è nulla più.... E nel vero, se, poiché si mise a tanta fatica, avesse almeno fatto memoria de' maestri de' tempi suoi e dell'opere loro, si potrebbe in qualche parte commendare; ma non vi se ne trovando se non poche, e quelle sparse senza ordine per tutta l'opera e dove meno bisognava, ha durato fatica, come si dice, per impoverire,

e per esser tenuto di poco giudizio in mettersi a far quello che non sapeva», II, 457 s.). I quali appunti suscitarono nello Schlosser, grande estimatore del Ghiberti, una certa indignazione alla riprova delle numerose notizie fornite al Vasari dal secondo libro di Lorenzo¹; ma essi acquistano il loro giusto significato nel quadro della avversione vasariana alle fonti letterarie antiche e della nuova dimensione critica delle *Vite*, che mira ad una storicizzazione poliedrica delle personalità artistiche del Tre e del Quattrocento.

Il caso dell'Alberti, scrittore e artista, è ancora diverso. Proprio l'ordine « universale » dei trattati albertiani e la loro veridicità letteraria e tecnica suscitano nello storiografo dedito al concreto una certa reazione: « Leon Battista Alberti.... per avere atteso alla lingua latina e dato opera all'architettura, alla prospettiva ed alla pittura, lasciò i suoi libri scritti di maniera, che per non essere stato tra gli artefici moderni chi le abbia sapute distendere con la scrittura, ancorché infiniti ne siano stati più eccellenti di lui nella pratica, e' si crede comunemente — tanta forza hanno gli scritti suoi nelle penne e nelle lingue de' dotti — che egli abbia avanzato tutti coloro che hanno avanzato lui con l'operare. Onde si vede per esperienza, quanto alla fama ed al nome, che fra tutte le cose gli scritti sono di maggior forza e di maggior vita; atteso che i libri agevolmente vanno per tutto e per tutto si acquistano fede, purché siano veritieri e senza menzogne. Non è maraviglia dunque, se più che per l'opere manuali, è conosciuto per le scritture il famoso Leon Battista; il quale.... attese non solo a cercare il mondo e misurare le antichità, ma ancora, essendo a ciò assai inclinato, molto più allo scrivere che all'operare » (II, 536 s.); sì che può essergli rimproverata una carenza di pratica anche se i suoi architravi « della casa ed orto dei Rucellai » spianano regolarmente come quelli, esemplari, degli Uffizi (II, 542 s.). È la stessa reazione alla precettistica aurea ed astratta di Leon Battista che si avverte confrontando il vasariano *Della Architettura* col corrispondente testo dell'Alberti, il cui serrato e conseguente periodare, strumento di un complesso rigore speculativo (« Lo edificare consiste tutto in disegni ed in muramenti. Tutta la forza e la regola dei disegni consiste in saper con buono e perfetto ordine adattare e congiungere insieme linee ed angoli; onde la faccia dell'edificio si comprenda e si formi. Appartienti certo ed è ufficio del disegno investigando stabilire agli edifici ed alle parti loro luogo atto, numero determinato, maniera bella ed ordine grazioso, acciocché poi tutta la forma di

¹ J. VON SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 255.

esso edificio in essi disegni si riposi »),¹ lievita talvolta il contesto dell'aretino (« Quanto sia grande l'utile che ne apporta l'architettura non accade a me raccontarlo, per trovarsi molti scrittori i quali diligentissimamente ed a lungo n' hanno trattato. E per questo lasciando da una parte le calcine, le arene, i legnami, i ferramenti e 'l modo del fondare e tutto quello che s'adopera alla fabbrica, e l'acque, le regioni e i siti largamente già descritti da Vitruvio e dal nostro Leon Battista Alberti, ragionerò solamente per servizio dei nostri artefici e di qualunque ama di sapere come debbono essere universalmente le fabbriche, e quanto di proporzione unite e di corpi, per conseguire quella graziata bellezza che si desidera; brevemente raccorrò insieme tutto quello che mi parrà necessario a questo proposito », I, 107 s.), ma subito vi si esaurisce tra le angustie di una propedeutica artigiana alla natura delle pietre, alle volte intagliate, alle fontane, ai pavimenti, fino alla cortigiana invenzione di un palazzo ideale.

