



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea triennale in

STORIA E TUTELA DEI BENI ARTISTICI E MUSICALI

**BIOGRAFIE D'ARTISTA: L'ESEMPIO DI "VITA DI MICELANGIOLO NELLA
VITA DEL SUO TEMPO" SCRITTA DA GIOVANNI PAPINI**

Relatrice

Prof.ssa MARTA NEZZO

Laureanda

EMMA WILSON

Matricola

2004548

Anno Accademico 2022/23

INDICE

INTRODUZIONE	I
CAPITOLO 1	1
FIGURA DELL'ARTISTA E SVILUPPO DELLA BIOGRAFIA D'ARTISTA	
1.1 Il mondo classico.....	1
1.2 Il mondo medievale.....	6
1.3 Il Trecento e l'importanza dell'artista.....	10
1.4 La prima biografia d'artista: <i>Vita di Brunelleschi</i> di Antonio di Tuccio Manetti.....	12
1.5 Il Cinquecento e le <i>Vite</i> di Giorgio Vasari.....	15
1.6 Il Seicento, le biografie "regionali" e l'esempio delle <i>Vite</i> di Giovanni Pietro Bellori.....	18
1.7 Il Settecento e la <i>Storia pittorica dell'Italia</i> di Luigi Lanzi.....	22
1.8 L'Ottocento e il Novecento: le biografie scritte da Carl Justi e Roberto Longhi.....	23
CAPITOLO 2	26
BIOGRAFIA DI GIOVANNI PAPINI E "VITA DI MICHELANGIOLO"	
2.1 L'infanzia e l'adolescenza.....	26
2.2 Il <i>Leonardo</i>	27
2.3 La nascita de' <i>La Voce</i> e di <i>Lacerba</i>	29
2.4 Il mutamento e la conversione.....	31
2.5 La guerra e gli ultimi anni nel dopoguerra	33
2.6 <i>Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo</i>	36
2.7 Fonti, stile, struttura e contenuti del libro.....	38
2.8 Le motivazioni che hanno portato alla stesura dello scritto.....	42
2.9 La critica allo specialismo storico-artistico e al romanticismo.....	44
CAPITOLO 3	49
"VITA DI MICHELANGIOLO" E LE ALTRE BIOGRAFIE D'ARTISTA	
3.1 <i>Vita di Michelangiolo</i> nel contesto generale delle biografie d'artista	49

3.2	La “cronistoria” delle biografie di Michelangelo: i primi scritti sul Buonarroti.....	53
3.3	Il confronto tra le biografie scritte da Giorgio Vasari e Ascanio Condivi.....	54
3.4	La “fortuna” del Buonarroti tra Seicento e Settecento.....	60
3.5	La “riscoperta” e il recupero di Michelangelo nell’Ottocento.....	63
3.6	Le biografie michelangiottesche dell’età contemporanea.....	71
	APPENDICE FOTOGRAFICA.....	78
	BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA.....	82

INTRODUZIONE

La storia della critica d'arte può essere suddivisa in tre principali filoni: trattatistica, storiografia e critica. La biografia è inclusa all'interno della tipologia storiografica: le "storie" consistono in testi che organizzano e interpretano gli eventi artistici secondo un preciso ordinamento, il quale può essere di varia natura, come organicistico-biografica, stilistica, formalista, psicanalitica, sociologica.

Il termine "storiografico" in ambito artistico indica l'elemento narrativo che si inserisce nella riflessione sull'arte; riguarda gli eventi legati agli artisti, alle opere, alle correnti e alle tendenze, basando l'analisi su sequenze specifiche e causate da diverse ragioni. Ciò viene fatto nel tentativo di stabilire una connessione tra gli eventi, con l'obiettivo di identificare il soggetto, la causa e lo sviluppo dei fenomeni artistici.

La storiografia presenta vari soggetti principali: l'artista, la scuola, la regione, la nazione, il popolo, lo spirito, la civiltà, la società, la classe, la razza (in alcuni casi), le forme e lo stile.

L'obiettivo del primo capitolo di questo scritto è quello di proporre una riflessione sulla figura dell'artista e sulla storia della biografia d'artista, che si definisce nell'Italia trecentesca ma affonda le sue radici già nel mondo classico ellenistico.

Nella suddetta sezione, il punto di partenza viene fatto coincidere con la nascita delle biografie di età ellenistica e alessandrina, dove l'immagine dell'artista emerge da un passato mitico e leggendario. Tali scritti forniscono i *topoi* letterari che saranno successivamente ripresi nei secoli di storia degli scritti artistici.

