



HOME

Vasari e la supremazia toscana nell'architettura papale della seconda età

Patricia Dalcanale Meneses

Universidade Federal de Juiz de Fora

La tendenza filo-toscana di Giorgio Vasari è molto conosciuta dagli studiosi di letteratura artistica[1]. Essa si manifesta soprattutto nell'incomprensione da parte dello scrittore aretino dell'opera di artisti di altre regioni, come Jacopo Tintoretto, per citare un esempio ben noto, ma anche nel costante e mal celato elogio dei grandi artisti fiorentini. Quest'articolo intende discutere un aspetto poco studiato, collegato alla questione della supremazia toscana nelle *Vite* vasariane: la costituzione di una genealogia di architetti papali durante il XV secolo, che dimostrerebbe la predominanza dell'arte toscana nella formazione di un centro artistico fondamentale come Roma.

Nel corso del XV secolo diversi papi ebbero la fama di costruttori, commissionando le opere fondamentali per lo sviluppo dell'architettura del Rinascimento romano. Il Vasari nelle sue *Vite* stabilì una genealogia di architetti di origine toscana collegati a questi papi i quali, in questo modo, sarebbero stati responsabili per l'edificazione della nuova Roma, dopo il ritorno della corte pontificia in Italia.

La scelta di trattare il XV secolo non è casuale, ma si spiega semplicemente perché dall'esilio francese, nel 1309, fino all'elezione di Martino V, la corte papale non ebbe la sua sede ufficiale a Roma: essa si stabilì ad

Avignone fino al 1378, e fra Roma, Pisa, e Avignone, durante lo scisma d'Occidente. È soltanto nel 1420 che Roma torna a essere definitivamente sede della Chiesa e che i papi tornano ad investire in maniera consistente in costruzioni nella penisola.

Si potrebbe pensare che questo lignaggio, ossia questo assegnare un architetto a ogni papa e delle opere di committenza pontificia a questi architetti, sia stato soltanto un espediente per garantire la coerenza e la fluidità narrative, come spesso si percepisce nelle biografie degli artisti trecenteschi. Ma ci sono differenze significative tra le due prime parti del testo vasariano.

Per quanto riguarda l'architettura della prima età, sono citati principalmente architetti fiorentini, dando risalto ai lavori eseguiti in diverse città e anche in altre regioni. Ma nessuno di essi lavorò a Roma, per quanto sappiamo, o direttamente per il papa. Fra gli architetti, soltanto Giotto, secondo il Vasari, sarebbe andato, oltre che a Roma, fino ad Avignone su richiesta del pontefice, ma come pittore.

Rispetto a Roma, specificamente, l'aretino trattò della città in modo indiretto. L'Urbe era originariamente importante come modello d'ispirazione dall'antico e, per questo, fondamentale per lo sviluppo della nuova arte. Nel Cinquecento questo ruolo di formazione per gli architetti era chiaramente ancora valido, ma la città era già una nuova Roma, moderna e grandiosa, un vero centro culturale. E questa grandiosità sarebbe stata dovuta, secondo il Vasari, soprattutto agli artefici toscani che prima di tutti percepirono il potenziale culturale e il valore delle rovine romane. Fu lì che, nel Quattrocento, Brunelleschi e Donatello avrebbero fatto i primi scavi degli antichi ruderi e, soprattutto, dove Brunelleschi avrebbe dedotto (e

riscoperto) i cinque ordini classici[2].

Nel XIV secolo, però, pochi erano disposti a considerare i resti dell'antica Roma altro che una risorsa di marmi e fonte di calce. Nonostante questo quadro, il Vasari sentì la necessità di rilevare l'importanza di Roma per la rinascita dell'architettura classica anche nella prima età. Nella mancanza di elementi che permettessero una narrativa dettagliata degli artisti della Roma trecentesca, Vasari menzionò diverse opere che valutò importanti, ma delle quali egli affermò chiaramente di non conoscere gli autori.

Non fu quello che successe nella seconda età, quando gli artisti di tutta Italia cominciarono a visitare la città per motivi di studio, e in seguito, anche di lavoro. Il racconto del Quattrocento dimostra già la preoccupazione del Vasari di assegnare architetti alle grandi costruzioni romane.

