



HOME

Vasari e la parte di Michelangelo (1543-1550)

Luiz Marques

Universidade Estadual de Campinas -
UNICAMP



Fig. 1. Benvenuto Cellini,
Ritratto di Bindo Altoviti,
Bronzo, 82,5 cm, 1549-
1550, Boston, Isabella
Stewart Gardner Museum



Fig. 2. Michelangelo,
Ebbrezza di Noè. Affresco,
170 x 260 cm, Cappella
Sistina, 1508-1509

Il contributo di Michelangelo non solo per la biografia che di lui scrisse Vasari ma, e soprattutto, per le idee guida delle *Vite* nel loro insieme, anche nella redazione giuntina, pare più ampio e decisivo di quanto generalmente si supponga. In un testo di prossima pubblicazione, cerco di argomentare a favore dell'importanza cruciale delle idee di Pietro Bembo per la costituzione dell'orizzonte intellettuale di Vasari. Da Bembo, sia nel dibattito con Pierfrancesco Pico della Mirandola sull'imitazione di Cicerone che nelle *Prose della Volgar Lingua*, Vasari sembra effettivamente attingere l'idea che, *mutatis mutandis*, Michelangelo sia il modello unico delle arti del disegno. Il contributo ricevuto dallo stesso Michelangelo mi sembra, tuttavia, ancora più diretto e significativo, almeno per quanto riguarda i tre capisaldi delle idee su cui si fondano le *Vite*:

1. la ricostruzione critica del patrimonio storico-artistico dell'Italia da Cimabue in poi;
2. l'idea di superamento dei modelli scultorei e architettonici dell'Antichità da parte di Michelangelo, che si costituisce programmaticamente nelle *Vite* come nuovo e unico modello assoluto delle arti;
3. l'interpretazione dell'arte del suo tempo



Fig. 3. Michelangelo (attribuito a), cartone per la Venere e Amore, carboncino, 1310 x 1840 mm, 1533c. Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. 86654



Fig. 4. Michelangelo e Pontormo, Venere e Amore, 1533c., 128 x 197 cm, Firenze, Galleria dell'Accademia, inv. 1890, n. 1570



Fig. 5. Giorgio Vasari, Venere e Amore, olio su tavola, 1544 Londra, Kensington Palace, The Royal Collection

a partire dal concetto secondo cui la *regola* viene superata dalla *licenzia*, l'*ordine* dall'*ornamento*, la *misura* dal *giudizio*. Questo superamento, come si sa, viene tematizzato da Vasari in un brano sempre citato del *Proemio* della “Terza Età”.

Queste tre idee sembrano avere il loro luogo di nascita nel pensiero di Michelangelo stesso. Prima di procedere però, sembra necessario dimostrare che Michelangelo accettò pienamente la *Vita* che gli stese il suo biografo. È possibile stabilire che l'effettiva convivenza di Vasari e Michelangelo ha inizio nel 1543, probabilmente nella casa di Bindo Altoviti ([fig. 1](#)) o grazie alla sua mediazione. Michelangelo era amico di lunga data di Altoviti e, almeno dal 1511, si avvaleva dei servizi della sua banca romana per le rimesse di denaro alla famiglia a Firenze. Così che è verosimile l'informazione trasmessa da Vasari nella sua autobiografia secondo cui la sua “Deposizione dalla croce” del 1542 “non dispiacque” a Michelangelo. Indipendentemente dal valore artistico intrinseco dell'opera, il grande artista si deve sentire predisposto ad accogliere sotto la sua protezione un ospite di un così vecchio e intimo amico. A Bindo Altoviti Michelangelo dona, favore rarissimo, il cartone dell'“Ebbrezza di Noé” ([fig. 2](#)). Di fatto, in una lettera del 25 gennaio 1545 a Luigi del Riccio, Michelangelo ribadisce che è “servitore di messer Bindo e di tucti e' sua”. E Vasari era allora uno “dei suoi”, cioè, era sin dagli anni di Camaldoli, un *protégé* di Bindo Altoviti.

In almeno tre sensi Michelangelo integra Vasari, allora trentatreenne, nel circolo più



Fig. 6. Giorgio Vasari o Hendrik van den Broecke, *Venere e Amore*, olio su tavola, 135 x 194 cm, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. 84068

stretto dei suoi interlocutori e della sua *mouvance* artistica. In primo luogo, un passo dell'autobiografia documenta bene questa cooptazione nel dominio della pittura:

“Di nuovo tornato a Roma l'anno 1544, oltre a molti quadri che feci a diversi amici, de' quali non accade far memoria, feci un quadro d'una Venere col disegno di Michelagnolo”.