Nel contesto medievale, la figura dell'artista viene completamente eclissata dall'importanza di un ente superiore e divino, scomparendo quasi del tutto dagli scritti d'arte, fino alla comparsa di un nome, "Wiligelmo", nella Cattedrale di Modena alla fine del XI secolo.

Il Trecento segna, con l'affermarsi dei comuni, la rinnovata importanza dell'artista e getta le basi per la nascita della prima vera e propria biografia d'artista nel Quattrocento: *Vita di Filippo Brunelleschi* di Antonio di Tuccio Manetti.

Tuttavia, il nome più rinomato è indubbiamente quello di Giorgio Vasari, scrittore di *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, il quale collega la narrazione storica dell'arte alle vite degli artisti, inaugurando una tendenza che si protrarrà fino all'arrivo di Winckelmann e della sua cerniera degli stili.

Le *Vite* continuano a rimanere un modello di riferimento nel Seicento, ma gli scritti iniziano a focalizzarsi principalmente sulle scuole regionali, come evidenziato nelle opere di autori come Giovanni Baglione, Carlo Ridolfi, Carlo Cesare Malvasia e Filippo Baldinucci. Tuttavia, lo scritto più emblematico è attribuito a Giovanni Pietro Bellori: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*.

Anton Maria Zanetti e Lanzi chiudono il predominio di questa tradizione storiografica, facendosi portatori delle idee di Winckelmann.

Nell'Ottocento e Novecento, esemplificativi di due differenti tendenze biografiche sono gli scritti di Carl Justi su Velasquez e di Roberto Longhi su Piero della Francesca.

Il secondo capitolo è finalizzato a esporre la figura dell'autore italiano del Novecento Giovanni Papini e la sua vasta produzione, presentandolo attraverso la sua biografia.

Giovanni Papini, figura poliedrica, si distinse come scrittore, poeta e critico letterario, impegnato in una fitta produzione testi e articoli; dedicò la sua attenzione anche alla critica e agli scritti d'arte. Gli anni legati alla sua partecipazione a riviste come "Leonardo", "Lacerba", "La Voce", così come il suo coinvolgimento con il movimento futurista, sono spesso oggetto di analisi, ma in questo scritto si intende focalizzare l'attenzione su una delle sue opere più tardive: *Vita di Michelangelo nella vita del suo tempo*, pubblicata pochi anni prima della sua morte.

L'opera in questione non è stata oggetto di molti studi, ancor meno è stata utilizzata come fonte per nuove biografie; uno dei motivi potrebbe risiedere nel fatto che Papini non abbia ufficialmente dichiarato le fonti utilizzate.

Vita di Michelangelo rappresenta il risultato di uno studio attento e meticoloso di documenti, unito a una scrupolosa ricerca di informazioni, in un costante dialogo tra autori antichi e contemporanei. L'obiettivo è presentare un'immagine non convenzionale di Michelangelo, raccontando l'artista attraverso le persone con le quali ha interagito nel corso degli anni, dedicando un capitolo a ciascuna di queste figure. In tal modo, ha ricostruito il contesto storico, sociale e culturale rinascimentale, nonché il rapporto di quest'ultimo con la figura dell'artista. La seconda sezione si propone, pertanto, oltre a fornire la biografia dello scrittore, di analizzare la storia, i contenuti, le forme, lo stile e le fonti di *Vita di Michelangelo*, illustrando le motivazioni che hanno spinto Papini a redigere l'opera e gli obiettivi che l'autore intende raggiungere.

Il terzo capitolo, in conclusione, inserisce l'opera nel contesto più ampio delle biografie d'artista, evidenziando il dialogo tra Papini e gli altri biografi. Si analizza la visione storiografica dello scrittore, il suo rapporto al Rinascimento in relazione alla storiografia e la posizione che egli decide di assumere nei confronti di coloro che lo hanno preceduto nel trattare Michelangelo. Nell'ultimo segmento, viene fornita una "cronistoria" delle biografie del Buonarroti, mettendo in luce la nascita della sua fama, il declino nel Seicento seguito da una graduale rinascita durata quasi due secoli e culminata nell'Ottocento. Dal XIX secolo, la figura di Michelangelo torna sotto l'attenzione di storici e critici d'arte. Questo rinnovato interesse è alimentato principalmente dalla comparsa di numerosi documenti riguardanti l'artista, che porta a una proliferazione di biografie basate su un attento studio di fonti documentarie. La storia della sua biografia viene delineata attraverso autori quali Vasari, Condivi, Duppa, Grimm, Gotti, Symonds, Rolland, De Tolnay, Hatfield: un arco cronologico che parte dal XVI secolo e si estende fino ai giorni nostri.