È importante notare però che, anche se esistono nomi più conosciuti per la seconda età, nell'edizione del 1550 la scarsità di dati, insieme alla mancanza di un'intenzione più chiara, fanno sì che non esista uno sforzo di creare una storia completa dell'architettura romana. È soltanto nel 1568 che tale lignaggio di architetti toscani compare, con molta chiarezza e pure con enfasi, anche perché è percepibile l'atteggiamento di maggior autorità che Vasari dimostra nell'edizione Giuntina, esprimendo opinioni più dirette e definitive[3]. La genealogia comprende Bernardo Rossellino, Giuliano da Maiano, Baccio Pontelli, Francesco di Giorgio Martini e s'interrompe con Giuliano da Sangallo che l'aretino colloca già nella terza età. Idealmente questa serie sarebbe probabilmente conclusa da Michelangelo.

Questa genealogia sembra essere il risultato

di una maggiore elaborazione dell'impianto storico alla base delle *Vite*. Vasari cerca di mantenere sempre un certo ordine nella sua narrativa, ma per quanto riguarda gli architetti papali toscani, questa cronologia è piuttosto intricata e non si accorda con la successione dei pontefici. Per l'autore, tuttavia, questa aveva una logica interna: come si sa, la sequenza narrativa implica, per Vasari, uno sviluppo stilistico.

L'aretino presenta dunque i cinque architetti di cui tratteremo qui come attivi separatamente lungo sei decenni (dal 1440 al 1500). Quattro di essi, però, erano tra essi stessi contemporanei, in pratica della medesima generazione. E non solo: Giuliano da Maiano, Baccio Pontelli e Giuliano da Sangallo furono tutti e quattro allievi di Francesco di Giovanni, detto il Francione, più o meno durante lo stesso periodo. Bernardo Rossellino, il più anziano di tutti, è il penultimo a essere commentato, verso la fine della seconda età. È con questa cronologia, basata non tanto sul tempo, quanto sullo sviluppo stilistico dell'architettura, che Vasari stabilisce la genealogia. Nonostante questo, le biografie presentano molti problemi di date e attribuzioni.

È difficile sapere se si tratta di errori compiuti in buona fede o se l'aretino avesse forzato i fatti in maniera deliberata per adeguarli ai suoi obiettivi. Probabilmente nessuna delle due interpretazioni esprime appieno la complessità della personalità letteraria del Vasari. Mentre in alcuni brani egli commenta che alcune informazioni gli sembrano dubbiose, indicando un intenso lavoro di ricerca, in altre parti le sue attribuzioni sembrano aleatorie e senza fondamento. Ma credo che il Vasari non sia quasi mai aleatorio nelle *Vite*, anzi, egli aveva una

grande coscienza del ruolo fondatore del suo testo. E gli anni trascorsi tra le due edizioni, attenuando ancora di più la memoria del XV secolo, certamente facilitarono l'elaborazione di questa genealogia dell'architettura toscana nella Roma papale. Per cercare di capire la logica vasariana, seguiremo la sua cronologia, come essa compare nella seconda edizione delle *Vite*.

Il primo architetto papale citato è Giuliano da Maiano (1432-1490). Questa è la biografia che presenta più problemi di cronologia. La sua opera è descritta come realizzata fino al 1447, quando l'artista aveva soltanto quindici anni. Nella versione del 1550 vengono menzionate opere a Napoli e Loreto. È nella seconda edizione che il Vasari attribuì all'architetto la realizzazione della loggia delle Benedizione a San Pietro e il progetto di Palazzo Venezia, commissionato da Paolo II Barbo.

Oggi sappiamo che la commissione della loggia risale invece a Pio II e che molto probabilmente fu costruita da Bernardo Rossellino. Per quanto riguarda Palazzo Venezia, basta dire che Giuliano da Maiano non è uno dei nomi che sembrano più convincenti per gli studiosi. Anche perché non esiste alcun documento che comprovi la versione del Vasari, ossia che l'architetto in un dato momento abbia lavorato a Roma per la corte papale. L'unica opera commissionata dal papato in cui egli partecipò fu la costruzione del Santuario di Loreto, alla quale lavorò fra il 1481 e il 1487.

I problemi cronologici sono evidenti: da un lato Giuliano da Maiano avrebbe lavorato per Paolo II, ossia intorno al 1465, dall'altro le sue opere sarebbero state realizzate fino al 1447. Ma il Vasari insiste nella sua versione dei fatti, citando pure nomi specifici che ne sarebbero coinvolti, come nel brano in cui

commenta l'arrivo di Giuliano a Roma:

“(...) Giuliano, da Messer Antonio Rossello Aretino, segretario di Papa Paolo II, fu chiamato a Roma al servizio di quel Pontefice, dove andato, gl'ordinò nel primo cortile del Palazzo di S. Piero le logge di travertino con tre ordini di colonne: (...) le quali adornò di palchi dorati e d'altri ornamento. Furono fatte similmente col suo disegno le logge di marmo dove il Papa dà la benedizione, il che fu lavoro grandissimo, come ancor oggi si vede. Ma quello che egli fece di stupenda meraviglia più che altra cosa, fu il palazzo che fece per quel Papa, insieme con la chiesa di S. Marco di Roma”[4].

