





COLLANA DEL KUNSTHISTORISCHES INSTITUT
IN FLORENZ
MAX-PLANCK-INSTITUT

diretta da
Alessandro Nova e Gerhard Wolf

XIV

Le Vite del Vasari

Genesis, topoi, ricezione

Die Vite Vasaris

Entstehung, Topoi, Rezeption

a cura di
Katja Burzer
Charles Davis
Sabine Feser
Alessandro Nova

Marsilio

LE *VITE* DEL VASARI.
GENESI, TOPOI, RICEZIONE

DIE *VITE* VASARIS.
ENTSTEHUNG, TOPOI, REZEPTION

Atti del convegno, 13-17 febbraio 2008
Firenze, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut

Kongreßakten, 13.-17. Februar 2008
Florenz, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut

Coordinamento editoriale e redazionale
Katja Burzer

Editing, redazione generale e indice dei nomi
Katja Burzer, Julia Ann Schmidt

Redazione di testi singoli
Carina Bauriegel, Sabine Feser,
Rebecca Milner, Stefano Ernesto Rinaldi

In copertina
Giorgio Vasari, *L'invenzione del disegno*,
Firenze, Casa Vasari

Progetto grafico
Tapiro, Venezia

© 2010 by Marsilio Editori® s.p.a.
in Venezia
ISBN 88-317-0829
Prima edizione: ottobre 2010

INDICE

- 1 Giorgio Vasari e i metodi della storia dell'arte
Alessandro Nova
- LA STESURA DELLE *VITE*. STORIOGRAFIA E TOPOI
DIE ENTSTEHUNG DER *VITE*.
GESCHICHTSSCHREIBUNG UND TOPOI
- 9 Le *Vite* del Vasari:
una storia "veridica" dell'arte italiana?
Alessandro Cecchi
- 21 Intorno al cantiere della Torrentiniana:
il modello di Bembo
Silvia Ginzburg
- 27 Zum Kunstgespräch vor 1550:
Francesco Patrizi, Giovanni Francesco Fabrini
und Francesco Serfranceschi
Julian Kliemann
- 33 The Lives of the Trecento Artists
in Vasari's First Edition
Charles Hope
- 41 Machiavelli nelle *Vite* di Vasari
Enrico Mattioda
- 49 Vasari's *Lives* and the Art of Storytelling
Paul Barolsky
- 53 Geschmiedete Kunst – Vasaris selbsternanntes
Erstlingswerk 'Venus mit den drei Grazien'
in Kontext seiner Autobiographie
Sabine Feser
- 67 La fenomenologia della virtù
Robert Williams
- 71 Die Wege des Saturn. Vasari und die Melancholie
Hana Gründler
- TEORIA DELL'ARTE E CONCETTI
NELLE *VITE* VASARIANE
KUNSTTHEORIE UND KONZEPTE IN VASARIS *VITE*
- 85 The *Paragone* of Sculpture and Painting in
Florence around 1550
Oskar Bätschmann
- 97 Per una lettura delle «Teoriche» del Vasari
Marco Collareta
- 103 From Drawn Images to Written Words: Seeing,
Defining, Ordering, and Describing in the 1550
Edition of Vasari's *Vite*
Margaret Daly Davis
- 119 Vasari and the Birth of the Picture Title
David Ekserdjian
- 131 Provvidenza e progresso:
la teologia della storia nelle *Vite* vasariane.
Con alcune considerazioni su periodizzazione
e paginatura nella Torrentiniana
Gerd Blum
- 153 Rinascita dell'arte o rinascita dell'antichità?
Storia, antropologia e critica d'arte
nelle *Vite* del Vasari
Matteo Burioni
- 161 Vasari als Kompilator
Fabian Jonietz
- LA RICEZIONE DELLE *VITE*
DIE REZEPTION DER *VITE*
- 183 La prima ricezione de *Le Vite*.
Postille venete alla Torrentiniana
Marco Ruffini
- 191 Zur Auswirkung der Kunstliteratur: Der Künstler
und die Viten – der Fall Jacopo Sansovino,
Selbstverständnis und Ansehen
Charles Davis
- 217 La fortuna delle *Vite* del Vasari fra Firenze,
Modena e Roma nel primo Seicento:
il caso dell'esemplare giuntino 29.E.4-6
della Biblioteca Corsiniana
Eliana Carrara
- 235 Da Vasari a Boschini
Mario Pozzi
- 249 Von den *Vite* Vasaris zu Sandrarts *Academie*:
Künstler, Dichter und Gelehrte
Anna Schreurs

- 271 Dalle *Vite* di Vasari all'*Academie* di Sandrart:
fonti e modelli per i ritratti della *Teutsche
Academie*
Lucia Simonato
- 293 The Limits of a Genre: Giovanni Gaetano
Bottari's Edition of Vasari's *Lives* (1759-1760)
Thomas Frangenberg
- 301 Revival vasariano nella Firenze della metà
del Settecento, intorno a Ignazio Hugford
e Santi Pacini
Catherine Monbeig Goguel
- 317 «not [...] what I would fain offer, but [...] what I
am able to present»: Mrs. Jonathan Foster's
Translation of Vasari's *Lives*
Patricia Rubin
- 333 Personenregister
- 341 Referenze fotografiche

LE *VITE* DEL VASARI.
GENESI, TOPOI, RICEZIONE

DIE *VITE* VASARIS.
ENTSTEHUNG, TOPOI, REZEPTION

RINASCITA DELL'ARTE O RINASCITA DELL'ANTICHITÀ? STORIA, ANTROPOLOGIA E CRITICA D'ARTE NELLE VITE DEL VASARI

Matteo Burioni

I tentativi di far luce sulla storiografia vasariana e sul concetto di rinascita nelle *Vite* sono stati molteplici. Riprendendo un giudizio espresso da Chabod e da Ferguson, August Buck sostenne che Vasari «fu il primo ad applicare una nozione di storia ripartita in tre età ad un processo storico complessivo: la storia dell'arte europea»¹. Oggi questo assunto è stato più volte seriamente messo in discussione. È stato dimostrato che si parlò di rinascita già molto prima di Vasari². Un approccio sensato è stato scelto da Paola Barocchi e da Zygmunt Wazbiński che hanno dimostrato con grande acume come la concezione storiografica, espressa nelle due edizioni delle *Vite* cambi notevolmente dalla prima alla seconda edizione³.

Il concetto di rinascita nelle *Vite* è stato esposto in maniera esemplare nelle brevi pagine stese da Eugenio Garin per il convegno su Vasari del 1974⁴. Garin pose allora alcuni quesiti che mi appaiono a tutt'ora validi e ai quali non sempre si è trovata un'adeguata risposta. In primo luogo fece notare come il concetto di rinascita in Vasari non avesse più alcuna relazione con l'idea di una riforma sociale, politica o religiosa. Questa tesi fu sviluppata e precisata in maniera convincente da Martin Warnke nella sua analisi del frontespizio delle *Vite*⁵. In secondo luogo Garin mise in rilievo alcune somiglianze fra il concetto di rinascita vasariano e le idee di Guillaume Postel. L'insistere sull'origine etrusca delle arti nel *Proemio delle Vite* fu collocato da Garin in un contesto culturale più ampio. Postel aveva postulato la comune origine di tutte le religioni e culture, sperando di attingere, in una quarta età che succedesse alle tre età del mondo (*sub natura, sub lege, sub gratia*), la pace universale. Garin non si limitò solo a registrare l'influenza delle idee di Postel su Vasari tramite gli scritti di Giovan Francesco Giambullari e Cosimo Bartoli. Nel suo breve saggio Garin suggerì anche una relazione più profonda fra la «filosofia della storia come rinascita» di Postel e le *Vite* del Vasari. Essenzialmente egli propose di cogliere il nesso fra il concetto astratto e universalizzato di *arte* in Vasari e l'idea di un'origine universale della cultura e della lingua nella civiltà etrusca. Seguendo Garin, si può perciò sostenere che la *rinascita* nelle *Vite* non fu solo l'assai nota *rinascita dell'antichità*, ma anche una rinascita in qualche modo spontanea dell'arte in Toscana. Mi voglio qui concentrare solo su questa parte non ancora del tutto chiarita della concezione storiografica delle *Vite*.