Il paragone vasariano tra i quattrocenteschi e gli antichi presenta anche casi minori sensibilmente graduati. Le lodi dei contemporanei per la porta di Michelozzo che dalla chiesa di S. Croce introduce alla sagrestia e al noviziato sono giustificate con la novità dell'imitazione delle cose antiche « di buona maniera » (II, 442), e la cassa del cardinale di Portogallo di Antonio Rossellino a S. Miniato « tiene il garbo di quella di porfido che è in Roma sulla piazza della Ritonda » (III, 95). Tra gli studiosi più assidui dell'antico è lodato Francesco di Giorgio (III, 72), mentre una certa spinosità dei fogliami nella pur bella tomba Marsuppini è imputata al fatto che Desiderio da Settignano mancasse di più morbidi esemplari classici (III, 109). Luca della Robbia e Antonello da Messina avrebbero dato alla scultura e alla pittura tecniche del tutto nuove rispetto ai loro predecessori, ma il Vasari più che da quei dubbi meriti (« La qual cosa [il colorire a olio] tanto più debbe essere in pregio quanto manco si trova scrittore alcuno che questa maniera di colorire assegni agli antichi. E se si potesse sapere che ella non fusse stata veramente appresso di loro, avanzerebbe pure questo secolo l'eccellenza dell'antico in questa perfezione. Ma perché, siccome non si dice cosa che non sia stata altra volta detta, così forse non si fa cosa che forse non sia stata fatta, me la passerò senza dir altro », II, 573) è attratto dai casi del Verrocchio, del Mantegna e di Filippino Lippi.

Il primo, artista più per « studio » che per « natura », diviene scultore

¹ L. B. ALBERTI, *Della Architettura*, trad. di C. Bartoli, Milano 1833, p. 1.

per l'ammirazione suscitata dagli esemplari antichi (III, 358 s.) e riesce a restaurare un Marsia lodato per la contraffazione naturalistica del marmo (III, 366 s.). Andrea è il primo pittore che per il Vasari presenta un problema classicistico; egli sembra preferire alla « natura » le stilizzazioni preziose degli antichi: « Mostrò che sapeva non meno cavare il buono delle cose vive e naturali che di quelle fatte dall'arte. Ma con tutto ciò ebbe sempre opinione Andrea, che le buone statue antiche fussino più perfette e avessino più belle parti, che non mostra il naturale; atteso che quelli eccellenti maestri, secondo che e' giudicava e gli pareva vedere in quelle statue, avevano da molte persone vive cavato tutta la perfezione della natura...; ed oltre a questo gli pareva le statue più terminate e più tocche in su' muscoli, vene, nervi ed altre particelle, le quali il naturale, coprendo con la tenerezza e morbidezza della carne certe crudezze, mostra talvolta meno.... E si conosce di questa opinione essersi molto compiaciuto nelle opere sue, nelle quali si vede invero la maniera un pochetto tagliente e che tira talvolta più alla pietra che alla carne viva » (III, 389 s.). Filippino invece, se nelle innovazioni degli ornati mostra un profondo studio dei repertori antichi, li traduce in una varietà bizzarra che prelude ai caratteri cinquecenteschi: « Fu dunque di tanto ingegno Filippo e di sì copiosa invenzione nella pittura, e tanto bizzarro e nuovo nei suoi ornamenti, che fu il primo il quale ai moderni mostrasse il nuovo modo di variare gli abiti e che abbellisse ornatamente con veste antiche succinte le sue figure. Fu primo ancora a dar luce alle grottesche che somigliano l'antiche e le mise in opera di terretta e colorite in fregi con più disegno e grazia che gl' innanzi a lui fatto non avevano. Onde fu maravigliosa cosa a vedere gli strani capricci che egli espresse nella pittura. E, che è più, non lavorò mai opera alcuna nella quale delle cose antiche di Roma con gran studio non si servisse in vasi, calzari, trofei, bandiere, cimieri, ornamenti di tempi, abbigliamenti di portature da capo, strane fogge da dosso, armature, scimitarre, spade, toghe, manti, ed altre tante cose diverse e belle, che grandissimo e sempiterno obbligo se gli debbe per aver egli in questa parte accresciuta bellezza ed ornamento all'arte » (III, 461 s.).

