



HOME

Dietro la Torrentiniana. Alcune radici dell'impianto storiografico e critico delle "Vite" di Giorgio Vasari

Silvia Ginzburg
Università di Roma III

1. L'assoluta anomalia costituita dalla prima edizione delle *Vite* – per quantità dei dati raccolti, intelligenza critica, complessità della visione storiografica, e dunque sia sul piano dei contenuti sia su quello dei metodi – è stata fin dagli albori dei moderni studi su Vasari uno degli aspetti più evidentemente meritevoli di indagine e resta, a tutt'oggi, quello più fitto di interrogativi. Da dove nascono i presupposti di quest'opera, che all'apparenza si erge del tutto isolata nel cuore del Cinquecento, percepita fin da subito e poi, pur tra le polemiche, con un'assoluta continuità attraverso i secoli, come il testo fondatore della disciplina storico-artistica? Fin dalle ricerche fondamentali di Wolfgang Kallab, il problema dei precedenti si è intrecciato con quello delle fonti delle *Vite*: ipotizzate per congettura, come nel caso della 'fonte K' supposta appunto da Kallab, o ben più raramente identificate con certezza: soprattutto testi che prima di Vasari avevano raccolto notizie sugli artisti, talvolta anche in forma di succinte voci biografiche, e che egli mostra di avere conosciuto e utilizzato, come i *Commentarii* di Ghiberti, che sappiamo conobbe nel manoscritto conservato dal suo amico Cosimo Bartoli, o come il cosiddetto Libro di Antonio Billi, a cui pure egli mostra di avere attinto ampiamente.

Come Vasari stesso dichiara, è stata la consapevolezza che il tempo e gli accadimenti della storia possono portare alla piena e totale perdita delle opere a spingerlo a scrivere il libro, per preservare le arti da una seconda morte, dopo quella dettata dalla loro distruzione materiale, e nel contempo assicurare che si conservino almeno sulla carta gli esempi per la rinascita: giacché vedendo l'andamento dell'arte nel suo sviluppo – simile a quello dei corpi umani, di nascita, crescita, vecchiaia e morte – gli artefici, ai quali costantemente egli si rivolge, “potranno ora più facilmente conoscere il progresso della sua rinascita e di quella stessa perfezione dove ella è risalita ne' tempi nostri”, secondo quanto afferma nel proemio alla prima parte delle *Vite*.

Qui sta il salto che distingue questa impresa da tutti i suoi precedenti: è infatti proprio per avere posto al centro della struttura del libro questa idea dell'andamento delle arti, ovvero la sequenza che ancora nel proemio alla prima parte Vasari definisce come “perfezione e rovina e restaurazione e per dir meglio rinascita”, e per le immense conseguenze di metodo che ciò comporta, che le *Vite* si differenziano radicalmente dalle voci della letteratura artistica che le hanno precedute.

Da quei testi, che Vasari usa come fonti (e sull'importanza di un uso rigoroso delle fonti insiste in più punti, a partire dalla prima pagina del libro), egli prende radicalmente le distanze proprio per ciò che pertiene il metodo: “e' non fu mia intentione fare una nota delli artefici et uno inventario, dirò così delle opere loro” afferma nel proemio alla seconda parte delle *Vite*, e neppure “ritrovare il numero e i nomi e le patrie loro, et insegnare in che città et in che luogo appunto di esse si trovassino al presente le loro

pitture o sculture o fabbriche: che questo lo avrei potuto fare con una semplice tavola, senza interporre in parte alcuna il giudizio mio.”

Il suo libro dunque non deve somigliare alle fonti utilizzate per raccogliere le notizie sugli artisti e le opere, ai casi cioè che qui molto acutamente Vasari classifica come note sugli artefici, inventari delle loro opere, o guide: egli non vuole elencare, ma appunto interporre il proprio giudizio per distinguere. “Scegliere ancora scorrendo il meglio da ‘l buono, e l’ottimo da ‘l migliore, e notare un poco diligentemente i modi, le arie, le maniere, i tratti e le fantasie de’ pittori e degli scultori”, scrive ancora nel proemio alla seconda parte, in modo da illustrare a chi non le conosca “le cause e le radici delle maniere e del miglioramento e peggioramento delle arti, accaduto in diversi tempi e a diverse persone.” E’ l’inserimento del giudizio critico di qualità, un giudizio fondato sulla valutazione dello stile, a fare delle *Vite* di Vasari il primo testo di una storia dell’arte propriamente intesa – e anche per questo, per ragioni storiche interne, non ideologiche, per ragioni cioè intimamente legate alla sua primissima genesi, la storia dell’arte non può che andare fuori strada se rinuncia al momento della valutazione qualitativa e dunque all’analisi dello stile.

