

Erwin Panofsky

Il significato nelle arti visive

CONSORZIO PER LA LIBERA UNIVERSITÀ ADRIANZISE DEGLI STUDI E D'AMMINISTRAZIONE CLINICI

facoltà architettura Pescara

Titolo originale *Meaning in the Visual Arts, Papers in and on Art History*
Copyright © 1955 by Erwin Panofsky
Copyright © 1962 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino Seconda edizione
Traduzione di Renzo Foderici



Giulio Einaudi editore

stata dipinta l'*Allegoria della Prudenza*. È, io penso, il bel profilo di questo nipote adottivo (il suo ritratto non è da escludere ricorra anche nella *Mater Misericordiae*)¹, che completa le tre generazioni dei Vecelli. Sia come sia, certo è che l'espressione del giovane, come quella del vecchio, è più incorporea di quella del volto virile al centro. Il futuro, ed egualmente il passato, non sono « reali » come il presente. Ma il viso giovanile è reso indefinito, da un eccesso di luce, anziché velato dall'ombra.

Certamente il quadro di Tiziano, che combina le tre teste di animale, recentemente associate al concetto della prudenza, con i ritratti di se stesso, del suo erede dichiarato e di quello presuntivo, è ciò che il moderno osservatore è portato a liquidare come una « astrusa allegoria ». Ma questo non impedisce al quadro di rappresentare un toccante documento umano: l'abdicazione fieramente rassegnata di un grande re che, nuovo Ezechia, ha avuto l'ordine di « mettere la sua casa in ordine » e gli è stato detto dal Signore: « Io prolungherò i tuoi giorni ». E non è certo che questo umano documento ci avrebbe rivelato appieno la bellezza e la giustezza del suo significato se non avessimo avuto la pazienza di decifrare il suo oscuro vocabolario.

In un'opera d'arte la « forma » non può essere disgiunta dal « contenuto »: la disposizione delle linee e del colore, della luce e dell'ombra, dei volumi e dei piani, per quanto incantevole come spettacolo, dev'essere anche intesa come portatrice di un significato che va al di là del valore visivo.

¹ Mi riferisco al giovane con l'armatura inginocchiato immediatamente dietro Orazio Vecellio. La sua fisionomia è abbastanza simile a quella del viso di giovane del quadro Howard tranne che è abbellita dai baffi (che però Marco Vecellio poteva facilmente essersi fatto crescere tra il 1569 circa e il 1574); né l'armatura dovrebbe essere un elemento per escludere l'identificazione con Marco in quanto la tradizione iconografica richiedeva la presenza di militari non meno che di civili in gruppi che rappresentavano una specie di spaccato della comunità cristiana (cfr. anche le cosiddette « Immagini di tutti i Santi » e le rappresentazioni della Confraternita del Rosario). Tuttavia non sono altrettanto sicuro di questa identificazione del terzo membro del gruppo familiare nella *Mater Misericordiae* con Marco Vecellio come lo sono invece per l'identificazione del secondo con Orazio.

Parte quinta

La prima pagina del « Libro » di Giorgio Vasari *

Uno studio sullo stile gotico come fu visto dal Rinascimento italiano, con un'appendice su due progetti di facciata di Domenico Beccafumi

I.

Nella biblioteca dell'Ecole des Beaux-Arts di Parigi si conserva un foglio di schizzi a penna e inchiostro con numerose piccole figure e scene su entrambe le facciate, che è – o era quando questo saggio fu pubblicato per la prima volta – catalogato come Cimabue (figg. 48, 49)¹. Il contenuto dei disegni ha resistito a ogni identificazione², ed anche una collocazione stilistica è difficile.

Ciò che colpisce l'osservatore, è, a prescindere dalla tecnica delicata e scorrevole, un carattere spiccatamente classicheggiante che immediatamente richiama composizioni del IV e V secolo dopo Cristo. La frequenza di movimenti paralleli, la presenza di motivi architettonici schiettamente tardoantichi, come l'anfiteatro classico nella parte inferiore del *recto* illustrato alla figura 48 (che contrasta però con il tabernacolo inequivocabilmente gotico della seconda zona), il modellato e le proporzioni dei nudi, i movimenti in contrapposto dei soldati, la forma delle armi, tutto questo fa pensare a opere come le pitture murali, note attraverso copie, di San Paolo fuori le mura³ e in particolare il *Rotulo* di Giosud. Tutti

¹ Accessione n. 34777; carta senza filigrana. Dimensioni del foglio: cm 19,6 circa × 28; della cornice cm 34 circa × 53,5. La cornice è leggermente intaccata da un lato e le strisce che la tengono insieme sono state rinnovate. Il disegno proviene dalla collezione di W. Young Ottley, che lo ha studiato nel suo *Italian School of Design*, Londra 1823, p. 7, n. 5, dove è anche riprodotto il recto senza la cornice. Da allora non sembra più aver attirato l'attenzione degli studiosi.

² Nemmeno l'illustre bibliotecario della Société des Bollandistes, Hippolyte Delehaye, che è stato tanto gentile da voler esaminare il disegno e mostrarlo ad altri esperti, è arrivato a una conclusione convincente. Nel desiderio di una migliore interpretazione si può ancora considerare la possibilità di identificare l'eroe delle scene con san Potito (*Acta Sanctorum*, Jan. 1, pp. 753 sgg., in particolare p. 762). {Si tratta di un giovane martire col quale un uomo della levatura di Leon Battista Alberti cominciò – e finì – una serie di vite dei Santi. Cfr. G. A. GUARINO, *Leon Battista Alberti's «Vita S. Potiti»*, in «Renaissance News», VIII (1955), pp. 86 sgg.}.

³ J. GARNER, *Die Wirkung der frühchristlichen Gemäldeszyklen der alten Peters- und Paulsbasiliken in Rom*, Berlino 1918. Cfr. soprattutto Giacomo che solleva la pietra in Garber,

* Pubblicato con il titolo *Das erste Blatt aus dem «Libro» Giorgio Vasaris; eine Studie über der Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis*, in «Städel-Jahrbuch», VI (1930), pp. 25-72.

questi motivi classicheggianti appaiono però trasformati secondo uno spirito che può essere caratterizzato genericamente come «primo Trecento». Da un punto di vista morfologico il nostro disegno riflette uno stile meno grave e monumentale di quello di Giotto e tuttavia meno etereo e lirico di quello di Duccio: uno stile quanto mai vicino a quello della scuola romana, che, attraverso Pietro Cavallini, fece sentire la sua influenza a Napoli, Assisi e in Toscana. Basta confrontare il panneggio e il piede della figura che si ritrae impaurita (fig. 49, in alto al centro), la posizione accovacciata dei soldati accampati (stessa figura, a sinistra in basso), o i gruppi dei magistrati nelle scene d'anfiteatro (fig. 48) con analoghi motivi, tanto per dire, negli affreschi cavallineschi di Santa Maria Donna Regina o gli affreschi molto discussi della Cappella Velluti in Santa Croce¹, per convincersi di questa trasformazione stilistica.

Come spiegare questa insolita compresenza di elementi tardoantichi e del primo Trecento? Sarebbe quanto mai facile attribuire il foglio parigino (considerato o come una riproduzione sostanzialmente fedele di un ciclo pittorico paleocristiano, oppure come una serie di disegni originali che si rifanno a modelli tardoantichi²) se non a Cimabue stesso almeno a uno dei suoi contemporanei. In realtà noi sappiamo che la diretta assimilazione di prototipi paleocristiani, avvenuta sullo scorcio del Duecento, fu importante per la formazione dello stile trecentesco non meno di quanto lo fu l'«ondata bizantina» che si rovesciò sull'occidente pressapoco un secolo prima, per il costituirsi in Italia della «maniera greca» e dello stile gotico nel Nord.

Tuttavia l'ipotesi di una copia diretta da dipinti del IV e V secolo presupporrebbe l'esistenza di cicli paleocristiani con storie di martiri, esistenza che, per quanto ne sappiamo, non può essere provata. L'ipotesi che si tratti di un progetto originale non si accorda con l'incoerenza dell'in-

fig. 9 e Giuseppe in Garber, fig. 12 con il torturatore della nostra fig. 48 (in alto a sinistra); o l'uomo con la corta tunica in Garber, fig. 15, con il compagno del santo nella nostra fig. 48 (in alto al centro).

¹ Per quest'ultima, cfr. A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, V, pp. 217 seg.; R. VAN MARLE, *Development of the Italian Schools of Painting*, I, Aja 1923-36, I, pp. 476 seg. Il Van Marle attribuisce il *Combattimento col drago* a scuola di Cimabue, il *Miracolo del Monte Gargano*, invece, a un ignoto pittore che risente insieme di Cimabue e di Giotto.

² Questa spiegazione mi è stata fornita oralmente dai professori W. Köhler e H. Becken, ed è stato quest'ultimo a richiamare la mia attenzione sugli affreschi della Cappella Velluti.

sieme e all'anomalia del tabernacolo gotico. Ed entrambe le ipotesi si urtano al fatto che l'esecuzione manuale degli schizzi parigini — in contrasto con la morfologia degli stessi — non permette una data così precoce come il 1300 circa. Questi schizzi sono concepibili solo fra disegni a puro contorno come quelli, ad esempio, che si trovano nella *Historia Troiana* di Milano (Biblioteca Ambrosiana, cod. H. 86 sup.) e gli *Handzeichnungen* pienamente evoluti, «illusionistici», del periodo Pisanello-Ghiberti; in altre parole, devono essere assegnati non a Cimabue, o a un altro artista attivo intorno al 1300, direttamente partecipe della «rinascita paleocristiana» di questo periodo, ma a un artista attivo intorno al 1400 che abbia copiato un ciclo di dipinti realizzati circa un secolo prima. Che questo ciclo possa mai essere identificato è difficile pensarlo; ma possiamo dire che l'interpretazione degli schizzi parigini come copie posteriori di un tale ciclo è assai rispondente alle loro caratteristiche compositive e tecniche. Così interpretato, il foglio di schizzi perde alquanto dell'interesse stilistico che avrebbe avuto se fosse stato un documento originale dell'arte del primo Trecento. Acquista per contro importanza da un punto di vista storico. È poco prima del 1400 che Filippo Villani scrive i famosi giudizi in lode di Cimabue (che fino allora era stato semplicemente «famoso») considerato come iniziatore di una nuova fase nell'evoluzione generale dell'arte: «Giovanni soprannominato Cimabue con l'arte sua e col suo ingegno la pittura che era ormai antiquata e per l'insipienza degli artisti puerilmente trascurava l'imitazione della natura, quasi dissoluta e svagata, per primo cominciò a riportarla alla imitazione della natura»¹. Se la nostra datazione degli schizzi parigini alla generazione del Villani è esatta, essi possono considerarsi come un equivalente pittorico della concezione storica abbozzata in queste frasi: come riprova che l'idea di una «rinascita artistica», che avrebbe avuto inizio con Cimabue, non era «una costruzione puramente letteraria», ma si fondava su un'esperienza diretta. Se un artista attivo intorno al 1400 si sforzava di copiare

¹ FILIPPO VILLANI, *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*: «Primus Johannis, cui cognomen Cimabue nomen fuit, antiquatam picturam et a naturae similitudine pictorum inscientia pueriliter discrepantem cepit ad naturae similitudinem quasi lascivam et vagantem longius arte et ingenio revocare». Cfr. J. von Scharsser, *Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten; Prolegomena zu einer künftigen Ausgabe*, in *a Jahrbuch der K. K. Zentralkommission*, IV (1910), in particolare pp. 127 seg., 163 seg.; inoltre H. BENKARD, *Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue*, Monaco 1917, pp. 42 seg. Un adeguato estratto dell'articolo dello Scharsser è pubblicato nei suoi *Präldien*, Berlino 1927, pp. 248 seg.

una serie di dipinti eseguiti, se non da Cimabue stesso, almeno da uno dei suoi contemporanei, proprio questo starebbe a dimostrare che non solo gli umanisti, assistiti da una coscienza ideale, ma anche gli artisti, essenzialmente intuitivi, cominciavano a rendersi conto che il fondamento del loro lavoro stava nei risultati del primo Trecento e che essi si accostavano alle opere di questo periodo con un interesse spiccatamente « artistico »¹. Il grande passo successivo sarà il ritorno a Giotto di Masaccio.

II.

Così l'attribuzione tradizionale degli schizzi parigini contiene, dopo tutto, un grano di verità, ma difficilmente il nome di Cimabue sarebbe stato associato ad essi qualora non vi fosse stato un qualche indizio. Questo è costituito dalla montatura o cornice. Decorata a penna e bistrot, essa è formata di quattro pezzi di solida carta giallina messi in modo che entrambe le facce del foglio siano visibili; su questa incorniciatura la paternità cimabuesca è attestata non una, ma due volte: sul verso da una scritta a mano GIOVANNI CIMABUE PICTOR FIORÈ, e sul recto da un ritratto a xilografia incollato sopra², nel cui cartoccio si possono leggere le stesse parole (senza abbreviazioni).

Lo storico dell'arte sa già che questo ritratto è stato stampato con uno dei legni che erano stati fatti per la seconda edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari. Immediatamente sarà portato a sospettare che il disegno attribuito a Cimabue provenga dalla collezione del Vasari, e che sia stato lui, seguendo una consuetudine di cui abbiamo ripetuti esempi, a munire il foglio della cornice disegnata a mano³. Questo sospetto può trovare conferma. Anzitutto, la stampa col ritratto (la cui aggiunta deve essere

¹ Il disegno dell'Albertina riprodotto in J. MUEHLER, *Die Handzeichnung*, Vienna 1919, fig. 266, e precedentemente attribuito ad Ambrogio Lorenzetti, costituisce probabilmente un caso analogo. Al pari del nostro foglio, sembrerebbe datare da poco prima il 1400 e riprodurre un modello più antico. Cfr. anche le famose copie, degli inizi del Quattrocento, della perduta Navicella di Giotto.

² Riprodotto anche in KARL FREY, *Le Vite... di M. Giorgio Vasari*, Monaco 1911, I, 1, p. 388 (di qui in avanti citato come FREY).

³ Questo era già stato avvertito dall'Otley, che però non riproduce le cornici.

stata prevista fin dall'inizio dato che nel disegno della cornice è lasciato uno spazio per esso) non è affatto ritagliata da una copia stampata delle *Vite*; come mostra il suo verso che è bianco, si tratta di una prova d'artista, come il Vasari usava farne in molti casi analoghi (cfr. la montatura, riprodotta alla fig. 50, che incornicia un disegno umbro-fiorentino che il Vasari attribuiva a « Vittore Scarpaccia », poiché doveva ricordargli i « nudi animati e scortati » del *Martirio delle diecimila Vergini*)¹. Secondo, sappiamo dal Vasari stesso che egli possedeva un foglio di schizzi da lui considerato opera di Cimabue e quindi collocato proprio all'inizio del suo famoso *Libro* di disegni², ora disperso: un foglio in cui apparivano « alcune cose piccole, fatte a modo di minio »:

restami a dire di Cimabue, che nel principio di un nostro libro, dove ho messo insieme disegni di propria mano di tutti coloro, che da lui in qua hanno disegnato, si vede di sua mano, alcune cose piccole, fatte a modo di minio, nelle quali, come ch'oggi forse paio no anzi goffe che altrimenti, si vede quanto per sua opera acquistasse di bontà il disegno³.

Possiamo perfino determinare gli anni in cui il Vasari, la cui frase « fatte a modo di minio » rivela una mirabile sensibilità per i precedenti del disegno quattrocentesco, vide e acquistò il suo « Cimabue ». Il foglio deve essere entrato nella sua collezione tra il 1550 e il 1568, in quanto sembra che Cimabue, come disegnatore, abbia attirato l'attenzione del

¹ « Vasari Society », serie II, parte VIII, n. 1. In questo caso che si sia usata una copia di prova è tanto più evidente in quanto la cartella è diversa da quella che si vede nell'edizione a stampa (vol. II, p. 517; il Vasari aveva solo cinque cartelle per i suoi ritratti incisi, e ognuna di esse fu usata più volte). Mette conto di ricordare che il Vasari considerava gli stendardi che decorano la cornice del suo disegno del « Carpaccio » come motivi propri di questo pittore (cfr., ad esempio, il suo famoso ciclo di sant'Orsola) e assai apprezzabili.

² Per la collezione di disegni del Vasari, cfr. JENŐ LÁNYI, *Der Entwurf zur Fontaine Gaia in Siena*, in « Zeitschrift für bildende Kunst », LXI (1927-28), pp. 265 segg. (e più di recente, il saggio di O. Kurz citato a p. XXI).

³ FREY, p. 403. Il nostro foglio di schizzi è anche ricordato nella *Vita di Gaddo Gaddi*, cfr. G. VASARI, *Le Vite*, ed. G. Milanesi, Firenze 1878-1906, I, p. 350 (di qui in avanti citato come VASARI): « E nel nostro libro detto di sopra è una carta di mano di Gaddo, fatta a uso di minio come quella di Cimabue, nella quale si vede, quanto valesse nel disegno ». Le espressioni « a uso di minio » e « a modo di minio » non implicano, naturalmente, che i disegni fossero eseguiti a colori e su pergamena. Nella *Vita di Giotto* (VASARI, I, p. 385) il Vasari dice esplicitamente del miniaturista Franco Bolognese (immortalato da Dante): « ... lavorò assai cose eccellentemente in quella maniera... » come si può vedere nel detto libro, dove ho di sua mano disegni di pitture e di minio... » Qui si distingue esplicitamente tra disegni « di pitture » e disegni « di minio », che può significare semplicemente disegni fatti come preparazione di dipinti e invece come preparazione di miniature per libri.

Vasari solo dopo che la prima edizione delle *Vite* era compiuta. Nell'edizione Giuntina del 1568 egli non solo nella vita di Cimabue annuncia di possedere il prezioso foglio, ma anche inizia il paragrafo conclusivo della prefazione generale con le parole: «Ma tenpo è di venire hoggi mai ala vita di Giovanni Cimabue, il quale, si come dette principio al nuovo modo di disegnare e di dipignere, così è giusto e conveniente che e' lo dia ancora alle vite...» Nella edizione Torrentino del 1550, invece, non vi è cenno del disegno, e la prefazione parla solo del «nuovo modo del dipignere»¹.

La decorazione della cornice pone un problema non meno imbarazzante di quello del disegno stesso. Come le altre incorniciature preparate dal Vasari per il suo libro, anche questa simula un'architettura; ma, a differenza delle altre, simula elementi di uno stile spiccatamente goticizzante. La cornice del verso, richiama un tabernacolo con tarsie e il suo timpano triangolare presenta decorazioni; quella del recto imita un sontuoso portale con capitelli ornati a rilievo, pinnacoli decorati di palmette e un arco acuto, entro al quale il ritratto inciso che, essendo ripassato a bistro, assume un aspetto quasi scultoreo, serve da chiave di volta seppure alquanto incongrua. Perfino la scritta sul verso si sforza di imitare la grafia del primo Trecento con una fedeltà quasi paleografica: alcuni particolari come le due croci all'inizio e alla fine, i punti che separano le parole, i legamenti e i segni di abbreviazione sono copiati con tanta cura che un mio amico, versato in queste cose, credette che l'iscrizione fosse ottocentesca, finché non si convinse dalle *Vite* stesse che le conoscenze epigrafiche del Vasari erano abbastanza ampie da permettergli un risultato del genere².