Il tono di tali affermazioni mostra la volontà di avvalorare la attendibilità degli eventi narrati. Ma è quasi impossibile che l'aretino non sapesse o non potesse controllare la data del papato di Paolo II. Possiamo pensare che la grande distanza nel tempo abbia dato al Vasari una maggior libertà di aggiungere le informazioni raccolte senza controllarle dovutamente. Questo avrebbe portato a confusioni di questo tipo, in cui la data del 1447, che già compariva nell'edizione del 1550, fu mantenuta nonostante il nuovo riferimento a Paolo II come committente.

In seguito, nella narrazione vasariana abbiamo la biografia dell'architetto fiorentino Baccio Pontelli (1449-1494?), un personaggio ancora poco noto agli storici. Vasari non gli dedicò un'intera vita, ma parlò di lui in una biografia collettiva dedicata a Paolo Romano, Mino scultore e ad un oscuro architetto chiamato Chimenti Camicia. Tale scelta è forse dovuta alla mancanza di informazioni disponibili sul Pontelli già in epoca vasariana.

Più che sbagliate (e molte lo sono) le

informazioni fornite dal Vasari sull'architetto fiorentino sono imprecise. Ma queste sono importanti per capire sia l'immagine che Baccio lasciò ai posteri, sia come tale immagine sia inserita nell'impianto dell'opera vasariana.

Il Pontelli fu presentato già nella Torrentiniana come l'architetto di Sisto IV, come il responsabile per tutte le grandi edificazioni eseguite a Roma sotto il papa Della Rovere. A lui furono attribuite le chiese di Santa Maria del Popolo e di Sant'Agostino, il palazzo di Domenico Della Rovere in Borgo, il Ponte Sisto, la Biblioteca Vaticana e la cappella Sistina, l'ospedale di Santo Spirito in Sassia: tutte opere strettamente collegate con il pontificato di Sisto IV e costruite intorno al Giubileo del 1475. Ma non possiamo leggere il testo vasariano in modo letterale perché si sa che negli anni settanta del Quattrocento Baccio non era documentato a Roma, ma a Pisa, come giovane legnaiolo. Nonostante questo il Vasari volle diffondere la convinzione che “fu la virtù di Baccio tanto da quel Pontefice stimata ch'e' non avrebbe fatto cosa alcuna di muraglia senza il parere di lui [...]”^[5].

Questo ruolo di architetto al servizio di Sisto IV assegnatogli dal Vasari acquista, però, un suo significato se si considera il ragionamento che traspare dalle pagine del testo dell'aretino. A metà del Cinquecento era già entrata in vigore ufficialmente la carica di architetto papale e ad ogni grande pontificato doveva essere collegato un artista che avesse ricoperto il ruolo di principale artefice e mediatore dei simboli che rappresentavano il potere di quel determinato pontefice. Questo principio, ovviamente non valeva soltanto per il papa, ma per qualsiasi signore degno di essere chiamato tale. La carriera di Baccio toccò l'apice proprio a

partire dal periodo sistino e grazie al contatto con la famiglia Della Rovere. Anche se il Vasari attribuì erroneamente all'architetto tante opere di diretta committenza papale, un ruolo non meno importante di mecenati fu assegnato implicitamente agli altri membri della famiglia. L'aretino afferma, per esempio, che Baccio fece molti lavori per il Giubileo del 1475, "in particolare Santo Apostolo, San Pietro in Vincula e San Sisto"[\[6\]](#). Non sembra un caso che tutte queste chiese fossero, all'epoca, nelle mani dei due principali cardinali nipoti di Sisto IV, Pietro Riario e Giuliano Della Rovere.

Nel collegare l'architetto alla figura di Sisto IV, Giorgio Vasari probabilmente volle rendere chiaro il rapporto tra il percorso artistico di Baccio e la committenza della famiglia Della Rovere. Per Sisto IV, personalmente, l'architetto lavorò pochissimo[\[7\]](#). Per quanto riguarda i papi, il Pontelli avrà un legame stretto soltanto con Innocenzo VIII, che lo nominerà nel 1487 soprintendente alle fortezze nelle Marche. Questa sì è la prima volta che un architetto firma un contratto a lungo termine con un papa, il che fa di Baccio il primo architetto papale ufficiale del Rinascimento. Ma il contatto col papa Cybo avviene attraverso Giuliano Della Rovere, che introdusse l'architetto nell'ambiente romano e nella corte pontificia.