Nelle pagine seguenti voglio proporre una lettura delle *Vite* e del concetto di rinascita che si concentrano sul rapporto fra l'approccio storiografico di Vasari e il suo concetto di *arte*. Prima tratterò di un'ideale ciceronia-

no della vita virtuosa applicato da Vasari alla vita dell'artista. Quindi farò un breve riepilogo del mutato approccio alla biografia e alla vita dell'artista nella seconda edizione. Infine mi rifarò al significato che rivestono i concetti di progresso e dell'origine dell'arte ai fini di una più approfondita comprensione della concezione storiografica dell'Aretino.

LA VITA DELL'ARTE

Che cosa significa dunque il termine *vita* nelle *Vite*? La parola *vita* viene colà usata in accezioni differenti: *Sua vita, finì la vita, questa vita* si riferisce alla vita terrena, mentre *miglior vita, passò ad altra vita* si riferisce alla vita dopo la morte e alla fama dell'artista. La parola *vita* è accompagnata e modulata da diversi aggettivi: può essere perfetta, quieta, buona, assai felice, solitaria e santa. Di *vita* si parla anche in riferimento alle opere degli artisti. Le opere possono avere una lunga vita o una corta vita rispetto al materiale del quale sono fatte. Questo è vero sia nel senso che sono deteriorabili che nel senso del loro contributo alla storia dell'arte. Ma *vita*, ed è questa l'accezione su cui mi voglio di seguito concentrare, è usata anche per mettere a fuoco la differenza che intercorre tra la vita umana in generale e la vita dell'artista⁶. È ben noto che Benedetto da Rovezzano fu incluso già nella prima edizione delle *Vite* come l'unico artista vivente accanto a Michelangelo. Nella breve introduzione alla vita si spiega che Benedetto viene incluso perché era diventato cieco ed era caratterizzato come «morto per l'arte, et ancor vivo per la vita»⁷. Qui Vasari opera la sua distinzione fra due tipi di vita: la vita dell'uomo e la vita dell'artista. Lo stesso concetto si trova espresso nella vita di Sebastiano del Piombo. Qui rinfacciò al pittore che era diventato pigro dopo esser stato eletto come Ufficiale del Piombo, «tenendo più conto della vita che dell'arte»⁸. In questo caso vita ed arte vengono descritte come entità che si trovano in un precario rapporto reciproco. Il prevalere della mera vita porta qui alla morte della vita artistica. E Vasari continua: «Né fu perdita alla arte la morte sua, perché subito che è fu vestito frate del Piombo, si potette egli annoverare tra i perduti»⁹. Sebastiano morì prima di morire o non poté comunque più essere annoverato nel rango degli artisti. La vita di Sebastiano ci aiuta a precisare meglio i nostri concetti. Vasari aggiunge che troppi riconoscimenti terreni possono facilitare la pigrizia. Questo però non concerne coloro che «più gli strignesse l'onore dell'opere che il comodo e gli agi della vita epicurea»¹⁰. Gli onori non sono deleteri per

chi mette le opere e l'operare al disopra degli agi e dei riconoscimenti. Qui Vasari è chiaramente orientato ad una concezione ciceroniana della vita virtuosa¹¹. L'ideale di una congiunzione fra *vita attiva* e *vita contemplativa* fu ampiamente discusso da Cristoforo Landino nelle sue *Disputationes Camaldulenses*¹². Anche se Vasari fu legato a membri dell'Ordine Camaldolese, non è possibile dimostrare un rapporto diretto con gli scritti del Landino¹³. È comunque da notare che Vasari usi i termini *vita attiva*, *vita contemplativa* e *vita epicurea* in piena coerenza con il pensiero di Cicerone, senza che sia sempre facile appurarne il significato preciso e le fonti¹⁴.

Questo ideale ciceroniano è assunto a norma critica in tutta la parte biografica delle *Vite*. Ad esempio Baccio da Montelupo fu criticato perché «datosi poi una certa vita più da filosofo che da scultore»¹⁵. Questo non vuole necessariamente dire che Baccio avesse avuto degli interessi per la filosofia, ma significa piuttosto che Baccio ha trattato con negligenza gli aspetti della vita attiva. Questa critica può anche essere rivolta contro *l'artista senza errori* che per Vasari è Andrea del Sarto. La sua mancanza di spirito e di ambizione fa dire a Vasari che «fu d'animo basso nelle azzioni della vita»¹⁶. Andrea del Sarto non dava abbastanza importanza alla vita attiva. Ci sono però anche casi in cui un comportamento troppo audace è accompagnato da una mancanza di vita contemplativa. Così Andrea del Castagno era disposto a «privar di vita chi ella non può spogliare de la gloria»¹⁷. Vasari non fu solo un giudice delle *maniere* delle opere d'arte. Egli fu anche un giudice dello *stile di vita*, del *life style* degli artisti. E in un caso molto significativo nelle *Vite* si parla esplicitamente di «maniera di vita»¹⁸. Questo concetto è esposto con chiarezza didattica nella vita di Giovan Angelo Montorsoli. Di Montorsoli si racconta il lungo pellegrinaggio da Camaldoli ai Francescani della Vernia alla ricerca di un ordine religioso e di un corrispondente modo di vita in cui «gli fusse comodo attendere al disegno et alla salute dell'anima»¹⁹.

Questo ideale di vita virtuosa è distinto da altri stili di vita che Vasari critica severamente. Egli censura non solo la *vita epicurea*, ma nel caso di Bartolomeo Torri di Arezzo, critica esemplarmente un altro tipo di sviamento. Bartolomeo pensava «che lo stare come filosofaccio, sporco e senza regola di vivere, e fuggendo la conversazione degl'uomini, fusse la via da farsi grande et immortale»²⁰. Con ogni probabilità è l'ideale di vita cinico che si trova qui severamente criticato da Vasari. Che la norma della vita virtuosa ciceroniana non sia stata finora oggetto d'interesse critico, è probabilmente legato al fatto che fu ritenuta troppo banale e scontata per essere menzionata. Questo non toglie però che ebbe un'importanza fondamentale per Vasari come critico e storico.