Idee come quelle enunciate non si trovano in nessun testo della letteratura artistica pre-vasariana, nella quale troviamo esempi di note sugli artisti (da Villani al Libro di Antonio Billi), di inventari delle loro opere (i *Commentarii* di Ghiberti) o di guide sui monumenti (la ricca letteratura odepórica), ma non una storia in senso proprio, così come appunto Vasari la delinea (e del resto che egli si voglia storico lo dice in modo inequivocabile il riferimento a Leonardo

Bruni, come lui aretino, fatto nella dedica a Cosimo del libro del 1550). Si tratta dunque di chiedersi da dove vennero a Vasari queste idee, così nuove per l'ambito suo.

2. Il problema, come spesso accade, è in quale contesto leggiamo il testo: e in questo caso la questione è dirimente, dal momento che i contesti che prepararono alla stampa il volume torrentino sono ben diversi da quelli in cui esso trasse la sua prima origine. Il dato è noto: come ricorda lo stesso Vasari nelle conclusioni della *Torrentiniana* e nella lettera a Cosimo de' Medici con cui consegnava l'opera, il libro uscito nel '50 fu preparato da almeno dieci anni di ricerche. E' dunque alla fine degli anni Trenta che bisogna far rimontare la genesi del progetto delle *Vite*: in una Roma che non è ancora quella della cerchia di Alessandro Farnese, ma per il giovane Vasari, che vi si reca in più occasioni nel corso del decennio, quella dell'ambiente dell'Accademia della Virtù che si raccoglie attorno a Ippolito de' Medici e poi a Giovanni Gaddi; in una Firenze che non è ancora quella in cui Cosimo si è imposto sulla brevissima esperienza dell'Accademia degli Umidi tra 1540 e 1541, per trasformarla nell'Accademia fiorentina, tutta incentrata sulla celebrazione del principato.

La Roma farnesiana, la Firenze medicea sono i contesti in cui l'opera viene portata alle stampe, ma non quelli da cui ne scaturì il progetto, plausibilmente già alla fine degli anni Trenta, e ne fu avviata la redazione, al principio degli anni Quaranta, come è stato da più parti ipotizzato, e come sembra confermare anche il programma iconografico della stanza che il pittore affrescò per prima nella propria casa di Arezzo. Qui, dove la Fama campeggia al centro del soffitto sopra le tre arti del disegno, come nell'incisione

dell'allegoria che concluderà il volume torrentino, e figurano anche i medaglioni con i ritratti, altro elemento comune al libro, che si è supposto Vasari abbia inserito più tardi nella decorazione della stanza, ma che invece potrebbero essere stati immaginati fin da principio, alla pittura, scultura e architettura si aggiunge significativamente una giovane scrivente con la testa coronata d'alloro, inclusa anch'essa tra quelle che Vasari chiama "tutte l'arti che sono sotto il disegno, o che da lui dipendono" – e se di solito questa figura viene identificata con la Poesia, forse sarebbe meglio intenderla più specificamente, in questo contesto, come Poesia dipendente dal Disegno, ovvero Poesia prestata allo scrivere delle arti, indizio appunto del già avviato progetto del libro.