Fu probabilmente al fine di rispondere a una richiesta di Bindo Altoviti, che continua a ospitare Vasari nel 1544, che Michelangelo concede al biografo di realizzare un dipinto a partire da un suo cartone, forse quello che si conserva oggi a Napoli[1] (fig. 3), e si può ragionevolmente supporre che si tratti dello stesso cartone a partire dal quale Pontormo aveva dipinto nel 1533c. la *Venere e Amore* per Bartolommeo Bettini[2], oggi in deposito nella Galleria dell'Accademia di Firenze (fig. 4). A tale collaborazione con Michelangelo avevano avuto accesso solo amici molto intimi come Sebastiano del Piombo, Bugiardini o Pontormo stesso. Due o tre fra le 16 copie conservate di questa composizione sono state realizzate da Vasari stesso, la prima per Ottaviano de' Medici nel 1541 e la seconda per Bindo Altoviti nel 1544, proprio gli anni in cui si consolida la sua amicizia con Michelangelo, e forse anche una terza copia menzionata in una sua lettera a Francesco Lioni[3]. Non si sa con sicurezza quali siano queste copie tra le diverse esistenti. Per John Shearman e Philippe Costamagna, una sarebbe la versione che si trovava a Hampton Court, inv. 463 e oggi a Londra, al Kensington Palace (fig. 5). Un'altra potrebbe essere quella che si trova oggi a Capodimonte

(fig. 6), attribuita a Vasari da Costamagna, ma a Hendrik van den Broecke da Roberto Longhi e da altri studiosi[4].

Ancora più importante per il nostro argomento è l'influenza che Michelangelo esercita su Vasari, rafforzando la sua propensione per l'architettura, già manifestatasi nel 1536, quando aveva acquisito le prime conoscenze nell'arte della fortificazione, nell'ansia di corrispondere alle aspettative del duca Alessandro de' Medici. Tale interesse si riaccende con il ritorno dello stesso Michelangelo ai problemi dell'architettura militare nel corso del decennio del 1540. Non è sorprendente, pertanto, che un tema ricorrente delle conversazioni tra Michelangelo e il suo biografo fosse in questi anni quello dell'architettura, dominio che si sarebbe trasformato in oggetto centrale delle sue riflessioni dopo il 1546, quando assume la direzione del progetto e dei lavori della Basilica di S. Pietro. Così suona convincente il seguente brano dell'autobiografia:

“Nel medesimo tempo, facendo io gran servitù a Michelagnolo Buonarruoti e pigliando da lui parere in tutte le cose mie, egli mi pose per sua bontà molta più affezione: e fu cagione il suo consigliarmi a ciò, per avere veduto alcuni disegni miei, che io mi diedi di nuovo e con miglior modo allo studio delle cose d'architettura; il che per avventura non arei fato già mai, se quell'uomo eccellentissimo non mi avesse detto chel che mi disse, che per modestia lo taccio”.

Sarebbe tuttavia ingenuo credere che il consiglio di Michelangelo nell'ambito dell'architettura si limitasse alla sfera della tecnica progettuale, in un momento in cui fioriva a Roma tutto un programma di

lettura e interpretazione dei modelli architettonici antichi codificati da Vitruvio, programma promosso dall'*Accademia della Virtù* e, in special modo, dal suo fondatore e direttore, Claudio Tolomei, amico tanto di Michelangelo quanto di Vasari stesso. Si trattava, come ripete giustamente e con insistenza Vasari nella sua descrizione della Biblioteca Laurenziana, di rivalutare il valore normativo degli ordini architettonici ed è impensabile che tale rivalutazione non avesse un forte impatto sulla questione generale del superamento degli Antichi difesa da Vasari nelle *Vite* e soprattutto nella *Vita* di Michelangelo.

Il terzo aspetto di quest'influenza ci interessa ancora più da vicino poiché riguarda direttamente le *Vite*. Nella *Vita* di Michelangelo, Vasari scrive:

“Aveva il Vasari quell'anno finito di stampare l'opera delle *Vite de' Pittori, Scultori et Architettori* in Fiorenza, e di niuno de' vivi aveva fatto la *Vita*, ancorché ci fussi de' vecchi, se non di Michelagnolo; e così gli presentò l'opera, che la ricevè con molta allegrezza dove molti ricordi di cose aveva avuto dalla voce sua il Vasari, come da artefice più vecchio e di giudizio”.

Che diritto abbiamo di dubitare di quest'affermazione? Che documento ci autorizza a nutrire un qualsiasi tipo di scetticismo riguardo a questa testimonianza di Vasari? In realtà, altri documenti confermano la rivendicazione di Vasari di essere quasi il portavoce del pensiero di Michelangelo. Che il biografo avesse sfruttato il privilegio di raccogliere questi *molti ricordi* in successivi incontri è certificato dal tono di familiarità con cui Michelangelo lo tratta nella prima lettera

conservata, inviata il 13 ottobre 1550, e per il modo molto più che soltanto basato su formule (tra l'altro assente da lettere ad altri destinatari) di chiamarlo alla fine di questa lettera:

“A messer Giorgio Vasari pictore e amico singulare in Firenze”.