È proprio nel Proemio alla terza età che i termini vasariani del paragone tra antichi e moderni — storico-critico più che paradigmatico-emulativo — assumono la loro precisa determinazione. Nel passaggio dalla « regola » (« il modo di misurare delle anticaglie, osservando le piante degli edifici antichi nelle opere moderne »), dall' « ordine » (« il dividere un genere dall'altro »), dalle « misure » (delle architetture e delle figure) — caratteri delle opere quattrocentesche — alla « licenza che non essendo di

regola fusse ordinata nella regola », all' « ordine con più ornamento » (cioè dotato di una « invenzione copiosa di tutte le cose, e d'una bellezza continuata in ogni minima cosa »), al « giudizio » dell'occhio capace di una « grazia » che superi la « misura » — conquiste tutte degli artefici cinquecenteschi —, anche lo studio dell'antico acquista nuova accezione. Si guarda ora non alla generica « buona maniera antica », fatta appunto di proporzione, ma al virtuosismo dei più recenti ritrovamenti, « certe anticaglie citate da Plinio delle più famose, il Laocoonte, l'Ercole e il Torso grosso di Belvedere, così la Venere, la Cleopatra, lo Apollo ed infinite altre, le quali nella lor dolcezza e nelle lor asprezze con termini carnosì e cavati dalle maggior bellezze del vivo, con certi atti, che non in tutto si storcono, ma si vanno in certe parti movendo e si mostrano con una graziosissima grazia, e' furono cagione di levare via una certa maniera secca e cruda e tagliente... » (IV, 10). Giunti alla « facilità graziosa e dolce che apparisce tra 'l vedi e non vedi, come fanno la carne e le cose vive », alla « leggiadria » « di fare svelte e graziose tutte le figure e massimamente le femmine ed i putti con le membra naturali come agli uomini, ma ricoperte di quelle grassesse e carnosità che non siano goffe come le naturali, ma artificiate dal disegno e dal giudizio », liberi cioè da qualunque canone (si ricordi l'elogio dell'ordine composto), gli artisti della terza età superano, in certo modo, qualsiasi termine di paragone, e il loro superlativo anche nei confronti degli antichi va ora inteso in questo senso, seppure non manchino ancora una volta le gradazioni del biografo.

Il superlativo è riservato, naturalmente, ai grandissimi. Già nel Proemio alla terza età il Vasari delinea il culmine michelangiolesco: « Costui supera e vince non solamente tutti costoro che hanno quasi che vinto già la natura, ma quelli stessi famosissimi antichi, che sì lodatamente fuor d'ogni dubbio la superarono: ed unico si trionfa di quelli, di questi e di lei, non immaginandosi appena quella cosa alcuna sì strana e tanto difficile, che egli con la virtù del divinissimo ingegno suo, mediante l'industria, il disegno, l'arte, il giudizio e la grazia, di gran lunga non la trapassi, e non solo nella pittura e ne' colori.... ma nell'estrema rotondità ancora dei corpi e con la punta del suo scarpello...; che ben si può dire e sicuramente, le sue statue in qualsivoglia parte di quelle esser più belle assai che le antiche; conoscendosi nel mettere a paragone teste, mani, braccia e piedi, formati dall'uno e dall'altro, rimanere in quelle di costui un certo fondamento più saldo, una grazia più interamente graziosa ed una molto più assoluta perfezione, condotta con una certa difficoltà sì facile nella sua maniera, che egli è impossibile mai veder meglio. Il che medesimamente si può credere

delle sue pitture; le quali, se per avventura ci fossero di quelle famosissime greche o romane da poterle a fronte a fronte paragonare, tanto resterebbono in maggior pregio e più onorate, quanto più appariscono le sue sculture superiori a tutte le antiche » (IV, 13 s.).