¹ *Ibid.*, p. 217. L'edizione Torrentino del 1550 dice solo: «... si come dette principio al nuovo modo del dipignere...» Il passo della *Vita di Niccolò e Giovanni Pisani*, dove si discute del «disegno» in rapporto a Cimabue (*Ibid.*, p. 643), appartiene anch'esso al periodo successivo al 1550, dato che la *Vita* dei Pisani non figura nella prima edizione. Poiché la prima edizione non parla di Cimabue disegnatore, dobbiamo abbandonare l'idea che questi debba il suo posto d'onore all'inizio delle *Vite* alla convinzione vasariana che il «disegno» sia il «padre comune» delle tre arti figurative e che perciò le *Vite* dovessero iniziare con la biografia di uno che aveva «trasformato l'arte del disegno in qualcosa di specificamente italiano» (cfr. *BENKARD, op. cit.*, p. 73). Per quanto importante sia la teoria vasariana del «disegno» (cfr. oltre pp. 206 sgg.), l'idea di aprire la serie degli artisti «moderni» con Cimabue non postula una base sistematica in quanto la posizione di Cimabue come padre della Rinascita fiorentina era solidamente acquisita presso gli storiografi.

² L'iniziatore tuttavia si tradisce tralasciando la «e» di «pittore» e mettendo un segno di abbreviazione sopra «Giovanni» benché entrambe le «n» ci siano.

Che il Vasari sapesse disegnare un'architettura goticeggiante e una scritta pure goticeggiante, non sorprende. Ciò che sorprende è che volesse far questo, lui che nella sua famosa filippica contro lo stile gotico (*Introduzione*, I, 3) accusa di ogni eccesso la mostruosa e barbara «maniera tedesca» e che considera l'arco acuto, il «girare le volte con quarti acuti», come la più riprovevole assurdità di questo «abominio dell'architettura».

Eccì un'altra specie di lavori, — egli dice, — che si chiamano Tedeschi, i quali sono di ornamenti e proporzioni molto differenti dagli antichi e da' moderni. Ne hoggi s'usano per gli eccellenti, ma son fuggiti da loro come mostruosi e barbari, dimenticando ogni lor cosa di ordine, che più tosto confusione o disordine si può chiamare: avendo fatto nelle lor fabbriche, che son tante ch'hanno ammorbato il mondo, le porte ornate di colonne sottili et attorte a uso di vite, le quali non possono aver forza a reggere il peso di che leggerezza si sia. Et così per tutte le faccie et altri loro ornamenti facevano una maledizione di tabernacolini, l'un sopra l'altro, con tante piramidi et punte et folie, che non ch'elle possano stare, pare impossibile, ch'elle si possino reggere; et hanno più il modo da parer fatte di carta che di pietre o di marmi. Et in queste opere facevano tanti risalti, rotture, mensoline et viticci, che sproporzionavano quelle opere che facevano, e spesso con mettere cosa sopra cosa, andavano in tanta altezza, che la fine di una porta toccava loro il tetto. Questa maniera fu trovata da i Gothi, che per haver ruinate le fabbriche antiche, e morti gli architetti per le guerre, fecero dopo coloro che rimasero le fabbriche di questa maniera, le quali girarono le volte con quarti cuti, e riempirono tutta Italia di questa maledizione di fabbriche, che per non haverne a far più, s'è dismesso ogni modo loro. Iddio scampi ogni paese da venir tal pensiero e ordinio di lavori, che per essere eglino talmente difforni alla bellezza delle fabbriche nostre, meritano, che non se ne favelli più che questo; et pero passiamo a dire delle volte¹.

Come si può spiegare che la stessa persona che ha scritto queste parole abbia disegnato le nostre cornici «gotiche»?

III.

Per i paesi nordici, soprattutto per la Germania, non ci fu un vero «problema gotico» fino al Settecento inoltrato. I teorici dell'architettura,

¹ *Ibid.*, p. 70. Per un altro passo, ben esplicito, cfr. oltre, nota 1 a p. 204. Cfr. inoltre SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, 2ª ed., pp. 193 sgg. (vi si discutono le analogie tra il giudizio del Vasari e quello di G. B. Gelli sullo stile gotico nonché dell'influenza del Vasari sugli scrittori posteriori).

legati ai modelli italiani e di idee molto vitruviane, tendevano a respingere sdegnosamente, quello che François Blondel chiama « quel mostruoso, inammissibile stile che ai tempi dei nostri padri era comunemente praticato con il nome di "Gotico" »¹ e, proprio per questo, il loro atteggiamento verso questa « mostruosità » non poteva costituire per loro un problema. Gli architetti militanti per contro, avendo acquisito per prima cosa gli elementi decorativi del nuovo stile italiano, anziché i suoi fondamentali principi strutturali e il suo nuovo senso dello spazio, erano ancora troppo intimamente legati al passato medievale per rendersi conto che tra lo stile gotico e il Rinascimento esisteva una fondamentale antinomia; perfino il Blondel, apparentemente così ostile al Gotico in tutte le sue manifestazioni, limita di fatto la sua condanna ai « barbari » ornamenti e considera invece gli edifici veri e propri come « essenzialmente conformi alle regole dell'arte, così che al di sotto del mostruoso caos della loro decorazione si può avvertire una bella simmetria »². Il presunto Gotico « postumo » di un Christopher Wamser e di tutti gli altri goticisti appartenenti all'ordine dei gesuiti, rappresenta non tanto il consapevole *revival* di uno stile irrevocabilmente morto quanto la consapevole adesione a uno stile ancora vivo³ — salvo che questa consapevole adesione comportava, ad una data così tarda, un certo distacco dalla « maniera moderna » adottata dai loro contemporanei più progressisti e spingeva perciò il loro stile ad una sorta di purismo arcaistico.

Allorché la necessità di restauri e di aggiunte (sia all'interno che all'esterno) portò ad un incontro diretto del vecchio col nuovo, i maestri del Nord, o « continuarono ad applicare il vecchio stile con perfetta indifferenza, senza porsi problemi di dipendenza o opposizione » (Tietze), come nel caso delle aggiunte alla torre settentrionale della facciata nella Collegiata di Neuberger; oppure procedettero, con eguale indifferenza, con-

¹ FRANÇOIS BLONDEL, *Cours d'Architecture*, Parigi 1675, prefazione.

² *Ibid.*, V, 5, 16. È a questo passo che si riferisce Goethe vecchio nel suo tentativo di giustificare *ex post facto* l'« anfigorico » saggio in cui in gioventù aveva lodato lo stile gotico (*Über Kunst und Altertum*, edizione di Weimar, vol. IV, parte II, 1823). Anche i famosi versi di Molière in *Gloire de Val-de-Grâce* (citati, ad esempio, in MICHAUX, *Histoire de l'art*, VI, 2, p. 649) sono essenzialmente rivolti contro le decorazioni di tipo gotico: « Ce fade goût des ornements gothiques, / Ces monstres odieux des siècles ignorants, / Que de la barbarie ont produit les torrents... ».

³ Cf. J. URAHM, *Die belgischen Jesuitenkirchen*, volume di supplemento a « Stimmen aus Maria Laach », XCV (1907), in particolare pp. 3 sgg.

forme al nuovo stile, come è avvenuto in molti casi in cui cupole o guglie barocche furono messe a coronamento di torri gotiche, o altari o gallerie barocche furono costruite in interni gotici. Nel primo genere di soluzioni non si ha affatto coscienza di una fondamentale differenza di stile; nel secondo questa differenza è risolta con la stessa sicurezza e inevitabilità con cui, in secoli precedenti, la navata di stile gotico maturo della cattedrale di Paderborn era stata innestata su un transetto protoromanico, o il coro tardogotico di San Sebald a Norimberga era stato aggiunto a una navata protogotica. Anche quando ci si rese conto di una diversità di stili non si ebbero di regola prese di posizione su principi generali teorici. I problemi concreti erano risolti caso per caso, sia che la dicotomia stilistica fosse attenuata o, al contrario, accentuata come un elemento stimolante.

Quando, nei primi decenni del Settecento cominciò a venir meno questa accettazione senza problemi dello stile gotico (che però sopravvisse, in molti casi, fino ai giorni nostri), il problema del Gotico non si pose subito come una questione di principio, ma fu risolto con una magistrale sintesi soggettiva degli elementi in conflitto. In una penetrante analisi del gotico viennese del Settecento (analisi valida, *mutatis mutandis*, per l'intera provincia dell'arte tedesca¹) Hans Tietze ha dimostrato che per tutto il regno di Giuseppe II, il Barocco

combinò gli elementi dell'architettura medievale con quelli contemporanei in modo così libero e efficace che ne uscì una nuova forma d'arte... Gli elementi goticizzanti furono consapevolmente sviluppati in modo da dare un'impressione di modernità; non ci si preoccupò della fedeltà storica, anzi gli architetti si sforzarono di andar oltre quello che sembrava troppo simile ai loro prototipi... Il proposito era di comporre gli elementi gotici (più precisamente medievali) in una nuova creazione senza precedenti, il cui spirito artistico fu indubbiamente moderno.

La ricostruzione della Deutschordenskirche a Vienna, la cupola della chiesa abbaziale di Kladrub e, in Germania, le superbe torri occidentali

¹ In « Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission », III (1909), pp. 162 sgg. (d'ora in poi citato come Tietze); 10., *Das Fortleben der Gotik durch die Neuzeit*, « Mitteilungen der kunsthistorischen Zentralkommission », serie III, XIII (1914), pp. 197 sgg. L'importante studio di A. Neumeier sul « Gothic revival » nell'arte tedesca del tardo Settecento (in « Repertorium für Kunstwissenschaft », XLIX (1928), pp. 75 sgg.) mi è venuto sotto l'occhio solo dopo che questo articolo era già steso. [Per la bibliografia più recente cfr. p. XXI].

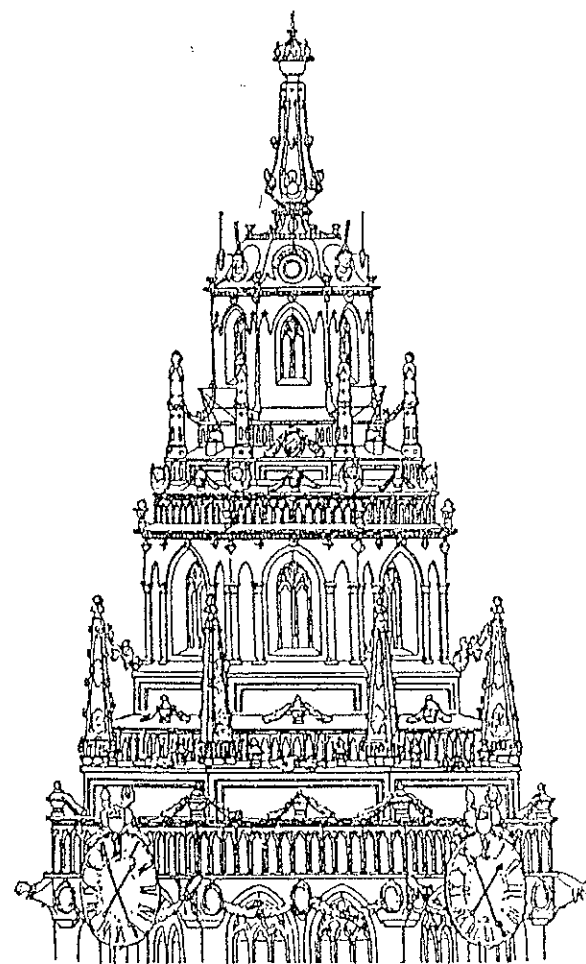
della cattedrale di Magonza, opera di F. J. M. Neumann (figg. 51, VIII; 1767-74), sono esempi monumentali di questo orientamento architettonico che, per quanto già chiaramente retrospettivo, era ancora portato a un'astorica mescolanza di vecchio e nuovo, e capace di realizzarla: un atteggiamento che ben presto si sarebbe sviluppato in un universalismo spregiudicato che avrebbe messo il Gotico quasi sullo stesso piano dell'architettura cinese o araba. Nel 1721 Bernhard Fischer von Erlach pubblicava il suo *Progetto di una architettura storica*. In esso, è vero, non vengono illustrati edifici gotici¹; ma la prefazione propone all'architetto una scelta per così dire, tra vari « stili », con un atteggiamento molto simile a quello per cui un pittore come Christian Dietrich eccellea nell'imitare diversi « grandi maestri ». Fischer spiega questa varietà con le particolarità nazionali e alla fine arriva anche a un moderato apprezzamento dello stile gotico:

I disegnatori vedranno qui che i gusti delle nazioni differiscono nell'architettura non meno che nel modo di vestirsi o di cucinare, e confrontandole fra di loro potranno fare una scelta giudiziosa. Infine riconosceranno che, a dire il vero, l'uso può autorizzare certe bizzarrie nell'arte di costruire, così come gli ornamenti traforati del gotico o le volte ogivali ad arco acuto...².

Pressapoco alla stessa epoca avevano inizio in Inghilterra quei due movimenti (in parte sostenuti o promossi dalle stesse persone) che si proponevano da un lato una riforma dell'arte dei giardini secondo un gusto di scenografia « naturale », paesistica, e dall'altro un voluto *revival* dello stile architettonico gotico. Non è un caso che questi due movimenti siano stati così vicini nel tempo e nello spazio e che, prima che fosse consentito alla architettura seria, monumentale di esprimersi in forme « gotiche », lo stile « gotico » sia stato principalmente usato per padiglioni, case da tè, luoghi di riposo e *hermitages* nei parchi sistemati secondo il nuovo gusto paesistico. Da quando la teoria artistica cominciò a considerare le

¹ Certi castelli medievali, come quello di Meissen, si incontrano solo nel contesto di vedute paesistiche.

² B. FISCHER VON ERLACH, *Entwurf einer historischen Architektur*, prefazione: « Les desinateurs y verront que les goûts des nations ne diffèrent pas moins dans l'architecture que dans la manière de s'habiller ou d'apprêter les viandes, et en les comparant les unes aux autres, ils pourront en faire un choix judicieux. Enfin ils reconnoîtront qu'à la vérité l'usage peut autoriser certaines bizarreries dans l'art de bâtir, comme sont les ornements à jour du Gothique, les voûtes d'ogives en tiers point ». Cito dall'edizione di Lipsia del 1742.



VIII. Bernhard Hundeshagen, La torre occidentale della Cattedrale di Magonza (cfr. fig. 51) prima del restauro.

differenze tra architettura antica, medievale e moderna, il gotico fu riguardato non solo come uno stile «senza regole» ma anche come uno stile specificamente «naturalistico»: cioè come una forma di architettura derivante dalla imitazione degli alberi veri (cioè dalla tecnica che i teorici antichi attribuivano agli antichissimi precursori dell'uomo civile), mentre il sistema classico avrebbe avuto inizio con la combinazione tettonica di tronchi squadrati (si veda la relazione sui resti dell'antica Roma, originariamente attribuita a Raffaello ma ora per lo più ascritta a Bramante o Baldassarre Peruzzi¹).

Non sorprende che il gusto per questo genere «primitivo» d'architettura si sia sviluppato insieme con la preferenza per un tipo di giardini in cui alla vasca si sostituiva il «lago», al canale il «ruscello», al *parterre* il «prato», al viale per le carrozze e i cavalli di una folla di visitatori il sentiero serpeggiante spesso indicato come «passeggiata del filosofo» e al rigore stereometrico dei boschetti tagliati regolari, la naturale esuberanza di alberi pittoreschi. Quello che un uomo come L'enôtre aveva esplicitamente rifiutato («che i bei giardini debbano sembrare foreste»²) era ora ricercato con un entusiasmo per metà serio per metà scherzoso. Questa accentuazione sentimentale «degli aspetti di natura» venne a creare un'intima affinità tra i «giardini all'inglese» e le innumerevoli cappelle, castelli e *hermitages* «gotici» di cui cominciarono ad esser popolati e che, in base alla teoria dell'origine dal gotico sopra ricordata, si volevano costruiti di rami grezzi e radici d'alberi (fig. 52)³. Un'anticipazione quanto mai illuminante di questo gusto, che oggi sopravvive solo nelle località d'acque, nelle stazioni termali e nei giardini delle ville suburbane, si trova in una incisione del xv secolo, che fa parte del cosiddetto «gruppo Baklini» nella quale il carattere rustico della Sibilla Ellespon-

¹ Su questa relazione, cfr. SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, 2ª ed., pp. 197 e 199 sgg.

² J. GOUFFREY, *André le Nôtre*, Parigi 1913, p. 123.

³ Da PAUL DECKER, *Gothic Architecture*, Londra 1759, che (e la cosa è significativa) è dedicato esclusivamente all'architettura dei giardini. Conviene ricordare che questa breve opera, al pari dell'altra parallela, *Chinese Architecture*, non è affatto una traduzione parziale dell'opera di PAUL DECKER, *Fürstlicher Baumeister oder Architectura Civilis*, Augusta 1711-18 (come perfino lo SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, 1ª ed. Firenze 1935, pp. 369 e 387, afferma). L'autore di quest'ultima opera è un Paul Decker più antico, scolaro di Schlüter, e l'opera non contiene nulla di simile alla precedente. La notazione «Stampato per conto dell'Autore» ci permette di affermare che l'autore di *Gothic Architecture* era ancora vivo nel 1759, mentre il Paul Decker più antico morì nel 1713.

tica è sottolineato da un sedile fatto di tronchi e rami grezzi (fig. 53)⁴. Sarà da aggiungere che simili strutture «gotiche» appaiono anche spesso sotto forma di rovine artificiali intese a raffigurare il trionfo del tempo sullo sforzo dell'uomo⁵.

Nei paesi nordici quindi il primo consapevole *revival* dello stile gotico lo si deve non tanto alla preferenza per una particolare forma di architettura quanto al desiderio di evocare una particolare atmosfera. Queste forme architettoniche settecentesche non vogliono riprodurre uno stile obiettivo, mirano invece ad agire come uno stimolo soggettivo, capace di evocare la libertà naturale di contro alle costrizioni delle civiltà, a suggerire un atteggiamento contemplativo e idillico di contro alla attività etica, sociale, infine a suggerire un senso di misterioso e di esotico. La suggestione che esse esercitavano su un pubblico sofisticato era in qualche modo analoga a quella del pasto di un cacciatore americano che, secondo Brillat-Savarin, eguaglia, e in certi casi è superiore, al fascino di un pranzo parigino sapientemente elaborato. Ad acquistare coscienza del fatto che

⁴ Pubblicato in «International Chalcographic Society» (1886), III, n. 8. Nei *Testi Sibillini* (opportunamente ristampati in E. MALLÉ, *L'Art religieux de la fin du Moyen-Age en France*, Parigi 1922, pp. 258 sgg.) la Sibilla Ellespontica è descritta: «In agro Troiano nata... veste rurali induta» e la sua profezia suona: «De excelso coelorum habitaculo prospexit Deus humiles suos». Ella era così immaginata come figlia della natura e quindi si pensava che vivesse allo stesso livello di civiltà dei primitivi che costruivano le loro dimore di rami grezzi (cfr. le illustrazioni al trattato del Filarete sull'architettura, riprodotte in M. LAZZARONI e A. MUÑOZ, *Filarete*, Roma 1908, tav. 1, figg. 3 e 4). Risulta dunque che un desiderio di accuratezza o «storica» o allegorica poteva produrre qualcosa di simile al più tardo *style rustique* (cfr. E. KRIS, in «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», I [1926], pp. 137 sgg.) [Per le teorie classiche circa la civiltà primitiva e il loro riemergere nel Rinascimento, cfr. VANDUSKY, *Studies in Iconology* (citato sopra, a p. 30), p. 41, figg. 18, 21-23].