LE VITE COME STORIA

Come hanno dimostrato Wazbiński e Barocchi, la prima edizione delle *Vite* è piuttosto vicina alla nozione di biografia di Paolo Giovio²¹. Giovio pensò la biografia come parte integrante della storia e distinse solo fra biografia e encomio²². Contrariamente alla concezione di Plutarco, per il quale scrivere una vita e scrivere storia erano due cose ben diverse, Giovio arrivò ad una interpretazione personale di cosa doveva essere una «biografia plutarchiana». Il fulcro della biografia era a suo parere il carattere, ragion per cui il lavoro del biografo aveva una profonda somiglianza a quello di un ritrattista²³. Anche Vasari nella sua dedica a Cosimo I ritenne di avere scritto le *Vite* con «la penna d'un disegnatore»²⁴. Per altro già Procopio nella sua descrizione degli edifici di Giustiniano spiegò che sarebbe stato possibile elogiare un principe non solo raccontando i suoi fatti, ma anche attraverso la descrizione delle opere di architettura da lui fatte costruire²⁵.

L'idea dell'arte che nasce e cresce in analogia ad un corpo umano, come ha dimostrato Panofsky, fu probabilmente modellata su Lucio Aenea Florio *De gestis romanorum* che fu pubblicato in lingua volgare nel 1546²⁶. Quello che poté destare l'interesse di Vasari è che Florio parla di quattro età: puerizia, giovinezza, maturità e vecchiaia. Nella *senectus* Florio prospettò anche uno sviluppo positivo. Secondo Florio, la vecchiaia dell'impero romano sotto Traiano può essere considerata quasi il ritorno della gioventù, «quasi redita iuventate revirescit»²⁷. Seguendo le orme di Garin, si può aggiungere che anche Guillaume Postel in un suo libro pubblicato a Basilea intorno al 1547 postulò quattro età del mondo (*natura, legge, grazia, restitutio*), considerando la quarta età della vecchiaia come la perfezione e il compimento di tutte le cose²⁸. Negli scritti profetici di Postel lo *status quartus*, identificato con la vecchiaia, corrispondeva ad una *restitutio omnium*. Sempre nello stesso scritto Postel vide nella scoperta del nuovo mondo, nella invenzione della stampa, nel progresso dello studio sulla lingua, nella riscoperta di codici antichi e nello sviluppo delle arti e dell'architettura segni evidenti che la quarta età era imminente. Le tesi di Postel furono attentamente recipite a Firenze e Giambullari, che fu coinvolto nella stesura della prima edizione delle *Vite*, fu addirittura nominato personalmente dall'erudito francese nei suoi scritti²⁹. Mentre nel caso di Florio si tratta di un'influenza su Vasari chiaramente dimostrabile, nel caso di Postel possiamo parlare di un fatto di cultura in senso più largo. Postel è un esponente particolarmente eloquente e conosciuto nell'ambito fiorentino delle attese millenariste che furono assai correnti nel Cinquecento³⁰. Allora tutta l'opera delle *Vite* poté essere pensata come una *biografia dell'arte* che nasce, cresce e invecchia. Nell'antichità fu assai comune usare questo approccio per gli encomi delle città³¹.

Questa accezione di biografia fu rivista nella seconda edizione delle *Vite*. Come è stato spesso accennato, fu severamente biasimata in una famosa lettera di Vincenzo Borghini:

Il FINE di questa vostra fatica non è di scrivere la vita de pittori, ne di chi furono figliuoli, ne quello che è fectione dationj ordinarie; ma solo per le OPERE loro di pittori, scultori, architetti; che altrimenti poco importa à noi saper la vita di Baccio d'Agnolo o del Puntormo. E lo scriver le vite, è solo di principi et huomini che habbin esercitato cose da principi e non di persone basse, ma solo qui havete per fine l'arte e l'opere di lor mano³².

Come è già stato rilevato da Wazbiński, Borghini qui segue i consigli dati da Francesco Patrizi nel suo *Della historia*. Patrizi nel suo scritto richiedeva che la biografia fosse riservata ai soli uomini politici³³. Meno noto è che Borghini fu anche stimolato a questa critica dalla lettura di Plutarco, come ci dimostra una pagina della sua *Selva di notizie*:

Da noia un poco quello che dice in Pericle che nessuno nobile vedendo [...] quel bel Giove gli venne mai voglia d'esser' Phidia [...] se bene gli piacciono assai le opere loro questo dice Plutarco, et tutto pare in carico dell'arte; perché non si può dire cosa honorata quello che una persona d'honore non può honoratamente desiderare. [...] et dubbio non è che gl'è molto più degna in questo caso la cosa fatta che quello che la fa, però sarebbe un bel pazzo chi volesse esser' più presto Omero ch'Achille, o Apelle ch'Alessandro Magno, et a questo proposito, et senso parla Plutarco, et scrivendo vita di grand'huomini il concetto de quali ha esser' far cose talj che le diano materia a pittori e scrittori per esercitare quell'arte³⁴.

Qui sia notato solo di sfuggita che Borghini nel passaggio «et dubbio non è che gl'è molto più degna in questo caso la cosa fatta che quello che la fa» richiama Tommaso d'Aquino: «[...] non enim pertinet ad laudem artificis, in quantum artifex est, qua voluntate opus faciat; sed quale sit opus quod facit»³⁵. La critica di Borghini è espressamente diretta all'applicazione dell'ideale di vita virtuosa all'artista esposto nelle *Vite*. L'attenzione rivolta alla personalità dell'artista è giudicata eccessiva e fuori luogo. La descrizione della vita attiva era una prerogativa dei principi e dei politici, ma non degli artisti. Borghini si aspettava perciò che Vasari descrivesse le opere piuttosto che raccontare le imprese degli artisti. Borghini avrebbe chiaramente preferito elevare l'arte ad una parte della vita contemplativa. Nel corso della stesura della seconda edizione delle *Vite* due concezioni di *arte* furono discusse: la prima si fonda sul sostanziale nesso fra artista e arte, anzi sulla loro inseparabilità, mentre l'altra tende piuttosto a separare l'artista dalle sue opere³⁶. Da questa seconda concezione, che tende a identificare l'arte solo con l'opera e non con

l'artista, segue che la storia dell'arte dovrebbe perciò descrivere le opere invece di scrivere le vite.

Quanto la storiografia vasariana sia distante da una concezione moderna di opera d'arte – e qui intendo quello che in tedesco si chiama *Werkbegriff* –, si può desumere dai vocaboli utilizzati da Vasari per nominare le opere artistiche. Vasari parla spesso di *opera*, ma solo quando si tratta di evocare il lavoro corporeo o il preciso materiale dell'opera in questione, mentre usa sempre la parola *cosa*, quando vuole elogiare le opere da lui trattate. Parla perciò di «cosa bella, rarissima» e via dicendo nell'ampia gamma di superlativi che profuse generosamente nelle *Vite*. L'opera non può perciò mai emanciparsi dall'artista, come prospettava e richiedeva Borghini, rimane invece sempre legata alla mano dell'artista.