Sarebbe vano ricercare accenti così vibratamente manieristici nel paragone tra il Buonarroti e gli antichi condotto fino all'abuso, su un piano esclusivamente rettorico, dagli altri contemporanei. Si veda, ad es., la lettera di Pietro Aretino a Michelangelo del 15 settembre 1537: « Chi vede voi non si cura di non aver visto Fidia, Apelle, Vitruvio, i cui spiriti fur l'ombra del vostro spirito. Ma io tengo felicità quella di Parrasio e degli altri dipintori antichi, da poi che il tempo non ha consentito che il far loro sia visso fino al dì d'oggi, cagion che noi — che pur diamo credito a ciò che ne trombeggiano le carte — sospendiamo il concedervi quella palma che, chiamandovi unico..., vi darebbero essi se fossero posti nel tribunale degli occhi nostri »¹; o la lettera con cui il Tramezino dedicò a Michelangelo la traduzione della *Roma Triumphans* di Flavio Biondo: « Difficile cosa è poter bene giudicare se le opere vostre più si assomigliano a quelle eccellenti antiche, o più quelle alle vostre; anzi posto da un canto la debita riverenza ch'all'antichità si porta, chiaramente si vede, che ancor sia necessario, che chi segue altrui, li sia doppio; voi non di meno con la grandezza dello ingegno et dello studio vostro superate questa tal necessità, siate passato inanzi a' vostri maestri, e li antichi e moderni di gran lunga vi avete lasciati a dietro »²; o la lettera di A.F. Doni a Michelangelo del 12 gennaio 1543: « Potrei essaltarvi hora col dirvi che le sculture di voi — io so nulla, e non v'arrivo — passano la grandezza de' marmi di Phidia: e i vostri metalli avanzano quei di Mirone: et venendo al degno di voi et honorato loco, che v'ha dato l'Ariosto, farmi beffe d'Apelle; ch'appresso di voi, s'io ho tanta autorità ch'io possa dir così, era un Bufalo »³. Per il Vasari critico manieristico il superlativo buonarrotiano è inteso non come perfezionamento supremo, ma come superamento rivoluzionario di una tradizione che Michelangelo riassume ed esaurisce in sé nel momento stesso che rinnova. Il *David*, che « ha tolto il grido a tutte le statue moderne ed antiche, o greche, o latine, che elle si fossero », perché « in essa sono contorni di gambe bellissime ed appicature e sveltezza di

fianchi divine, né mai più si è veduto un posamento sì dolce, né grazia che tal cosa pareggi, né piedi, né mani, né testa che a ogni suo membro di bontà, d'artificio, e di parità, né di disegno s'accordi tanto » (VII, 156); il *Mosè*, che « con gravissima attitudine sedendo, posa un braccio in sulle tavole che egli tiene con una mano, e con l'altra si tiene la barba, la quale nel marmo, svellata e lunga, è condotta di sorte, che i capelli, dove ha tanta difficoltà la scultura, son condotti sottilissimamente piumosi, morbidi e sfilati d'una maniera, che pare impossibile che il ferro sia diventato pennello » (VII, 166); la *Sagrestia Nuova* e la *Laurenziana*, dove « fece assai diverso da quello che di misura, ordine e regola facevano gli uomini secondo il comune uso e secondo Vitruvio e le antichità.... onde gli artefici gli hanno infinito e perpetuo obbligo avendo egli rotto i lacci e le catene delle cose che per via di una strada comune eglino di continuo operavano » (VII, 193); rinnovano e sopraffanno l'antico, come la *Sistina* (VII, 186 s.) e il *Giudizio Finale* (VII, 214 s.) sbalordiscono i moderni.

Raffaello invece è esaltato anche dal Vasari, soprattutto nella *Giuntina*¹, come l'iniziatore di un nuovo classicismo: « Il graziosissimo Raffaello da Urbino... studiando le fatiche de' maestri vecchi e quelle de' moderni, prese da tutti il meglio, e fattone raccolta, arricchì l'arte della pittura di quella intera perfezione che ebbero anticamente le figure di Apelle e di Zeusi, e più se si potesse dire, o mostrare l'opere di quelli a questo paragone. Laonde la natura restò vinta da' suoi colori e l'invenzione era in lui sì facile, e propria, quanto può giudicare chi vede le storie sue » (IV, 11 s.). Gli si affianca nell'architettura il Bramante, al quale « obbligo eterno.... hanno gli ingegni che studiano sopra i sudori antichi..., perché, se pure i Greci furono inventori dell'architettura e i Romani imitatori, Bramante, non solo imitandoli con invenzione nuova ci insegnò, ma ancora bellezza e difficoltà accrebbe grandissima all'arte la quale per lui imbellita oggi veggiamo » (IV, 146).