⁵ H. HUME (Lord Kames), *Elements of Criticism*, Londra 1762, p. 173. L'autore preferisce le rovine gotiche a quelle classiche perché le prime dimostrano il trionfo del tempo sulla forza, le seconde il trionfo della barbarie sul gusto: questo forse non tanto perché mosso dal disprezzo per il Gotico quanto dall'idea che le rovine greche suggeriscono la distruzione violenta ad opera di mani umane, mentre le rovine gotiche evocano il senso della decadenza naturale. Il nucleo fondamentale dell'antitesi sta nel contrasto tra «tempo» e «barbarie» anziché tra «forza» e «gusto». Comunque sia, l'affermazione dello Hume dimostra il diffondersi di una nuova attenzione ai «modi» anziché alla forma. Il Rinascimento era stato incline ad ammirare nelle rovine non tanto la grandiosità delle forze distruttive quanto la bellezza degli oggetti distrutti. «Considerando dalle reliquie che ancor si veggono per le rovine di Roma la divinità di quelli animi antichi...», è detto nella Relazione sull'antica Roma (cfr. sopra, nota 1 a p. 182) e un disegno di Maarten van Heemskerck reca la scritta: «Roma quanta fuit, ipse ruina docet», una frase che fa pensare alla nota poesia di Hilbert di Lavardin. Circa il gusto dei romantici per il gotico e le rovine in Inghilterra, oltre alla bibliografia riportata dal Tietze, cfr. L. HAFERKORN, *Gothik und Ruine in der englischen Dichtung der 18. Jahrhunderts*, 1924, in «Beiträge zur englischen Philologie», vol. IV.

il Gotico non era solo un gusto, ma anche uno stile, cioè che esso esprimeva un ideale artistico determinato da principi autonomi e riscontrabili, il pubblico nordico avrebbe dovuto essere educato da due esperienze, apparentemente (ma solo apparentemente) contraddittorie. Da un lato avrebbe dovuto convertirsi a una concezione strettamente classicistica dalla quale lo stile gotico, non meno che il Barocco, sarebbe stato visto a distanza e perciò in prospettiva (come Tietze giustamente osserva, « il più severo classicista della Vienna di Giuseppe II era anche il più vigoroso goticista »)¹; dall'altro avrebbe dovuto acquisire (in certi casi, come nel primo Romanticismo tedesco, su una base intensamente emotiva) una nuova coscienza del significato storico e nazionale dei monumenti artistici del Medioevo. Per una seria rivalutazione dello stile gotico fu necessaria l'attività di uomini come Félibien e Montfaucon in Francia²; Willis, Bentham, Langley e Walpole in Inghilterra³; Christ, Herder e Goethe in Germania. Solo una combinazione di classicismo e romanticismo avrebbe potuto indurre il Nord a tentare un apprezzamento e una ricostruzione « archeologica » dello stile gotico, e solo questa combinazione avrebbe potuto far sorgere la convinzione, che ben presto si sarebbe cristallizzata in dogma distruttivo, che ogni aggiunta prevista per una vecchia chiesa, « se non fatta secondo lo stile gotico, non avrebbe potuto fondersi felicemente

¹ TIETZE, p. 185.

² SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, 2ª ed., pp. 482, 498 e *Präludien*, p. 288. Gli storici locali e regionali (ad esempio, DOM U. PLANCHIER nella sua *Histoire générale et particulière de Bourgogne*, Digione 1739-87) mostrano naturalmente un reverente interesse per i monumenti medievali molto prima che i teorici d'architettura. Questo è vero anche per la Germania, dove l'ammirevole H. CRUMBACH (*Primitiae Gentium sive Historia et Encomium SS. Trium Magorum*, Colonia 1653-54, III, 3, 49, pp. 799 seg.) esaltò entusiasticamente la bellezza della cattedrale e arrivò perfino a pubblicarne i disegni medievali perché potessero servire al futuro completamento (!) Però lo stesso Crumbach (che mi è stato segnalato da Helen Rosenau) aveva profonda dimistichezza con Vitruvio e i teorici italiani d'architettura e proprio questa consuetudine gli permise, capovolgendo la condanna in loco, di interpretare lo stile gotico in modo sorprendentemente moderno: « Utar hoc capite vocibus artis Architectonicae propriis et Vitruvio petitis, quas operi Gothico conabor accomodare... Operis totius et partium symmetria nullam certam regulam Ionici, Corinthiaci vel compositi moris, sed Gothicum magis institutum sequitur, unde, quicquid collibitum fuerat, faberrime sic expressit ars, ut cum naturis rerum certare videntur, habita tamen partium omnium peraequa proportione: neque enim in stylobatis, columnis et capitulis vel in totius structurae genere vetus Italorum architecturae ratio fertur; sed opus hac fere solidius, firmius et, cum res exigit, interdum ornatus apparet ». Cioè Crumbach deriva dalla teoria architettonica italiana l'idea, corrente a quell'epoca, che lo stile gotico segue solo le regole della natura, ma mette in rilievo il fatto che proprio questo assicura alle strutture gotiche valori di totalità, libertà, forza e, « se necessario », esuberanza decorativa.

³ SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, 2ª ed., pp. 483 e 501-3.

con il vecchio edificio gotico¹; e che sarebbe stato un « peccato contro l'arte » se « il restauratore, nel riparare vecchi monumenti e edifici, non avesse seguito lo stile e il metodo con il quale essi erano stati costruiti », o se un « altare in stile romano fosse stato eretto in una chiesa gotica »².

IV.

Secondo il Tietze, fu l'incisore Charles-Nicholas Cochin, esperto anche di teoria dell'arte, che — in occasione del progetto, non realizzato, di Michelangelo Slodtz per la decorazione del coro di Saint-Germain-d'Auxerre — per primo sollevò il « problema della purezza artistica » a proposito dello stile gotico³.

Ma questo è vero, come probabilmente si voleva fosse, solo per il Nord. In Italia il sorgere di questo problema, che nei paesi al di là delle Alpi poteva farsi acuto solo dopo un lungo processo di dissoluzione e di consolidamento, era inevitabile sin dagli inizi. Qui infatti lo stesso movimento rinascimentale aveva risolutamente stabilito d'un colpo quella distanza tra Gotico e arte contemporanea di cui, come abbiamo visto, il Nord fu potenzialmente incapace fino al sorgere simultaneo del classicismo e del Romanticismo.

Dai tempi di Filippo Villani fu pacifico per gli italiani che, distrutta da orde di barbari conquistatori e oppressa dallo zelo religioso del primo cristianesimo la grande e bella arte dell'antichità, era sorta durante le « tenebre del Medioevo », un'arte o barbarica e incivile (« maniera tedesca ») oppure sclerotizzata, in quanto estraniata dalla natura (« maniera greca »); e che il presente, avendo ritrovato la via tanto della natura che dei modelli antichi, aveva felicemente creato un'« antica e buona maniera

¹ Relazione dell'anno 1783 relativa a uno « Stückel » per Santo Stefano di Vienna, citata dal TIETZE, p. 175.

² J. G. MEUSEL, *Neue Miscellaneen*, Lipsia 1795-1803, citato da TIETZE, p. 175. Fu esattamente nello stesso periodo in cui sorse quello che i fratelli Grimm definirono un « irritante purismo »: un purismo che è diverso dai primitivi tentativi di un Philipp Zesen, un po' come il « Gotico di Meusel » è diverso dal « Gotico dei gesuiti ». Per i rapporti tra apprezzamento « romantico » e apprezzamento « storico » del Gotico cfr. le belle osservazioni di G. SWARZENSKY nel *Katalog der Ausstellung mittelalterlicher Glasmalereien im Städtischen Kunst-institut*, Francoforte 1928, p. 1.

³ Citato da TIETZE, p. 175. A differenza degli autori ora ricordati il Cochin non arriva a una decisione positiva.

moderna»¹. Così il Rinascimento si pose, fin dagli inizi in una posizione di contrasto acutamente sentita rispetto al Medioevo in generale e allo stile gotico in particolare: un contrasto ammesso nella teoria come nella pratica. Non sorprende che un'epoca in cui un uomo come il Filarete scriveva un intero trattato sull'architettura per convertire i suoi mecenati dell'Italia del Nord a lasciare la riprovevole architettura del Medioevo per quella del Rinascimento fiorentino, e nella quale la qualifica di «gotico» o «tedesco» rappresentava la più severa delle critiche², che quest'epoca, dunque, non si sia accorta della corrente sotterranea di goticismo che prevale nel tardo Quattrocento e nella prima arte «manieristica»; né sorprende che, quando, come nel caso del Pontormo, questa corrente sotterranea è venuta alla superficie in forma di aperte derivazioni dal Gotico, l'abbia severamente disapprovata³.

Tuttavia proprio questa opposizione al Medioevo spinse e mise in grado il Rinascimento di porsi effettivamente di fronte all'arte gotica e perciò stesso, anche se attraverso un velo di ostilità, di vederla per la prima volta: vederla come un fenomeno estraneo e condannabile, e tuttavia, proprio per questa ragione, profondamente caratteristico, un fenomeno che non poteva esser preso troppo sul serio. Per quanto paradossale possa sembrare, mentre al Nord, per mancanza di distacco, fu necessario un lungo tempo per giungere ad apprezzare le opere gotiche come capaci di suscitare una particolare esperienza emotiva, e un tempo ancora più lungo per intenderle come manifestazioni di uno stile grande e profondo, fu proprio l'ostilità al Gotico a creare la base per il suo riconoscimento in Italia.

¹ A questo proposito cfr. soprattutto SCHLOSSER, *Präludien*, p. 288.

² Cfr. la nota 1 a p. 187. Per il Vasari, cfr., ad esempio, l'introduzione, I, 3 (FREY, p. 69): «Le quali cose non considerando con buon giudizio e non le [le opere di Michelangelo] imitando, hanno a' tempi nostri certi architetti plebei... fatto quasi a caso, senza servar decoro, arte o ordine nessuno, tutte le cose loro mostruose e peggio che le Telesche»; oppure si vedano le sue critiche al modello di Antonio da Sangallo per San Pietro (VASARI, V, p. 467) che con tutti i suoi molti elementi minuti dà l'impressione che l'architetto «imiti più la maniera ed opera Tedesca che l'antica e buona, ch'oggi osservano gli architetti migliori». Entrambi i passi sono citati in J. BURCKHARDT, *Geschichte der Renaissance in Italien*, 7ª ed., Stoccarda 1924, p. 31.

³ Cfr. W. FRIEDLÄNDER, *Der anticlassische Stil*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XI.VI (1925), p. 49. Inoltre, F. ANAT, *Studien zur Gotik im Quattrocento*, in «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», XI.VI (1925), pp. 3 sgg.; ID., *Gedanken zur Entwicklung der Trecento- und Quattrocento-Malerei in Siena und Florenz*, in «Jahrbuch für Kunstwissenschaft», II (1924-25), pp. 207 sgg.

Il paragone delle volte ad arco acuto con l'intrecciarsi degli alberi, più tardi ripetuto fino alla nausea proprio dai fautori del Gotico, risale, come già si è accennato, all'autore della relazione sull'architettura romana attribuita a Raffaello¹. E, se spogliamo le osservazioni del Vasari del loro proposito e del loro tono accusatorio, ne risulta una caratterizzazione stilistica impossibile nel Medioevo e possibile nel Nord solo molti secoli dopo, che in certa misura rimane valida ancora oggi². Il Vasari dice: «spesso con mettere cosa sopra cosa, andavano in tanta altezza, che la fine d'una porta toccava lo il tetto»³. Noi parliamo di ripetizione di forme (rima opposta al metro!) e di verticalismo. Vasari dice:

E così per tutte le facce e altri loro ornamenti facevano una maledizione di tabernacolini, l'un sopra l'altro, con tante piramidi e punte e foglie, che non ch'esse possano stare, pare impossibile, ch'esse si possano reggere... E in queste opere facevano tanti risalti, rotture, mensoline e viticci, che sproporzionavano quelle opere che facevano...⁴.

Noi parliamo di assorbimento della massa nella struttura e della scomparsa della superficie del muro sotto la trama dell'ornato. Vasari dice:

Perché nelle colonne non osservarono quella misura e proporzioni che richiedeva l'arte, né distinsero ordine che fosse più Dorico che Corintio o Ionico o Toscano, ma alla mescolata con una loro regola senza regole facendole grosse grosse o sottili sottili, come tornava loro meglio⁵.

¹ Come tutti i teorici del Rinascimento, dall'Alberti a Paolo Frisi (SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, 2ª ed., pp. 435 sgg.), l'autore della relazione preferisce, come cosa del tutto naturale, l'arco a tutto sesto (romano) a quello acuto e motiva questa scelta con ragioni non solo estetiche ma anche statiche. Arriva perfino ad affermare che la trabeazione orizzontale (la cui debolezza era stata apertamente ammessa dal Vasari, introduzione, I, 3 [FREY, p. 63]) è superiore all'arco acuto per stabilità. Il Filarete (*Traktat über die Baukunst*, ed. W. von Ottingen, Vienna 1890, p. 274) era abbastanza aperto d'idee per porre in discussione la superiorità statica dell'arco a pieno sesto rispetto a quello acuto e preferisce il primo per ragioni puramente estetiche.

² Cfr. SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, 2ª ed., pp. 318 sg. e *Präludien*, p. 281.

³ FREY, p. 70 (cfr. sopra, p. 177).

⁴ FREY, p. 70.

⁵ VASARI, II, p. 98 (prefazione alla parte II). Descrivendo il modello del Sangallo, da lui criticato come «quasi gotico» (VASARI, V, p. 467), il Vasari istintivamente, e significativamente, impiega una terminologia quasi analoga: «Pareva a Michelangelo ed a molti altri ancora... che il componimento d'Antonio venisse troppo smunuzzato dai risalti e dai membri, che sono piccoli, siccome anco sono le colonne, archi sopra archi, e cornici sopra cornici».

Noi parliamo dell'andamento naturalistico, libero delle forme decorative e di proporzione « assoluta » anziché « relativa »¹. Vasari dice: « Et hanno [le costruzioni] più il modo di parer fatte di carta che di pietre o di marmi »². Che è quella che noi chiamiamo smaterializzazione della pietra.

Così il Rinascimento italiano (creando una prima, grande visuale retrospettiva che osava dividere lo sviluppo dell'arte occidentale in tre grandi periodi) individuò un suo *locus standi* dal quale poteva guardare all'arte dell'antichità classica (staccata per il tempo, ma legata per lo stile) e egualmente all'arte del Medioevo (legata per il tempo, ma staccata per lo stile): ognuno di questi due mondi poteva essere misurato per così dire riferendoli l'uno all'altro oppure contrapponendoli. Per quanto illegittimo questo metodo di valutazione possa ora apparirci, esso significò che da allora in poi le epoche della civiltà e dell'arte avrebbero potuto essere considerate come entità unitarie con una loro precisa fisionomia³.

Questo mutato atteggiamento portò a un'importante conseguenza sul piano pratico. Una volta riconosciuta l'esistenza di una differenza fondamentale tra il passato gotico e il presente moderno, l'ingenuità con cui il Medioevo poteva giustapporre o fondere vecchio e nuovo (un'ingenuità, abbiamo visto, che nel Nord durerà fino al Settecento) scomparve. E d'altro canto, da quando il Rinascimento, riscoprendo la teoria antica dell'arte, nonché la stessa arte antica, aveva fatto proprio l'assioma, secondo il quale la bellezza è quasi sinonimo di ciò che gli antichi chiamavano *aproveia* o *conciuntitas*, ogni volta che un architetto « moderno » si trovava di fronte a una struttura medievale da completare, ampliare o restaurare, si poneva una questione di principio. Lo stile gotico non era ammesso; ma ancor meno era ammessa una violazione di quella che l'Al-

¹ c. NEUMANN, *Die Wohl des Platzes für Michelangelus David in Florenz im Jahr 1504; Zur Geschichte des Massstabproblems*, in « *Repertorium für Kunstwissenschaft* », XXXVIII (1916), pp. 1 sgg.

² Cfr. sopra, a p. 177.

³ È stato spesso affermato (e sull'argomento torneremo più avanti) che questo processo per cui le epoche storiche sono ridotte a entità individue e nello stesso tempo complessive, processo possibile solo grazie alla coscienza di una distanza storica, è ciò che distingue l'atteggiamento del Rinascimento italiano di fronte all'Antichità dall'atteggiamento del Medioevo. Ma l'atteggiamento del Rinascimento italiano verso il Medioevo presuppone, ad onta del suo carattere essenzialmente negativo, un'eguale coscienza di distanza; nel Cinquecento e nel Seicento il Nord considerava lo stile gotico con la stessa ingenuità con cui aveva considerato l'antico nei secoli XII, XIII e XIV.

berti, il vero fondatore della teoria dell'arte, chiamava « convenienza » o « conformità »: « Conviensi imprima dare opera che tutti i membri bene convengano. Converranno, quando et di grandezza et d'offitio et di spetie et di colore e d'altre simile cose corresponderanno ad una bellezza »¹. Sarebbe assurdo se Milone, l'atleta, dovesse essere raffigurato con fianchi delicati o Ganimede con membra da facchino, e « se le mani di Elena o Ifigenia fossero vecchie e nodose ».

Che fare se, invece di un'Elena, avessimo davanti a noi un santo gotico? In questo caso non sarebbe proprio assurdo che la statua avesse le mani di una Venere greca? O, riportandoci a problemi pratici più immediati, non sarebbe un peccato contro arte e natura mettere insieme due file di pilastri gotici e una volta « moderna », cioè classicheggiante? Molti competenti risposero a questa domanda, anche sul piano teorico, con un « sì » deciso e definirono questa un'« esorbitanza »: come se « un cappello italiano fosse messo sopra un vestito tedesco »².

Così gli italiani, ogni volta che si trovavano alle prese con monumenti gotici, non potevano sottrarsi a una decisione di principio, mentre i nordici potevano procedere senza problemi. Rifiutando consapevolmente la « maniera tedesca » per la « maniera moderna », legata però al principio della « conformità », essi si trovarono di fronte al « problema dell'unità stilistica » già nel Cinquecento. E, per quanto paradossale possa apparire, possiamo capire come sia stato proprio il distacco dal Medioevo a provocare il fenomeno di un architetto rinascimentale che costruisce in uno stile gotico più « puro » di quello che F. J. M. Neumann e Johann von Hohenberg avrebbero impiegato tre secoli dopo.

Non considerando i casi in cui le strutture preesistenti furono completamente e, in contrasto con la prassi nordica, volutamente trascurate (come avvenne nella maggioranza dei progetti di facciate fiorentine e romane) il problema della « conformità » poteva essere risolto solo in uno di questi tre modi. Primo, le parti preesistenti potevano essere rimodelate secondo i principi della « maniera moderna » (o, in modo anche più

¹ L. B. Alberti *kleinere kunsttheoretische Schriften*, a cura di H. Janitschek, Vienna 1877, p. 111.

² Relazione del Terribilia sul problema delle volte di San Petronio, in G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti*, Firenze 1839-40, III, p. 492, riportata sotto, nota 3 a p. 198. Altre affermazioni di tono affine sono riportate a pp. 195, 198 sgg.

concreto, incastonate in un organismo contemporaneo); secondo, l'opera poteva essere continuata in uno stile volutamente goticizzante; terzo, si poteva arrivare a un compromesso tra queste due possibilità.

Il primo di questi sistemi, non sempre attuabile ma ben congeniale al gusto del tempo, fu iniziato dall'Alberti nel suo Tempio Malatestiano (San Francesco) di Rimini e applicato dal Vasari stesso in occasione del rifacimento del refettorio di un convento napoletano¹; venne esplicitamente raccomandato da Sebastiano Serlio per la modernizzazione dei palazzi medievali²; e su grande scala, fu seguito in tre celebri imprese di rammodernamento: la Santa Casa di Loreto di Bramante («qual era pur Tedesco, ma con l'haver quel prudente architetto agiontovi boni ornamenti rende l'opera bella et gratiosa»³), la Basilica di Andrea Palladio a Vicenza e il San Giovanni in Laterano del Borromini.

Il secondo sistema — subordinazione alla «conformità» — fu introdotto da Francesco di Giorgio Martini e Bramante nei loro disegni e rapporti per il tiburio del Duomo di Milano, per il quale essi chiedevano⁴, come cosa del tutto naturale, «di fare gli ornamenti, lanterna et fiori-

¹ VASARI, VII, p. 674 (citato in BURCKHARDT, *op. cit.*). Dapprima il Vasari non voleva accettare l'incarico, consultogli nel 1544, perché il refettorio era costruito nel vecchio stile «e con le volte a quarti acuti e basse e cieche di lumi». Poi però si accorse che poteva «fare tutte le volte di esso refettorio lavorate di stucchi per levar via con ricchi partimenti di maniera moderna tutta quella vecchiazza e goffezza di stesi». La facilità con cui il tufo poteva essere intagliato gli permetteva «tagliando, di fare sfondati di quadri, ovati e ottagonali, ringrossando con chioidi e rimettendo de' medesimi tufi» e ridurre così tutti quegli archi «a buona proporzione».