RINASCITA E ORIGINE DELL'ARTE

Spesso è stato avanzato l'argomento che uno dei tratti salienti della storiografia vasariana è il modello del progresso³⁷. Esso sottende una crescita cumulativa dei successi artistici e conduce alla terza età, l'età della perfezione. Il modello di tale concezione è stato indicato tempo fa da Ernst Gombrich nel *Bruto* di Cicerone³⁸. Senza dubbio questo è uno degli aspetti più originali delle *Vite*. Meno attenzione ha riscosso il nesso intimo fra la concezione di rinascita e quello di progresso. In un passaggio chiave, Vasari parla del «progresso della sua rinascita»³⁹. A prima vista questo può sembrare strano ed è invero un aspetto peculiare delle *Vite* come modelli storici lineari e ciclici vi siano connessi. Oltre che al termine di progresso, il concetto di rinascita è legato all'idea di un'origine universale della lingua e della cultura. Nel *Proemio delle Vite* l'arte in quanto disegno è definita come un principio perfetto dagli inizi del tempo. Come prova che l'arte è una facoltà innata all'uomo, Vasari usa l'esempio dei bambini cresciuti nelle selve senza maestri che cominciano a creare opere d'arte spontaneamente⁴⁰. Nelle *Vite* possiamo constatare perciò due diverse accezioni di arte: l'arte in quanto principio (disegno) è un'entità invariabile e l'arte come stile (maniera) invece è un'entità variabile. Mentre il disegno non conosce storia, non è sottoposto al tempo, la maniera è sempre storica. Questo è abbastanza chiaro nel caso degli artisti senza maestri. Artisti come Cimabue e Giotto rivoluzionarono l'arte senza un'educazione artistica precedente. Rinascita significa in questo contesto un rinnovamento, non nel senso di una ripetizione di cose storicamente successe precedentemente, ma di una nuova realizzazione dell'arte come facoltà innata all'uomo. Questo portò Delio Cantimori a dire che «per Vasari è l'arte a rinascere, non l'antichità che era ben morta»⁴¹.

La concezione di un'arte immutabile in quanto disegno e di un'arte variabile in quanto maniera ha molti punti di contatto con le idee sulla lingua che circolavano

nella Accademia Fiorentina. Sotto questo aspetto gli scritti di Giovanni Battista Gelli sono rivelatori. Gelli parte dal presupposto che ci sono lingue variabili ed invariabili. Per lui l'Ebreo è una lingua invariabile, mentre il Fiorentino, il Greco, il Latino e il Tedesco sono variabili. Nel *Ragionamento sulla lingua fiorentina* Gelli scrive:

Tutte le lingue del mondo sono, come voi vi sapete, o variabili o invariabili. Le invariabili sono quelle che non si mutarono mai, per tempo o cagione alcuna, ma da quel di che elle ebbero principio insino a che elle furono al mondo, si favellarono sempre in quel medesimo modo: come è quella che gli Ebrei stessi chiamano sacra, cioè quella della Bibbia, la quale dal suo nascimento sino al di d'oggi si è conservata sempre la medesima appunto. [...] Di queste dunque si fatte lingue non occorre che noi parliamo, essendo manifestissimo a ciascheduno che elle possono agevolmente ridursi a regole. [...]. Ma le lingue che io chiamai variabili non si favellano sempre in un modo; anzi, vanno variando e mutandosi di tempo in tempo, quando in peggio e quando in meglio, secondo gli accidenti che accaggiono in quelle provincie a chi elle sono e private e proprie, e secondo che e' vi vengono ad abitare genti d'un'altra lingua: come avvenne, verbigratia, in Italia, nella venuta de' Gotti e Vandali, alla lingua latina. E queste tali, od elle sono morte, cioè mancate, e non si parlano più [...] od elle sono vive. [...]. Di queste ultime due [...], tengo io per cosa certa che le morte si possino agevolmente mettere in regola; ma de le vive, che e' non sia difficile il farvi regola alcuna perfetta e vera, ma che e' sia del tutto impossibile⁴².

La lingua fiorentina ha una storia, può cambiare col tempo, può nascere raggiungere perfezione e andare in declino, mentre la lingua ebraica non cambia perché è invariabile. Solo qualche anno prima Gelli aveva sostenuto una tesi assai differente. Nel suo scritto precoce *Dell'origine di Firenze*, datato 1541-44 da Alessandro D'Alessandro, Gelli scrive:

[...] donde ei bisogna concludere che in Italia primamente si parlasse la lingua etrusca nata, come noi habbiam detto di sopra, da la aramea la quale è quasi la medesima che la ebrea e di poi la latina, delle quali due lingue in processo di tempo si facesse la nostra vulgare fiorentina⁴³.

In un primo momento Gelli sostenne che la lingua etrusca è direttamente riconducibile attraverso l'arama alla lingua ebraica, facendo dei toscani in qualche modo gli «aborigeni» nella terra dell'arte. E questo un termine esplicitamente usato da Gelli in questo scritto del 1541-44. Solo qualche anno più tardi si può constatare un ripensamento fondamentale degli assunti sulla origine della lingua. Nell'arco di pochi anni dunque, Gelli rinunciò all'identificazione dell'origine della cultura negli Etruschi e passò a postulare un principio astratto e atemporale come «origine della lingua».

Come ha suggerito Paolo Simoncelli, questo ripensamento è dovuto in buona parte all'influenza degli scritti di Postel⁴⁴. La distinzione fra lingue variabili e invariabili nel *Ragionamento sulla lingua fiorentina* è assai vicina alle concezioni delle *Vite*. L'ebraico ha nel campo delle lingue lo stesso carattere atemporale che si trova attribuito da Vasari al disegno. Queste considerazioni ci possono aiutare a capire come Vasari arrivò alla sua concezione dell'arte come principio astratto, immutabile e come questo sia a sua volta collegato alla sua concezione della storia. Nel *Proemio della seconda parte* Vasari distingue fra un giudizio assoluto secondo il quale Giotto e Cimabue non possono essere molto lodati per le loro opere e un giudizio relativo o «secondo i tempi» che deve riconoscere i loro meriti considerevoli. Il giudizio assoluto è consono all'arte in quanto principio astratto, mentre il giudizio relativo è appropriato per l'arte in quanto variabile, cioè per la maniera. L'arte come principio astratto (disegno) è perciò non solo un espediente storiografico, ma anche uno strumento della critica d'arte permettendo di comparare opere d'arte di diversi periodi, prescindendo dunque dalla storia.

I due termini centrali del pensiero storiografico vasariano, disegno e maniera, sono pensati in analogia a lingue invariabili e variabili. Che la lingua invariabile, per Gelli l'ebraico, sia in grado di esprimere più direttamente la verità epistemologica e teologica, è un assunto assai dibattuto nel Cinquecento. Spesso a supporto di questo argomento sono indicati i segni non alfabetici di cui si servono queste lingue⁴⁵. E qui è difficile non pensare allo status epistemologico che Vasari riserva al disegno. È impossibile capire a fondo la relazione fra i due termini centrali della storiografia vasariana, disegno e maniera, senza cogliere il nesso con il dibattito linguistico del Cinquecento.

ORIGINE ASTRATTA O ORIGINE STORICA

Il fatto che Vasari non privilegi un'origine storica dell'arte nel *Proemio delle Vite*, ma che introduca piuttosto il principio astratto del disegno, rende molto più persuasiva la sua narrazione. Invece di localizzare l'origine dell'arte nella Toscana etrusca, come aveva fatto Gelli in un primo momento per l'origine della lingua, l'introduzione dell'arte come principio astratto serve come operazione cautelare che protegge lo storico da una presa di posizione non interamente fondata e perciò facilmente criticabile. Solo con questa operazione la storicità dello stile artistico si trova pienamente salvaguardata e non ricondotta ad una presunta origine in tempi remoti. Evitando di legare la propria cultura all'origine dell'arte, Vasari mantiene aperta la questione e non compromette la storicità delle maniere artistiche. Che ci fossero anche altre possibilità di risolvere la questione è dimostrato dal caso di Francisco d'Olanda che nel suo *Da pittura antica* completato prima del 1548 ri-

conduce quello che Vasari chiama *maniera moderna* ad un'antichità storica e di estensione globale:

E ciò che io trovo degno di memoria nei tempi passati, e che io non crederei se non l'avessi sperimentato, è che proprio quegli stessi precetti che nell'arte della pittura o scultura gli antichi maestri ritenevano buoni ed approvavano sono stati seminati e sparsi tra i mortali di modo che riempirono il mondo. Né potrete citare nessuna nazione straniera o barbara dove si affermi che vi sia pratica di dipingere o intagliare che non porti avanti quella stessa dottrina e arte che si usava nel tempo antico in piena Roma o Atene, perché le pietre antiche che ho visto in Francia erano fatte come quelle che ho visto in Italia; e allo stesso quelle che ho visto in Catalogna, e così quelle che ho visto in Spagna. [...] Ma tornando al proposito, mi dicevano che fino in Africa e nel Marocco interno c'è una scultura di aquile imperiali e di intagli dei Romani. In India, quanto alle loro pagode, anche se sono sproporzionate, là pretendono che seguano la disciplina antica; e così sta per le cose della Cina. Ora che dirò io del Levante e dell'Asia? Che l'antichità diffonde ovunque il suo profumo. Ma ciò di cui ci si deve meravigliare è che persino il nuovo mondo della gente barbara del Brasile e del Perù, che sono stati ignoti agli uomini fino ad ora, anch'esso in molti vasi d'oro che ho visto, e nelle loro figure, aveva la stessa ragione e disciplina degli antichi; e questo non è piccola prova del fatto che quelle genti già in altro tempo sono state civilizzate, e che i precetti della pittura antica sono stati già seminati in tutto il mondo, fino agli antipodi⁴⁶.

È abbastanza evidente come la costruzione del trattato portoghese, aggiornata sulle culture artistiche nuovamente scoperte, sia tesa a legittimare le possessioni extraeuropee della corona portoghese. Se da una parte è ammirevole lo sforzo di includere nella propria visione storica le culture con cui gli europei sono entrati in contatto durante i viaggi e le conquiste recenti, dall'altra rimane insoddisfacente l'appiattimento delle culture extraeuropee ad un'antichità immaginaria ed estesa a patrimonio comune dell'umanità. Sia la storicità della maniera moderna che la storicità dell'antichità stessa ne rimangono compromesse. In confronto al panorama globale che dispiega Francisco de Hollanda, Vasari nella sua trattazione risulta alquanto limitato visto che nelle *Vite* sono brevemente menzionate solo la tradizione fiamminga ed oltramontana, ma non si trova cenno all'Asia, all'Africa o al Nuovo Mondo. Nonostante queste lacune è proprio la volontà a mettere ordine nella propria tradizione che porta Vasari ad una concezione storica molto più evoluta.

Che Vasari ricevette degli apporti decisivi a questa nozione storica dall'ambiente dell'Accademia Fiorentina fu già notato da Eugenio Garin. Solo recentemente si è voluto mettere in discussione la paternità delle *Vite*, partendo da osservazioni che in gran parte sono riconducibili alle proposte di Garin. In questa sede, non è stato possibile trattare direttamente di questi aspetti fi-

lologici, ma si è voluto piuttosto riaprire il dibattito sulle ampie questioni culturali e filosofiche poste da Garin che, curiosamente, non hanno riscosso alcun interesse nella discussione recente⁴⁷.

LA RICONSIDERAZIONE DEL MEDIOEVO E LA DISSOLUZIONE DELLA CONCEZIONE COMPLESSIVA DELLE *VITE* NELLA GIUNTINA

È ben noto come fu il merito di Vincenzio Borghini avere messo a fuoco alcuni problemi storiografici delle *Vite* in occasione della stesura della Giuntina. Specialmente il lavoro sulla prima parte delle *Vite* dedicata al Medioevo e alla prima età comportò una revisione pressoché totale della concezione complessiva dell'opera. Più della notevole revisione del *Proemio delle Vite*, dove per la prima volta viene in parte riconosciuto un ruolo positivo del Medioevo, risulta forse di maggiore interesse la quantità di informazioni e precisazioni inserite nelle nuove vite di Arnolfo e di Nicola Pisano⁴⁸. La struttura delle tre età e la concezione complessiva, anche se rimane apparentemente intatta nella Giuntina, si trova però severamente messa in discussione da queste inserzioni e aggiunte nella prima parte delle *Vite*. Nella vita di Arnolfo, per esempio, sono desunti una grande massa di nomi d'artisti medievali da iscrizioni epigrafiche. Gli esempi di opere non interamente assimilabili alla maniera moderna sono molteplici e estendono talmente i criteri critici da minare la concezione storiografica. Vasari parla dunque di opere di «maniera tedesca» che «tengono il primo luogo fra le cose di quei tempi [...]»⁴⁹. Parla di opere medievali che si possono riconoscere «al nome» e «alla maniera»⁵⁰. Difficilmente è possibile mettere in risalto con la dovuta attenzione la quantità di nuove informazioni e le conseguenze storiografiche che se ne possono trarre. Centrale è però una lunga aggiunta alla vita di Andrea Pisano che precisa il concetto di maniera antica:

[...] si riconosce nondimeno da chi intende la differenza della maniere di tutti i paesi, come per esempio, la Egizia è sottile, e lunga nelle figure, la greca è artificiosa, e di molto studio negl'ignudi, e le teste hanno quasi un'aria medesima. E l'antichissima Toscana difficile ne' capelli, e alquanto rozza. De' Romani (chiamo Romani, per la maggior parte quelli, che poi, che fu soggiogata la Grecia, si condussero a Roma, dove ciò che era di buono, e di bello nel mondo fu portato) questo dico è tanto bella per l'arie, per l'attitudini, pe' moti, per gl'ignudi, e per i panni, che si può dire, ch'egli abbiano cavato il bello di tutte l'altre province, e raccolto in una sola maniera, perché lo sia, come l'è la migliore, anzi la più divina di tutte l'altre⁵¹.

Qui una lacuna della prima edizione è stata colmata visto che non vi si trovava una definizione della maniera antica altrettanto accurata. Con questa chiarificazio-

ne (come con le aggiunte sul Medioevo) lo spessore storico e filologico è notevolmente aumentato a discapito della coerenza interna. Seguendo le orme di questa chiarificazione, sarebbe stato necessario riscrivere le *Vite* narrando solamente la rinascita dell'antichità e non la rinascita dell'arte, che pertanto occupa un ruolo di rilievo nella struttura della prima edizione.

STORIA DELL'ARTE E DIVERSITÀ CULTURALE:
UNO SGUARDO SULLA TRADIZIONE PERSIANA

In un'epoca che visse un notevole allargamento degli orizzonti storici e culturali è rimarchevole che Vasari non accenni minimamente a tradizioni artistiche extraeuropee⁵². Se ci rechiamo nella Persia dei Safavidi troviamo un'antica tradizione storico artistica nei proemi degli albi in cui venivano incollati e collezionati esempi di pittura (soprattutto miniatura). Particolarmente interessante risulta il *Babram Mirza Album* oggi nella Biblioteca del Museo di Palazzo Topkapı di Istanbul che fu completato nel 1544-45⁵³. Il proemio dello scrittore Dust Muhammad data esattamente negli stessi anni e include una storia dell'arte persiana dal Trecento al Cinquecento. Il *Babram Mirza Album* perciò è direttamente comparabile a Vasari, non solamente per la data in cui fu completato, ma anche per il periodo della storia dell'arte della propria tradizione che si trova in esso trattato. Nel suo proemio, Dust Muhammad rappresenta la tradizione persiana come un costante progresso artistico, le opere d'arte vi sono trattate secondo una logica biografica come vestigia del loro creatore e le invenzioni tecniche vi sono privilegiate⁵⁴. Dust Muhammad descrive l'inizio della propria tradizione con le seguenti parole: «Then, the custom of portraiture flourished so in the lands of Cathay and the Franks until [...] Master Ahmad Musa lifted the veil from the face of depiction»⁵⁵.