Anche nelle arti cosiddette minori non manca il superlativo. Gli stucchi di Perin del Vaga (V, 588), le grottesche di Giovanni da Udine che « non solo paragonò gli antichi, ma, per quanto si può giudicare dalle cose che si son vedute, gli superò; perciocché quest'opere di Giovanni per bellezza di disegno, invenzione di figure e colorito, o lavorate di stucco o dipinte, sono senza comparazione migliori che quelle antiche, le quali si veggiono nel Colosseo e dipinte alle terme di Diocleziano e in altri luoghi » (VI, 553); le medaglie di Pietro Paolo Galeotti (VII, 542 s.) e soprattutto i vasi di

¹ E. STEINMANN-H. POGATSCHER, *Dokumente u. Forschungen zu Michelangelo*, in « *Repertorium f. Kunstwissenschaft* », XXIX (1906), p. 485.

² STEINMANN-POGATSCHER, *op. cit.*, p. 419.

³ A. F. DONI, *Tre libri di lettere*, Vinegia 1552, pp. 6 ss.

¹ Cfr. L. VENTURI, *op. cit.*, p. 42 s.

Battista Franco (« E devemo sapere che di questa sorte di pitture in vasi non ebbono, per quanto si può giudicare, i Romani. Perciocché i vasi che si sono trovati in que' tempi pieni delle ceneri de' loro morti, o in altro modo, sono pieni di figure graffiate e campite di un colore solo in qualche parte o nero o rosso o bianco, e non mai con lustro d' invetriato, né con quella vaghezza e varietà di pitture che si sono vedute e veggiono a' tempi nostri. Né si può dire che, se forse l'avevano, sono state consumate le pitture dal tempo e dallo stare sotterrate, però che veggiamo queste nostre difendersi da tutte le malignità del tempo e da ogni cosa; onde starebbono per modo di dire quattro mil'anni sotto terra, che non si guasterebbono le pitture », VI, 581 s.) e le miniature del Clovio (dove « nelle storie e invenzioni si vede disegno; nel componimento ordine; e varietà e ricchezza negli abiti, condotti con sì bella grazia e maniera, che pare impossibile siano condotti per mano d'uomini. Onde possiam dire che don Giulio abbia, come si disse a principio, superato in questo gli antichi e' moderni e che sia stato ai tempi nostri un piccolo e nuovo Michelagnolo », VII, 563 s.) sono conquiste di cui il Vasari si compiace altamente anche per la loro virtù tecnica.

Tornando ai grandi artisti, i Sangallo, benché validi e novatori, stanno su un piano più tradizionale. Se infatti Giuliano e Antonio « lasciarono.... ereditaria l'arte dell'architettura dei modi dell'architetture toscane, con miglior forma che gli altri fatto non avevano, e l'ordine dorico con migliori misure e proporzione, che alla vitruviana opinione e regola prima non s'era usato di fare » (IV, 230 s.) e Antonio il Giovane creò nel pozzo di Orvieto un edificio che « certo.... gli antichi non fecero mai.... pari a questo né d'industria né d'artificio » (V, 461); altra volta gli antichi restano soltanto « pareggiati »: come nella Porta di S. Spirito nei bastioni di Roma, la quale « fu fatta con ordine e disegno d'Antonio con ornamento rustico di travertini di maniera molto soda e molto rara con tanta magnificenza, ch'ella pareggia le cose antiche » (V, 465). Il superlativo si riduce dunque, nei Sangallo, ad un comparativo di maggioranza, che suona per gli artisti come un monito a guardarsi dall'osservanza passiva dei modelli antichi. Al merito del Cronaca che, traendo la cornice di Palazzo Strozzi da un esemplare antico di Roma, l'aveva « ringrandita a proporzione del palazzo », dimostrando di sapere « servirsi delle cose d'altri e farle quasi diventar sue », è contrapposta l'inerzia di Baccio d'Agnolo « il quale pose sopra una facciata piccola e gentile di membra [quella del palazzo Bartolini], per imitare il Cronaca, una gran cornice antica, misurata appunto dal frontespizio di Montecavallo; ma tornò tanto male per non aver saputo con