² S. SERLIO, *Tutte l'opere d'architettura...*, Venezia 1619, VII, pp. 756-57, 170-71 (citato in SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, 2ª ed., pp. 408 sgg.; cfr. anche pp. 217 sgg. e fig. 65). Il Serlio significativamente si rivolge ai proprietari che vorrebbero modernizzare i loro palazzi gotici per non apparire da meno dei loro aggiornati vicini «che vanno pur fabbricando con buono ordine, osservando almeno la simetria», ma non possono o non vogliono sobbarcarsi la spesa di un edificio completamente nuovo. Un esempio di tali ricostruzioni, particolarmente interessante perché dell'artista in questione, viene da noi discusso nell'*Excursus* in appendice a questo saggio (pp. 216 sgg.).

³ Lettera di Andrea Palladio, in GAYE, *op. cit.*, III, p. 397.

⁴ Relazione di Francesco di Giorgio Martini del 27 giugno 1490 (G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1854-56, II, p. 429, ricordato, ad esempio, dal BURCKHARDT, *op. cit.*). La relazione di Bramante (ci sono poche ragioni per dubitare della sua autenticità) insiste anche di più sul principio della conformità. Dato che l'ubicazione e la forma di massima del tiburio erano determinate dall'edificio già esistente, esso doveva costruirsi quadrato in modo da non «deviare» dal progetto originale e i particolari architettonici avrebbero dovuto essere ricavati dai vecchi disegni conservati negli archivi della cattedrale. «Quanto a li ornamenti come sono scale, corridoi, finestre, mascherie, pilari e lanterne, quello che è facto sopra la sagrestia, bona parte ne da intendere, e meglio se intende anchora per

menti conformi a l'ordine de lo hedificio et resto de la Chiesa». Dopo qualche incertezza¹ fu di fatto eretto in uno stile gotico, che, rispetto alla cupola della chiesa abbaziale di Kladrub in Boemia o la torre della cattedrale di Magonza del Neumann risulta archeologicamente quasi corretto (fig. 54). Agli stessi criteri si ispirarono la maggior parte degli artisti che, tra il 1521 e il 1582, si affaticarono intorno al problema della facciata di San Petronio a Bologna²; e, più tardi ancora, l'anonimo architetto barocco che propose di estendere il principio della «conformità» dal singolo edificio a tutto l'ambiente, aggiungendo un grosso palazzo gotico agli edifici che circondano il Duomo di Siena³.

La terza soluzione — compromesso — è esemplificata, a una data precoce come il 1455 circa, dalla facciata albertiana di Santa Maria Novella. Una soluzione di compromesso era prevista anche nel criticatissimo progetto del Vignola per San Petronio (fig. 57)⁴ e in un modello estremamente interessante presentato da Gherardo Silvani nel 1636 in occasione di un secondo concorso per la facciata del Duomo di Firenze (fig. 60). Imitando consapevolmente il campanile (che è a filo della facciata della cattedrale) questo modello mostra una comune composizione barocca arricchita però di torrette ottagonali gotiche e punteggiata qua e là di particolari gotici come pilastri intarsiati alternati ad altri scanalati, un motivo a intarsi sul frontone e un parapetto composto di esalobi all'ordine superiore; il suo motivo ispiratore — voluto adattamento del nuovo stile al vecchio — fu esplicitamente messo in evidenza dal Baklinucci: «Fece adunque il Silvani il suo modello, componendolo di due ordini;

alcuni disegni che ne la fabrica se trovano facti in quello tempo, che questo Duomo fu edificato» (riprodotto, ad esempio, in H. VON GEYMÜLLER, *Die ursprüngliche Entwürfe für St. Peter in Rom*, Parigi 1875, pp. 117 sgg.). Per i progetti «gotici» di Leonardo per il tiburio, cfr. L. H. HEYDENREICH, *Die Sakralbaustudien Leonardo da Vincis* (tesi) Amburgo 1929, pp. 23 sgg. e 38 sgg.

¹ BURCKHARDT, *op. cit.*, p. 33.

² Per questo e il seguente, cfr. il famoso studio di A. SPRINGER, *Der gotische Schneider von Bologna (Bilder aus der neueren Kunstgeschichte)*, Bonn 1867, pp. 147 sgg. Cfr. anche LUDWIG WEBER, *Baugeschichte von S. Petronio in Bologna*, in «Beiträge zur Kunstgeschichte», nuova serie, XXIX (1904), pp. 31 sgg., in particolare pp. 44 sgg.; H. WILHELM, *Giacomo Barozzi da Vignola*, Strasburgo 1906, pp. 23 sgg.; G. DEMO, *Untersuchungen über das gleichzeitige Dreieck als Norm gotischer Bauproportionen*, Stoccarda 1894. [Cfr. la monografia dello Zucchini citata a p. XXI].

³ Cfr. KURT CASSIRER, *Zu Borrominis Umbau der Lateranbasilika*, in «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», XLII (1921), pp. 55 sgg., fig. 5-7.

⁴ WILHELM, *op. cit.*, tav. I e p. 26.

e nell'estremità de' lati intese di fare due tondi pilastri a foggia di campanili, non solo per termine dell'ordine gotico con che e incrostata la chiesa, ma eziandio per non discostarsi di subito dal vecchio»¹.

Una tale soluzione di compromesso o anche la continuazione di una preesistente struttura in forme gotiche, non significa però una accettazione dello stile gotico. Scegliendo l'alternativa «gotica», gli architetti semplicemente si adeguavano al postulato della «conformità», e dovunque fu possibile optarono per la «maniera moderna». Di contro all'unico progetto di compromesso di Gherardo Silvani ce ne sono altri otto nei quali non si fa la minima concessione al carattere gotico né della cattedrale, né del campanile (sette di questi furono presentati nel 1587). Di tutti i progetti goticizzanti così a lungo discussi, solo quello per il tiburio della cattedrale di Milano fu effettivamente realizzato; mentre il problema, in un certo senso analogo, di collocare una lanterna sulla cupola gotica del Duomo di Firenze (fig. 55) fu risolto in senso diametralmente opposto. Nella sua concezione volumetrica e strutturale questa lanterna – cominciata dal Brunelleschi nel 1446 – è sostanzialmente più vicina allo spirito gotico che non il capriccioso tiburio di Milano, dove i prismi ottagonali, inseriti l'uno nell'altro, sono sostanzialmente non gotici come non gotici sono gli archi rampanti invertiti che pendono come festoni. Nella lanterna brunelleschiana i pilastri corinzi servono da rivestimento classico a quello che effettivamente è un pilastro a fascio gotico, e quel moderno simbolo di forza che è la voluta a spirale (che compare qui per la prima volta) è un vero e proprio arco rampante gotico travestito².

Che il tiburio milanese sia stato costruito secondo il progetto originario, mentre la lanterna del Brunelleschi nasconde la sua natura gotica sotto un'apparenza moderna – cioè ispirata al classico – non è un caso. Il principio della «conformità» poteva portare alla effettiva esecuzione di un progetto goticizzante solo là dove questo fosse sostenuto da una preferenza reale, anche se non esclusivamente estetica, per lo stile gotico.

¹ P. BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno*, 1681 (nell'edizione del 1767, XIV, p. 114).

² In entrambi questi casi abbiamo una netta distinzione tra principi antitetici: nel tiburio milanese, sintassi moderna e vocabolario gotico; nella lanterna del Brunelleschi, sintassi gotica e vocabolario moderno. A Magonza e Kladnib abbiamo invece una fusione di entrambi questi elementi.

E questa preferenza pare esistesse solo nell'Italia settentrionale, che è separata dal resto della penisola dagli Appennini. Qui la frattura tra stile architettonico moderno e stile medievale fu meno brusca che in Toscana, per non parlare di Roma, dove solo alcune chiese romaniche e un'unica chiesa gotica furono costruite in tutto il Medioevo. È significativo in questo senso che le «trifore esterne» siano rimaste un motivo prediletto nell'architettura del Rinascimento lombardo (cfr. ad esempio, la Certosa di Pavia, Santa Maria delle Grazie a Milano, il modello di Cristoforo Rocchi, del 1486, per la cattedrale di Pavia, e anche il santuario di Santa Maria della Croce presso Crema, eseguito solo intorno al 1500, le cui trifore esterne sono fatte di archi trilobati schiettamente gotici). Quando il Cesariano mise mano a un commentario su Vitruvio¹ come base per discutere il problema tipicamente gotico della triangolazione o quadrangolazione, venne ad esprimere involontariamente un atteggiamento troppo italiano perché non vi si sentisse un'eco del generale *revival* dell'antichità classica e nello stesso tempo troppo nordico perché rinunciasse ai vecchi metodi architettonici del Medioevo. In questa, che artisticamente è una zona di confine, poté nascere un vero e proprio «partito gotico» e la sua opposizione ai «modernisti» poté esplodere in un'aspra polemica su questioni di principio che non sarebbe certo stata possibile in Germania o in Francia come non lo sarebbe stata a Roma e a Firenze.

È comunque rivelatore che questa polemica – che significativamente tocca il suo acme nel punto più vicino a quella che può chiamarsi l'«Italia vera e propria» – abbia la sua radice non tanto in contrasti di gusti artistici, quanto invece in antagonismi culturali, sociali e politici. La famosa polemica per la facciata di San Petronio² non verté solo sull'eccellenza dello stile architettonico gotico rispetto a quello moderno, ma anche sui meriti del maestro indigeno di contro al maestro «straniero»³ (Bologna considerò sempre Firenze e Roma «potenze ostili») e riuscì più facilmente a rendere onore a Dürer che a Michelangelo o

¹ Cfr. SCHISSLER, *La letteratura artistica*, 2ª ed., pp. 252, 257; DEANO, *op. cit.*

² Cfr. i rimandi bibliografici indicati alla nota 2 a p. 191.

³ Che Giacomo Ranuzzi, un architetto locale, energico oppositore del Vignola, sia autore del «non gotico» progetto riprodotto dal Weber, tav. 1, è stato messo in dubbio dallo WILKIN (op. cit., p. 29). Si ha l'impressione che esso sia opera di un dilettante.

Raffaello¹. Essa inoltre coinvolse il problema se conservare o meno una concezione democratica dell'arte e della vita fondata sul sistema corporativo medievale, e quindi simboleggiata, per così dire, dallo stile gotico di contro alle ambizioni di una nascente aristocrazia e di una classe d'artisti sconosciuta nel Medioevo. Strettamente alleati alla nuova aristocrazia, questi « virtuosi » si consideravano gentiluomini colti e esponenti di una libera professione anziché artigiani e membri di una corporazione; il loro stile era tenuto non solo come « moderno », ma anche come parte delle « classi superiori ». Non è un caso che sia stato il conte Giovanni Pepoli a sollecitare il Palladio a presentare i suoi progetti classicheggianti per la facciata di San Petronio² e « risolutamente difese i disegni »³ di un architetto che, fin dagli inizi, si era rivolto solo a coloro che fossero « intelligenti della professione d'architettura »⁴ e il cui classicismo poteva di fatto essere interpretato come una forma di protesta contro l'arte propria della sua regione che, come è noto, appartiene all'Italia settentrionale.

Così anche nell'Italia del Nord una consapevole preferenza per lo stile gotico rimase limitata a una borghesia imbevuta di spirito campanilistico e di pregiudizi politici (allo stesso modo che il simpatetico interesse per i « primitivi » fiamminghi mostrato da circoli semiprotestanti vicini a Ochino e Valdés e, più tardi ancora, da autori controriformistici come Giovanni Andrea Gilio, si fondava su convinzioni religiose anziché

¹ Non è un caso che il Malvasia, che chiamava Raffaello « boccalajo Urbinate », lodò Dürer « maestro di tutti » e giunga ad affermare che tutti i « grandi » (cioè i fiorentini e i romani) si tenebbero a mendicanti se dovessero rendere a Dürer tutto quello che ne hanno preso (citato da A. WINKELMANN, *Alberto Dürer*, in *Festschrift für Julius Schlosser*, Zurigo, Lipsia e Vienna 1926, p. 185). In un « pinno di studi », inedito ma altamente istruttivo, per i giovani membri dell'Accademia di Bologna, Roma figura dopo Parma e Venezia come luogo degno d'essere visitato; Firenze non figura nemmeno; e a Dürer si dà il merito di avere per primo ristabilito « la nobiltà di pittura » e di aver superato « la seccaggine, ch'ebbero gli Antichi » (per « Antichi » si intendono naturalmente gli artisti medievali). Cfr. Bologna, Biblioteca Universitaria, Cod. 245: *Punti per regolare l'esercizio studioso della gioventù nell'accademia Clementina delle tre arti, pittura, scultura, architettura*.

² GAYE, *op. cit.*, III, p. 316. [È da notare che nei disegni scenografici del Serlio la « scena tragica », destinata a drammi che, fino all'avvento della « tragedia borghese » nel Settecento, animavano come personaggi solo re e principi, si compone esclusivamente di edifici rinascimentali (*Libro primo* [= quinto] *d'architettura*, Venezia 1551, fol. 29 v nostra fig. 61), mentre la « scena comica », destinata a opere che trattavano di gente comune (*ibid.*, fol. 28 v nostra fig. 62), presenta una mescolanza di architetture rinascimentali e gotiche].

³ *Ibid.*, III, p. 396.

⁴ *Ibid.*, p. 317.

estetiche)¹. Questi reazionari di provincia non rivendicavano una maggior bellezza alla « maniera tedesca »; difendevano la loro posizione sia con considerazioni tecniche e finanziarie, sia richiamando la venerazione dovuta al passato, oppure – cosa particolarmente significativa dal nostro punto di vista – richiamandosi al principio della « conformità ». Contro i progetti del Peruzzi, per quanto fra di essi ce ne fosse anche uno « gotico »², l'architetto locale Ercole Seccadanari sollevò l'obiezione « che non ano conformità con la forma deo edificio »³. I progetti del Palladio furono respinti in base alla considerazione che « pareva cosa impossibile accomodare sul tedesco questo vecchio essendo tanto discrepanti uno del altro »⁴ e che i suoi timpani « non hanno conformità alcuna con esse porte »⁵. E quando il Vignola cercò di risolvere il problema con il progetto di compromesso già ricordato (fig. 57), si obiettò in primo luogo che esso per certi aspetti non aveva seguito « la volontà del primo fondatore », in secondo luogo che aveva posto delle colonne tonde su basi quadrangolari e una trabeazione dorica su capitelli medievali⁶.

Agli architetti « forestieri » naturalmente ogni proposta di pacifica coesistenza con lo stile gotico, non poteva che risultare decisamente repugnante. Con quale animo Giulio Romano possa aver disegnato la sua facciata « gotica » non lo sappiamo; ma difficilmente si potrà dubitare che la simpatia del Peruzzi andasse ai suoi due progetti classici anziché al suo unico progetto « gotico ». E il Vignola e il Palladio, all'occorrenza, si espressero con tutta la chiarezza che si può desiderare. All'obiezione

¹ Per la tesi del Gilio che l'arte dei Primitivi fosse più « reverente » di quella dei moderni, cfr. SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, 2ª ed., pp. 425, 426 sgg. e l'osservazione (significativamente attribuita a Vittoria Colonna) che la pittura dei Paesi Bassi fosse più « devota » di quella italiana (Francisco de Hollanda, riportato in SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, 2ª ed., p. 283). L'apprezzamento della pittura nordica da parte di collezionisti e conoscitori (specialmente del secolo XV) è un'altra storia, per quanto entrambi i punti di vista possano in certi punti coincidere. Il professor Warburg ha richiamato la mia attenzione su una lettera di Alessandra Maciughi-Strozzi in cui questa rifiuta di vendere un Volto Santo su tela, fiammingo, perché è « una figura divota e bella » (*Lettere ai figliuoli*, a cura di G. Papini, 1914, p. 58).

² Museo di San Petronio, n. 1; i due progetti « moderni », nn. 2 e 3. Il VASARI (IV, p. 597) parla di un solo progetto gotico e di uno solo « moderno ».

³ GAYE, *op. cit.*, II, p. 153.

⁴ *Ibid.*, III, p. 396.

⁵ *Ibid.*, p. 398.

⁶ *Ibid.*, II, pp. 359 sgg. Il testo dice: « Ch'io ponga architrave, freggio e cornice doriche sopra li moderni »; per l'impiego di « moderno » nel significato di « medievale » contrapposto a « classico » (già in disuso a quel tempo), cfr. SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, 2ª ed., p. 130.

che essi avevano trasformato grosse finestre in «occhi» circolari e viceversa, il Vignola ribatte

che a voler metter in proportion tutto l'ordine della facciata, come ricerca la buona architettura, non sono [le finestre] al luogo suo, perciocché gli occhi... rompono il primo ordine della facciata [in particolare quando la facciata è articolata, secondo il modo classico, in tre zone orizzontali!];...; similmente la finestra sopra la porta grande nella nave del mezzo scavezza il secondo ordine et più scavezza el frontespicio della chiesa... io credo, s'esso fondatore fosse in vita, con manco fatica se li sarebbe conoscere et confessar gli errori che per causa del tempo l'a commesso, e non di lui, perciò che in quel tempo non era ancora la buona architettura in luce come alli nostri secoli¹.

Il Palladio, è vero, fece ogni sorta di calcolate concessioni ai gusti dei bolognesi; ma non si trattenne dall'esprimere fin dal principio la sua schietta opinione. A un sondaggio preliminare del cugino del Pepoli, egli rispose, oralmente, che tutti i disegni presentati erano di nessun valore; il migliore, relativamente parlando, restava ancora il progetto «gotico» del Terribilia (fig. 56), che era stato architetto capo dal 1568 in poi. Nell'insieme egli pensava che la soluzione di gran lunga migliore, anche da un punto di vista economico, sarebbe stata continuare l'opera in uno stile completamente diverso (cioè a dire, non gotico) e abbattere, oppure rielaborare a fondo, tutte le parti già esistenti, compreso l'«imbasamento»². Quando si rese conto che egli non avrebbe dovuto avanzare richieste troppo radicali e avrebbe dovuto accontentarsi di ragionevoli miglioramenti³, stese un rapporto che è un capolavoro di diplomazia: egli ha esaminato l'edificio e considera i disegni dei due architetti locali, il Terribilia e il «Tendulili» (Domenico Tibaldi) veramente buoni, considerando anche che essi avevano dovuto tener conto dell'«imbasamento» gotico che, dopo tutto, esiste, e di fatto merita di essere conservato in quanto la sua costruzione è stata dispendiosa e presenta d'altronde «bellissimi avvertimenti come però comportavano quei Tempi, nelli quali egli fu edificato». Tenuto conto di queste circostanze, prosegue il Palladio, entrambi i progetti sono degni di lode e «per essere opera tedesca, non si poteva far altrimenti». Sono veramente pochi, aggiunge con tono

¹ GAYE, *op. cit.*, II, p. 360. È significativa che il Vignola si sforzi di accentuare l'elemento orizzontale anche paragonando l'altezza dei timpani.

² *Ibid.*, III, p. 316.