Ahmad Musa ricopre un ruolo simile a Giotto, ma invece della maniera greca e della maniera tedesca, superata secondo Vasari da Giotto, la tradizione persiana si trova qui situata fra la cultura artistica cinese e europea. Mentre la tradizione cinese di cui parecchi esempi si trovano incollati nel *Babram Mirza Album* si trova esteticamente apprezzata e copiata (anche se non iconograficamente compresa), la tradizione europea, che è compresa nell'album con due soli esempi, si trova invece trattata con più cautela, visto che i mezzi illusionistici dell'arte europea sono ripetutamente criticati. Particolarmente intrigante è un ritratto incluso nel *Babram Mirza Album*, databile dopo il 1530 circa, di stile chiaramente fiorentino⁵⁶. Visto che uno storico dell'arte persiano, contemporaneo di Vasari, è apparentemente stato al corrente dello stile fiorentino più nuovo, sarebbe auspicabile allargare il panorama della ricerca sulla storia della critica d'arte includendo una prospettiva comparata e di *connected-history*. Se non altro, esempi come quello persiano sono un monito a non ritenere

centrale e universale la nostra tradizione culturale e a provincializzare la storia dell'arte europea attraverso comparazioni con altre culture del bacino mediterraneo.

Voglio ringraziare Gottfried Boehm, Marco Collareta, Alessandro Nova, Ulrich Pfisterer e Thomas Leinkauf per i preziosi suggerimenti e Mariagrazia Bianchi-Schaeffer, Luca Burioni e Katja Burzer per la revisione del testo.

¹ A. Buck, «Zu Begriff und Problem der Renaissance. Eine Einleitung», in: *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, a cura di A. Buck, Darmstadt 1969, pp. 1-36, in particolare pp. 10-11. Vedi il recente sunto di R. Black, «General Introduction», in: *The Renaissance. Critical Concepts in Historical Studies*, a cura di R. Black, vol. II, London 2006, pp. 1-24.

² M.L. McLaughlin, «Humanist Concepts of Renaissance and Middle Ages in the Tre- and Quattrocento», in: *Renaissance Studies*, II, 1988, pp. 131-142. Per una trattazione ampia e recente vedi J. Schlobach, *Zyklentheorie und Epochenmetaphorik. Studien zur Sprache der Geschichtsreflexion in Frankreich vor der Renaissance bis zur Frühaufklärung*, München 1980, specialmente pp. 70-192.

³ P. Barocchi, «L'antibiografia del secondo Vasari», in: P. Barocchi, *Studi Vasariani*, Torino 1984, pp. 157-170; Z. Waźbiński, «L'idée de l'histoire dans la première et la seconde édition des "Vies" de Vasari», in: *Il Vasari. Storiografo e artista*, Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo e Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze 1976, pp. 1-25.

⁴ E. Garin, «Giorgio Vasari e il tema della rinascita», in: *Il Vasari*, 1976 (vedi n. 3), pp. 259-266. Vedi anche E. Garin, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Roma 1975, pp. 39-48.

⁵ M. Warnke, «Die erste Seite aus den "Viten" Giorgio Vasaris: Der politische Gehalt seiner Renaissancevorstellung», in: *Kritische Berichte*, V, 1977, pp. 5-28. Vedi però le precisazioni di J. Kliemann, «Su alcuni concetti umanistici del pensiero e del mondo figurativo vasariano», in: *Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Convegno di studi (Arezzo 1981), a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 73-82.

⁶ Per la concezione di «vita» nella biografia vedi il saggio di S.S. Averintsev, «From Biography to Hagiography: Some Stable Patterns in the Greek and Latin Tradition of "Lives", including "Lives" of the Saints», in: *Mapping Lives. The Uses of Biography*, a cura di P. France & W. St. Clair, Oxford 2002, pp. 29-37, specialmente pp. 20-21 e p. 25. Per il termine «vita» in Vasari vedi R. Le Mollé, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les "Vite"*, Grenoble 1988, pp. 99-154; F. Fehrenbach, «Kohäsion und Transgression. Zur Dialektik lebendiger Bilder», in: *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, a cura di U. Pfisterer & A. Zimmermann, Berlin 2005, pp. 1-40.

⁷ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini & P. Barocchi, Firenze 1966-1987, vol. IV, p. 285.

⁸ *Ibid.*, vol. V, p. 100.

⁹ *Ibid.*, vol. V, p. 102.

¹⁰ *Ibid.*, vol. V, p. 86.

¹¹ Cicero, *Tusculanae disputationes*, 1, 77-81.

¹² C. Landino, *Disputationes Camaldulenses*, a cura di P. Lohe, Firenze 1980, pp. 13-14.

¹³ Per Vasari e l'Ordine Camaldolese vedi G. Vasari, *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, catalogo della mostra (Arezzo, Casa Vasari, 1981), Firenze 1981, pp. 50-54 (A.M. Maetzke).

¹⁴ Vedi l'eccellente sunto di P.O. Kristeller, «The Active and Contemplative Life in the Renaissance», in: *Arbeit, Musse, Meditation*, a cura di B. Vickers, Zürich 1985, pp. 133-153. In questo

contesto la figura di Giovanni Francesco Zeffi è da approfondire. Fu segretario di Lorenzo de' Medici fino al 1537, commentò le *Tusculanae* di Cicerone e tradusse le epistole di San Gerolamo nella Badia Fiorentina. Vedi G. Vasari, *Principi*, 1981 (vedi n. 13), pp. 79-80 (A.M. Braccianti). Resta tutt'ora da definire come la concezione di virtù di Vasari sia connessa all'antropologia del Rinascimento. C. Trinkaus, «Themes for a Renaissance Anthropology», in: *The Renaissance. Essays in Interpretation*, London 1982, pp. 83-125; T. Leinkauf, «Selbstrealisierung». Anthropologische Konstanten in der Frühen Neuzeit», in: *Bochumer Philosophisches Jahrbuch für Antike und Mittelalter*, X, 2005, pp. 129-161. Vedi per esempio l'accezione stoica della virtù come "ars vivendi": M. Forschner, *Die stoische Ethik*, Stuttgart 1981, pp. 206-207. Vedi anche *Ethik - Wissenschaft oder Lebenskunst. Modelle der Normenbegründung von der Antike bis zur Frühen Neuzeit*, a cura di S. Ebbersmeyer & E. Kefler, Münster 2007. Per un eccellente sunto della storiografia nell'Ordine Camaldolese vedi C. Caby, «Bernardino Gadolo où les débuts de l'historiographie camaldolese», in: *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, CIX, 1997, pp. 225-268.

¹⁵ Vasari, ed. Bettarini & Barocchi, 1966-1987 (vedi n. 7), vol. IV, p. 296.

¹⁶ *Ibid.*, vol. IV, p. 397.

¹⁷ *Ibid.*, vol. III, p. 352.

¹⁸ *Ibid.*, vol. V, p. 111.