Di lì a poco, plausibilmente, sarebbe avvenuto quel dialogo tra Giovio e Vasari in palazzo Farnese che, così come appare riportato nell'autobiografia dell'artista, lascia trapelare un elemento polemico nei confronti del modello gioviano, al quale pure per tanti aspetti Vasari è intimamente debitore. E' una presa di distanza sul piano del metodo, che offre un indicatore prezioso di uno dei contesti in cui cercare una radice della struttura storiografica delle *Vite*. Prendendo esplicitamente le distanze dal metodo di Giovio, che parlando degli artisti "scambiava i nomi, i cognomi, le patrie, l'opere, o non dicea le cose come stavano appunto, ma così alla grossa", Vasari opta per una tessitura minuta dei dati che si è premurato di verificare, come dichiarerà anche nelle conclusioni della *Torrentiniana* "E mi sono ingegnato per questo effetto con ogni diligenza possibile verificare le cose dubbiose, con più riscontri, e registrare a ciascuno artefice nella sua vita quelle cose che elli hanno fatte. Pigliando nientedimeno i ricordi e gli scritti da persone degne di fede,

e col parere e consiglio sempre degli artefici più antichi che hanno avuto notizia delle opere e quasi le hanno vedute fare.” E ancora, nella dedicatoria: “Il che mi sono ingegnato di fare con quella accuratezza e con quella fede che si ricerca alla verità della storia e delle cose che si scrivono”.

Un simile paradosso, secondo cui l'artista difende un metodo tanto più moderno di quello dello storico, mi pare da leggersi in consonanza con il nuovo rigore nell'uso delle fonti rivendicato, anche qui con implicazioni antigioviene, essendo Giovio accusato di gonfiare o inventare le notizie, da Benedetto Varchi nella sua *Istoria fiorentina*, scritta per Cosimo I a partire dal 1546-'47, basandosi su fonti certe, come afferma orgogliosamente l'autore: documenti pubblici o, in assenza di questi, carte private cercate in archivio. Nel rispondere a Giovio, che dichiarava che avrebbe fatto “al più più un trattatetto simile a quello di Plinio”, Vasari sta dunque spezzando una lancia in favore di un nuovo metodo storiografico che si stava diffondendo a Firenze e che, a quelle date, deriva non dalla storia, ma dalla filologia. Dietro il Varchi c'è infatti il suo maestro, il grande filologo Pier Vettori, il quale, nato nel 1499 e formatosi nell'ambiente fiorentino degli Orti Oricellarii, è per posizione culturale e generazionale nella condizione di poter recuperare i grandi precedenti della filologia quattrocentesca, ovvero soprattutto Agnolo Poliziano, di cui studiò le opere e i manoscritti e che fu per lui, come ben percepirono i suoi allievi, un modello essenziale. A Firenze Vettori ha infatti moltissimi allievi, tra i quali è appunto anche il Varchi e soprattutto spicca, per acume, dottrina e vivacità intellettuale, la figura straordinaria di Vincenzo Borghini.

Diversi indizi suggeriscono che la messa a

punto di quegli strumenti critici e storiografici in cui consiste la grande anomalia delle *Vite* sia per molta parte il frutto degli scambi tra Vasari e Borghini, che figurano documentati solo a partire dal 1549, quando Borghini interviene su più aspetti, anche sostanziali, dell'opera, come appunto le conclusioni testé citate, ma che come è già stato supposto da più parti – anche se senza misurarne le conseguenze – avevano plausibilmente avuto inizio diversi anni prima. A conferma di questa ipotesi, e a misurare l'importanza del contributo borghiniano nella genesi del progetto della *Torrentiniana*, è possibile indicare ulteriori elementi.

3. Il moto del progresso delle arti, scandito dalle citate tappe “della loro perfezione e rovina e restaurazione e, per dir meglio, rinascita” è notoriamente la chiave di volta dell'opera di Vasari: l'idea che sentiamo affiorare continuamente nel testo e che in alcuni luoghi, come nel proemio alla seconda parte, troviamo enunciata con programmatica evidenza; l'aspetto con cui più immediatamente lo identifichiamo, e a cui hanno risposto tanti movimenti successivi della storia dell'arte, per adesione o per reazione.

Come ha mostrato Ernst Gombrich in una breve e decisiva nota uscita sul *Journal del Warburg* nel 1960, lo schema ascendente trova la sua origine nel *Bruto* di Cicerone; ma merita di riflettere sul fatto che Vasari non era stato il primo a recuperare questo modello. L'idea di adattare lo schema ciceroniano della descrizione della retorica antica a una materia diversa rendendolo uno strumento del presente era stata già di Pietro Bembo nelle *Prose della volgar lingua*.