³ *Ibid.*, p. 319.

di indulgente superiorità, gli edifici gotici superstiti: San Marco di Venezia (che fu considerato «gotico» fino al Settecento), la chiesa dei Ffari, il Duomo di Milano, la Certosa di Pavia, il Santo di Padova, le cattedrali di Orvieto, Siena e Firenze, il Palazzo Ducale, il «Salone» di Padova («di cui si dice sia il maggior interno di tutta Europa, e tuttavia è un'opera tedesca»), e il Palazzo Comunale di Vicenza. In breve, in queste circostanze lui stesso non avrebbe saputo far meglio, solo avrebbe raccomandato maggior economia a proposito degli ornamenti scolpiti, gli «intagli», e i pinnacoli, le «piramidi». Detto questo, però, viene al punto: anche nell'«imbasamento» si dovrebbe fare qualche trasformazione col «mover qualche parte di quello luogo a luogo», e una soluzione perfetta sarebbe possibile solo se si potesse procedere senza essere vincolati dall'«imbasamento» o da altro. Allora — e solo allora — lui stesso sarebbe pronto a fare un disegno; ma sarebbe assai costoso⁴.

Alla fine il Palladio consentì a collaborare col Terribilia e a lasciare il basamento della facciata così com'era, sperando naturalmente che si sarebbe finito col modificarlo in varie cose⁵; mandò anche un disegno, seguito, poco dopo, da due altri più audaci (figg. 58, 59)⁶. Egli però doveva pagare caro questo suo atteggiamento conciliante. Non appena il suo progetto cominciò ad essere messo in opera suscitò, oltre ad altre obiezioni di ogni genere, quella furiosa protesta che già abbiamo ricordato contro la mistura di «tedesco» e di «vecchio»⁷. E nella sua sdegnosa risposta, nella quale di continuo si richiama a Vitruvio e all'antichità classica, egli dà finalmente sfogo al suo risentimento, a lungo represso, contro il Gotico e coloro che lo praticano (e senza volerlo viene ad ammettere che le trasformazioni da lui previste per l'«imbasamento» erano molto più radicali di quanto non avesse lasciato intendere). All'accusa di aver sovrapposto un ordine corinzio e uno composito a elementi gotici, egli ribatte che il suo progetto prevedeva una trasforma-

¹ GAYE, *op. cit.*, III, pp. 322 sgg.

² *Ibid.*, pp. 332 sgg.

³ Riprodotto in G. MERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, Vicenza 1776, IV, tav. xviii-xix. Il quarto disegno, che mostra il pianterreno del tutto immutato ma coordinato con i piani superiori rifatti in stile palladiano, non dovrebbe ascriversi al Palladio; è piuttosto una di quelle proposte di compromesso cui il Palladio diede la sua approvazione tanto per essere conciliante. Ciò spiegherebbe la scritta: «Io, Andrea Palladio, laudo il presente disegno».

⁴ GAYE, *op. cit.*, III, p. 395.

zione così radicale nella decorazione dell'ordine inferiore che questo non avrebbe più potuto assolutamente dirsi «gotico» — certamente non più della Casa Santa di Loreto dopo che era stata rivestita di «buoni ornamenti». Per quanto poi riguarda l'insieme della composizione, afferma che i suoi oppositori hanno dato prova di una deplorabile mancanza d'intelligenza dell'architettura:

Ne so in che autori tedeschi habino mai veduto descritta l'architettura, qual non è altro che una proportion de membri in un corpo, cussì ben l'uno con gli altri e gli altri con l'uno simetriati et corrispondenti, che armonicamente rendino maestà et decoro. Ma la maniera tedesca si può chiamare confusione et non architettura et quelle dee haver questi valenthuomini imparata, et non la buona¹.

Dopo questa dichiarazione di guerra le discussioni continuarono ancora per parecchio tempo, ma senza che siano sopravvenuti nuovi atti concreti²; un armistizio provvisorio in questa battaglia della facciata³ è

¹ GAYE, *op. cit.*, III, pp. 396 sgg.

² Per il progetto presentato da Girolamo Rainaldi nel 1626, cfr. WENCK, *op. cit.*, p. 43. Non è ricordato dal Weber il progetto, molto «storico», di Mauro Tesi del secolo XVIII (Museo di San Petronio, n. 27), un analogo del progetto del Vignola per la facciata del Duomo di Milano (riprodotto dal Tierzu in «Mitteilungen der Kunsthist. Zentr.-Kommission», 1914, p. 262). Nell'insieme l'insuccesso del Palladio significò la sconfitta dei modernisti; cfr. l'anonimo disegno del 1580 circa (WENCK, *op. cit.*, tav. IV) e tutti i progetti dell'Ottocento (Museo di San Petronio, nn. 22-24, 39-43, 47), per i quali cfr. WENCK, *op. cit.*, p. 60. Alla fine non si fece nulla di nulla.

³ Poco dopo il 1580, come cessò la polemica per la facciata, cominciò l'altra, altrettanto furiosa, e in certo senso analoga, per la copertura a volte della navata rimasta incompiuta. Nel 1586 l'idea di «certa gente» di condurre un fregio e un architrave sui pilastri gotici fu respinta all'unanimità (come «non conveniente a questa opera tedesca») e le volte a crociera a profilo acuto furono considerate come l'unica soluzione possibile, «poi che non si crede, che questi Tedeschi in simil tempi di buona maniera habbino fatte volte dalla forma» (GAYE, *op. cit.*, III, pp. 477 sgg. e 482 sgg.). In base a ciò il Terrililla coprì una campata nel 1587-89; ma poiché seguiva principi di proporzione classici piuttosto che gotici, la sua volta venne criticata (con qualche fondamento) dai goticisti come «troppo bassa». Portavoce di questa fazione filologica era il sarto Carlo Carazzi, detto Il Cremona, che è considerato come una figura comica dallo Springer e dallo Schmoller (*La letteratura artistica*, 2ª ed., p. 404); cfr. però, per una sua difesa, WENCK, *op. cit.*, pp. 47 sgg., con allegare anche le richieste del Carazzi (pp. 76 sgg.). Appoggiandosi a ogni possibile autore, in particolare alla teoria della triangolazione del Casarino, il Carazzi chiedeva volte più alte e alla fine le sue richieste furono accolte. Due fatti sono degni di nota: primo, che il successo del Carazzi viene ad assumere particolare rilievo in quanto riportato contro «molti gentilhuomini principali della città» (GAYE, *op. cit.*, III, p. 485); secondo, che tutte e due le parti erano perfettamente d'accordo su un punto: che una chiesa iniziata in stile gotico, in stile gotico doveva essere finita. «Se adunque l'arte ad imitatione della natura deve condurre l'opere sue a fine, — dice Carlo Carazzi, — la chiesa di San Petronio si deve continuare et finire sopra li principii ed fundamenti, sopra li quali è cominciata»; cioè secondo l'«ordine chiamato da ciascuno ordine tedesco». In questo almeno aveva il pieno appoggio del Terrililla (GAYE, *op. cit.*, III, p. 492), che scrive:

rappresentato dal «rapporto finale», assai interessante, presentato il 25 settembre 1582 dall'architetto milanese Pellegrino de' Pellegrini. Vero modello di chiarezza, questo rapporto comincia col dividere i progetti elaborati finora in tre gruppi:

Parte attendano a seguire più che hano saputo l'ordine Tedesco, con il quale e incaminato l'opera, et altri quasi intendano a mutar detto ordine et seguire quello dell'architettura antica, et parte de' detti disegni sono uno composito di detta architettura moderna barbara con il detto ordine antico¹;

e conclude con una risoluta presa di posizione in favore della «purezza stilistica». In linea di principio il Pellegrini sarebbe per la completa trasformazione della chiesa «a forma di architettura antica», che è l'unica che unisce la bellezza e il decoro con la forza. Se però i bolognesi trovassero impossibile dire addio al Gotico, allora: «A me piacereia osservare più li precetti di essa architettura che pur sono più ragionevoli de quello che altri pensa, senza comporre uno ordine con l'altro, come altri fano»².

V.

In alcuni dei giudizi che abbiamo ora riportati e, cosa significativa, anche in quelli che non sono affatto favorevoli allo stile gotico, è dato

«Questa volta doveva essere d'ordine Tedesco ed di arte composito, per non partorire l'esorbitanza di ponere un capello Italiano sopra un habito Tedesco». L'unica differenza sta nel fatto che il Carazzi, con giusta sensibilità per le proporzioni gotiche, credeva che la triangolazione fornisse una stretta regola costruttiva; mentre per il Terrililla lo stile gotico aveva in comune con gli altri stili solo le «regole naturali» (che impongono linee rette per gli elementi portanti, le finestre, i tetti e i basamenti), ma mancava di tutte le «regole trovate dall'uso e dall'arte». Per quanto riguarda le «regole naturali», quindi, anche un'architettura gotica deve seguire i precetti di Vitruvio; invece per quanto riguarda le particolari «alterazioni» dovrebbe essere sistemata secondo i migliori esempi dello stile gotico o anche del «proprio edificio, che si dovrà continuare o emendare». In un passo (il passo in cui parla delle «chiese tedesche ben fatte») il Terrililla ammette addirittura almeno una definita regola di proporzione (GAYE, *op. cit.*, III, p. 493): «perché si vede in tutte le chiese tedesche ben fatte, ed ancor delle antiche, le quali hanno più d'una andata, che sempre dove termina l'altezza del una delle andate più basse, ivi comincia la imposta della volta più alta».

¹ GAYE, *op. cit.*, III, p. 446. È ovvio che il «catalogo» del Pellegrini dei progetti presentati corrisponde ai tre tipi di soluzioni possibili definiti sopra (pp. 189 sgg.). Egli insiste inoltre che buoni architetti che avessero effettivamente compreso la «ragione di essa fabbrica Tedesca», qualora avessero usato questo stile, si sarebbero preoccupati in modo particolare di «evitare la confusione».

² *Ibid.*, p. 446.

cogliere un curioso atteggiamento in sordina che non deve sfuggire nel fragore di questa rumorosa polemica. Lo stesso Terribilia che nega all'architettura gotica ogni definita «regola» estetica parla di «chiese tedesche ben fatte» e quindi ammette l'esistenza di elementi apprezzabili in quello che egli considera uno stile criticabile. Pellegrino de' Pellegrini, pur preferendo un completo rifacimento «all'antica» ad ogni altra soluzione e pur definendo l'architettura gotica «barbara», esprime tuttavia la saggia opinione che dopo tutto le regole dell'architettura gotica «sono più ragionevoli di quello che altri pensa». Andrea Palladio, che non esita a definire tutta l'architettura medievale una «confusione», scopre nello «imbalsamento» «bellissimi avvertimenti come però comportavano quei Tempi, nelli quali egli fu edificato». Perfino il Vignola, pur risentito com'era, dichiara, ricordiamolo, che molti errori fatti dal vecchio maestro gotico di San Petronio (e che quest'ultimo avrebbe senza esitazione riconosciuto nel 1547) erano stati commessi «per causa del tempo...», e non di lui, perciò che in quel tempo non era ancora la buona architettura in luce come alli nostri secoli». Ammissioni come queste — ed è perciò che mi sono dilungato sulla polemica per la facciata di San Petronio — annunciano, ad onta di ogni dogmatica opposizione al Gotico, il sorgere di quello che può essere detto un punto di vista storico: storico nel senso che i fenomeni, non solo sono connessi nel tempo ma anche valutati secondo il loro tempo. E questo ci riporta, alla perfine, a Giorgio Vasari.

Anche il Vasari fu un esponente, più precisamente un pioniere, di un modo di vedere storico: un modo di vedere che a sua volta deve essere giudicato «storicamente». Saremmo ingiusti verso la natura e il significato del metodo del Vasari se lo considerassimo, senza riserve, alla stregua di quello che noi, uomini del secolo XX, intendiamo per «metodo storico»¹; ma saremmo egualmente in torto se, sempre giudicando dal punto di vista del secolo XX, insistessimo per mettere in luce solo le sue insufficienze storiche, o anche volessimo negare il suo intento storico².

È caratteristico della concezione che il Vasari ebbe della storia, e che

¹ Su questa opinione di H. SCOTT-BERTINELLI, *Giorgio Vasari scrittore*, Pisa 1905, p. 134.

² Tesi sostenuta, contro lo Scott-Bertinelli, da L. VERRI, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926, pp. 118 sgg. Recentemente K. KRAUTHMEIER, *Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien*, in «Repetitorium für Kunstwissenschaft», I, (1929), pp. 49 sgg., ha discusso la posizione del Vasari nello sviluppo della storia dell'arte; ma il suo apprezzabile articolo è uscito troppo tardi per essere esaminato qui.

fu condivisa dai suoi contemporanei, il fatto che la storia apparisse dominata da due principi sostanzialmente opposti, che solo attraverso un lungo e faticoso processo di sviluppo sarebbero stati distinti (un processo, sia detto per inciso, che può essere osservato in tutti i campi della ricerca intellettuale). Da un lato si sentiva il bisogno di un'esposizione dei fenomeni che insistesse sulle loro tangibili connessioni di tempo e luogo, dall'altro si sentiva la necessità di un'interpretazione di essi che ne illuminasse il valore e il significato. Oggi noi siamo andati oltre anche la separazione di questi due principi, che si era raggiunta solo nel Sette e Ottocento, e crediamo fermamente che la «storia dell'arte» e la «teoria dell'arte» rappresentino due punti di vista diversi quanto al metodo, ma necessariamente interrelati e interdipendenti per quanto riguarda il loro fine ultimo. Noi distinguiamo la «storia dell'arte», limitata alla comprensione dei rapporti che legano le creazioni singole, dalla «teoria dell'arte», che si occupa, in forma critica o fenomenologica, dei problemi generali che sono stati posti e risolti dalle opere. E proprio perché abbiamo coscienza di questa distinzione siamo in grado di mirare a una sintesi che possa riuscire alla fine a interpretare il processo storico con la debita considerazione dei problemi artistici e, per contro, valutare i problemi artistici da un punto di vista storico.

La concezione vasariana, considerata dal nostro punto di vista, risulta una contaminazione di due principi antitetici, però non ancora riconosciuti come tali: combina cioè un pragmatismo che si sforza di spiegare ogni singolo fenomeno come effetto di una causa e di vedere l'intero processo della storia come una successione di fenomeni ognuno dei quali «motivato» da uno precedente, con un dogmatismo che crede in una assoluta o «perfetta regola dell'arte»¹ e considera ogni fenomeno individuale come un tentativo più o meno riuscito di attuare questa regola. Risultando da questa contaminazione, la costruzione storica del Vasari non poteva non riuscire una teologia. Egli fu costretto a interpretare l'intera successione delle singole opere come una successione di tentativi per avvicinarsi più o meno a tale «perfetta regola dell'arte»: in altre parole fu costretto ad attribuire lode o biasimo ad ogni singola opera a seconda del grado di «perfezione» da essa raggiunta.

¹ VASARI, II, p. 95: «... non si può se non dirne bene e darle un po' più gloria, che, se si avesse a giudicare con la perfetta regola dell'arte, non hanno meritato l'opere stesse».

Non possiamo attenderci che una tale concezione della storia dell'arte, se applicata a «periodi» o «stili», risolva il contrasto tra «buono» e «cattivo» in mera differenza di genere; e abbandoni la rigida contrapposizione di arte «medievale» e «rinascimentale» per un moderno concetto di differenza entro il quadro della continuità; e che intenda ogni fenomeno individuale sulla base delle sue proprie premesse, anziché misurarlo con il metro assoluto di una «perfetta regola». Tuttavia l'interpretazione vasariana della storia doveva necessariamente far nascere, seppure in una forma un po' approssimativa, quello che noi siamo abituati a chiamare il concetto della giustizia storica, poiché l'inavvertita dualità di motivi, che precludeva una chiara distinzione tra metodo storico e metodo teorico di interpretazione, doveva per forza di cose sboccare in una aperta contraddizione. Poiché da un lato il valore di ogni risultato artistico era misurato col metro della «perfetta regola», e dall'altro invece si giudicava che il risultato ultimo di questa «perfezione» presupponesse una successione continua di singoli risultati, ognuno dei quali rappresentava un passo su una via predeterminata, ne venne che fosse inevitabile giudicare ognuno di questi passi come un «miglioramento» più o meno significativo¹. In altre parole *il livello generale di qualità per ogni data epoca* (per esempio nella opinione del Vasari lo zero assoluto era rappresentato dal Medioevo) *doveva essere riconosciuto come un secondo metro di valutazione* in base al quale le singole opere d'arte, per quanto lontane dalla «perfezione», risultavano, relativamente parlando, meritevoli. Il metro della perfetta regola venne fatalmente ad essere integrato con quello della «natura di quei tempi»; si doveva riconoscere che una data condizione storica imponeva limitazioni insormontabili ad ogni artista e che perciò si doveva attribuire un valore positivo alla sua opera da un punto di vista storico, anche se doveva essere condannata dal punto di vista del dogma estetico.

Possiamo così comprendere quello che ci era parso a prima vista sorprendente: cioè che i più risoluti oppositori dello stile gotico fossero i primi ad avvertire la necessità di riconoscere valori relativi in quello che sembrava non avere alcun valore assoluto; e che proprio la stessa ostilità che, come abbiamo visto, aveva provocato la prima caratterizzazione stili-

¹ Cfr., uno tra i tanti, il passo citato a p. 213 e la relativa nota 4.

stica dell'arte medievale, abbia provocato la prima valutazione storica di essa. Ma possiamo anche comprendere come questa prima valutazione storica dello stile gotico tendesse a prendere la forma di una apologia. Apologia del povero artista che non aveva potuto produrre nulla di meglio al tempo suo, e apologia del povero storico che doveva essere pronto a considerare, di fatto a riconoscere, tali imperfetti edifici, statue e dipinti.

Anche il Vasari, la cui opposizione al Gotico non avrebbe potuto essere più recisa, fa vivi elogi di una intera serie di opere del pieno e del tardo Medioevo¹. Egli perciò è stato accusato di una «sorprendente incoerenza», che si spiegherebbe solo col suo spirito campanilistico²; ma egli è incoerente solo nella misura in cui i presupposti della sua concezione della storia dell'arte, considerati dal nostro punto di vista, sono contraddittori. Quando approva certi edifici gotici, pur disapprovando l'architettura gotica in generale, non è più incoerente di quando dice di parecchi pittori e scultori primitivi che le loro opere — per quanto noi moderni non possiamo più dirle belle — sono notevoli per il loro tempo, e hanno contribuito alla rinascita delle arti³. Il fatto è che i suoi giudizi, quando non si riferiscono alle grandi opere della sua epoca, sono relativi e assoluti nello stesso tempo; e quando egli eccezionalmente definisce un'opera di epoche precedenti, ad esempio la cupola e la lanterna del Duomo di Firenze, come insuperata, ha cura di far notare che si tratta di un caso speciale: «pur si parla universalmente in genere, e non si debbe dalla perfezione e dalla bontà di una cosa sola argumentare l'eccellenza del tutto»⁴. Solo dal nostro punto di vista, non da quello del Cinquecento, si ha contraddizione quando lo stesso autore, che in un passaggio loda il progetto di Arnolfo di Cambio per la cattedrale come qualcosa che (secondo il metro dell'epoca) non potrebbe essere «mai abbastanza lodato», altrove accusa lo stesso Arnolfo, nonché il suo più giovane contemporaneo Giotto, di tutta quella confusione di stile e corru-

¹ FREY, p. 486: «...fece Arnolfo il disegno e il modello del non mai abbastanza lodato tempio di Santa Maria del Fiore...» Cfr. anche, ad esempio, FREY, p. 199, su San Miniato al Monte, o FREY, p. 196, sulla chiesa dei SS. Apostoli e i suoi rapporti col Brunelleschi.

² FREY, p. 71, nota 48.

³ Cfr., ad esempio, il passo sul disegno di Cimabue (citato sopra, a p. 175) o i passi sul miglioramento dell'architettura ad opera di Arnolfo (citati sotto, a p. 213 e le relative note 2 e 4).

⁴ Riportato alla nota 2 a p. 204.

zione delle proporzioni in cui, in base alla « perfetta regola dell'arte », risiede la natura del Gotico. Questa confusione e corruzione si erano potute eliminare solo dopo che il « gran Filippo Brunelleschi » aveva riscoperto le misure e gli ordini classici¹. E nemmeno il Brunelleschi può, secondo il Vasari, pretendere la « perfezione », poiché l'arte è assurda ad un grado di eccellenza ancor maggiore dopo di lui².