¹⁹ *Ibid.*, vol. V, p. 492. Per il nesso con la *Historia monastica* di Pietro Calzolari vedi G. Vasari, *Das Leben des Montorsoli und des Bronzino sowie der Künstler der Accademia del Disegno*, a cura di H. Gründler e K. Lemelsen, Berlin 2008, p. 8.

²⁰ Vasari, ed. Bettarini & Barocchi, 1966-1987 (vedi n. 7), vol. V, p. 186.

²¹ Vedi n. 2. Sulla biografica vedi almeno F. Leo, *Die Griechisch-Römische Biographie nach ihrer literarischen Form*, Leipzig 1901; A. Momigliano, *The Development of Greek Biography*, Cambridge/MA 1993; P. Cox, *Biography in Late Antiquity. A Quest for the Holy Man*, Berkeley 1983; D. Madelénat, *La biographie*, Paris 1984; *Biographie zwischen Renaissance und Barock*, a cura di W. Berschin, Heidelberg 1993; *Greek Biography and Panegyric in Late Antiquity*, a cura di T. Hägg & P. Rousseau, Berkeley 2000; T. Schirren, *Philosophos Bios. Die antike Philosophenbiographie als symbolische Form. Studien zur 'Vita Apolonii' des Philostrat*, Heidelberg 2005. Per la nozione di storia nella prima età moderna vedi i recenti aggiornamenti di G. Pomata & N.G. Siraisi, «Introduction», in: *Historia. Empiricism and Erudition in Early Modern Europe*, a cura di G. Pomata & N.G. Siraisi, Cambridge/MA 2005, pp. 1-38 e A. Grafton, *What was history? The Art of History in Early Modern Europe*, Cambridge/MA 2007.

²² T.C. Price Zimmermann, «Paolo Giovio and the Rhetoric of Individuality», in: *The Rhetorics of Life-Writing in Early Modern Europe. Forms of Biography from Cassandra Fedele to Louis XIV*, a cura di T.F. Meyer & D.R. Wolf, Ann Arbor 1995, pp. 39-62, specialmente pp. 40-41.

²³ Per l'analogia fra biografo e ritrattista vedi la lettera a Girolamo Scannapeco in P. Giovio, *Scritti d'arte. Lessico ed ecrasi*, a cura di S. Maffei, Pisa 1999, pp. 336-340.

²⁴ Vasari, ed. Bettarini & Barocchi, 1966-1987 (vedi n. 7), vol. I, p. 3.

²⁵ «Nam fortassis alicubi scriptoris dexteritas orationis viribus exornata, rebus ipsis potuit esse ornamentum». *Procopii rhetoris et hystoriographi de Justiniani imp. aedificiis libri sex lectu dignissimi nunc recens latinitate donati per Franciscum Craneveldium cum annotationibus longè doctissimis Theodorici Adamaei Suallembergi*, Parisiis: Ch. Wechel, 1537, p. 2.

²⁶ E. Panofsky, «Das erste Blatt aus dem "Libro" Giorgio Vasaris: eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance; mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis», in: *Staedel-Jahrbuch*, VI, 1930, pp. 25-72.

²⁷ L. Iulii Flori De Gestis Romanorum, *Historiam Lib. III et seorsum in eos commentarius Ioannis Stadi, Historiae et Matheseos*

Lovanii professoris primi [...], Anverpiae: ex officina Christophori Platini, 1567, p. 13.

²⁸ M.L. Kuntz, «Postel and the Idea of Progress and Utopian Reality», in: *History of European Ideas*, VI, 1985, pp. 311-324, specialmente S. 318-319. G. Postel, *Abconditus a constitutione mundi Clavis: qua mens humana tam in divi quam in humanis pertinet ad interiora velaminis aeternae veritatis Gulielmo Postello ex divinis decretis exscriptore*, [Basileae?: Johannes Oporinus?, 1547?], Cap. XIII-XV. Ho consultato l'esemplare nel possesso della Biblioteca Publica Basileense con il numero di inventario «Aleph E VIII 57».

²⁹ G. Postel, *De Etruriae Regionis, Quae Prima in Orbe Europeo Habitata est, Originibus, Istitutis, Religione & Moribus, & imprimis De Auri Saeculi Doctrina [...]* Gulielmi Postelli commentatio, Florentiae: [Lorenzo Torrentino], 1551, p. 250.

³⁰ Per una recente sintesi del millenarismo nell'area euroasiatica vedi S. Subrahmanyam, «Du Tage au Gange au XVI^e siècle: une conjoncture millénariste à l'échelle eurasiatique», in: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, LVI, 2001, pp. 51-84.

³¹ L. Peront, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris 1993, vol. I, pp. 191-202. Vedi anche F. Patrizi, *Della historia dieci dialoghi*, Venetia: appresso Andrea Arrivabene, 1560, c. 24r.

³² K. Frey & H.-W. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München 1930, vol. II, p. 102. Vedi J. Kliemann, «Giorgio Vasari: Kunstgeschichtliche Perspektiven», in: *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, a cura di P. Ganz, Wiesbaden 1991, pp. 29-74, specialmente p. 57.

³³ Wazbiński, 1976 (vedi nota 3).

³⁴ Borghini, *Selva di notizie*, Kunsthistorisches Institut in Florenz (Max-Planck-Institut), K 783(16), Inv.nr.: 60765, fasc. b., cc. 183-184.

³⁵ Tomaso d'Aquino, *Summa theologiae*, I-II, 57, 3, citato da S. Thomae Aquinatis *Opera omnia curante Roberto Buser*, Stuttgart 1980, vol. II, p. 426.

³⁶ Per una trattazione più ampia si veda il mio *Die Renaissance der Architekten. Profession und Souveränität des Baukünstlers in Giorgio Vasaris Viten*, Berlin 2008, pp. 15-34.

³⁷ W. Kallab, *Vasaristudien*, a cura di J. von Schlosser, Wien 1908; J. von Schlosser, *Die Kunstliteratur: ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924; Panofsky 1930 (vedi n. 26); S. Alpers, «Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's "Lives"», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIII, 1960, pp. 190-215; E.H. Gombrich, «Vasari's "Lives" and Cicero's "Brutus"», *ibid.*, pp. 309-311; E.H. Gombrich, «The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences», in: Id., *Norm and Form. Studies in the Art of Renaissance*, London 1966, pp. 1-10, 137-140; H. Belting, «Vasari und die Folgen. Die Geschichte der Kunst als Prozess?», in: *Historische Prozesse*, a cura di K.-G. Faber, München 1978, pp. 98-126; U. Link-Heer, «Giorgio Vasari oder der Übergang von einer Biographie-Sammlung zur Geschichte einer Epoche», in: *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, a cura di H.-U. Gumbrecht & U. Link-Heer, Frankfurt am Main 1985, pp. 73-88; R. Williams, *Vincenzo Borghini and Vasari's 'Lives'* (Ph.D. diss., Princeton University 1988); G. Didi-Huberman, *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990; Kliemann 1991 (vedi n. 32); D. Cast, «Reading Vasari again: history, philosophy», in: *Word & Image*, IX, 1993, pp. 29-38; P. Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven 1995; P. Barolsky, «Vasari and the Historical Imagination», in: *Word & Image*, XV, 1999, pp. 286-291; P. Sohm, «Ordering History with Style: Giorgio Vasari on the Art of History», in: *Antiquity and its interpreters*, a cura di A. Payne, A. Kuttner & R. Smick, Cambridge/MA 2000, pp. 40-54; A. Payne, «Vasari, Architecture, and the Origins of Historicizing Art», in: *RES*, XL, 2001, pp. 51-76.