È questa convivenza affettuosa con Michelangelo a partire dal 1543 che conferisce tanta autorità a Vasari nella stesura delle *Vite* e gli permette di scrivere la prima lunga biografia del maestro, piena di informazioni di prima mano, soprattutto sugli anni romani dello scultore.

L'affermazione di Vasari di aver ricevuto direttamente da Michelangelo le idee che trasmette nelle *Vite* (“dove molti ricordi di cose aveva avuto dalla voce sua”) e, *a fortiori*, le informazioni che consegna nella sua biografia dell'artista è stata curiosamente messa in dubbio o persino apertamente contestata da un numero considerevole di storici, soprattutto di lingua inglese. In genere gli scettici si accontentano di ripetere due idee complementari e ugualmente prive di supporto documentale: (1) Vasari ha esagerato notevolmente la sua amicizia con Michelangelo; (2) a Michelangelo non piacque la sua biografia del 1550, per cui avrebbe richiesto a Ascanio Condivi una biografia alternativa.

Sin dal 1903, Charles Holroyd, primo traduttore in inglese della biografia di Michelangelo di Condivi, pubblicata nel 1553[5], affermava che questa aveva “quasi l'autorità di un'autobiografia”[6], affermazione ripetuta da allora molte volte, sempre nel senso di minare l'autorità della biografia vasariana. Questa

congettura ha una sua lunga storia anche in area germanica. Nel 1907, Karl Frey formulava l'ipotesi che Michelangelo avrebbe, per così dire, dettato a Condivi la sua biografia del 1553, per correggere gli errori commessi dal Vasari[7]. Julius von Schlosser non soltanto accetta in modo esplicito la proposta di Frey, ma aggiunge: "la relazione dell'autore verso il suo eroe ricorda anche quella che il Goethe ebbe non tanto con Eckermann quanto col Riemer, che occupava un posto molto più subalterno e compiva l'ufficio di segretario nella sua casa"[8]. Contrariando senza giustificazione la testimonianza di Vasari, uno studioso del calibro di Johannes Wilde afferma nel 1950 che Michelangelo "era in completo disaccordo con il contenuto del libro per quanto riguardava la sua persona"[9]. Tale presunzione è accettata senza restrizioni da un numero considerevole di studiosi. Michael Hirst, per esempio, afferma: "Michelangelo non era stato consultato sui dettagli della sua biografia ed era scontento del suo tenore"[10]. Sulla stessa linea, Lisa Pon afferma: "sembra chiaro che intorno al 1550 Vasari non conoscesse Michelangelo da particolarmente vicino"[11]. Nel 1977, il professor Helmuth Wohl della Boston University, editore di un'altra traduzione in inglese della biografia condiviana, sopprime il prudente "quasi" di Charles Holroyd e afferma semplicemente che "l'opera da lui composta [dal Condivi] è l'autobiografia di Michelangelo"[12].

Gli esempi si potrebbero moltiplicare, ma il loro numero non altera per nulla il fatto che le evidenze disponibili, così come la logica e il buon senso, militano a favore di Vasari. È impensabile che, cauto e

osservante dell'autorità com'era, sfruttando inoltre un'attestata amicizia con Michelangelo, Vasari si mettesse a scrivere la sua biografia senza sottoporla al *nihil obstat* del biografato. Del resto, i calorosi elogi in versi e prosa con cui Michelangelo accoglie immediatamente quest'opera sono noti e non possono essere considerati pura formalità, soprattutto da parte di un personaggio olimpico e spesso suscettibile. Tali manifestazioni di stima devono essere, pertanto, prese per ciò che sono: una convalida, pubblica e privata, della sua biografia.

“Vorrei che mi mandassi la mia natività”

Per tentare di avvalorare la squalifica della biografia vasariana di Michelangelo, a vantaggio di quella di Condivi, è stata frequentemente invocata una lettera di Michelangelo del 14 aprile 1548, scritta da Roma a suo nipote Lionardo, in cui chiede una copia dell'annotazione relativa alla sua nascita^[13]:

“Vorrei che mi mandassi la mia natività, come mi mandasti un'altra volta, a punto come sta in su' libro di nostro padre, perché l'ò perduta”.