Il Vasari, però, non poteva collegare l'architetto direttamente a Giuliano Della Rovere, il cui nome era indissolubilmente connesso a grandissimi artisti come Bramante, Raffaello e Michelangelo. All'aretino doveva sembrare impossibile che lo stesso committente della volta della Sistina si accontentasse di un'architettura dagli accenti arcaici com'era quella dei seguaci di Francesco del Borgo e che dominava la

scena romana della seconda metà del Quattrocento. Già Sisto IV, essendo uno dei grandi papi costruttori del Rinascimento, doveva avere un architetto realizzatore legato al suo pontificato. Il rapporto di Baccio con i Della Rovere permetteva la continuità del lignaggio toscano a Roma.

Dopo Baccio Pontelli, abbiamo l'unico architetto non fiorentino, il senese Francesco di Giorgio Martini, conosciuto principalmente per la sua attività per Federico da Montefeltro. Nella Torrentiniana non si parla di nessuna opera romana sua, e neppure l'architettura è trattata in maniera approfondita. Il Vasari presentò l'artista soprattutto nelle vesti di scultore e si limita a citare il Palazzo Ducale di Urbino come l'unico edificio progettato da Francesco. L'aretino collocò la sua attività fino al 1480.

È nell'edizione del 1568 che comparse un nuovo Francesco di Giorgio, brillante ingegnere, inventore di macchine da guerra e architetto papale. Vasari scrive:

“Fece per papa Pio Secondo tutti i disegni e modelli del palazzo e Vescovado di Pienza, patria del detto Papa, (...), e così la forma e fortificazione di detta città, et insieme il palazzo e loggia pel medesimo Pontefice”^[8].

Qui abbiamo, nuovamente, un'opera di Bernardo Rossellino attribuita a un altro architetto. È possibile che la confusione, questa volta, sia dovuta a un progetto di consolidamento che Francesco avrebbe fatto per le mura di Pienza. Vale anche notare che non sono citate opere a Roma, che infatti non esistono, ma al Vasari sembrava comunque importante rendere chiaro il collegamento di Francesco con un papa, anche perché l'artista è un elemento importante dell'impianto vasariano. Considerando il suo contributo per lo

sviluppo dell'architettura, l'autore scrisse:

“Il quale Francesco merita che gli sia avuto grande obbligo, per avere facilitato le cose d'architettura, e recatole più giovamento che alcun altro avesse fatto, da Filippo di ser Brunellesco insino al suo tempo”[\[9\]](#).

In altre parole, nel 1568 Francesco ha il ruolo di uno dei più grandi architetti della seconda età, secondo soltanto al Brunelleschi[\[10\]](#). Nel medesimo tempo in cui fa parte del lignaggio toscano della architettura papale, egli è collegato a una tradizione di ingegneri-architetti, tra Brunelleschi e Bramante.

L'ultimo papa a essere collegato con un architetto toscano nella seconda età è, non senza paradosso, il primo per quanto riguarda la cronologia. Si tratta del fondatore della tradizione edilizia dei papi del Rinascimento, Niccolò V, pontefice tra il 1447 e il 1455. Forse la scelta di concludere la seconda età con il pontificato di Parentucelli è dovuta all'importanza di costui come modello di pianificazione architettonico-urbanistica e di committenza per i papi della terza età. Tanto è che, commentando il progetto di Niccolò V per Roma, l'aretino affermò: “Questo sarebbe stata la più superba cosa che mai fusse stata fatta dalla creazione del mondo, per quello che si sa insino a oggi”[\[11\]](#).

In relazione a questo papa il Vasari presentò l'architetto toscano Bernardo Rossellino come l'ultimo architetto del Quattrocento. Mentre nel 1550 Niccolò V e il suo architetto non furono neppure menzionati, nella Giuntina la biografia di Antonio Rosselino presentò una lunga digressione per commentare l'attività di Bernardo, fratello più giovane dello scultore, come architetto papale:

“Questo Bernardo fu nelle cose d’architettura molto stimato da papa Nicola Quinto, il quale l’amò assai, e di lui si servì in moltissime opere che fece nel suo pontificato; e più avrebbe fatto, se a quell’opere che aveva in animo di far quel Pontefice, non si fusse interposta la morte”[12].