Il Vasari (e questo è il punto essenziale) riconobbe egli stesso questo particolare genere di relatività. Nella prefazione alla seconda parte, per esempio, leggiamo:

Laonde que' maestri che furono in questo tempo, e da me sono stati messi nella prima parte, meriteranno quella lode, e d'esser tenuti in quel conto che meritano le cose fatte da loro, purché si consideri, come anche quelle degli architetti e de' pittori de que' tempi, che non ebbono innanzi ajuto e ebbono a trovare la via da per loro; e il principio, ancora che piccolo, è degno sempre di lode non piccola³.

E forse anche più chiaramente:

Ne voglio che alcuno creda che io sia sì grosso, né di sì poco giudizio, che io non conosca, che le cose di Giotto e di Andrea Pisano e Nino e degli altri tutti, che per la similitudine delle maniere ho messo insieme nella prima parte, se esse si compareranno a quelle di color, che dopo loro hanno operato, non mereranno lode straordinaria, né anche mediocre. Né è che io non abbia ciò veduto quando io gli ho

¹ VASARI, II, 103: « Perché prima 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 ». Nella vita dell'architetto poi (VASARI, II, p. 328) afferma che prima del suo tempo l'architettura si era del tutto smarrita e che la gente aveva speso molto denaro senza criterio, « facendo fabbriche senza ordine, con mal modo, con triste disegno, con stranissime invenzioni, con disgraziatissima grazia, e con peggior ornamento ». Più avanti, lodando una volta di più il Brunelleschi per la sua riscoperta degli ordini antichi, il Vasari aggiunge che l'opera del Brunelleschi fu tanto più grande in quanto « ne' tempi suoi era la maniera Tedesca in venerazione per tutta Italia e dagli artefici vecchi esercitata ». Nella prima edizione delle *Vite* l'elenco degli orrori gotici comprendeva ancora il Duomo di Firenze e Santa Croce (VASARI, II, p. 383), nella seconda edizione questi edifici passarono alla *Vita di Arnolfo di Cambio* aggiunta allora (cfr. sotto, p. 212) e quindi sparirono dalla lista nera.

² VASARI, II, p. 105: « Nondimeno elle si possono sicuramente chiamar belle e buone. Non le chiamano già perfette, perché veduto poi meglio in quest'arte, mi pare poter ragionevolmente affermare, che le mancava qualcosa. E sebbene c'è v'è qualche parte miracolosa, e della quale ne' tempi nostri per ancora non si è fatto meglio, né per avventura si farà in quei che verranno, come verbigrazia la interna della cupola di S. Maria del Fiore, e per grandezza essa cupola... pur si parla universalmente in genere, e non si debbe dalla perfezione e lontananza d'una cosa sola argomentare l'eccellenza del tutto ».

³ VASARI, II, p. 100.

laudati. Ma chi considererà la qualità di que' tempi, la carenza degli artefici, la difficoltà de buoni ajuti, le terrà non belle, come ho detto io, ma miracolose...¹.

Alla fine della sua vita troviamo infine alcune affermazioni che, considerato il luogo particolare in cui cadono, devono essere tenute come espressioni definitive di una sua convinzione:

A coloro, ai quali paresse che io avessi alcuni o vecchi o moderni troppo lodato e che, facendo comparazione da essi vecchi a quelli di questa età, se ne ridessero, non so che altro mi rispondere; se non che intendo avere sempre lodato, non semplicemente, ma come s'usa dire, secondo ch'è, e avuto rispetto ai luoghi, tempi ed altre somiglianti circostanze. E nel vero, come che Giotto fusse, poniamo caso, ne' suoi tempi lodatissimo: non so quello, che di lui e d'altri antichi si fosse detto, se fossi stato al tempo del Buonarroti — oltre che gli uomini di questo secolo, il quale è nel colmo della perfezione, non sarebbero nel grado che sono, se quelli non fossero prima stati tali e quel, che furono, innanzi a noi².

Ci volle qualche tempo perché questo riconoscimento apologetico si sviluppasse nell'esplicito postulato della giustizia storica³. E tuttavia la chiara distinzione del Vasari tra « bello » e « miracoloso » e il suo insistente richiamarsi allo storico « secondo ch'è » (il termine, non c'è bisogno di dirlo, deriva dalla distinzione scolastica tra *simpliciter* o *per se* e *secundum quid*, cioè l'« affermazione in assoluto » e l'« affermazione in rapporto ad altro ») ci permettono di constatare che la sua cornice gotica è qualcosa di meno paradossale che non sembrasse a prima vista. Per comprenderla appieno dobbiamo dilungarci ancora un po'. C'è, dopo tutto, uno scarto considerevole tra l'accettazione contro voglia delle antichità gotiche e la spontanea creazione di un'opera alla maniera gotica, e nemmeno il principio della « conformità » è sufficiente a spiegare il nostro piccolo monumento.

Nella costruzione del tiburio del Duomo di Milano gli artisti si trova-

¹ VASARI, II, p. 102. Per il termine « miracolose », cfr., ad esempio, il passo riportato alla nota 2 a p. 204.

² VASARI, VII, p. 726. Il passo è riportato da L. VENTURI, *op. cit.*, p. 118.

³ Il postulato della giustizia storica è esplicitamente formulato nell'introduzione di Giovanni Cinelli all'opera di FRANCESCO NOCCINI, *Le Bellezze della Città di Firenze*, Firenze 1677, p. 4: « Onde per il fine stesso della Legge, cioè di dare *ius suum unicuique*, siccome non istinerà bene le cose ordinarie doversi in estremo lodare, così io non potrei anche sentir biasimare il disegno di Cimabue benché lontano dal vero, ma devesi egli molto nondimeno commendare per esser stato il rinnovatore della pittura ». Che questa esigenza di giustizia si incentrasse sulla persona di Cimabue era naturalmente dovuto alle stesse considerazioni che spingevano il Vasari a disegnare una cornice « storica » per quello che egli credeva un disegno di Cimabue.

rono di fronte al problema di mantenere l'unità stilistica aggiungendo una torre nuova a una chiesa già esistente, cioè di armonizzare due elementi, uno vecchio e l'altro nuovo, ma omogenei quanto a mezzi di espressione. Il Vasari si pone il problema di realizzare l'unità stilistica aggiungendo una cornice nuova a un disegno esistente e così ad armonizzare due elementi, l'uno vecchio e l'altro nuovo, ma eterogenei quanto a mezzi di espressione. Nel caso del tiburio il problema fu, come apprendiamo dalle fonti, esclusivamente quello di una corrispondenza formale: lo stile del nuovo tiburio si voleva fosse « gotico » come quello della vecchia chiesa. L'arte di Cimabue invece era, stando al Vasari stesso, non gotica ma « bizantina » (« ... se bene imitò quei greci, aggiunse molta perfezione all'arte... »¹); e che il Vasari non si preoccupasse in primo luogo della « conformità » stilistica risulta evidente proprio dal fatto che non si fece scrupoli di decorare l'arco del suo portale medievalizzante con una delle sue incisioni chiusa in una cartella che più moderna non avrebbe potuto essere.

L'idea che un disegno di Cimabue debba andare in una cornice medievale è pertanto fondamentalmente diversa dall'idea che a una chiesa gotica si debba imporre una torre gotica: essa non presuppone il postulato dell'uniformità ottica all'interno di una data opera d'arte, ma quello dell'uniformità spirituale all'interno di un dato periodo: un'uniformità che trascende non solo la diversità dei mezzi (rappresentazione figurale e decorazione architettonica), ma anche la diversità degli stili (« gotico » e « bizantino »). Questo postulato, che è piuttosto storico che estetico, fu di fatto il principio guida delle *Vite* del Vasari, dove architettura, scultura e pittura sono fatte procedere di pari passo, e per la prima volta sono ridotte a un denominatore comune. Fu il Vasari che per primo² affermò che queste tre arti sono figlie di un solo padre, « il disegno », « comune padre delle tre arti nostre, architettura, scultura et pittura »³, con il che

¹ FREY, p. 392.

² L'idea che scultura e pittura, ad onta di queste differenze, siano « arti sorelle » e dovrebbero cercare di metter fine al loro dissidio risale addirittura all'Alberti e fu sostenuta da Benedetto Varchi (il destinatario della lettera citata alla nota 2 a p. 207) nonché dal Vasari stesso. Ma nessuno prima del Vasari aveva insistito (e in certa misura l'aveva motivata) sull'intima unità delle tre « arti figurative » o le aveva trattate in un solo libro.

³ FREY, pp. 103 segg. L'intero passo sul disegno non figurava nella prima edizione del 1550 e fu inserito (secondo il Frey, dietro suggerimento e con l'aiuto di Vincenzo Borghini) nell'introduzione della seconda edizione del 1568. Però il Vasari definisce il disegno « padre » delle tre arti già nel 1546 (lettera a Benedetto Varchi, citata alla nota 2 a p. 207).

egli, non solo veniva a circondare la nozione di « disegno » di una aureola ontologica (alla quale i suoi successori come Federico Zuccari e i portavoce di molte accademie ne aggiungeranno una metafisica)⁴, ma anche affermava una cosa che noi possiamo dare per pacifica: l'intima unità di quelle che noi chiamiamo le arti figurative o, anche più brevemente, le Belle Arti. Il Vasari naturalmente ammette una certa gerarchia all'interno di questa triade. Per lui, come per molti dei suoi predecessori e contemporanei, l'arte non imitativa dell'architettura ha la precedenza sulle arti imitative; e in quanto pittore si sentì obbligato a decidere la vecchia disputa tra scultura e pittura in favore di quest'ultima⁵. Ma non vacillò mai nella sua convinzione che tutte le arti si fondano sullo stesso principio creativo e pertanto sono soggette a uno sviluppo parallelo. Fedele allo spirito della sua introduzione (dove architettura, scultura e pittura sono oggetto per la prima volta di una stessa trattazione), egli parla costantemente di esse come di « queste tre arti », dedica eguale attenzione ai loro rispettivi esponenti e non si stanca mai di mettere in evidenza la comunanza del loro destino storico. La cornice « gotica » del Vasari diverrebbe pienamente comprensibile se fossimo in grado di dimostrare che lo stile figurale di un disegno di Cimabue e lo stile architettonico che si vede nella cornice, occupano lo stesso *locus* entro la concezione vasariana della storia.

Come è noto, questa concezione della storia si fonda su una teoria evolucionistica, secondo la quale il « progresso » storico dell'arte e della cultura passa attraverso tre fasi (« età ») predeterminate, e perciò tipiche⁶: uno stadio primitivo in cui le tre arti sono nella loro infanzia⁷ ed esistono, per così dire, come « abbozzo »⁸; un secondo stadio di transi-

¹ E. PANOPSKY, *Idea*, in « Studien der Bibliothek Warburg », V, Lipsia e Berlino 1924, pp. 47 segg., 104.

² G. ROTTARI e S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Milano 1822-25, p. 53 (superiorità dell'architettura sulla pittura e scultura) e p. 57: « E perchè il disegno è padre di ognuna di queste arti ed essendo il dipingere e disegnare più nostro che loro ».

³ VASARI, II, p. 96: « ... giudico che sia una proprietà ed una particolare natura di queste Arti, le quali da uno umile principio vadano a poco a poco migliorando, e finalmente pervengano al colmo della perfezione. E questo me lo fa credere il vedere essere intervenuto quasi questo medesimo in altra facoltà; che per essere fra tutte le Arti liberali un certo che di parentado, è non piccolo argomento che e' sia vero ».

⁴ VASARI, II, p. 103: « Orti poi che noi abbiamo levate da balia, per un modo di dir così fatto, queste tre Arti, e cavatele dalla fanciullezza, ne viene la seconda età, dove si vedrà infinitamente migliorata ogni cosa ».

⁵ VASARI, II, p. 102.

zione, paragonabile all'adolescenza, in cui notevoli progressi sono stati fatti, ma che non può raggiungere la perfezione assoluta¹; infine uno stadio di piena maturità in cui l'arte «è arrivata così in alto che si è portati a temere un regresso anziché sperare un ulteriore avanzamento»².

È stata un'idea prediletta degli storici antichi (una idea che tra l'altro si è mantenuta per tutto il Medioevo in numerose varianti) che l'evoluzione di uno stato o di una nazione corrispondesse alle età dell'uomo³. Per giungere a quello che sarebbe stato il suo sistema di periodizzazione, il Vasari doveva solo sostituire al concetto di stato o nazione quello di cultura, e più in particolare artistica; e anche per questo aspetto gli storici romani gli offrono un punto di partenza⁴. Noi siamo di fatto in grado di fare il nome dell'autore del quale il Vasari sembra maggiormente debitore: L. Annaeus Florus, la cui *Epitome rerum Romanarum* fu pubblicata in traduzione italiana nel 1546. Floro periodizza così la storia romana:

Se dunque si considera il popolo romano come una persona e si scorre tutta la sua vita, come ha esordito, come è cresciuto, come è pervenuto, per così dire, al fiore della maturità, come poi sia invecchiato, vi si possono distinguere quattro

¹ VASARI, II, p. 95.

² VASARI, II, p. 96.

³ Cfr. SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, 2ª ed., pp. 315 sgg. Un'indagine sistematica delle varie forme in cui le epoche storiche sono state paragonate alle età dell'uomo è tanto più necessaria in quanto la dissertazione di J. A. KLEINSORGE, *Beiträge zur Geschichte der Lehre vom Parallelismus der Individual und Gesamtentwicklung*, Jena 1900, è certo insufficiente. Gli storici antichi applicano questo confronto (già ammesso da Critolao) allo Stato romano; gli autori cristiani (quando parlano in proprio e non si riferiscono, come fa Lattanzio, agli scrittori romani con intenti polemici) lo applicano al mondo nel suo complesso, alla «Cristianità» (così, ad esempio, la cronaca universale sassone, *Mon. Ger. Mscr. Chroniken*, II, p. 113) o alla Chiesa. Così OPICIUS de Canistris [cfr. ora K. SALOMON, *Opicinus de Canistris, Weltbild und Bekenntnisse eines Avignonesischen Klerikers des 14. Jahrhunderts*, Londra 1936, pp. 185 sgg., 221 sgg.] afferma che duecento papi hanno governato da San Pietro al primo Giubileo, e i primi cinquanta hanno rappresentato la *pueritia* della Chiesa, i secondi cinquanta la *iuventus*, i terzi cinquanta la *senectus* e gli ultimi cinquanta la *senium*. La divisione della vita umana in quattro parti, generalmente preferita perché corrispondente alle stagioni dell'anno, agli elementi e agli umori (cfr. v. DOLL, *Die Lebensalter*, in «*Jahrbücher für das klassische Altertum*», XVI [1913], pp. 89 sgg.), può essere ottenuta solo suddividendo l'età di mezzo in *adulescentia* e *maturitas* o *iuventus*, o anche dividendo la vecchiaia in *senectus* e *senium*.

⁴ Velleio Patercolo, ad esempio, osserva alla fine della prima parte della sua *Historia Romana* (I, 17), in cui svolge considerazioni circa la brevità di ogni stato di prosperità: «Hoc idem eventus grammaticis, plasticis, pictoribus, sculptoribus quisquis temporum institerit notis, reperiet, eminentiam cuiusque operis artissimis temporum claustris circumdant» («Chiamque abbia prestato attenzione alle caratteristiche delle epoche troverà che lo stesso vale per i filologi, gli scultori, i pittori e gli intagliatori, cioè che l'eccellenza in ogni genere di attività è chiusa entro limiti brevissimi di tempo»).

stadi o fasi. La sua prima età è stata sotto i re, quasi duecentocinquanta anni nei quali ha lottato con i suoi vicini nelle immediate adiacenze della madre stessa. Questa sarà la sua infanzia. L'età successiva va dal consolato di Bruto e Collatino, a quello di Appio Claudio e Quinto Flavio per altri duecentocinquanta anni: in questi ha conquistato l'Italia. È stato questo un periodo fervidissimo di uomini e d'armi: pertanto si può considerarla come la sua adolescenza. Di qui a Cesare Augusto corrono duecento anni, nei quali ha assoggettato il mondo intero. Questa è la gioventù dell'impero e in certo modo la sua robusta maturità. Da Cesare Augusto ai nostri tempi sono poco meno di duecento anni: in questi, per l'inerzia dei Cesari [il popolo romano] è per così dire invecchiato e infiacchito, e solo sotto Traiano mostra la sua forza e contro ogni aspettativa la vecchiaia dell'impero, quasi fosse ritornata la gioventù, rinvigorisce¹.

Tuttavia, se confrontiamo la concezione del Vasari con quella di Floro (e degli altri storici romani da Sallustio a Lattanzio)², siamo colpiti da una differenza capitale. Mentre Floro e Sallustio molto logicamente ammettono che la *robusta maturitas* del genere umano scenda alla decrepitudine della vecchiaia, e mentre Lattanzio vede addirittura questa vecchiaia seguita da una seconda infanzia e infine dalla morte, il Vasari limita il parallelo tra il processo storico e le età dell'uomo, alla «perfezione» della maturità, cioè delle quattro età della vita indicate da Floro (*infantia, adulescentia, maturitas, senectus*) egli ammette solo le tre ascendenti.

¹ *Epitome rerum Romanarum*, prefazione; cfr. SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, 2ª ed., p. 315: «Siquis ergo populum Romanum quasi hominem consideret totamque eius aetatem percontat, ut coeperit, utque adoleverit, ut quasi ad quandam iuventutis florem pervenerit, ut postea velut consenuerit; quattuor gradus processusque eius inveniet. Prima aetas sub regibus fuit, prope ducentos quinquaginta per annos, quibus circum ipsam matrem suam cum finitibus luctatus est. Haec erit eius infantia. Sequens a Bruto Collatinoque consulibus in Appium Claudium Quintum Flavium consules ducentos quinquaginta annos patet: quibus Italiam subegit. Hoc fuit tempus viris armisque incitatissimum: ideo qui adolescentiam dixerit. Dehinc ad Caesarem Augustum ducenti anni, quibus totum orbem pacavit. Haec iam ipsa iuventa imperii et quaedam quasi robusta maturitas. A Caesare Augusto in saeculum nostrum haud multo minus anni ducenti: quibus inertia Caesarum quasi consenuit atque decoxit, nisi quod sub Traiano princeps movet lacertos et praeter spem omnium senectus imperii, quasi reddita iuventute, revirescit».

² *Dio. Inst.*, VII, 15, 14 sgg. (*Corp. Script. Eccles. Lat.*, IX, 1890, p. 163). Lattanzio per la sua periodizzazione si rifà a Seneca (verso il quale anche Floro è debitore); ma non c'è dubbio che ha risentito fortemente anche dell'influenza di Sallustio, secondo il quale il declino dell'Impero romano è cominciato con l'assoggettamento finale di Cartagine. Questa teoria spiega evidentemente perché Lattanzio, pur collocando, d'accordo con Seneca, l'inizio della maturità «alla fine delle guerre puniche, tuttavia afferma che la prima senectus ha avuto inizio con lo stesso evento. Naturalmente non gli interessa il problema della periodizzazione in sé e per sé; gli preme solo dimostrare che gli stessi storici pagani avevano riconosciuto l'inevitabile declino dell'Impero romano. Cfr. il bell'articolo di P. KINGSNER, *Über die Einleitung der Historien Sallusts*, in «*Hermes*», LXIII (1928), pp. 165 sgg.