Non è saputo perché a Michelangelo serviva una seconda copia del suo certificato di nascita. La lettera è stata comunque interpretata come un indizio che Michelangelo fornì ad Ascanio Condivi dati della sua infanzia e gioventù affinché scrivesse la sua biografia. Ma questa interpretazione manca di logica e di coerenza cronologica. L'opuscolo di Condivi sarebbe stato pubblicato solo cinque anni dopo e tutto ci porta a credere che la lettera di Michelangelo al nipote risponda invece a una richiesta di Vasari

stesso che allora stava per ultimare proprio la sua biografia di Michelangelo. Datata di aprile del 1548 e quindi precedente di due anni alla pubblicazione delle *Vite*, la lettera non potrebbe ovviamente essere il segnale che Michelangelo non fosse d'accordo con il suo contenuto o che fosse scontento di non essere stato consultato. La lettera mostra con tutta probabilità *esattamente il contrario*, e cioè che, consultato da Vasari, Michelangelo gli stava allora prestando supporti sotto forma di documenti. Gli errori e le lacune che riguardano gli anni di tirocinio dell'artista possono, del resto, spiegarsi facilmente considerando il fatto che Vasari si era affidato alla memoria di un uomo di 73 anni. Michelangelo era probabilmente il primo a non fidarsi più di se stesso. Tanto che scrive al nipote alla ricerca di documenti.

Gli errori di Ascanio Condivi

Ma la cosa più importante da ricordare è che, se è vero che Vasari incorre in numerose imprecisioni quando tratta della gioventù di Michelangelo, e se è vero anche che, seguendo in molti punti Condivi nel 1568, tacitamente li ammette, non è meno vero che anche Condivi commette molti errori. In primo luogo, ripete meccanicamente la maggior parte degli errori commessi da Vasari nell'edizione del 1550, cosa che sarebbe impensabile se Michelangelo avesse desiderato correggere i dettagli sbagliati da Vasari con la biografia di Condivi. Per esempio, Michelangelo, istruito da Poliziano, non avrebbe mai detto che la sua *Centauromachia* rappresentava il *Ratto di Dejanira*, come fanno entrambi i biografi^[14]. Inoltre, Condivi incorre in

errori che Vasari non commette, alcuni dei quali impensabili in una supposta autobiografia di Michelangelo. Solo per citare un esempio, Michelangelo non avrebbe mai diviso in due opere il suo (perduto) *David* di bronzo, così come scrive Condivi[15]. La lista di questi errori è eloquente. Dalle 24 glosse che presumibilmente Tiberio Calcagni (1532-1565) riporta di Michelangelo e che appone a un'esemplare della prima edizione della *Vita* di Condivi[16], niente meno che sei esautorano frontalmente la biografia condiviana:

Glossa 3: Disse mi non haver detto mai tal cosa

Glossa 9: Errò...

Glossa 11: Non credo questo, disse, di Bramante

Glossa 14: Che ultima mano? L'era fornita come ora

Glossa 15: O questo non dissi io mai...

Glossa 16: Che quindici anni! Baie tutte

Queste correzioni rivelano, come nota a ragione Caroline Elam, “toni di chiara irritazione e impazienza da parte di Michelangelo” in relazione a Condivi[17], che annullano ogni tentativo di fare della biografia condiviana una sorta di autobiografia dettata dall'artista. A tale tentativo mancano, in conclusione, la sostanza basata sui documenti, la coerenza cronologica, la verosimiglianza e perfino il buon senso... Lontana dall'essere una “risposta” di Michelangelo a Vasari, la biografia di Condivi nasceva da una necessità sentita in modo profondo dallo scultore: spiegare e giustificare le sue successive dilazioni

nell'esecuzione del progetto del sepolcro di Giulio II, la cui forma finale del 1545, molto ridotta, era stata in generale ricevuta male.

Il perduto dialogo con Michelangelo

In realtà, più che documentazione e ricordi per la sua biografia, l'appoggio che Vasari riceve da Michelangelo a partire dal 1543 si estende certamente all'insieme della costruzione storica delle *Vite*. Un brano poco valorizzato della sua biografia di Michelangelo, e che ci pare invece importantissimo, informa che con Michelangelo Vasari ebbe occasione di intrattenere un lungo scambio di idee, in cui si diedero vicendevolmente informazioni precise:

“Era in quel tempo ogni giorno il Vasari con Michelagnolo; dove una mattina il Papa dispensò per amorevolezza ambidue, che facendo le sete chiese a cavallo, ch'era l'anno santo, ricevessino il perdono a doppio; dove nel farle ebbono fra l'una e l'altra chiesa molti utili e begli ragionamenti dell'arte et industriosi, che 'l Vasari ne distese un dialogo, che a migliore ocacione si manderà fuori con altre cose attenente all'arte”.

Il dialogo non venne pubblicato e apparentemente non si conservò neanche in manoscritto, ma venne sicuramente scritto, visto che Annibale Caro ne possedeva una copia. Egli infatti la menziona in una lettera a Benedetto Varchi, del 29 maggio 1562^[18]:

“Col conte Cesare Ercolano feci l'ufficio e gli feci vedere il dialogo di Vasari”

Di fatto, come attesta una lettera a Cosimo I, scritta da Roma e datata 9 aprile 1560, Vasari aveva probabilmente

intenzione di pubblicare questo dialogo, forse includendolo tra i suoi *Ragionamenti*:

“Sono stato fino a ora ogni dì seco [Michelangelo] e aviàno atteso ai disegni del ponte Santa Trinita, che ci ha ragionato su assai, che ne porterò memoria di scritti e disegni secondo l’animo suo, con le misure che gli ho portate secondo il sito, e molti ragionamenti fatti delle cose dell’arte, per poter finire quel Dialogo che vi lessi, ragionando lui e io insieme”.