Sono citati lavori di ristrutturazione in diverse chiese romane, come le sette basiliche maggiori, San Pietro, in particolare. Tutti gli interventi erano parte di un grandioso progetto che avrebbe riportato l’antica gloria all’Urbe. Il piano di Niccolò V rappresentò, infatti, un modello fondamentale per tutti i successivi tentativi di rivitalizzazione e modernizzazione della città. È importante commentare, tuttavia, la posizione di un altro personaggio coinvolto in questo progetto, ma che non è citato dal Vasari come un vero architetto: Leon Battista Alberti[13].

Mentre sappiamo che Alberti ebbe con Niccolò V a Roma uno stretto rapporto che con tutta probabilità modellò la concezione urbanistica del papa, conosciamo bene l’antipatia del Vasari per l’architetto. L’aretino lo presentò come uno studioso che ogni tanto realizzava sperimentazioni più o meno riuscite e la cui vera vocazione è scrivere. Nel suo rapporto con il papa, Alberti non è considerato un architetto, ma un consigliere in materia urbanistica:

“Leon Battista (...) divenne (...) familiare del papa che prima si consigliava nelle cose d’architettura con Bernardo Rossellino scultore et architetto fiorentino. Costui (...), da indi inanzi si consigliò sempre con Leon Battista. Onde il Pontefice, con il parere dell’uno di questi duoi e coll’eseguire dell’altro, fece molte cose utili e degne di esser lodate (...)”[14].

In questo modo ad Alberti è assegnato un

ruolo del tutto secondario nella genealogia di realizzatori architettonici. Per il Vasari, egli era un teorico che sognava insieme al papa anziché attuare i piani di una nuova Roma. Sarebbe stato Bernardo Rossellino, insieme agli altri architetti finora analizzati, ad aver contribuito attivamente allo sviluppo dell'arte.

Siccome la distanza nel tempo e le opere di altri papi resero difficile individuare e analizzare l'attività di Bernardo, è naturale che il Vasari si sia concentrato soprattutto sulle qualità e le intenzioni del committente, approfittando per criticare altri papi meno decisi e disposti di Niccolò V:

“E tutto avrebbe finito, ogni poco più che gli fusse stato concesso di vita il detto pontefice, il quale era d'animo grande e risoluto, et intendeva tanto, che non meno guidava e reggeva gli artefici che eglino lui. La qual cosa fa che le imprese grandi si conducono facilmente a fine, quando il padrone intende da per sé, e come capace può risolvere subito; da uno irresoluto et incapace nello star fra il sì e il no, fra varii disegni et openioni, lascia passar molte volte il tempo inutilmente senza operare (...)”^[15].

Il brano certamente fa riferimento alle difficoltà di portare a termine i lavori della basilica di San Pietro nel XVI secolo e ai diversi papi e architetti coinvolti. È, infatti, in quest'occasione che la genealogia toscana sarà disturbata, come vedremo più avanti. Possiamo pensare che, lasciando a Rossellino (e a Niccolò V) il ruolo di chiudere l'architettura della seconda età, il Vasari in certo modo stesse suggerendo un paragone tra il modello ideale di committente del XV secolo e il rapporto che legò Giulio II a Bramante. La vita di Giuliano da Sangallo rafforza questa ipotesi.

La sua biografia è collocata già nella terza

età, indicando l'evoluzione stilistica dell'arte, e facendo da ponte tra l'architettura papale del XV secolo e quella dei grandi artisti del Cinquecento, come Michelangelo. Giuliano è presentato come un grande architetto fiorentino, collegato sia a Lorenzo il Magnifico che a Giulio II. Il papa è, di fatto, una vecchia conoscenza dell'architetto e sappiamo che gli commissionò diversi progetti quando era ancora cardinale[16]. Il rapporto con Giulio II è però turbolento, soprattutto a causa del carattere irascibile del papa, che “aveva voglia che tali fabbriche non si murassero ma nascessero”, come dice il Vasari[17].

“Seguí allora la morte di Alessandro VI e la successione di Pio III che poco visse e fu creato pontefice il cardinale di San Pietro in Vincola, chiamato papa Giulio II, la qual cosa fu di grande allegrezza a Giuliano per la lunga servitù che aveva seco. Onde deliberò andare a baciargli il piede, perché giunto a Roma fu lietamente veduto e con carezze raccolto, e subito fu fatto esecutore delle sua prime fabbriche innanzi la venuta di Bramante”[18].