In sintesi, questo scritto si propone di evidenziare, attraverso la contestualizzazione nel genere della biografia e la definizione della storia degli scritti sulla vita di Michelangelo, la peculiarità e l'innovazione del lavoro di Giovanni Papini, il quale emerge come un autore estremamente sensibile, divergente e geniale.

CAPITOLO 1

FIGURA DELL'ARTISTA E SVILUPPO DELLA BIOGRAFIA D'ARTISTA¹

1.1 Il mondo classico ²

Secondo Ernst Kris e Otto Kurz, la comparsa di informazioni riguardanti le vite degli artisti è strettamente connessa al momento in cui emerge la tendenza di associare l'opera al nome della figura che l'ha realizzata.³

Franco Bernabei sostiene che la biografia rappresenti la «forma più antica e più costante di storiografia»⁴, poiché è possibile rintracciarne i primi campioni riconoscibili e continua ad essere un genere in uso.

A dimostrazione dell'affermazione di Bernabei, Arnaldo Momigliano⁵ dichiara che la biografia greca nasce in età ellenistica e alessandrina (IX-III sec. a.C.), quando i motivi personalistici e individuali emergono maggiormente.

Le narrazioni che ci sono giunte riguardo all'Antico Oriente, all'Egitto e alle tradizioni preelleniche nella civiltà egea provengono da autori greci e sono strettamente intrecciate con elementi e tradizioni mitologiche.

¹ Per la redazione del capitolo è stata consultata la seguente bibliografia: ; BARBARA AGOSTI, *Giorgio Vasari* (voce), in "Dizionario biografico degli italiani"; ÉDOUARD POMMIER, *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2007; ENRICO CASTELNUOVO, *Artifex bonus: il mondo dell'artista medievale*, Roma, GLF Laterza, 2004; ERNST KRIS, OTTO KURZ, *La leggenda dell'artista: un saggio storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989; FRANCO BERNABEI, *Forme storiche e momenti problematici della critica d'arte*, Padova, Cleup, 1984; F. BERNABEI, *Percorsi della critica d'arte*, Padova, Cleup, 1995; FABRIZIO CAPANNI, *Luigi Lanzi* (voce), in "Dizionario biografico degli italiani"; JULIUS SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1977; MARIA LETIZIA GUALANDI, *L'antichità classica*, Roma, Carocci, 2001; MARTA NEZZO, GIULIANA TOMASELLA, *Dire l'arte: percorsi critici dall'Antichità al primo Novecento*, Padova, Il Poligrafo, 2020; MONICA VISIOLI (a cura di), *La biografia d'artista tra arte e letteratura: seminari di letteratura artistica*, Pavia, Santa Caterina, 2015; *Luigi Lanzi* (voce), in "Enciclopedia Treccani Online"; ROSARIO ASSUNTO, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

² Più in generale, per la redazione del paragrafo: ERNST KRIS, OTTO KURZ, *La leggenda dell'artista: un saggio storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989; MARIA LETIZIA GUALANDI, *L'antichità classica*, Roma, Carocci, 2001.

³ ERNST KRIS, OTTO KURZ, *La leggenda dell'artista: un saggio storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 2-3.

⁴ F. BERNABEI, *Forme storiche e momenti problematici della critica d'arte*, Padova, Cleup, 1984, p. 57.

⁵ Arnaldo Dante Momigliano (1908-1987) è stato uno storico italiano specializzato nello studio della storia e della storiografia antica. In particolare, le ricerche su quest'ultima hanno contribuito in modo significativo alla comprensione della storia della storiografia stessa, nonché alla critica delle fonti e alla metodologia storica.

Infatti, le prime biografie greche riguardanti gli artisti fanno riferimento a un periodo nel quale questa figura è appena emersa dall'ambito del mito (ne sono un esempio Dedalo e Zeusi); di conseguenza, questi primi scritti mantengono concezioni e numerosi elementi caratteristici delle narrazioni mitiche.