Non è un precedente che stupisca: sembra

anzi in un certo senso inevitabile che a questo pilastro della storia della cultura italiana del Cinquecento che sono le *Prose* del Bembo si appoggino anche le *Vite* di Vasari, esempio così straordinario di prosa volgare. Il nesso tuttavia appare raramente segnalato dagli studi, né ci si è interrogati sulle origini di questo rapporto e sulle sue implicazioni.

Alle date in cui fu plausibilmente concepito il progetto delle *Vite*, la fama di Bembo in Italia aveva raggiunto il suo apice: nel 1538 usciva la seconda edizione delle *Prose*, rivista dall'autore a tredici anni di distanza dalla prima, e in quello stesso anno si colloca un soggiorno di Vasari a Roma molto importante per la primissima storia della Torrentiniana, trascorso in stretti scambi con la cerchia dell'Accademia della Virtù, ambiente con cui entra in contatto Bembo medesimo quando, fatto cardinale, si trasferisce anch'egli a Roma nel '39.

Credo tuttavia che a mostrare a Vasari la centralità del nesso Cicerone-Bembo, e i frutti che poteva dare quello schema ascendente se applicato alla trattazione delle vicende artistiche, sia stato Borghini, già impegnato dalla fine degli anni Trenta, benché poco più che ventenne (era nato nel 1515) negli studi sulla lingua: dal '38 infatti egli insegna grammatica ai suoi confratelli, ed è plausibilmente già in contatto con Pier Vettori, di cui diventerà il maggiore allievo, che dallo stesso anno insegna greco e latino presso lo Studio fiorentino. In quello stesso periodo Marcello Cervini, il cardinal Pio da Carpi e altri umanisti e filologi amici del Vettori e legati alla cerchia dell'Accademia della Virtù raccolgono a Roma iscrizioni che il giovane benedettino userà per la redazione di un trattato sulle famiglie romane di poco successivo, in cui Bembo compare quale

figura ineludibile di riferimento sul fronte della filologia, assieme a Poliziano. Doveva essere lo stesso Vettori a spingere Borghini in quegli anni a cogliere nelle *Prose* di Bembo l'importanza dell'apporto di Cicerone, poiché proprio allora preparava l'edizione dei testi ciceroniani, compiuta all'interno di uno scambio di contatti col Bembo medesimo, registrato dalla corrispondenza già nel '35 e sfociato nell'elogio di lui che Vettori introduce nelle pagine dedicatorie delle *Explicationes suarum in Ciceronem Castigationum*, pubblicate nel 1537.

A partire da quella data si infittiscono i rapporti del Bembo con la cerchia degli 'spirituali', gli scambi con Vittoria Colonna, col Pole, col Contarini, e si stringono maggiormente i suoi legami privilegiati con la congregazione benedettino-cassinese, al punto che, quando muore Gasparo Contarini, nell'agosto del '42, ne viene nominato in sua vece protettore. In quello stesso anno Bembo si reca a Firenze in visita ai monaci della Badia: e Borghini ricorda con devota ammirazione in uno dei suoi quaderni l'entusiasmo con cui il vecchio letterato ascoltava e interrogava i monaci per verificare sulla pratica aspetti della lingua studiati nella teoria.

Come ha visto Paola Barocchi, il nesso Cicerone-Bembo sta dietro la lettera sull'imitazione scritta ad un confratello dal Borghini durante il soggiorno nell'abbazia di San Benedetto in Polirone, dove, seguendo di poco il passaggio di Vasari a Mantova e i suoi giorni lì con Giulio Romano nel novembre 1541, Borghini arriva nell'agosto del '42 e resterà più di un anno. A San Benedetto Po, definita da Bembo "il primo e più onorato luogo e il maggiore" della congregazione in una lettera del '38 a Gregorio Cortese, che vi era appena stato

nominato abate, Borghini si legherà d'amicizia con Lorenzo Massolo, figlio di Elisabetta Querini amata da Bembo e da lui protetto.

Vi sono dunque molti fili che legano Borghini alla figura di Bembo quando nel novembre 1542 scrive la lettera sull'imitazione, nella quale aderisce in sostanza al ciceronanesimo, ma nel contempo lo discute dall'interno, pronunciandosi decisamente per l'inclusione tra i modelli di prosa latina anche di voci più antiche o più moderne di Cicerone.