L’ultima frase – “ragionando lui e io insieme” – dimostra che il dialogo in questione aveva per obiettivo esternare i pensieri di Michelangelo sull’arte, un po’ alla maniera del dialogo su Dante, scritto da Donato Giannotti. Questo dialogo non andrebbe, pertanto, confuso con i *Ragionamenti*. Inoltre, una lettera di Vincenzo Borghini a Vasari del 21 novembre 1551, conferma questa interlocuzione privilegiata tra i due artisti proprio in questi anni intorno al 1550, cosa che contraddice categoricamente l’affermazione di Lisa Pon, sopra citata:

“Io ho invidia della compagnia e domestichezza di quanta virtù e ‘ngegno ha avuto l’età nostra (...), di messer Michelagnolo, il quale io vi invidio quanto io posso. Non che io volessi che voi non lo godessi, come fate, e molto più, ma vorrei averci parte anche io; che certo io morrei poi contento, quando io avessi avuto tanta grazia di aver goduto l’amicizia d’un tanto uomo, al quale io non so se l’età, che ha a venire, n’are’ mai un simile, ma so bene che la passata non ha avuto pari”.

Ancora su queste conversazioni sull’arte,

Vasari ritorna nella sua biografia di Michelangelo:

“Amò gli artefici suoi e praticò con essi, come con Iacopo Sansovino, il Rosso, il Puntorno, Daniello da Volterra e Giorgio Vasari aretino, al quale usò infinite amorevolezze e fu cagione che egli attendessi alla architettura con intenzione di servirsene un giorno, e conferiva seco volentieri e discorreva delle cose dell’arte”.

La parte di Michelangelo

Dimostrata la stretta convivenza di Vasari con Michelangelo sin dal 1543, privilegio di cui il biografo giustamente si mostra orgoglioso e che Borghini così affettuosamente invidia, consideriamo la parte di Michelangelo nella costituzione di ciò che abbiamo chiamato, all’inizio, tre capisaldi delle idee alla base delle *Vite* e che, per maggior chiarezza, ripetiamo qui: (1) la ricostruzione critica del patrimonio storico-artistico dell’Italia da Cimabue in poi; (2) l’idea di superamento dei modelli scultorei e architettonici dell’Antichità da parte di Michelangelo, che si costituisce programmaticamente nelle *Vite* come nuovo e unico modello assoluto delle arti; (3) l’interpretazione dell’arte del suo tempo a partire dal concetto secondo cui la regola viene superata dalla licenza, l’ordine dall’ornamento, la misura dal giudizio.

Per quanto riguarda l’interesse e le ricerche di Vasari per il passato dell’arte italiana, va ricordato un brano della *Vita* di Michelangelo grazie al quale veniamo a conoscenza del fatto che Michelangelo “falsificava” dei disegni dei maestri del passato per scambiarli con i loro disegni originali:

“Contrafece ancora carte di mano di varii maestri vecchi, tanto simili che non si conoscevano, perché. Tignendoli et invecchiandole col fummo e con varie cose, in modo le insudiciava che elle parevano vecchie, e paragonatole con la propria, non si conosceva l’una dall’altra; né lo faceva per altro, se non per avere le proprie di mano di coloro, col darli le ritratte, che egli per l’ecc[ellenza] dell’arte ammirava e cercava di passargli nel fare: onde n’acquistò grandissimo nome”.

Il fatto che Michelangelo sia in grado di contraffare non solo la scultura antica come si sa dal più noto episodio del “Cupido dormite”, ma anche dei disegni *di varii maestri vecchi*, che lui apprezza e colleziona, suggerisce due aspetti della sua formazione artistica: (a) il suo interesse per l’arte del Trecento e del Quattrocento sembra molto più ampio di quanto no lo dimostrino i suoi studi conservati di Giotto, Masaccio e probabilmente Ghirlandaio; (b) Michelangelo è, molto prima del Vasari, un collezionista di disegni antichi. Commentando proprio questo brano vasariano, Alexander Nagel mette giustamente in evidenza come Michelangelo è “un osservatore particolarmente acuto e critico di storia dell’arte”. Detto altrimenti, il contraffare e il collezionare disegni di maestri dei secoli XIV e XV, costituendo un florilegio della tradizione visiva italiana (probabilmente toscana), sono tacite operazioni di ricostruzione e di critica storica che annunciano in spirito le *Vite* del Vasari. Si tratta insomma di qualcosa di equivalente, sul piano della storia dell’arte, alla cosiddetta “Raccolta Aragonese” offerta da Angelo Poliziano e da Lorenzo de’ Medici a Federico d’Aragona, con una Epistola