Nella Grecia classica, il riconoscimento del ruolo dell'artista avviene relativamente tardi, con le prime firme di maestri che emergono a partire dal VI secolo a.C. I limitati riferimenti agli artisti presenti nell'età arcaica e classica costituiscono i primi modelli utili a sviluppare l'impostazione della successiva letteratura artistica antica, in particolare le biografie ellenistiche che formeranno in seguito un genere letterario autonomo.

Tra gli autori greci di rilevanza, va menzionato Diodoro Siculo⁶. La sua opera, la *Biblioteca storica* (I secolo a.C.), è composta da quaranta differenti libri suddivisi in tre sezioni: il primo libro è una monografia incentrata sull'Egitto e si sofferma in particolare sui personaggi di origine greca che, durante il loro soggiorno in quel paese, hanno acquisito importanti conoscenze e successivamente le hanno trasferite alla cultura greca; il quarto libro, invece, offre un *excursus* dei principali miti narrati dagli storici.

Tra le varie figure menzionate, Diodoro riprende quella di Dedalo e ne racconta la storia:

Dedalo, pur ammirato per il suo amore per l'arte, andò in esilio dalla patria, condannato per omicidio per le seguenti ragioni. Talos, che era figlio della sorella di Dedalo, era stato educato presso Dedalo ed era nell'età della fanciullezza. Più dotato del maestro, inventò la ruota del vasaio; s'imbatté in una mandibola di serpente e, dopo avere con essa segato in due un piccolo pezzo di legno, cercò di imitare la scabrosità dei denti. Preparata una sega di ferro, con questa segò la materia lignea che impiegava nelle sue opere e acquistò fama di aver inventato un mezzo molto utile per l'arte delle costruzioni. Così, avendo inventato anche la ruota ed altri artifici, conseguì una grande fama. Dedalo divenne invidioso del fanciullo, e ritenendo che avesse superato di molto il maestro nella fama, lo uccise a tradimento. [...] Accusato e condannato per omicidio dagli Areopagiti, fuggì dapprima in uno dei demi dell'Attica, nel quale gli abitanti sono stati chiamati, da lui, Dedalidi. ⁷

Sempre trattando di questo artista, fa riferimento a meriti e invenzioni a lui attribuiti:

Quanto a Dedalo, [i sacerdoti egiziani] dicono che abbia imitato l'intricata struttura del Labirinto, che rimane in piedi ancor oggi e che fu costruito, molti anni prima del regno di Minosse, per iniziativa di Mandes o, secondo una diversa versione, del re Marrus. Affermano poi che le proporzioni delle antiche

⁶ Diodoro Siculo (90 a.C. circa – 27 a.C. circa) è stato uno storico siceliota, nome con il quale venivano chiamati, dai Greci della madrepatria, i connazionali trasferiti nelle colonie siciliane.

⁷ M. L. GUALANDI, *L'antichità classica*, Roma, Carocci, 2001, pp. 466-467.

statue egiziane sono identiche a quelle delle statue che Dedalo innalzò in Grecia. Aggiungono che Dedalo fu l'architetto del bellissimo vestibolo del tempio di Efesto a Menfi e che per l'ammirazione suscitata si vide dedicare una statua di legno, che egli scolpì di propria mano e che fu collocata all'interno del tempio stesso; dicono infine che fu molto apprezzato per la sua abilità e ottenne per le sue numerose invenzioni onori pari a quelli divini: infatti su una delle isole di fronte a Menfi c'è ancor oggi un tempio di Dedalo, venerato dagli abitanti del luogo.⁸

Una notevole problematica associata alle fonti antiche è la limitata quantità di materiale pervenuto fino ai giorni attuali; di molti altri autori greci che hanno scritto d'arte in quegli anni giungono a noi soprattutto rielaborazioni latine di autori come Varrone, Plinio il Vecchio e Quintiliano.

Una delle più importanti fonti latine è la *Naturalis Historia* (I secolo d.C.) di Plinio il Vecchio⁹. L'opera si compone di un totale di 37 libri, con il primo che funge da prefazione e indice (include anche una lista delle fonti che inizialmente precedeva ogni singolo libro).

I libri che vanno dal XXXIII al XXXVII sono dedicati a materiali e arte; in queste sezioni sono inclusi passaggi riguardanti i vari artisti e le loro realizzazioni. Tra i nomi menzionati in questi passi figurano Apollodoro, Teodoro, Zeusi, Parrasio e Famulo.