Questo sfuggire alle amare conseguenze del confronto con le età dell'uomo può vedersi anche in altri scrittori, ma dove ricorre è sempre possibile individuare particolari ragioni che ce ne foriscano la chiave. Quando per esempio Tertulliano e sant'Agostino evitano di estendere il parallelo biologico al di là della fase della maturità, Tertulliano lo fa perché considera il periodo del « Paracleto » come una perfezione perenne; e sant'Agostino perché non può ammettere che lo sviluppo della Città di Dio possa portare alla vecchiaia o alla morte¹. Su quale base allora il Vasari arrivò a negare, o almeno a ignorare, un declino imposto dalla natura? La risposta è che anche il suo pensiero storico era legato a un dogma, per quanto non di natura teologica: era legato alla incrollabile convinzione dell'umanista che la civiltà classica fosse stata distrutta dalla violenza fisica e dal fanatismo religioso, ma quasi un millennio dopo fosse « rinata » nella spontanea riscoperta « dell'età moderna ». Per Vasari e i suoi contemporanei era chiaramente impossibile conciliare questa convinzione con l'idea del vivere e del morire naturali: esattamente come era per loro impossibile ammettere l'idea di un ciclico alternarsi di grandi periodi di ascesa e declino (un'idea che sarebbe penetrata, in forma quasi visionaria, nello spirito di Giordano Bruno² e si sarebbe cristallizzata in esplicita teoria con la famosa dottrina vichiana dei « corsi e ricorsi »³). Se la civiltà classica in generale, e in particolare l'arte classica, fossero finite non per una catastrofe, ma per naturale vecchiaia, sarebbe stato assurdo sia pianificare per la loro distruzione che esultare per la loro resurrezione.

Così ci troviamo di fronte a questo fenomeno interessante: il dogma teologico dei Padri della Chiesa e il dogma umanistico degli storici del Rinascimento portano a analoghi risultati, in entrambi i casi la correlazione tra periodi storici ed età dell'uomo poteva essere mantenuta solo a condizione che il parallelismo si arrestasse alla fase della maturità. Perciò il Vasari poteva subordinare l'idea della crescita e della decadenza biolo-

¹ Cfr. KLEINSCHKE, *op. cit.*, pp. 5, 9.

² È caratteristico del Bruno che la sua concezione di un moto ciclico della storia, anziché tendere a definirsi come oggettiva « legge storica », rimanga in un ambito mitico e intensamente emotivo. Profondamente radicata nel suo personale pessimismo, tale concezione è legata a oscuri simboli egizi (*Iraici Furori*, II, 1, cfr. sopra, pp. 162 sgg.) e a sinistre profezie « ermetiche » (*ibid.*, II, 3, e *Spaccio della Bestia trionfante* [Opere italiane, a cura di G. Gentile, III, pp. 180 sgg.]).

³ Cfr. in particolare, U. CRUIC, *La Filosofia di Giambattista Vico*, Bari 1911, pp. 123 sgg., e M. LONGO, *G. B. Vico*, Torino 1921, pp. 169 sgg.

giche all'idea di un « progresso » spirituale che può essere accelerato da fattori esterni (per esempio, l'ambiente naturale o la riscoperta delle antichità romane)¹, ma è essenzialmente inerente alla « natura di queste Arti »². Questo ottimismo, non più basato sulla religione, ha in sé qualcosa di fragile e inquieto. Come possiamo avvertire nella sua affermazione già citata circa il fatto che lo sviluppo ha raggiunto un punto in cui si teme un regresso anziché sperare un ulteriore avanzamento, il Vasari aveva un tragico presentimento del declino ormai incombente. E dietro il suo famoso panegirico di Michelangelo (dove dice che le pitture di Michelangelo, se fosse possibile confrontarle con quelle più famose dei greci e dei romani, risulterebbero non meno superiori di quanto lo sono le sue sculture³), si cela l'interrogativo: che ci si può attendere, dopo i fasti di questo « divino », dagli altri artisti, minori di lui? E forse non dispiacque al Vasari (tipico esponente di un'epoca che, per quanto apparentemente fiduciosa di sé, si sentiva intimamente malsicura e spesso vicina alla disperazione) di non essere obbligato a rispondere a questo interrogativo. Come ha attribuito la responsabilità del declino della civiltà classica alle invasioni barbariche e all'iconoclastia, così risparmia a sé il dovere di riconoscere che il disagio della sua epoca è congenito.

Quali siano state le ragioni per cui ha ridotto le quattro fasi del processo di crescita e decadenza a un movimento ascendente in tre fasi, è certo che il Vasari è stato capace di incorporare l'idea di uno sviluppo quasi biologico, presumibilmente valido per tutti i processi storici, in quella teoria della catastrofe che spiegava un solo specifico evento — cioè il declino culturale delle « età buie » — con le distruzioni ad opera dei barbari e l'avversione del cristianesimo per le immagini. In base a questa formula di compromesso l'ascesa attraverso tre stadi (« età ») è avvenuta due volte nella storia dell'arte europea: una prima volta nell'antichità, una seconda volta, dagli inizi del Trecento, nell'epoca « moderna ». Nel mondo antico (per il quale il Vasari non conosceva nomi di architetti), la prima « età » è rappresentata solo dagli scultori Canaco e Calamide e dai pittori « monocromi »; la seconda dallo scultore Miron e dai « pittori a quattro colori » Zeusi, Polignoto e Timante; la terza, infine, da Policletto,

¹ SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, 2ª ed., pp. 321 sg.

² Cfr. nota 3 a p. 207.

³ VASARI, IV, pp. 13 sgg.

«gli altri scultori dell'età aurea» e il grande pittore Apelle¹. Nei tempi moderni invece, nei quali ogni forma d'arte può essere esemplificata da nomi, la prima «età» comincia con Cimabue, i Pisani, Giotto e Arnolfo di Cambio²; la seconda con Jacopo della Quercia, Donatello, Masaccio e Brunelleschi; la terza – caratterizzata dalla comparsa dell'«artista universale», che eccelle in tutte e tre le «arti fondate sul disegno», è aperta da Leonardo e raggiunge l'apogeo con Raffaello e, soprattutto, con Michelangelo.

Questa audace ed elegante costruzione non va però esente da incongruenze che cadono esattamente in quei punti in cui la teoria dello sviluppo e della decadenza autonomi, naturali, viene in conflitto con la teoria della catastrofe esterna. Una di queste incongruenze si nota là dove il Vasari ammette che il declino dell'arte classica è legato a condizioni interne in atto anche prima delle invasioni barbariche³; l'altra là dove riconosce che l'improvvisa inversione del moto di decadenza, il «rinascimento» postmedievale, può spiegarsi solo con l'inattesa comparsa di particolari personalità, suscitate, per così dire, da un intervento divino. È in questa seconda congiuntura che ci troviamo di fronte Giovanni Cimabue che «come Dio volle, nacque nella città di Fiorenza, l'anno 1240, per dar i primi lumi all'arte della pittura»⁴. Egli, è vero, «imitò quei greci», ma «aggiunse molta perfezione all'arte, levandole gran parte della maniera loro goffa»⁵. E se fu lasciato a Giotto di aprire «la porta della verità a coloro che l'hanno poi ridotta a quella perfezione e grandezza, in che la veggiamo al secolo nostro»⁶ e a Masaccio e Paolo Uccello di essere i liberatori ultimi e le vere guide alla perfezione⁷, Cimabue deve tuttavia essere onorato come «la prima cagione della rinovazione dell'arte della pittura»⁸.

¹ La sistemazione data dallo studioso, *La letteratura artistica*, 2ª ed., p. 321, non è del tutto corretta. Secondo il Vasari Polignoto appartiene alla seconda «età».

² Assai significativa è l'introduzione alla *Vita di Niccolò e Giovanni Pisani* (FREY, p. 643, citata in BERKARD, *op. cit.*, p. 68).

³ FREY, p. 170, righe 23 sgg.

⁴ FREY, p. 389.

⁵ FREY, p. 392, cit. p. 213.

⁶ FREY, pp. 401-2.

⁷ VASARI, II, p. 287. Anche qui è da notare che il Vasari considerava le tre arti come qualcosa d'unitario: Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Paolo Uccello e Masaccio, «eccellentissimi ciascuno nel genere suo», hanno liberato l'arte dal suo stile rozzo e infantile.

⁸ FREY, p. 402.

Nella stessa congiuntura ora si trova (come architetto) Arnolfo di Cambio. Come dice di Cimabue che il suo stile, benché ancora legato alla «maniera greca», merita tuttavia lode perché rappresenta un grande miglioramento sotto molti rispetti, così egli dice (quasi con le stesse parole) di Arnolfo di Cambio che, per quanto ancora ben lontano dal Brunelleschi, il vero uccisore del drago gotico¹, «merita nondimeno essere con amorevole memoria celebrato, havendo egli fra tante tenebre mostrato a quelli che sono stati dopo sé la via di camminare alla perfezione»². Questo significa che, per il Vasari, Arnolfo di Cambio e Cimabue, entrambi voci clamorosi nel deserto, segnano lo stesso punto nel progresso delle rispettive arti, e in un passo egli formula un parallelo tra il non più del tutto gotico Arnolfo³ e il non più del tutto bizantino Cimabue, un parallelo che prende forma quasi di una proporzione matematica: «Il quale Arnolfo, della cui virtù non manco hebbe miglioramento l'architettura, che da Cimabue la pittura havuto s'avesse...»⁴. Alla fine lo vediamo compendiare questa condizione storica parallela in un rapporto diretto di maestro e scolaro⁵ e addirittura in una concreta collaborazione al Duomo di Firenze⁶.

Per il Vasari dunque Arnolfo è un Cimabue che costruisce e Cimabue un Arnolfo che dipinge; e questo ci fornisce la risposta finale alla nostra domanda. Se il Vasari voleva porre il suo disegno di «Cimabue» in una cornice «stilisticamente corretta» (e che lo desiderasse particolarmente è comprensibile, data l'eccezionale reverenza che nutriva per questo «rin-

¹ Cfr. nota 1 a p. 204.

² FREY, p. 492: «Di questo Arnolfo havemo scritta con quella brevità che si è potuta maggiore, la vita: perché se bene l'opere sue non s'appressano a gran prezzo alla perfezione delle cose d'hoggi, egli merita nondimeno essere con amorevole memoria celebrato, havendo egli fra tante tenebre mostrato a quelli che sono stati dopo sé la via di camminare alla perfezione».

³ È significativo che il Vasari (forse per mettere Arnolfo un po' al di sopra dell'«effettivo» stile gotico) citi come contemporanei o anche anteriori tutta una serie di monumenti che in realtà sono posteriori al tempo di Arnolfo. Collocandoli prima di Arnolfo, il Vasari può così dire che essi «non sono costruiti né in bella né buona maniera, ma sono solo vasti e suntuosi». La Certosa di Pavia, ad esempio, fu cominciata nel 1396, il Duomo di Milano nel 1386, San Petronio di Bologna nel 1390. Cfr. FREY, pp. 466 sgg.

⁴ FREY, p. 484. Per questa equazione, che, come s'è detto, fu chiarita appieno solo nella seconda edizione delle *Vite* e alla fine fu ampliata fino a includere i Pisani come scultori e Andrea Tafi come mosaicista, cfr. BERKARD, *op. cit.*, pp. 67 sgg.

⁵ FREY, p. 484, righe 4 sgg.

⁶ FREY, p. 397, righe 34 sgg.

novatore dell'arte»), doveva pensare a una « cornice arnolfiana », non una cornice semplicemente gotica.

L'architettura così escogitata dal Vasari presenta, inutile dirlo, involontari anacronismi. L'arco acuto del « portale », un motivo che egli deve aver disegnato con profonda riluttanza, è di fatto privo dell'apice che è coperto dalla xilografia che vi è stata incollata. I pinnacoli, nonostante i loro ricci e le loro pigne terminali, hanno assunto una fisionomia assai poco medievale, in quanto vi si vede una piramide su un pilastro toscanico e il collegamento tra i due è attuato mediante un duto a profilo leggermente incurvato. Invece di colonnine gotiche abbiamo pilastri foliati accanto a superfici lisce. La fascia superiore, infine, di ortodossa forma classica ed energicamente spezzata in corrispondenza dei capitelli, dà l'impressione di un « moderno » architrave anziché di una modanatura medievale: il Vasari non poté rassegnarsi ad estendere l'ornato a foglia dei capitelli al di là dei capitelli stessi, in quanto considerava il capitello un elemento che apparteneva esclusivamente al sostegno e non comune tanto al sostegno che alla contigua fascia orizzontale. Ad ogni modo, a parte questi anacronismi, ciò che di « gotico » rimane nel finto portale del Vasari (che, dato che incorniciava la prima pagina del suo *Libro*, può apparire come un ingresso trionfale al « Tempio del disegno fiorentino ») appare derivato da quegli edifici che il Vasari stesso attribuiva ad Arnolfo di Cambio: il Duomo, la Badia Fiorentina, Santa Croce.

Così la non eccezionale cornice « gotica » del Vasari testimonia a una data relativamente precoce, il delinearsi di un nuovo atteggiamento verso l'eredità del Medioevo: illumina la nuova possibilità di interpretare le opere d'arte medievali, a prescindere dalle differenze di tecnica e di « maniera », come esemplari dello « stile » di un'epoca. Quando il Vasari si decise a imitare addirittura anche la scritta, ovviamente i caratteri gotici non lo attrassero per ragioni estetiche (come avvenne invece al Ghiberti quando disegnò l'epigrafe della sua « Cassa di San Zanobi » in « lettere antiche »¹), ma sentì che anche la forma delle lettere esprime il carattere: è lo spirito di una data fase della storia. Libera da preferenze personali, interamente al di fuori dei problemi pratici di integrazione o rifacimento, e pertanto di tutt'altro carattere che i progetti goticizzanti della

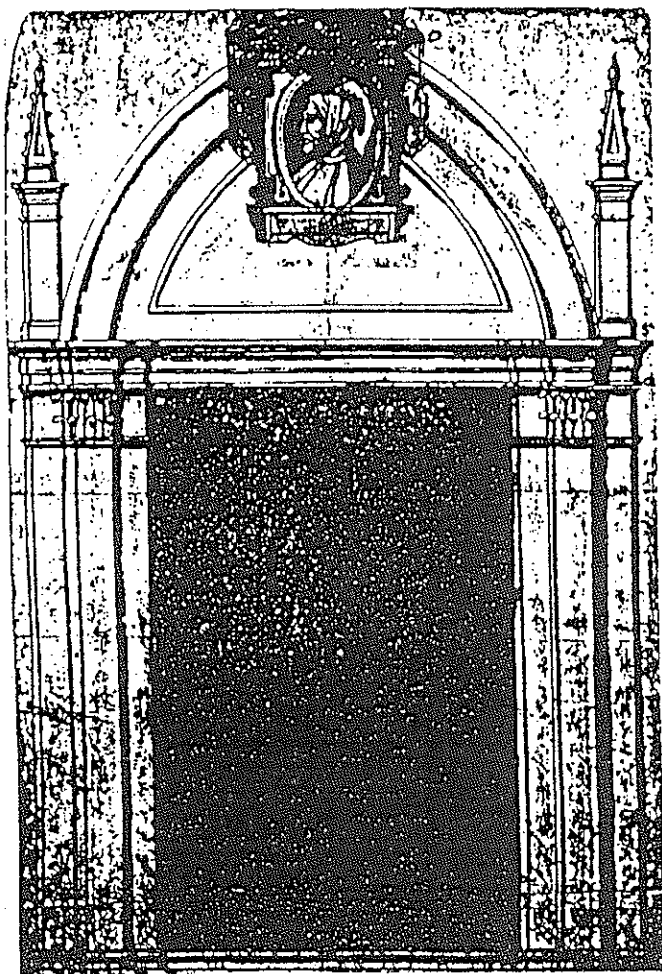
¹ Lorenzo Ghiberti's *Denkwürdigkeiten*, a cura di J. Schlosser, Berlino 1912, I, p. 48; « Evvi dentro uno epitaphio intagliato di lettere antiche in honore del sancto ».

facciata di San Petronio o del tiburio del Duomo di Milano, la cornice del Vasari segna l'inizio di una nuova considerazione delle opere d'arte, una considerazione strettamente storico-artistica, che, anziché sullo studio dei documenti politici, legali o liturgici, si concentra sulle testimonianze e i procedimenti visivi in forma, per usare la frase di Kant, « disinteressata ». Circa un secolo dopo questo nuovo modo di accostarsi all'arte, preoccupandosi esclusivamente della conservazione, classificazione e interpretazione dei suoi elementi tangibili, doveva portare ai disegni analitici condotti con cura stupefacente in vista del rifacimento di San Giovanni in Laterano¹. E avrebbe dato i suoi frutti nell'opera di grandi storici del Sette o Ottocento. E avrebbe infine orientato il nostro stesso lavoro.

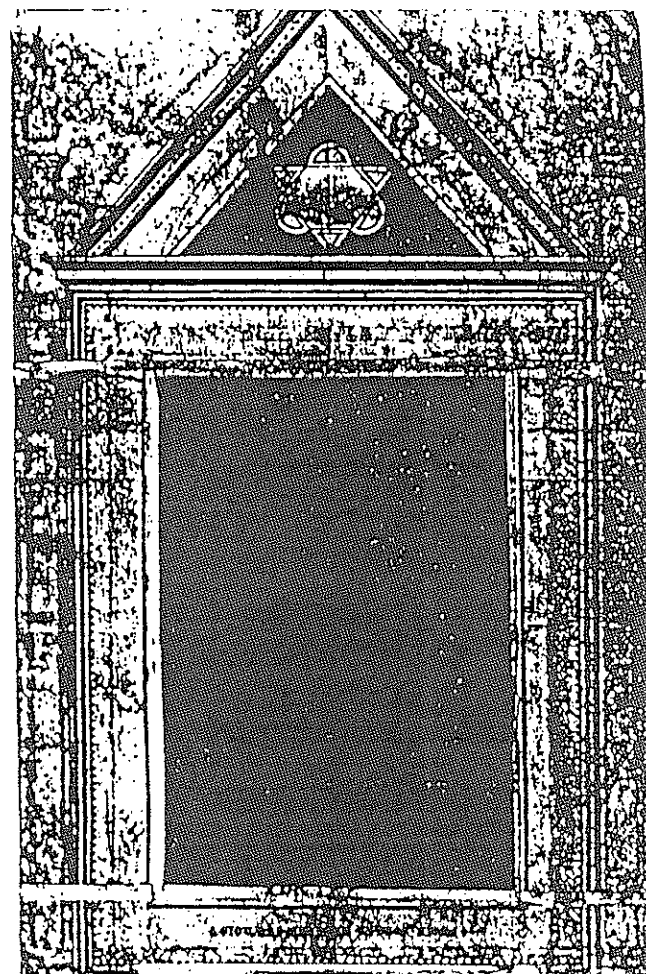
L'Italia non è mai andata oltre un apprezzamento puramente storico dello stile gotico: ad eccezione forse di quell'unico, memorabile momento in cui il consapevole apprezzamento storico venne a confondersi con l'istintiva adesione in artisti come il Borromini e Guarino Guarini. Un movimento « neogotico », generato da inclinazioni fantastiche, con l'ambizione di realizzare uno stile suo, oppure l'eroico tentativo di Carl Friedrich Schinkel di una sintesi creativa fra Gotico e antico², erano cose possibili solo nel Nord, che considerava la « maniera barbara ovvero tedesca » come il suo vero passato artistico e la parte migliore della sua natura spirituale. Qui, soprattutto in Inghilterra e nei paesi germanici, abbiamo un autentico *Gothic Revival*: un *revival* però che si proponeva di recuperare il passato, non come aveva fatto il Rinascimento in uno spirito di fiduciosa speranza, ma di romantica nostalgia.