Si misura qui il salto generazionale che separa Borghini dal precedente di Bembo: se per quest'ultimo la novità era stata la scoperta del canone, nell'architettura e quindi nella scultura e nella pittura, e perciò infine anche nella lingua, per il più giovane Borghini l'urgenza è ormai la mescolanza dei singoli elementi che compongono quel canone.

Un esempio può aiutare a vedere questa differenza: nella lettera sull'imitazione redatta in risposta a Gian Francesco Pico nel 1513, Bembo aveva insistito sulla necessità di attenersi ad un unico stile nella lingua come nell'architettura: "Sarebbe come se tu pensassi che nell'edificare un solo palazzo si potessero riprodurre completamente molti modelli di palazzi dei vari stili". Trent'anni dopo Borghini, nella sua lettera sull'imitazione, per sostenere viceversa l'opportunità di rifarsi ad autori più antichi dell'esempio di Cicerone pur conservando il rapporto privilegiato con quel modello aureo indicato da Bembo, include anch'egli un accenno all'architettura, ma di tutt'altro tenore, riferendosi agli inserti di parti più antiche come elementi decorativi degli edifici: "Del resto, io sono ben lungi dal pensare che i più antichi debbano essere affatto ripudiati: l'antichità ha infatti una grande autorità; e

come ai giorni nostri appaiono più belli ed illustri, e fonte di squisito diletto per gli spiriti colti, i monumenti particolarmente adorni di frammenti di antiche immagini, così nel discorso un certo numero di parole arcaiche, collocate opportunamente, sembrano avere un non so che più di dignità.”

Sono affermazioni che in quel contesto non sembra inopportuno leggere in rapporto con le ricerche stilistiche di Giulio Romano, “anticamente moderno e modernamente antico” nel giudizio dell’Aretino del ‘42 ripreso poi da Vasari, e proprio in quel momento impegnato nell’intervento che fu insieme di conservazione e di rifacimento dell’abbazia di San Benedetto in Polirone a cui lo aveva chiamato il Cortese. Appena un paio di mesi prima della redazione della lettera di Borghini, all’artista veniva accordato un aumento del compenso che “ali prefati reverendi patri domino abbate, priore et superiori he parso esser non bastante alla sufficientia de li meriti suoi”. Il documento, assente il Cortese, venne firmato da Giovan Benedetto Volpi, che ritroviamo pochi anni dopo ad Arezzo, amico del Vasari e committente delle *Nozze di Ester e Assuero* il quadrone già in Santa Fiora e Lucilla e oggi al museo di Arezzo in cui sono inclusi i ritratti di Borghini e del Volpi medesimo e, nell’angolo sinistro, la piattaia che da lontano riecheggia quella della Sala di Psiche di Palazzo Te, tanto celebrata da Vasari nelle *Vite*.

A quell’ampliamento del canone dei modelli linguistici che vediamo farsi strada nel 1542, a San Benedetto Po, accanto a Giulio Romano, Borghini continuerà a lavorare tutta la vita, mantenendosi tuttavia sempre dentro la relazione privilegiata con il modello di Bembo, senza mai voltare le spalle al canone ma forzandolo, appunto, dall’interno – in

modo molto simile a quello che vediamo fare a Giulio Romano rispetto a Raffaello. Pur non dimenticando la regola su cui ci si è formati, se ne scompongono ormai i singoli elementi in unità da ricombinare in sequenze nuove, nella piena commistione degli stili e nella ostentata mescolanza di antico e moderno; pur non abbandonando il riferimento a quei precedenti, si introduce ciò che mancava nelle altre età: quella “licenzia, che, non essendo di regola, fosse ordinata nella regola e potesse stare senza fare confusione o guastare l’ordine”, nella celebre definizione del Vasari.

4. E’ dunque plausibile che nei primissimi anni Quaranta, quando altri indizi suggeriscono che il cantiere delle *Vite* fosse stato da poco avviato, Borghini abbia visto le potenzialità insite nell’applicazione alle arti di quel modello ascendente di Cicerone, che Bembo aveva utilizzato per la lingua, e le abbia indicate a Vasari, assieme alle decisive conseguenze che l’adozione di quello schema comportava sul tipo di giudizio da applicare alle opere d’arte.