proemiale stesa in una prosa allo stesso tempo volgare e aulica e considerata da Gianfranco Contini “la prima riflessione critica sulla nostra poesia, se si prescinde dal *De vulgari eloquentia*”. Nello stesso modo, si potrebbe dire che a prescindere dai *Commentarii* del Ghiberti, questa raccolta di vecchi disegni proposta da Michelangelo è a suo modo la prima riflessione critica sull’arte italiana, sulla cui base vengono poi eretti i tentativi dell’Anonimo magliabechiano, del Libro di Antonio Billi e, finalmente, dal 1538 in poi, il progetto vasariano di delineare un vasto panorama della storia dell’arte italiana.

Passiamo al secondo caposaldo del pensiero vasariano: il superamento dei modelli antichi. Questo *Leitmotiv* delle *Vite* appartenenti alla “Terza Età”, e in particolare alla biografia vasariana di Michelangelo, appartiene a pieno diritto a Michelangelo stesso. Un apoteigma attribuito da Vasari a Michelangelo, alla fine del suo percorso biografico, sembra perfettamente in sintonia con la sapienza dell’artista maturo convertito in modello di sé stesso e da molto tempo distante dall’avventura giovanile della contraffazione del “Cupido dormente”:

“Domandato da uno amico suo quel che gli paresse d’uno che aveva contraffatto di marmo figure antiche delle più celebrate, vantandosi lo immitatore che di gran lunga aveva superato gli antichi, rispose: «Chi va dietro a altri, mai non li passa innanzi; e chi non sa far bene da sé, non può servirsi bene delle cose d’altri”.

Nel suo Commento alla *Vita* di Michelangelo di Vasari, Paola Barocchi ci spinge a osservare ciò che precede immediatamente questo passaggio: un brano del discorso funebre di Varchi,

pronunciato nel 1564, e che allude alla famosa copia del *Laocoonte* di Bandinelli, artista frequentemente convertito, come si sa, in una sorta di contromodello di Michelangelo:

“Avendo uno scultore ritratto il Laocoonte di Belvedere, e vantandosi ch’avea fatto il suo molto più bello dell’antico; dimandato [Michelangelo] se ciò fusse vero, rispose di non lo sapere, ma che chi andava dietro ad alcuno mai passare innanzi non gli poteva”.

Importa meno l’ “autenticità” di questo brano (sul quale pesa il sospetto che sia una “citazione” di Quintiliano^[19]) che il fatto che traduce fedelmente il paradosso di Michelangelo in relazione all’imitazione degli Antichi. In Michelangelo, di fatto, la questione assume una forma eccezionalmente complessa, poiché è allo stesso tempo negazione dell’imitazione e superamento del modello. L’aforisma in esame – “Chi segue gli altri non li supera mai” – dimostra definitivamente questo paradosso, poiché allo stesso tempo in cui nega il valore dell’imitazione dei modelli antichi, afferma l’intenzione di superarli. Ebbene, che Michelangelo si sentisse come colui tramite il quale l’Antichità era stata superata lo dimostra un altro passaggio della sua biografia vasariana, nel quale offre alla nazione fiorentina cinque progetti per la chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini:

“Furono così unanimi nello scegliere la più ricca, e lui dichiarò loro che se tal disegno fosse eseguito in modo soddisfacente, né romani, né greci, ai loro tempi, avrebbero realizzato qualcosa di equiparabile, parole che né prima, né dopo, si sentirono da Michelangelo che era modestissimo”.

Questa dichiarazione mostra un agonismo di Michelangelo in relazione agli Antichi che, per quanto di solito tacito, si può considerare onnipresente nella sua opera. Una dichiarazione così funzionale al *Leitmotiv* vasariano secondo cui Michelangelo supera gli Antichi potrebbe, è vero, suscitare il sospetto di una semplice creazione del biografo. Ma la consapevolezza che la sua opera riflette, corona e supera una tradizione formale radicata nell'Antichità è presente almeno in una proclamazione scritta di suo pugno, la lettera a Domenico Buoninsegni del 2 maggio 1517, nella quale Michelangelo sentenzia:

“a me basta l'animo far questa opera della facciata di San Lorenzo, che sia d'architettura e di scultura lo specchio di tutta Italia”.