Il brano lascia sottintendere che la brillante carriera di Giuliano da Sangallo come architetto papale sarebbe stata interrotta dall'arrivo di Bramante. L'idea della ricostruzione della basilica di San Pietro, qui attribuita proprio al Sangallo, sarà fatta propria dal Bramante che “sentendolo [il papa] avere volontà di buttare in terra la chiesa di San Pietro per rifarla di nuovo, gli fece infiniti disegni”[19]. Così è narrata la scelta del progetto per la basilica:

“Et essendo di que' giorni capitato in Roma Bramante da Castel Durante architetto, il quale tornava di Lombardia, egli si adoperò di maniera con mezzi et altri modi straordinarii con i suoi ghiribizzi, avendo in

suo favore Baldassarri Peruzzi, Raffaello da Urbino et altri architetti, che mise tutta l'opera in confusione; onde si consumò molto tempo in ragionamenti. E finalmente l'opera (...) fu data a lui, come a persona di più giudizio, migliore ingegno e maggiore invenzione; per che Giuliano, sdegnato, parendogli avere ricevuto ingiuria dal Papa (...) domandò licenza, e così, nonostante egli fusse ordinato compagno di Bramante in altri edifizii che in Roma si facevano, si partì (...)"[20].

Il brano richiama chiaramente il commentario sul cattivo committente nella biografia di Bernardo Rossellino. Al contrario di Niccolò V, Giulio II “nello star fra il sì e il no, fra vari disegni e openioni” ritardava le attività[21]. Indeciso, si sarebbe lasciato disturbare dalle varie proposte di Bramante e perse molto tempo. E, anche se alla fine si decise per un progetto, eventualmente disperse i suoi interessi. Il Vasari affermò: “Giuliano già stanco si risolvette dimandare licenza al papa, vendo che solo alla fabbrica di San Pietro si attendeva et anco a quella non molto”[22].

Il risultato è negativo: non soltanto la carriera romana di Giuliano da Sangallo è troncata, ma anche la prevalenza toscana nell'architettura papale è interrotta. Giuliano lasciò Roma indignato, una partenza che richiama il celebre episodio della fuga di Michelangelo e della sua resistenza all'idea di tornare:

“Nè pasarono sei mesi che Messer Bartolomeo Della Rovere, nipote del Papa e compare di Giuliano, gli scrisse, a nome di Sua Santità, che egli dovesse per suo utile tornare a Roma; ma non fu possibile né con patti né con promesse svolgere Giuliano, parendogli essere stato schernito dal Papa”[23].

Dopo la licenza del Sangallo, il progetto di San Pietro si trasformò nell'apice e nella crisi dell'architettura papale dopo il XV secolo. Quasi l'incapacità di finire la ricostruzione della basilica, che all'epoca della pubblicazione della seconda edizione delle *Vite* si trascinava già da parecchie decadi, fosse causata dall'interruzione della tradizione di architetti toscani. Dopo Bramante, verrebbe Raffaello, il cui progetto per San Pietro il Vasari non si degnò neppure a commentare. Nemmeno la comparsa di personaggi toscani come Antonio da Sangallo il Giovane e Baldassare Peruzzi risolse la situazione. Sarebbe necessario un artista straordinario per porre fine alla "confusione", come la chiama il Vasari. Qualcuno come il divino Michelangelo, che assunse il comando del cantiere nel 1543 e avrebbe, secondo l'aretino, si dedicato a correggere gli errori degli architetti precedenti:

"Perché oggi questa opera (...) è stata dopo la morte sua molto travagliata dagli architettori (...); e poi Michelagnolo Buonaroti ha tolto via le tante openioni e spese superflue, riducendolo a quella bellezza e perfezione che nessuno di questi ci pensò mai, venendo tutto dal disegno e giudizio suo (...)"^[24].

Michelangelo è presentato come l'unico artista capace di riprendere la gloria dell'architettura toscana. La crisi, tuttavia, si era già manifestata. L'età dell'artista, insieme alle critiche al suo progetto, portano alla sua richiesta di dimissione nel 1562.

È ben noto che il Vasari dipinse Bramante come la figura negativa, non solo nella storia della ricostruzione di San Pietro, ma di tutta l'epopea michelangiotesca. E, nonostante questo, il talento creativo dell'urbinate è riconosciuto nelle *Vite*. Ma, dalla terza età, il

giudizio degli architetti papali non si limitò all'abilità tecnica e all'*ingegno*; con Bramante, Giuliano da Sangallo e, finalmente, con Michelangelo, la valutazione artistica riceve una dimensione etica e morale. Questo è dovuto, in parte, alla maggiore prossimità cronologica del Vasari rispetto a questi artisti. Ma si può pensare anche che Giuliano da Sangallo e Michelangelo debbano rappresentare, nel contesto delle *Vite*, la toscana intesa non solo come un'identità artistica, ma anche come una superiorità culturale.