³⁸ Vedi Gombrich, 1960 (come n. 37). Meno noto è che nella storia della lingua riportata da Carlo Lenzone nel suo *In Difesa della lingua fiorentina*, pubblicato a Firenze nel 1556, ma presumibil-

mente già scritto negli anni Quaranta del Cinquecento, anche Lenzoni si è rifatto al *Bruto* di Cicerone. Soprattutto per il concetto di *urbanitas* «Ma da questa seguita necessariamente, che voi siete privati ancora, de la nostra urbanità. La quale (secondo che da Cicerone, & da gli altri si può ritrarre) consiste primieramente nella vera pura, & dolce pronunzia fiorentina: Et secondariamente in una certa sincera particolare, & naturale proprietà di parole, di costruzioni, di modi di dire, di Proverbi, di Motti, & di un certo andare usato da noi, come proprio nostro, & di molti altri Toscani: Cose che voi non potete mai conseguire, fuori di Firenze, & di que' luoghi, dove la lingua è naturale: & si parla co'l latte in bocca. Potete bene mediante la sollecitudine, & lo studio che mettete nella lezione de' buoni scrittori, scrivere molte cose senza lei, assai ben fiorentino, ma tutto nõ: Nè quelle però anche in modo; che è non si riconosca sempre ne' vostri scritti, un certo odor di forestiero; Senza quella bellezza, suavità & grazia; che naturalmente si aspetta, alla vera proprietà di questa lingua. Con ciò sia che egli vi manca, oltra la urbanità predetta, che non si può apprendere da' libri che voi studiate, nè riconoscerla pure in essi, non l'havendo mai vista in viso; vi manca dico una quantità infinita di vocaboli, che non si trovano ne gli scrittori: Il che diminuisce in gran parte, la vera Maestà, & oscura il vero splendore, d'ogni regolato & buono componimento», C. Lenzone, *In Difesa della lingua Fiorentina, et di Dante. Con le regole da far bella et numerosa la prosa*, Firenze: presso Lorenzo Torrentino, 1556, p. 20.

³⁹ Vasari, ed. Bettarini & Barocchi, 1966-1987 (vedi n. 7), vol. II, p. 32.

⁴⁰ *Ibid.*, vol. II, pp. 11-12. Vedi J. Rouchette, *La Renaissance que nous à léguée Vasari*, Paris 1959, pp. 21-26; L.B. Alberti, *De statua*, a cura di M. Collareta, Livorno 1998, pp. 31-52.

⁴¹ D. Cantimori, «Sulla Storia del Concetto di Rinascimento», in: *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, II, 1932, pp. 1-40, specialmente p. 3.

⁴² Questo passaggio si trova nel *Ragionamento sulla lingua*, pubblicato nel 1551 con Pier Francesco Giambullari, *Della lingua che si parla e scrive in Firenze*, Firenze 1551. Vedi G. B. Gelli, *Dialoghi*, a cura di R. Tissoni, Bari 1967, pp. 298-299.

⁴³ Vedi G.B. Gelli, «Dell'Origine di Firenze», a cura di A. D'Alessandro, in: *Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"*, XLIV, 1979, pp. 59-122, specialmente p. 119s.

⁴⁴ P. Simoncelli, *La lingua di Adamo: Guillaume Postel tra accademici e fuoriusciti fiorentini*, Firenze 1984.

⁴⁵ Fondamentale per questo tema M.-L. Demonet, *Les voix du signe: nature et origine du langage à la renaissance (1480-1580)*, Paris/Genève 1992.

⁴⁶ Vedi F. d'Olanda, *I Trattati d'Arte*, a cura di G. Modroni, Livorno 2003, p. 44; F. de Holanda, *Da pintura antiga*, a cura di J. da Felicidade Alves, Lisboa 1984, p. 40. Vedi S. Deswartes Rosa, «Antiquité e nouveaux mondes. A propos de Francisco de Holanda», in: *Revue de l'art*, LXVIII, 1985, p. 55-72.

⁴⁷ C. Hope, «Can you trust Vasari?», in: *New York Review of Books*, XLII, 1995, pp. 10-13; C. Hope, «Le Vite Vasariane: Un Esempio di autore multiplo», in: *L'autore multiplo*, a cura di A. Santoni, Pisa 2005, pp. 59-74; T. Frangenberg, «Bartoli, Giambullari and the Prefaces to Vasari's "Lives" (1550)», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LX, 2002, pp. 244-258. Vedi anche U. Scoti Bertinelli, *Giorgio Vasari scrittore*, Pisa 1905, pp. 157-223; G. Nencioni, «Fra Grammatica e Retorica», in: *Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"*, XIX, 1954, pp. 137-269, specialmente pp. 210-212; P. Scapecchi, «Una carta dell'esemplare riminese delle Vite del Vasari con correzioni di Giambullari. Nuove indicazioni e proposte per la torrentiniana», in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XLII, 1998, pp. 101-114; S. Ginzburg, «Filologia e storia dell'arte: il ruolo di Vincenzo Borghini nella genesi della Torrentiniana», in: *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Atti delle giornate di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre - 1 ottobre 2004), a cura di E. Carrara & S.

Ginzburg, Pisa 2007, pp. 147-203; Burioni 2008 (vedi n. 36), pp. 35-39, 114-120.

⁴⁸ Per Borghini e la Giuntina vedi soprattutto Barocchi, 1984 (vedi n. 3); Wazbiński, 1976 (vedi n. 3); Williams, 1988 (vedi n. 37).

⁴⁹ Vasari, ed. Bettarini & Barocchi, 1966-1987 (vedi n. 7), vol. II, p. 223.

⁵⁰ *Ibid.*, vol. II, p. 224.

⁵¹ *Ibid.*, vol. II, p. 151.

⁵² Vasari avrebbe potuto conoscere oggetti artistici del nuovo mondo già nell'ambito di Clemente VII e Ippolito de' Medici. Vedi D. Heikamp, *Mexico and the Medici*, Florence 1972, p. 9. Anche nella collezione del cardinale Giovanni Ricci, nunzio pontificio nel Portogallo, si trovavano parecchi oggetti artistici extraeuropei. Vedi A. Nova, «Occasio pars virtutis: considerazioni sugli affreschi di Francesco Salviati per il cardinale Ricci», in: *Paragone. Arte*, XXXI, 1980, pp. 29-63.

⁵³ Vedi per uno studio approfondito e per la tradizione persiana D.J. Roxburgh, *The Persian Album, 1400-1600. From Dispersal to Collection*, New Haven/London 2005, pp. 275ss., 302ss.; D.J. Roxburgh, *Prefacing the Image: the Writing of Art History in Sixteenth-Century Iran*, Leiden 2001, pp. 46-51, 133-144.

⁵⁴ Roxburgh, 2005 (vedi n. 51), p. 273s. e p. 279.

⁵⁵ Vedi l'edizione del proemio con traduzione inglese di W.M. Thackston, *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*, Leiden 2001, pp. 4-18, specialmente p. 12.

⁵⁶ *Ritratto di un giovane*, Firenze o Venezia, ca. 1540, Olio su carta(?), 36,5 x 24 cm. Topkapi Palace Museum, Istanbul, H. 2154, c. 115a; Roxburgh, 2005 (vedi n. 51), p. 302 e fig. 167.