Mi pare molto significativo che la spiegazione più aderente del principio storiografico che costituisce la chiave di volta delle *Vite* di Vasari si trovi in una osservazione di Borghini sulle *Prose* del Bembo contenuta in uno dei suoi manoscritti. Borghini nota come, nelle *Prose*, Bembo non abbia scelto di includere solo gli esempi alti di Petrarca e Boccaccio che egli mostrava lì come regola del volgare, ma anche voci più antiche che, sebbene non siano da riprendere, può tuttavia essere piacevole conoscere perché vi si vede la semplicità della lingua ai suoi inizi, e come essa sia divenuta più bella crescendo: “la qual cosa, oltre che arreca piacere a chi legge, fa ancora utile a chi è capace del

miglioramento e gli è come una via e regola di conoscere e trovare sempre il migliore.”

Le medesime considerazioni stanno dietro la scelta di includere, in un'opera incentrata sulla celebrazione della maniera moderna e della terza età, artisti di età più antiche – di scrivere cioè le biografie di coloro che operarono nella prima età senza per questo negare lo sviluppo successivo. Anzi, proprio in quanto si accoglie il modello progressivo, dal quale gli artisti possono comprendere l'avvenuto progresso del tempo presente – la “rinascita”, appunto – diventa indispensabile fare anche la storia di quelle età precedenti, in cui tale progresso non era ancora stato raggiunto, in modo da vedere il cammino fatto, ed imparare da esso.

Adottando lo schema proposto da Cicerone e recuperato da Bembo si chiede dunque alla storia, che pure si vuole ascendente, e nella quale si intende affermare una regola, fissare un canone, di includere periodi e figure che esulano dal canone. Dall'adozione di quel modello deriva quindi un'ulteriore conseguenza, decisiva: nel giudicare le opere d'arte – ovvero nel selezionare il materiale degno di essere incluso nella storia, come spiega Vasari nel proemio alla seconda parte delle *Vite* – non si può adottare un criterio di giudizio assoluto, ma bisogna formulare un giudizio relativo: non giudicare dunque *simpliciter*, ma *secundum quid*.

L'introduzione nel giudizio dei fatti artistici di questa antica distinzione tra *simpliciter* e *secundum quid* che deriva dalla tradizione scolastica segna un passaggio di straordinaria modernità dal punto di vista del metodo: il giudicare *secundum quid*, ovvero tenendo conto del contesto, è a tutt'oggi uno strumento indispensabile della nostra disciplina – in un certo senso, addirittura, la

condizione imprescindibile di una storia dell'arte.

Solo il giudizio dato *secundum quid* permette di seguire la curva della storia lungo le sue diverse tappe, e di dare a ciascun artista meritevole di esservi incluso il posto che gli spetta in questo sviluppo. E' il giudizio *secundum quid* che rende possibile a Vasari di apprezzare per le loro caratteristiche precipue un mosaico paleocristiano e Giotto, ma anche Masaccio e Perugino, e non solo Leonardo, Raffaello e Michelangelo, pur nella assoluta convinzione che questi artisti, stilisticamente tanto diversi, abbiano segnato le fratture dei passaggi tra le tre età.

E' questo giudizio relativo a determinare quelle che a prima vista si potrebbero intendere come contraddizioni interne al testo: per esempio nel caso degli scorci di Andrea del Castagno, che sono giudicati in modo limitativo nel contesto della valutazione del passaggio dalla seconda alla terza età, ma sono grandemente apprezzati nella seconda e dunque nella 'vita' dell'artista ancora, per citare un altro caso in cui sembra che Vasari si contraddica e invece bisogna solo leggerlo come appunto egli scriveva, tenendo conto del contesto: parlando della "diligenza", che appare come una lode quando si parli di pittori e scultori della seconda età, e un limite se riferita a quelli della terza, perché diventa la soverchia diligenza dei pittori attardati.