Questa differenza di trattamento tra le due età, per quanto riguarda la biografia degli architetti e il commentario delle loro opere, conviene all'autore per creare un'immagine mitica dell'architettura toscana. In un primo momento il Vasari idealizzò un periodo nel quale la posizione di architetto papale non esisteva ancora ufficialmente. L'inesistenza della carica, tuttavia, non impediva ai papi di costruire e neppure all'aretino di sottolineare che Roma dipendeva dall'arte toscana.

Nelle sue *Vite*, allora, il Vasari si sforza non solo di stabilire una tradizione di architetti collegati con i pontefici durante il XV secolo, come anche di porre l'accento sul fatto che la maggior parte di essi erano di origine toscana. È esattamente la distanza che l'aretino già sente rispetto al Quattrocento che gli permette di idealizzarlo. Anche per questo vediamo una linea così chiara fino a Giuliano da Sangallo.

Davanti a quest'immagine viene da domandarsi perché quest'intenzione non comparisse nella *Torrentiniana*. Nel 1550 c'è sì la volontà di creare una narrativa coerente, continua, ma non esiste quest'enfasi nel rapporto tra architetti e papi, che compare solo in seguito.

Nel momento della pubblicazione dell'edizione Giuntina, il Vasari si trovava in una situazione molto particolare. Egli non era più un giovane artista in cerca di lavoro, ma un pittore affermato e celebrato. Quello che marca la maturità della carriera dell'artista è la maggior prossimità con il Duca di Firenze, Cosimo I de' Medici, e con l'ambizione che lo porta a diventare Gran Duca di Toscana nel 1570. Fu il Vasari, insieme all'umanista Vincenzo Borghini, a creare l'apparato artistico di legittimazione del potere e della nobiltà di Cosimo[25]. E il Duca, da buon statista, patrocina e approva le diverse iniziative dell'artista.

La scrittura della seconda edizione delle *Vite* sta, di fatto, intimamente collegata al momento di fondazione dell'accademia delle Arti del Disegno, quando Vasari e la sua cerchia sono impegnati nel creare un'aura di ufficialità e tradizione per la disciplina artistica, un'intenzione che guiderà, in gran parte, la nuova redazione.

La genealogia degli architetti toscani, in questo contesto, ha la funzione di non solo sottolineare la primazia dell'arte toscana fuori sede, ma anche di dare risalto al ritardo di Roma, che valorizzerebbe fortemente la committenza artistica e la pianificazione urbana a partire dalla seconda età, con i papi costruttori.

Oltre a questo, possiamo dire che l'edificio vasariano fa parte, anche se indirettamente, del programma culturale di Cosimo I, che vuole, fra altre cose, dimostrare l'indipendenza e la superiorità della Toscana nel tentativo di imporsi sulla scena politica[26]. Le *Vite* possono essere considerate come la storia del successo culturale della corte medicea, come suggerisce Lee Rubin. Ella arriva ad affermare che “nella seconda edizione i

Medici diventano strumentali nel perfezionamento delle arti”[27], come se per causa del loro interesse per l’arte, questa si sarebbe meglio sviluppata a Firenze.

Sappiamo che Vasari voleva dare all’arte toscana un valore di modello universale e che fosse riconosciuto che “la nuova maniera” potesse sorgere soltanto in Toscana, la culla del Rinascimento. E l’immagine che Vasari costruì per gli architetti toscani contribuì a creare e rinforzare il mito della nobiltà artistica locale e della sua supremazia di fronte ad altre potenze politiche e culturali, in particolare il papato, che non vedeva di buon occhio l’espansione e il consolidamento del potere Mediceo.

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

[1] Cfr. Schlosser, J., *La letteratura artistica*, Firenze: La Nuova Italia, 1977; Blunt, A., *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford: Clarendon Press, 1956; Goldstein, C., “Vasari and the Florentine Accademia del Disegno”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n. 38, 1975, pp. 145-52; Barocchi, P., *Studi Vasariani*, Torino: Einaudi, 1984, Spalletti, E. “La promozione della storiografia nazionale toscana” in *La rinascenza a Firenze, il Cinquecento*. Roma: 1981, pp. 111-165, Lee Rubin, P. *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven e Londra: Yale University Press, 1995, solo per citarne alcuni; per l’architettura vide Payne, A. Vasari, Architecture, and the Origins of Historicizing art. in *Res*, n. 40, 2001, pp. 51-76; il contributo più recente alla questione è Refice, P. (a cura di), *Il primato dei toscani nelle Vite del Vasari*. Firenze: Edifir, 2011.