La relazione di Michelangelo con i modelli della scultura monumentale e dell'architettura antica non sfugge alla regola enunciata da Vasari, secondo la quale l'artista sapeva nascondere i suoi prestiti, trasfigurandoli in modo da renderli irriconoscibili. Da cui il naturale interesse di Michelangelo nel contestare il valore euristico e il principio stesso dell'imitazione degli antichi. Le sue parole sul “Torso del Belvedere” dette al cardinale Salviati e trasmesse da Bernini, tramite la testimonianza di Paul Féart di Chantelou, nel 1665^[20] – “Questa è l'opera d'un uomo che ha saputo più della natura; è sventura grandissima che sia persa” –, mescolano entusiasmo e tristezza nel sottolineare il fatto che si tratta di una perdita, cioè, di un vestigio della grandezza antica, più che di un canone da imitare. Allo stesso modo, e per quanto sia ancora una volta

impossibile precisare il grado di autenticità di una testimonianza tarda come quella di Jean-Jacques Boissard (1533-1602)[\[21\]](#), questo sembra avvicinarsi alla verità quando afferma ciò che segue sulla relazione tra Michelangelo e il *Laocoonte*:

Hanc Michael Angelus dicit esse miraculum artis singulare, in quo divinum artificium debeamus suspicere ingenium, potius quam ad imitationem nos accingere

(“Michelangelo disse che questa statua è un prodigio singolare dell’arte, nella quale dobbiamo prima ammirare il divino artificio che tentare di imitarla”).

L’anticanonismo di Michelangelo in relazione agli Antichi è, insomma, la condizione logica di possibilità di un nuovo canone. Come ogni canone, Michelangelo tenderà a essere sentito, in maniera positiva o negativa, come un riferimento fisso, così come Cicerone per Pietro Bembo e gli altri defensori dell’idea del modello unico.

Il terzo caposaldo delle idee vasariane nelle *Vite* è l’interpretazione dell’arte del suo tempo a partire dal concetto del superamento della *regola* tramite la *licenzia*, dell’*ordine* tramite l’*ornamento*, della *misura* tramite il *giudizio*. E anche qui l’ascendente di Michelangelo è facilmente verificabile. Ricordiamo ancora una volta il celebre passaggio del *Proemio* della “Terza Età”:

“Nelle misure [della Seconda Età] mancava un retto giudizio, che senza che le figure fussino misurate avessero in quelle grandezze, ch’elle eran fatte, una grazia che eccedesse la misura”.

La premessa di questo passaggio è il motto sempre ripetuto da Michelangelo,

riportato da Vasari nella sua biografia dell'artista e ancora in una lettera del 1570 o del 1573 a Martino Bassi, in cui l'artista precisava di "avere il compasso negli occhi e non nella mano, perché le mani operano e l'occhio giudica".

Questi tre capisaldi delle idee che costituiscono la base delle *Vite* si riducono, finalmente, a un'unica idea, poiché soggiace all'affermazione che il *giudizio*, peculiare della "Terza Età", supera la *misura* (propria della "Seconda Età") l'idea stessa di superamento e cioè della dinamica intrinseca a tutta l'emulazione — con il suo inesorabile concatenamento ternario: apprendimento, equiparazione e superamento —, determinante nella definizione del carattere delle Tre Età di cui le *Vite* si compongono. Questa concezione generale, che implica il superamento dei modelli antichi da parte di Michelangelo, è verosimile che Vasari la riceva da Michelangelo stesso. Ed è questa l'idea centrale tra tutte, che imprime alle *Vite* vasariane la loro forma generale, fatta di successivi superamenti che portano al superamento finale: l'assoluto michelangiotesco, modello unico di tutte le arti.

(traduzione di Elisabetta Santoro)

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

[1] Dopo il restauro del cartone del Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. 86654, le cui misure (131 x 184 cm) sono

prossime a quelle del dipinto del Pontormo (128 x 197 cm), Rossana Muzii riconsidera la tradizionale attribuzione a Michelangelo, risalente all'inventario del 1600 steso da Fulvio Orsini (1529-1600). La studiosa rammenta che il bibliotecario e conservatore delle collezioni Farnese, lui stesso grande collezionista, si mostra sempre molto accuratamente informato sulle collezioni Farnese. Inoltre, la filigrana nel foglio centrale, una balestra inscritta in un cerchio, sormontata dal giglio fiorentino, è censita nel dizionario delle filigrane di disegni di Michelangelo. Già il Thode nel 1908 (vol. II, p. 327) riteneva il cartone originale di Michelangelo, ma la letteratura recente lo considera come una copia. Cf. R. Muzii, "Raffaello, Michelangelo e bottega a Capodimonte. I cartoni farnesiani restaurati, *Raffaello, Michelangelo e bottega. I cartoni farnesiani restaurati*. Napoli, Electa, 1993. pp. 12-35.

[2] Cfr. R. Aste, "Bartolomeo Bettini e la decorazione della sua 'camera' fiorentina", in F. Falletti, J. K. Nelson (ed.), *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*. Catalogo della Mostra, Galleria dell'Accademia, Firenze, Giunti, 2002, pp. 2-25.

[3] Cfr. *Il Carteggio di Giorgio Vasari*, ed. a cura di C. Frey, Monaco, 1923, p. 108.