Su questa distinzione fondamentale tra giudizio assoluto e giudizio relativo Vasari si diffonde in diversi passaggi del testo, a partire dalla pagina celebre del proemio alla seconda parte, nella quale risponde implicitamente alle critiche al suo progetto che sappiamo essergli state mosse già prima della pubblicazione della Torrentiniana da Carlo Lenzoni, il letterato fiorentino membro

della cerchia degli Aramei che verso la metà degli anni Quaranta aveva obiettato che facendo una storia della prima età e di Giotto si rischiava di incoraggiare i pittori ad ispirarsi a quei modelli ormai tanto desueti.

Vasari scrive dunque: “Né voglio che alcuno creda che io sia sì grosso, né di sì poco giudizio, che io non conosca che le cose di Giotto e di Andrea Pisano e Nino e degli altri tutti – che per la similitudine delle maniere ho messi insieme nella prima parte -, se elle si compareranno a quelle di coloro che dopo loro hanno operato, non meriteranno lode straordinaria né anche mediocre: né era che io non lo vedessi, quando io gli ho laudati. Ma chi considererà la qualità di que’ tempi, la carestia de gli artefici, la difficoltà de’ buoni aiuti, le terrà non belle, come ho detto io, ma miracolose, et arà piacere infinito di vedere i primi principii e quelle scintille di buono che nelle pitture e sculture cominciavano a risuscitare. Non fu certo la vittoria di L[ucio] Marzio in Spagna tanto grande che molte non avessino i Romani delle maggiori. Ma avendo rispetto al tempo, al luogo, al caso, alla persona et al numero, ella fu tenuta stupenda et ancor oggi pur degna delle lode, che infinite e grandissime le son date da gli scrittori.”

5. Credo che una così intelligente applicazione del giudizio relativo, strumento essenziale dell’impalcatura storiografica messa su da Vasari nel 1550, sia la risposta agli studi e alle riflessioni di Borghini, che già da molto presto doveva aver studiato la tradizione scolastica e acquisito le implicazioni dell’alternativa *simpliciter-secundum quid*, avendo seguito fin dal 1533, appena diciottenne, le lezioni di Francesco Verini il Vecchio, lettore dello studio, che a Firenze commentava Aristotele per i frati

benedettini della Badia.

Tracce di un uso di quella distinzione si trovano in diversi passaggi dei manoscritti borghiniani, e segnatamente nelle riflessioni sulle *Prose della volgar lingua*. Al giudizio relativo Borghini fa appello nel discutere nei suoi appunti i limiti del canone di Bembo, al quale non può perdonare l'esclusione di Dante e che tuttavia, come lui stesso più volte ricorda, non vuole rigettare. Allo scopo di reintrodurre nel canone Dante e ciò nonostante "salvare Bembo", come egli afferma, Borghini fa appello al criterio della relatività del giudizio. Al giudizio dato semplicemente, egli affianca, e all'occorrenza sostituisce, il giudizio accordato tenendo conto dei tempi e dei contesti. L'errore di Bembo, secondo Borghini, è stato giudicare Dante non considerando il contesto, laddove è ovvio che per i tempi in cui questi visse ogni condanna alla sua lingua è ingiusta, perchè Dante non poteva rispettare quei criteri linguistici che l'autore delle *Prose* ha tratto dagli scrittori di poi, Petrarca in testa. Inoltre Borghini formula una ipotesi sulle ragioni che avrebbero spinto Bembo a escludere Dante che coincide con l'argomento testé citato, addotto da Vasari per rispondere al Lenzoni che vedeva in una storia che includesse Giotto il rischio che i pittori del presente lo ergessero a modello.

Scrive Borghini in uno dei suoi appunti: "[...] non so perchè solo incontro a Dante si difili così il Bembo [...] né credo fusse invidia o malignità, che non cade in sì gentile spirito questo vitio; ma forse volle ritirare le persone da Dante, vedendolo in tanto favore et amore di molti, dubitando non nocesse con quella antichità a chi non havea poi giuditio da scerre il buono dal men perfetto, et forse fu questo il fin suo".