All'interno dell'opera assumono particolare rilevanza gli aneddoti del biografo Duride di Samo e le storie di Senocrate di Atene.

Il testo di Duride, scritto alla fine del IV secolo a.C., rappresenta uno dei primi esempi di letteratura artistica di cui abbiamo conoscenza. In particolare, lo scrittore di Samo ha redatto un libro sui pittori e un volume dedicato alle gare, comprese quelle tra artisti; nella sua produzione l'aneddoto viene impiegato come artificio letterario.

L'aneddotica è un genere letterario che narra episodi biografici straordinari e interessanti, assumendo per questo motivo un carattere frammentario; in contrasto, la storia si impegna nella ricostruzione delle sequenze di eventi, connettendoli a un contesto di riferimento.

Al contempo, Ernst Kris sottolinea come gli storici abbiano riconosciuto che l'aneddoto è connesso al mondo del mito e delle saghe (da cui si è originata anche l'immagine dell'artista) e introduce elementi di natura fantastica nella narrazione storica documentata.¹⁰

⁸ *Ivi*, cit. p. 466.

⁹ Plinio il Vecchio (23-79 d.C.) è stato uno scrittore, storico e naturalista romano. La sua opera più famosa è la *Naturalis historia*, un'enciclopedia che copre una vasta gamma di argomenti scientifici e culturali dell'antica Roma. È noto per la sua ricerca approfondita e la sua raccolta di conoscenze dell'epoca.

¹⁰ ERNST KRIS, OTTO KURZ, *La leggenda dell'artista: un saggio storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 11.

L'aspetto leggendario è rintracciabile anche nei racconti relativi agli artisti moderni: vi emergono temi biografici che possono essere fatti risalire al mondo degli dèi e degli eroi. A tal proposito, sempre Kris e Kurz affermano: «nel momento stesso in cui compare in documenti scritti il nome dell'artista, si collegano alla sua opera e alla sua persona dei *cliché* stereotipati, dei preconcetti che non hanno mai perso completamente la loro importanza e che influenzano tuttora il nostro modo di giudicare un artista.»¹¹

Il testo di Duride si presta perfettamente come esempio di questa tendenza, attraverso l'aneddoto relativo alla genesi della personalità artistica di Lisippo:

Duride sostiene che Lisippo di Sicione non fu allievo di nessuno, ma che, dapprima semplice fonditore di bronzo, in seguito derivò da un parere del pittore Eupompo il coraggio di cimentarsi in quell'arte: allorché gli fu richiesto quale dei suoi predecessori prendesse a modello, egli rispose, indicata la folla, che si doveva imitare la natura, non un artista.¹²

In questo passo ci si trova di fronte al primo dei suddetti *cliché*, più propriamente chiamati *topoi* letterari: l'enfasi sul carattere autodidattico della formazione dell'artista. Infatti, in molti aneddoti, i grandi artisti esibiscono straordinarie capacità sin dalla loro giovinezza.

A questo *topos* si affiancano numerosi altri archetipi che verranno ripresi nel corso del tempo, tra i quali i più celebri sono: la capacità di imitazione della natura, il confronto tra maestro e allievo, il motivo dell'ascesa sociale dell'artista, la "genealogizzazione"¹³ e la rivalità tra artisti. Un'altra importante fonte greca su cui Plinio fa affidamento è Senocrate, il quale fornisce elenchi dei bronzisti e pittori greci, focalizzandosi sulle figure di maggiore rilevanza. Nelle sue genealogie di artisti egli testimonia come ognuno di essi abbia introdotto specifici accorgimenti formali; tuttavia, emerge chiaramente che l'arte stessa, piuttosto che gli artisti, è protagonista centrale di questi "canoni".

¹¹ E. KRIS, O. KURZ, *La leggenda dell'artista: un saggio storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 3.

¹² GAIO PLINIO SECONDO, *Storia naturale*, V, Mineralogia e storia dell'arte, Libri 33-37, traduzione e note di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, Torino, Einaudi, 1988, p. 183.

¹³ E. KRIS, O. KURZ, *La leggenda dell'artista: un saggio storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 20.

Termine usato da Kris e Kurz per indicare il processo di tracciare le origini, le radici o le influenze di un artista. Esempio di come il modello delle genealogie venga tramandato è l'undicesimo canto (v. 94-96) del *Purgatorio* di Dante: «Credette Cimabue nella pittura/tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,/sì che la fama di colui è scura.» Nella storia che ci viene tramandata, Cimabue viene presentato come maestro di Giotto, fornendo così una genealogia della figura che fondò la rinascita dell'arte italiana: è Cimabue a trovare il giovane pastorello e a riconoscerne il suo innato talento.