[4] Cfr. R. Longhi, "Comprimarij spagnoli della maniera italiana" (1953), *Opere complete*, vol. IX, Firenze, Sansoni, 1979, p. 61; A. Negro, *Venere e Amore di Michele di Ridolfo del Ghirlandaio. Il mito di una Venere di Michelangelo fra copie, repliche e pudiche vestizioni*. Roma, Campisano, 2001; F. Falletti, J. Katz Nelson, *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*. Catalogo della

Mostra, Firenze, Galleria dell'Accademia, 2002.

[5] Cfr. *Vita di Michelagnolo Buonarroto* raccolta per Ascanio Condivi de la Ripa Transone. In Roma appresso Antonio Blado Stampatore Camerale nel M.D. LIII. Ed. G. Nencioni, con Introduzione di M. Hirst e saggi di C. Elam e G. Nencioni, Firenze, S.P.E.S., 1998.

[6] *Apud* R. J. Clements, recensione di Ascanio Condivi, *Life of Michelangelo*, 1976, in *Renaissance Quarterly*, 30, 1, 1977, pp. 56-58. Si tratta della recensione della traduzione inglese di Alice Sedgwick Wohl, curata da H. Wohl, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1976.

[7] Cf. K. Frey, *Michelangelo Buonarroto. Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst*. Berlin, 1907.

[8] Cf. J.v. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica* (1924), trad. ital., Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 359.

[9] "Michelangelo thoroughly disagreed with the contents of the book as far as his own affairs were concerned". Cfr. J. Wilde, "Michelangelo, Vasari and Condivi" (1950), in *Michelangelo. Six Lectures*. Ed. da M. Hirst e J. Shearman, Oxford, 1978, p. 8.

[10] "Michelangelo had not been consulted about the details of his own biography and was unhappy about its contents". Cfr. M. Hirst, Introduction to A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroto*. Firenze: S.P.E.S., 1998, p. 1.

[11] Cfr. L. Pon, "Sixteenth Journal, 27, 4, 1996, pp. 1015-1037, p. 1020: "it seems clear that in 1550 Vasari did not know Michelangelo specially intimately".

[12] *Apud* Clements, art. cit., p. 57: “The work that he [Condivi] composed is Michelangelo’s autobiography”. Per Wohl, “his biography of Michelangelo is, next to the artist’s letters and poems, our strongest source for Michelangelo’s life”, si veda l’introduzione alla traduzione di A.S. Wohl, p. xiii.

[13] *Il Carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, Firenze, S.P.E.S, 1979, vol. IV, lettera MCVII, pp. 296-297.

[14] Le ripetizioni di Condivi degli errori di Vasari sono state minuziosamente raccolte e messe ad inventario da Paola Barocchi nel suo *Commento* del 1962 alle due redazioni della *Vita di Michelagnolo* di Giorgio Vasari.

[15] “dopo il Gigante, ricercato da Piero Soderini suo grande amico, gittò di bronze una statua grande al naturale, che fu mandata in Francia, e similmente un David con Goliad sotto”

[16] Il volume già nella biblioteca Landau-Finally di Firenze, poi di proprietà di Ugo Procacci, contiene 24 postille che Procacci credette di potere attribuire a Fra’ Fulgenzio, un amico di Michelangelo. Queste postille, ripubblicate nella sopra citata edizione S.P.E.S. del 1998, curata da G. Nencioni, sono ormai attribuite da C. Elam a Tiberio Calcagni (1532-1565). Cfr. U. Procacci, “Postille contemporanee in un esemplare della Vita di Michelangelo del Condivi”, *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, Firenze-Roma, 1964, Roma, Ed. dell’Ateneo, 1966. pp. 279-84; C. Elam, “Che ultima mano?": Tiberio Calcagni’s *Postille* to Condivi’s *Life of Michelangelo*”. *Renaissance Quarterly*,

51, 2, 1998, pp. 475-497, ripubblicato in Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*. Firenze, S.P.E.S., 1998, pp. xxiii-l.

[17] “Michelangelo’s authentic tones of irritation and impatience comes through loud and clear”. Cfr. C. Elam, “Che ultima mano?”, art. cit. (1998), pp. 475-497.

[18] *Apud* Barocchi, *Commento* (1962), vol. IV, n.718, p. 1975.

[19] Impossibile eliminare il sospetto di una citazione di Quintiliano, poiché, come ha notato Bullock, il *dictum* in questione riproduce quasi *ipse litteris* un passaggio delle *Institutiones* di Quintiliano (X, ii, 10): “Eum vero nemo potest aequare, cuius vestigiis sibi utique insistendum putat”. Cfr. W. F. Bullock, “The Precept of Plagiarism in the Cinquecento”. *Modern Philology*, 25, 3, 1928, pp. 293-312, p. 296.

[20] Cfr. P. Fréart de Chantelou, *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France*, Palermo, Sellerio, 1988, p. 26.

[21] *Apud* Maffei, in S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, Einaudi, 1999, p. 168.