giudizio accomodarla, che non potrebbe star peggio, e pare sopra un corpo piccino una gran berretta. Non basta agli artefici, come molti dicono fatto ch'egli hanno l'opere, scusarsi con dire: « Elle sono misurate appunto dall'antico e sono cavate da buoni maestri »; attesoché il buon giudizio e l'occhio più gioca in tutte le cose, che non fa la misura delle seste » (IV, 444 s.). D'altronde il modello antico, per quanto autorevole, non ha un valore assoluto, inappellabile; è pur esso nella storia e ha la sua propria storia legata alla personalità degli artefici che l'hanno creato. Inutilmente Andrea Sansovino difendeva la volta difettosa del ricetto di S. Spirito « con dire d'aver osservato il modo del partimento della Ritonda di Roma »; la cui irregolarità è l'evidente risultato della successione di più architetti di valore diverso nella costruzione dell'insigne edificio. « Molti artefici, e particolarmente Michelagnolo Buonarroti, sono stati d'opinione che la Ritonda fusse fatta da tre architetti, e che il primo la conducesse al fine della cornice che è sopra le colonne, l'altro dalla cornice in su, dove sono quelle finestre d'opera più gentile; perché invero in questa seconda parte è di maniera varia e diversa dalla parte di sotto, essendo state seguitate le volte senza ubbidire ai diritti con lo spartimento: il terzo si crede che facesse quel portico, che fu cosa rarissima. Per le quali cagioni i maestri che oggi fanno quest'arte non cascherebbono in così fatto errore, per iscusarsi poi come faceva Andrea » (IV, 511 s.).

Ma se a Firenze e a Roma, in ambienti culturalmente evoluti, l'antico può essere situato in una prospettiva critica e ridursi a servire da spunto, in centri meno partecipi della tradizione classica e della cultura rinascimentale la cognizione dell'antico ha una funzione, fin dentro il Cinquecento, costitutiva. Si veda il profilo dell'architettura veneta che il Vasari traccia nella Vita di Fra' Giocondo: « Fu il primo Giovanmaria che portasse il vero modo di fabbricare e la buona architettura in Verona, Vinezia ed in tutte quelle parti, non essendo stato innanzi a lui chi sapesse pur fare una cornice o un capitello, né chi intendesse né misura né proporzione di colonna, né di ordine alcuno, come si può vedere nelle fabbriche che furono fatte innanzi a lui: la quale cognizione essendo poi molto stata aiutata da Fra Jocondo, che fu ne' medesimi tempi, ebbe il suo compimento da messer Michele Sanmichele, di maniera che quelle parti deono perciò essere perpetuamente obbligate ai Veronesi, nella quale patria nacquero ed in un medesimo tempo vissero questi tre eccellentissimi architetti; alli quali poi succedette il Sansovino, che oltre all'architettura, la quale già trovò fondata e stabilita dai tre sopradetti, vi portò anco la scultura, acciò con essa venissero ad avere le fabbriche tutti quegli ornamenti che

loro si convengono; di che si ha obbligo, se è così lecito dire, alla rovina di Roma. Perciocché, essendosi i maestri sparsi in molti luoghi, furono le bellezze di queste arti comunicate a tutta l'Europa» (V, 324). Il Falconetto e Fra' Giocondo hanno dunque, in un ambiente classicisticamente in ritardo, la funzione di pionieri; ma il Sanmicheli già pareggia la maestà delle fabbriche romane («E divero in queste due porte [quella Nuova e quella del Palio in Verona] si vede i signori veneziani mediante l'ingegno di questo architetto avere pareggiato gli edifizii e fabbriche degli antichi Romani», VI, 350) e Jacopo Sansovino crea, soprattutto nella *Libreria veneziana*, una fabbrica di eminente decoro, superiore ad ogni confronto: «Mise mano alla bellissima e ricchissima fabbrica della libreria..., con tanto ordine di architettura, perciocché è dorica e corintia, con tanto ordine d'intagli, di cornici, di colonne, di capitelli e di mezze figure per tutta l'opera, che è una maraviglia; e tutto senza risparmiar nessuno di spesa: perciocché è piena di pavimenti ricchissimi, di stucchi, di istorie per le sale di quel luogo e scale pubbliche adornate di varie pitture.... oltre alla comodità e ricchi ornamenti che ha nell'entrata della porta principale, che rendono e maestà e grandezza mostrando la virtù del Sansovino.... La quale opera, per giudizio degli intendenti e che hanno veduto molte parti del mondo, è senza pari alcuno» (VII, 502 s.).