Sempre nel periodo classico, Plutarco alla fine del I secolo d.C. risulta una figura rilevante per il suo scritto biografico *Vite Parallele*. Nella biografia di Pericle, egli documenta le differenti opere realizzate da Fidia nel Partenone e sottolinea l'importanza del suo coordinamento. Nonostante ciò, lo scritto non esprime alcun tipo di esaltazione della figura dell'artista: la produzione artistica è l'elemento sul quale tende a focalizzarsi l'autore, ponendosi in linea con il maggiore interesse manifestato da Senocrate per l'opera d'arte.

Questo atteggiamento può essere attribuito alla tendenza della società a rifiutare l'artista e a disprezzare il lavoro manuale, due elementi distintivi della civiltà classica. Il rifiuto dell'artista trova le sue radici nei principi dell'arte stessa, teorizzati nell'estetica platonica: l'arte è considerata come una forma di mimesis, cioè un'imitazione della natura, e poiché rappresenta una copia della realtà terrena, essa offre solo un'ombra dell'essenza della realtà (corrispondente alle Idee).

Nell'epoca classica l'attenzione primaria è rivolta all'arte in sé: il fruitore comune può apprezzare l'opera senza necessariamente interessarsi alla figura dell'artista che l'ha creata. Ciò che assume invece rilevanza è soprattutto l'esercizio della virtù, consentendo il godimento estetico senza rendere obbligatoria la pratica artistica.

Questa concezione si allinea, di nuovo, con la filosofia dell'epoca, nella quale filosofi come Aristotele attribuiscono maggiore valore al lavoro e alle competenze tecniche rispetto all'arte, considerando la principale utilità di quest'ultima nella sua capacità educativa.

Un cambiamento di atteggiamento della società nei confronti di pittori e scultori inizia a manifestarsi solo nel IV secolo a.C., come evidenziato nei testi di autori come Duride e Senocrate, che riflettono questa nuova tendenza. Sebbene l'artista cominci a ricevere un maggior riconoscimento, la diffidenza e il disprezzo nei confronti dell'arte come professione non scompaiono mai del tutto. A confermare questa condizione dello status sociale dell'artista, Plutarco afferma nella biografia di Pericle: «[...] non è conseguenza necessaria, se l'opera diletta, che sia da pregiare l'operante.»¹⁴

¹⁴ E. KRIS, O. KURZ, *La leggenda dell'artista: un saggio storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 41.

1.2 Il mondo medievale ¹⁵

Nel Medioevo manca un interesse per lo studio e l'analisi dell'evoluzione dell'arte, nonostante la conoscenza dei testi pliniani. In questo periodo, la promozione dell'artista sembrerebbe assente in quanto l'opera d'arte viene subordinata a un ente superiore, rappresentato dalle istituzioni o dal disegno divino; di conseguenza, non può essere concepita un'esistenza autonoma del prodotto artistico e del suo creatore.

Infatti, nonostante la ricca presenza di opere d'arte pervenuteci da quest'epoca, molte di esse rimangono anonime; per tale motivo, gli storici dell'arte si sono trovati nella necessità di assegnare nomi fittizi ai loro creatori, come ad esempio "Maestro di San Francesco", "Maestro di Santa Chiara", "Maestro dei dossali veneziani" oppure "Maestro del Registrum Gregorii".

In tale contesto, l'opera diventa un mezzo per veicolare l'idea che la vita terrena rappresenti la preparazione per una vita migliore nell'al di là. I prodotti artistici vengono apprezzati per la loro qualità, la loro bellezza e per l'abilità dimostrata dal loro autore; tuttavia, l'apprezzamento dell'opera non implica necessariamente quello nei confronti di chi l'ha creata. ¹⁶ Nell'ottica medievale, l'arte viene considerata soprattutto come mezzo utile a testimoniare il sentimento religioso o a educare.

La mancanza di un esplicito sforzo nella redazione di storie degli artisti non esclude la possibilità di rinvenire attestazioni specifiche, descrizioni, apprezzamenti di opere d'arte o menzioni d'artisti. Tali elementi possono essere individuati in diversi contesti, come corrispondenze, lettere, necrologi delle cattedrali e abbazie, contratti, cronache dei pontefici, vescovi o abati, nonché nelle biografie di santi o di figure ecclesiastiche di rilievo.