¹ Cfr. CASSIRER, *op. cit.* Dobbiamo concordare con E. HEMPEL (*Francesco Borromini*, Vienna 1924, p. 112) nell'attribuire i disegni per il ciborio di San Giovanni in Laterano (CASSIRER, *op. cit.*, figg. 2-4) a Felice della Greca. D'altronde egli si spinge troppo oltre affermando che il grande disegno del muro della navata con i suoi affreschi (CASSIRER, *op. cit.*, fig. 8 e tavola) non era che il consueto rilievo della fabbrica. Il Cassirer giustamente fa notare che una riproduzione degli affreschi dei primi del Quattrocento (una riproduzione così accurata che ci consente di stabilire la data degli affreschi con un'approssimazione di dieci-quindici anni) sarebbe stata del tutto superflua ai fini del rimodernamento dell'architettura e si può spiegare solo con un sincero interesse per il soggetto. E per quanto questo interesse, nella misura in cui era consapevole, potesse benissimo essere di natura puramente « storica », non c'è dubbio che artisti come il Borromini e il Guccini provarono una inconsapevole simpatia per lo stile gotico. Il campanile a spirale di Sant'Ivo, le volte di Palazzo Falconieri e la cupola di San Lorenzo a Torino non sono gotici da un punto di vista morfologico, ma come sensibilità sono profondamente gotici. In maestri come questi interesse « storico » e godimento « artistico » — equamente bilanciati, per così dire — operavano separatamente a seconda delle occasioni.

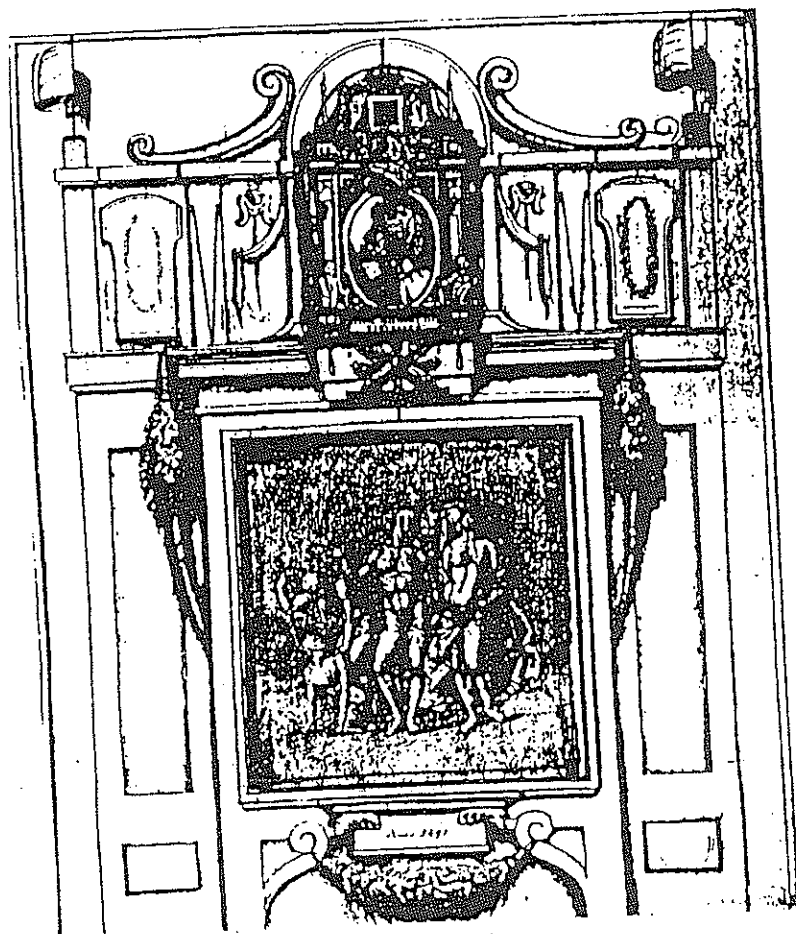
² Cfr. AUGUST GRISEBACH, *Carl Friedrich Schinkel*, Lipsia 1924, pp. 134-1323.



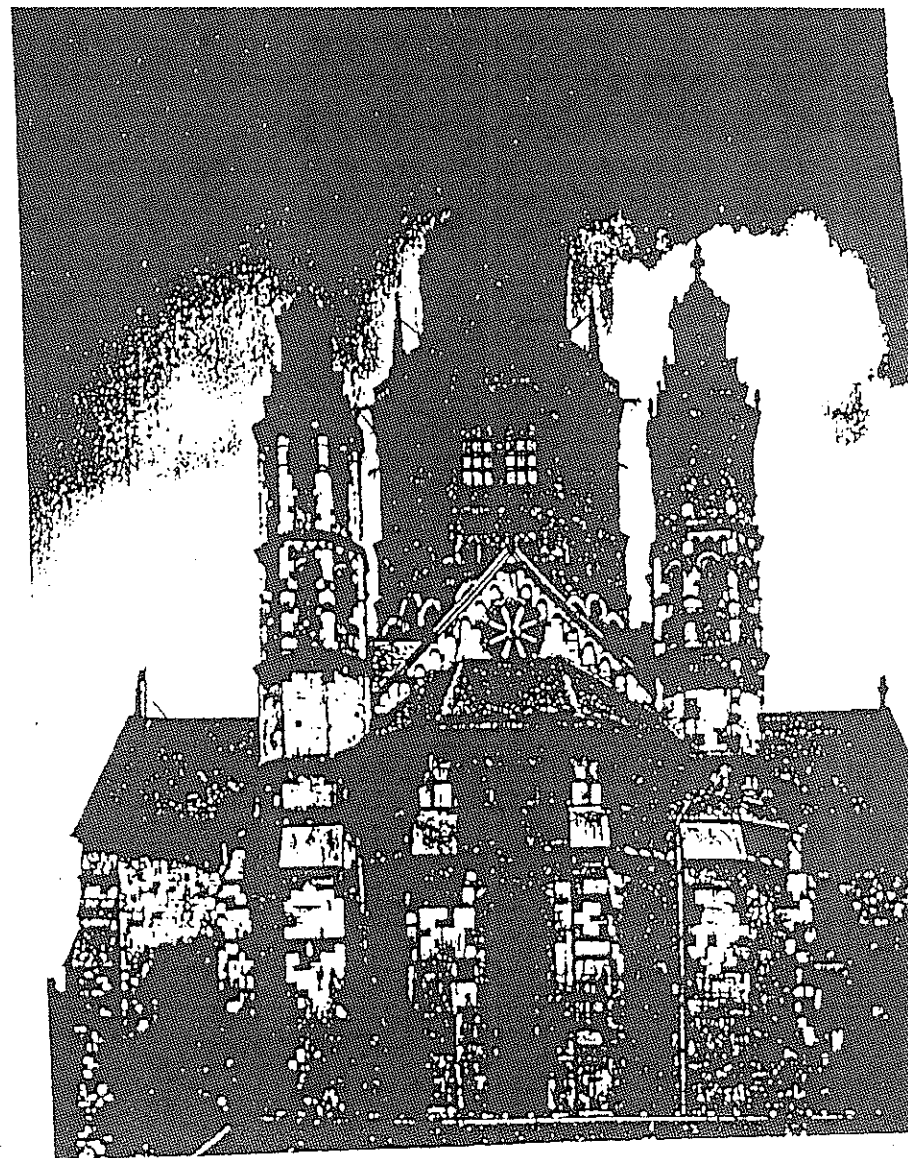
48.
Disegno già attribuito a Cimabue,
cornice di Giorgio Vasari.



49.
Disegno già attribuito a Cimabue,
cornice di Giorgio Vasari.



50.
Disegno già attribuito a Carpaccio,
cornice di Giorgio Vasari.

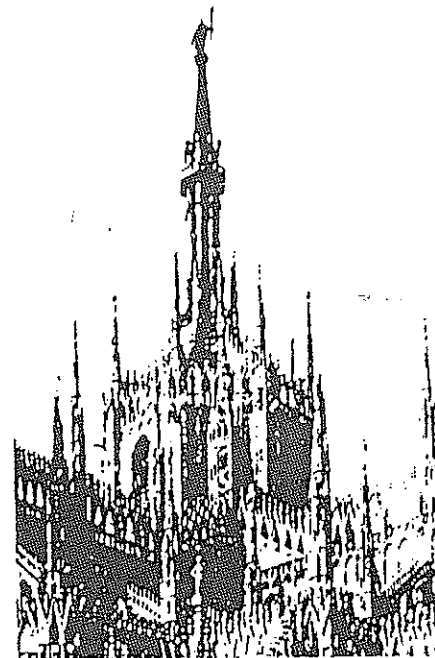


51.
Veduta occidentale della Cattedrale di Magdon.

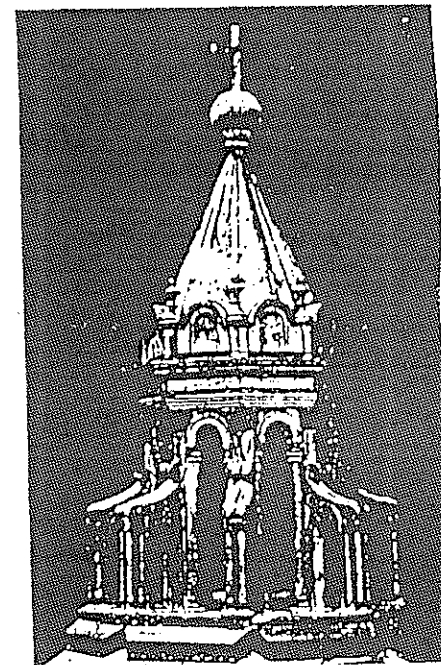


52.
Paul Decker, Disegno da *Gothic Architecture*.

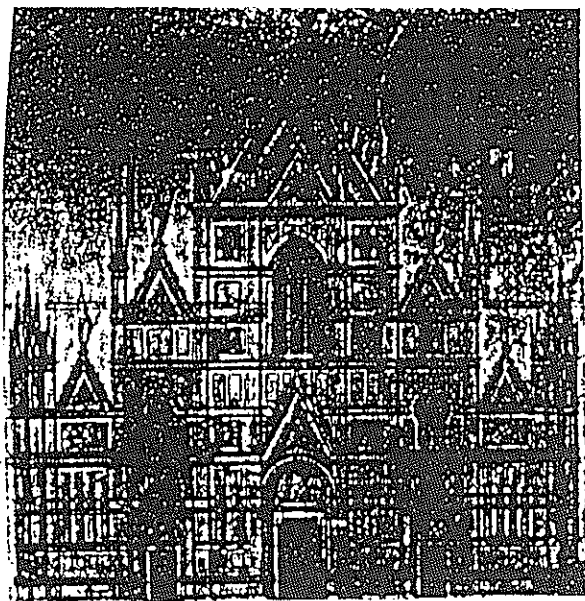
53.
La Sibilla Ellespontica,
secolo xv.



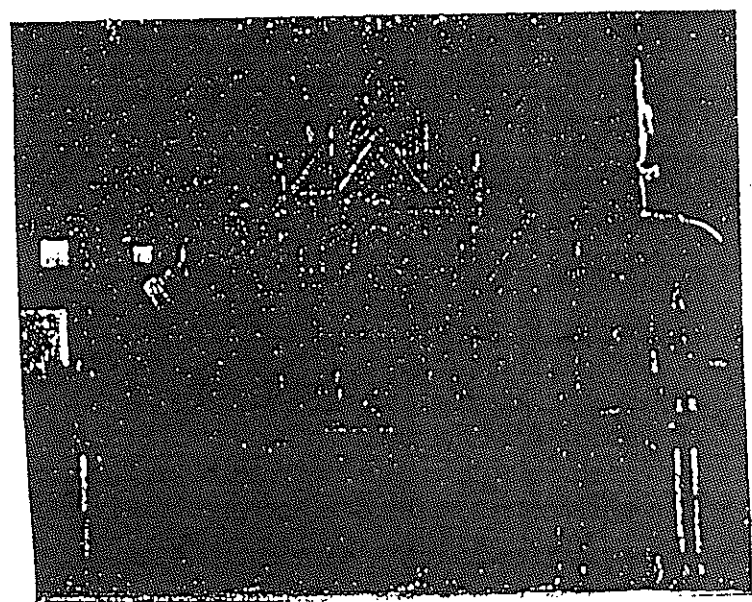
54.
Tiburio del Duomo di Milano.



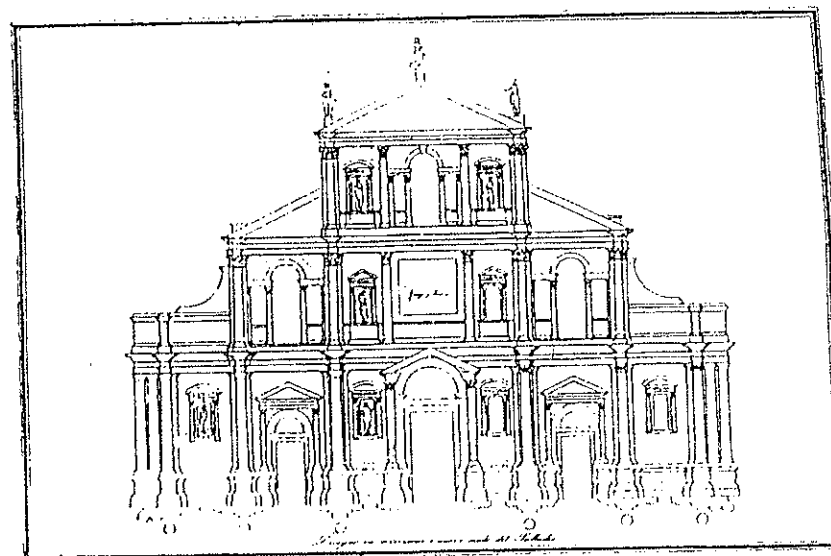
55.
Copia da Brunelleschi,
Modello di ciborio per il Duomo di Firenze



56.
Francesco Terribilia,
Progetto per la facciata di San Petronio.

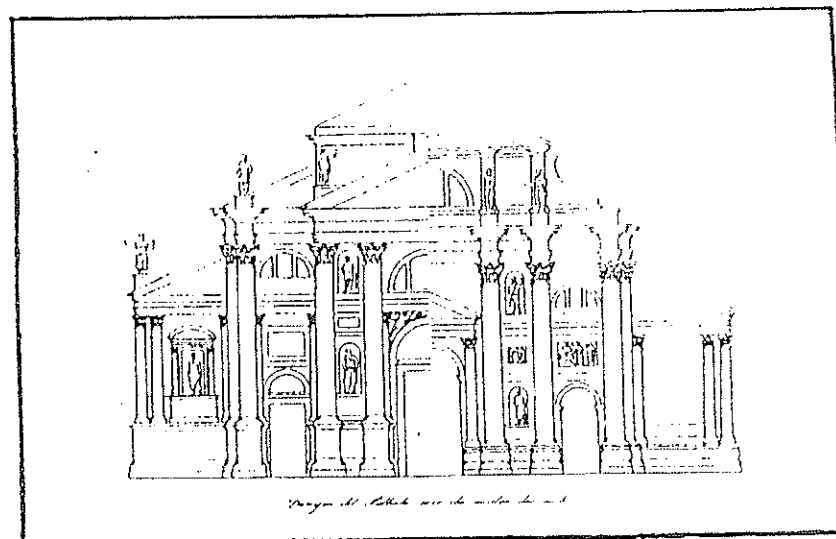


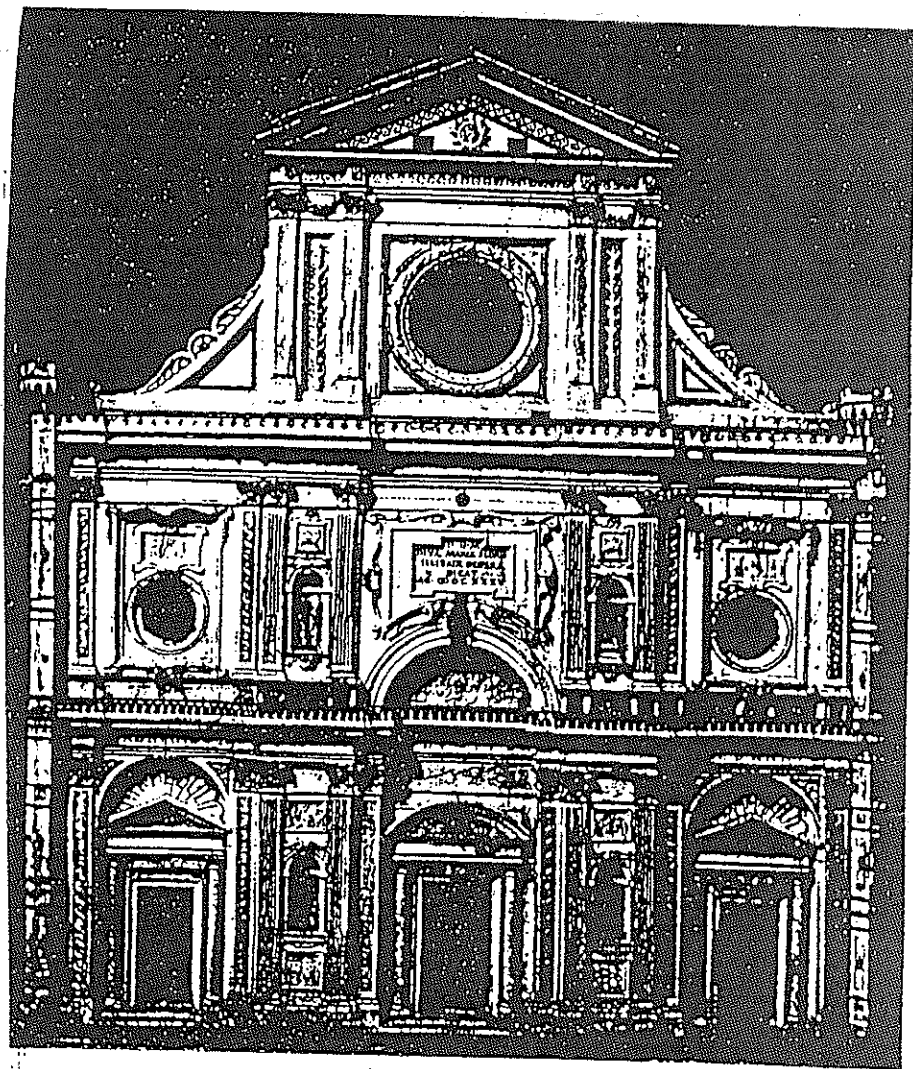
57.
Giacomo Barozzi da Vignola,
Progetto per la facciata di San Petronio.



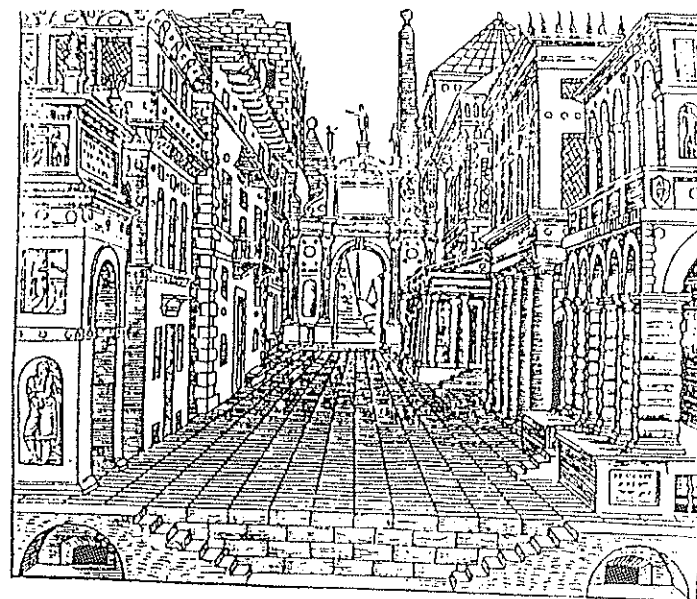
58.
Andrea Palladio,
Progetto per la facciata di San Petronio.

59.
Andrea Palladio,
Due altri progetti per la facciata di San Petronio.





60.
Gherardo Silvani,
Modello di facciata per il Duomo di Firenze.



61.
Sebastiano Serlio, *Scena tragica*.

62.
Sebastiano Serlio, *Scena comica*.