È per contro nei centri di più maturo rinascimento che l'antico tocca, nell'opera degli artisti minori, il punto più basso della sua parabola ed il grado estremo della sua evoluzione. L'«armario» di Giulio Romano offre al visitatore Vasari una raccolta di «tutte le piante degli edifizii antichi di Roma, di Napoli, di Pozzuolo, di Campagna e di tutte l'altre migliori antichità, di che si ha memoria, disegnate parte per lui e parte da altri» (V, 552); il Morto da Feltre si applica intensamente allo studio delle antiche grottesche e vi si specializza, in modo da assimilarne perfettamente la tecnica («e sì i modi del girare le foglie all'antica prese, che in quella professione a nessuno fu al suo tempo secondo», V, 202); Polidoro e Maturino giungono a convertire tale assimilazione in una vera e propria arte del contraffare («Cominciarono sì a studiare le cose dell'antichità di Roma, che eglino contraffacendo le cose di marmo antiche ne' chiari e scuri loro, non restò vaso, statue, pili, storie, né cosa intera o rotta ch'eglino non disegnassero, e di quella non si servissero», V, 143); Baccio Bandinelli restaura e copia il Laocoonte, gareggiando di abilità col modello (VI, 145 s.) e alla copia della stessa statua attende, a Roma, anche il giovane Jacopo Sansovino (VII, 489). Qui l'antico è ormai scaduto ad esercizio accademico e a compiacimento tecnico entro un gusto manieristico.

Allo svuotamento dell'antico contribuisce, nell'ultima parte delle *Vite*, l'eccellenza stessa dei grandi cinquecentisti; i quali si affiancano ai Greci e ai Latini nella parte di culmini esemplari. Nel paragone di prammatica Raffaello e Michelangelo sono ormai abbinati alla citazione antica: il Beccafumi, ad es., «se n'andò a Roma; dove, acconciatosi con un dipintore, che lo teneva in casa alle spese, lavorò insieme con esso lui molte opere, attendendo in quel mentre a studiare le cose di Michelagnolo, di Raffaello e degli altri eccellenti maestri, e le statue e pili antichi d'opera maravigliosa» (V, 634); Fra Sebastiano del Piombo diceva al Vasari che «se Tiziano in quel tempo fusse stato a Roma ed avesse veduto le cose di Michelagnolo, quelle di Raffaello e le statue antiche, ed avesse studiato il disegno, avrebbe fatto cose stupendissime» (VII, 431); e lo stesso Vasari confessa di essersi educato al disegno su esemplari delle due età estreme: «Non rimase cosa notevole allora in Roma, né poi in Fiorenza ed altri luoghi ove dimorai, la quale io in mia gioventù non disegnassi; e non solo di pitture ma anche di sculture ed architetture antiche e moderne; ed oltre al frutto ch'io feci in disegnando la volta e cappella di Michelagnolo, non restò cosa di Raffaello, Pulidoro e Baldassarre da Siena che similmente io non disegnassi» (VII, 654). Ovviamente l'abbinamento non significava equazione. I grandi contemporanei incombevano nella pienezza della loro personalità e nella concretezza delle loro conquiste stilistiche, riducendo la funzione delle «anticaglie» ad una grammatica di norme di proporzione e ad una sintassi di bravura tecnica, superate e superabili nelle soluzioni soggettive più diverse.

La preoccupazione individualistica del Vasari, che muove tutta la sua storia (si ricordi il famoso Proemio alla seconda età: «Mi sono ingegnato non solo di dire quel che hanno fatto, ma di scegliere ancora, scorrendo, il meglio dal buono e l'ottimo dal migliore, e notare un poco diligentemente i modi, le arie, le maniere, i tratti e le fantasie de' pittori e degli scultori, investigando, quanto più diligentemente ho saputo, di far conoscere.... le cause e le radici delle maniere e del miglioramento e peggioramento delle arti accaduto in diversi tempi e in diverse persone», II, 94), caratterizza così anche il suo paragone tra gli antichi e i moderni. Abbiamo cercato di mostrare come il nostro storiografo, ritroso alle fonti letterarie antiche, e tutto volto ad una concreta lettura critica, riesca a cogliere acutamente il nuovo classicismo di Nicola e di Andrea Pisano; come riprenda dal Ghiberti, dal Manetti, dall'Alberti il senso della rinascita, ma lo assuma entro una prospettiva che gli permette di distinguere l'autonomia della cupola di S. Maria del Fiore e di determinare i timbri diversi del classicismo di