[2] Il primo a raccontare questa versione dei fatti fu Antonio di Tuccio Manetti, nella sua *Vita di Filippo Brunelleschi* (Biblioteca Nazionale di Firenze, Magliabecchiano II, II, 325, 1480 c), un modello letterario fondamentale per il Vasari.

[3] Cfr. Lee Rubin, P., *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven e Londra: Yale University Press, 1995, pp. 195-7.

[4] Vasari Milanese, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze: Sansoni, 1906 [1568], t. II , pp. 471-2

[5] Vasari-Milanesi, *Le vite...*, t. II, p. 654.

[6] Vasari – Milanesi, *Le vite...*, t.2, p. 653.

[7] L'unica attività documentata è l'ispezione della rocca di Civitavecchia nel 1483. Cfr. ASV, *Reg. Brev. Sixti*, pp. IV, t. 15, p. 700.

[8] Vasari Milanese, *Le vite...*, t. III, p. 73

[9] Vasari Milanese, *Le vite...*, t. III, p. 75

[10] Per il rapporto tra Francesco di Giorgio e il Brunelleschi, cfr. Iorio, A. F., "Francesco di Giorgio and Brunelleschi", in Barriault, A. (a cura di), *Reading Vasari*, Londra: Wilson, 2005, pp. 89-99.

[11] Vasari Milanese, *Le vite...*, t. III, p. 101.

[12] Vasari Milanese, *Le vite...*, t. III, p. 97.

[13] Per il dibattito sulla collaborazione di Alberti nel pontificato di Niccolò V, cfr. Westfall, C., *In the most perfect paradise: Alberti, Nicholas V and the invention of conscious urban planning in Rome. 1447-55*, University Park: Pennsylvania University Press, 1974; Tafuri, M., *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, Torino: Einaudi, 1992.

[14] Vasari Milanesi, *Le vite...*, t. II, p. 538.

[15] Vasari Milanesi, *Le vite...*, t. III, p. 100.

[16] Dalle opere comissionate da Giuliano Della Rovere cardinale a Giuliano da Sangallo si conoscono il chiostro della abbazia di Grottaferrata e Palazzo Della Rovere a Savona. Vasari gli attribuisce però il palazzo di San Pietro in Vincoli e la Rocca di Ostia (oggi assegnata con sicurezza a Baccio Pontelli). Cfr. Pagliara, P. N., "Grottaferrata e Giuliano Della Rovere", in *Quaderni dell'istituto di Storia dell'Architettura*, n. 13, 1991, pp. 19-42; Fiore, F.P., "La fabbrica quattrocentesca del Palazzo della Rovere in Savona", in *Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura*, Savona: Coop. Tipograf, 1990, pp. 261-276; Ippoliti, A., *Il complesso di San Pietri in Vincoli e la committenza Della Rovere, 1467-1520*, Roma: Guido Izzi, 1999; Meneses, P.D., *Baccio Pontelli a Roma. L'attività dell'architetto per Giuliano Della Rovere*. Pisa: Felici Editore, 2010.

[17] Vasari Milanesi, *Le vite...*, t. IV, p. 157.

[18] Vasari Milanesi, *Le vite...*, t. IV, p. 281.

[19] Vasari Milanesi, *Le vite...*, t. IV, p. 161.

[20] Vasari Milanesi, *Le vite...*, t. IV, p. 282.

[21] Vasari Milanesi, *Le vite...*, t. III, p. 100.

[22] Vasari Milanesi, *Le vite...*, t. IV, p. 284.

[23] Vasari Milanesi, *Le vite...*, t. IV, p. 283.

[24] Vasari Milanesi, *Le vite...*, t. IV, p. 162.

[25] Cfr. Byington, E., *Giorgio Vasari e a edição das vidas: entre a Academia Fiorentina e a Academia do Desenho.*, Tese de Doutorado. Campinas: IFCH-Unicamp, 2011.

[26] Cfr. Lee Rubin, *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven e Londra: Yale University Press, 1995, pp. 197 e sgg.; e Byington, E., *Giorgio Vasari e a edição das vidas: entre a Academia Fiorentina e a Academia do Desenho*, Tese de Doutorado. Campinas: IFCH-Unicamp, 2011.

[27] Cfr. “In the second edition the Medici become instrumental in the perfection of the arts.” in Lee Rubin, P., *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven e Londra: Yale University Press, 1995, p. 201.