In quanto inizio, Dante è “miracoloso”, come appunto Giotto, così definito nel passo bellissimo della *Selva di notizie* sull'importanza del giudicare secondo contesto: “di haver rispetto alle circostantie de' tempi de l'arte etc., che parlando di Giotto lo terrò miracoloso et excellentissimo ne' sua tempi perché si trovò a risuscitare un'arte che era morta con pochissimi aiuti, tanto che fu miracolo tutto quello che fece; ma per questo che si debba antiporre la sua pittur'a a quelle d'Andrea del Sarto, et di Raffaello da Urbino, o di Michelagnolo sarebbe una heresia, et nondimeno le lodi date a Giotto son ben date quanto le date a questi altri, non prese *semplicemente*, ma *con una consideratione*: che colui hebbe a ffarsi il fondamento et l'edifitio da sé, quest'altri trovorno il pan cotto, la tavola apparecchiata, i macheroni caldi”.

E' dunque in un certo senso proprio lo schema progressivo di Cicerone, che Bembo aveva applicato alla lingua e che, con il sostegno di Borghini, Vasari applica alle arti, a sollecitare ormai il bisogno di un giudizio che non condanni quegli inizi miracolosi pur non smentendo i miglioramenti a venire: che permetta di reincludere Dante e nel contempo di salvare il Bembo, di scrivere le biografie degli artisti della prima età senza per questo negare lo sviluppo successivo – un giudizio che non può più essere formulato *simpliciter*, ma esige il *secundum quid*, come Vasari afferma esplicitamente nelle conclusioni della Giuntina: “A coloro ai quali paresse che io avessi alcuni, o vecchi o moderni, troppo lodato, e che, facendo comparazione da essi vecchi a quelli di questa età, se ne ridessero, non so che altro mi rispondere, se non che intendo avere sempre lodato non *semplicemente*, ma, come s'usa dire, *secondo che*, et avuto rispetto ai luoghi, tempi et altre somiglianti

circostanze. E nel vero, comeché Giotto fusse, poniam caso, ne' suoi tempi lodatissimo, non so quello che di lui e d'altri antichi si fusse detto, s'e' fussi stato al tempo del Buonarruoto: oltre che gl'uomini di questo secolo, il quale è nel colmo della perfezione, non sarebbero nel grado che sono, se quelli non fussero prima stati tali e quel che furono innanzi a noi."

6. Le conseguenze, proprio se valutate rispetto al rapporto con il modello di Bembo, sono immense.

Secondo l'analisi di Borghini, Bembo ha escluso Dante dal canone perchè aveva come obiettivo l'imitazione – le *Prose*, egli lo vede bene, appartengono alla sfera della retorica. Egli trova in questo il *Modo di salvare il Bembo*, come appunto titola l'appunto che segue: "Ma io non ci veggo miglor modo a salvarlo di questo et non havere a dire espressamente che egli non sapesse, la qual voce non vorrei ci avesse a uscire di bocca, non solo per la reverentia che a sì grand'huomo si deve, ma molto più per l'obbligo, il quale gli habiamo, per aver primo con tanta affetione et fatica dato riputatione alla lingua nostra, et assai di aiuto ci darà in questo, et sarà verisimile se diremo non essere stato sua intentione di dichiarare **generalmente** tutta la natura della lingua nostra, ma insegnare in questo tempo parlare et comporre et scrivere, o, come i nostri vecchi diceano, distinguendo la prosa dalla poesia, dettare et trovare in esse elegantemente, leggiadramente et perfettamente."

Vasari, viceversa, enuncia in modo esplicito proprio l'intenzione di dichiarare *generalmente* tutta la natura delle arti: proponendosi di trattare "le cause e le radici

delle maniere e del miglioramento e peggioramento delle arti, accaduto in diversi tempi et in diverse persone”, egli dichiara infatti: “ragionerò di questa cosa *generalmente*, e più presto de la qualità de’ tempi che de le persone”.

Rispetto alla dimensione retorica delle *Prose* si è aperta un’altra prospettiva: mediante il giudizio *secundum quid*, le *Vite* disegnano uno sviluppo che non tocca solo le vette più alte, ma comprende anche grandezze minori. Anche nella materia delle arti, all’obiettivo di stabilire il canone dell’imitazione se ne è aggiunto ormai un altro: sulla retorica si è introdotta la storia.

Figura - Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica, n° 1, 2013.