Pur emergendo menzioni di artisti e opere in tali scritti, molti pittori, artigiani e costruttori rimangono sconosciuti. Al contrario, si dispone di maggiori dettagli riguardo ai committenti, la

¹⁵ Più in generale, per la redazione del paragrafo: ENRICO CASTELNUOVO, *Artifex bonus: il mondo dell'artista medievale*, Roma, GLF Laterza, 2004; ERNST KRIS, OTTO KURZ, *La leggenda dell'artista: un saggio storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989; JULIUS SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1977; ROSARIO ASSUNTO, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

¹⁶ ENRICO CASTELNUOVO, *Artifex bonus: il mondo dell'artista medievale*, Roma, GLF Laterza, 2004, p.XIII.

maggior parte dei quali erano vescovi; tra questi, si possono menzionare l'abate Suger di Saint-Denis¹⁷ e Benna vescovo di Osnabrück¹⁸.

Per lungo tempo, ricordare il nome dell'esecutore di un'opera specifica non viene considerato rilevante; agli occhi dei contemporanei, il ruolo del committente appare più significativo.

In merito a quest'ultima figura, si presenta una sottile linea di demarcazione tra committente e artista, con un committente che partecipa attivamente alla realizzazione dell'opera attraverso consigli, suggerimenti e indicazioni, offrendo all'artista la possibilità di concretizzare il proprio progetto mediante il finanziamento e la collaborazione. In questa prospettiva, il committente viene percepito come il vero artefice dell'opera.¹⁹

Per tale motivo, risulta limitata la documentazione relativa alla storia degli artisti nel Medioevo; essi vengono citati solo quando si distinguono all'interno della chiesa per la loro devozione religiosa o per la loro alta autorità, mentre non vengono mai menzionati per l'abilità artistica.

In questo contesto, è importante menzionare le biografie di due uomini, redatte da amici e coetanei, che operano sia come artisti che come mecenati: Sant'Eligio, il patrono degli orefici²⁰, e Bernward Hildesheim²¹.

¹⁷ Particolare rilevanza è assunta dall'abate Suger, importante figura politica e religiosa francese del XII secolo. La sua influenza si è manifestata nella trasformazione della basilica di Saint-Denis e la sua opera più nota, *Liber de rebus in administratione sua gestis* (1144-1147), descrive le ristrutturazioni e aggiunte apportate al complesso architettonico durante il suo periodo di abbaziate.

I suoi scritti autobiografici sono ricchi di evocazioni e descrizioni di opere da lui ispirate e commissionate ad artisti convocati da regioni diverse, selezionati per la loro abilità nell'uso di tecniche differenti. Tuttavia, quando discute delle sue commissioni, egli omette deliberatamente i nomi delle persone che hanno lavorato per lui.

¹⁸ «Quanto a Benna vescovo di Osnabrück (1028-84 circa), sarebbe stato, secondo il suo biografo, "architectus praecipuus" e "peritissimo costruttore di strutture murarie", manifestando non solo capacità progettuali ma anche abilità tecnica, tanto da soprintendere alle costruzioni degli imperatori Enrico III ed Enrico IV e dirigere il cantiere della cattedrale di Spira.»

E. CASTELNUOVO, *Artifex bonus: il mondo dell'artista medievale*, Roma, GLF Laterza, 2004, p. XXVIII-XXIX.

¹⁹ Suger è il promotore e il direttore del cantiere della chiesa di Saint-Denis, formulando il suo programma e concependo il significato della struttura. Per questo motivo, egli è riconosciuto come l'ispiratore della nuova architettura gotica.

²⁰ Eligio, vescovo di Noyon nel VII secolo e figura di rilievo presso la corte merovingia, è stato soggetto di una biografia che narra della sua eccezionale abilità nell'arte dell'oreficeria e in altre discipline artistiche. Questa "vita" potrebbe rappresentare una delle prime testimonianze di biografie d'artisti successive a quelle dell'antichità classica; tuttavia, va notato che l'attenzione del biografo (più propriamente definibile come agiografo), è incentrata sulla profonda religiosità del personaggio. La biografia celebra soprattutto la sua devozione e l'alto status sociale, sottolineando la superiorità del lavoro intellettuale rispetto a quello materiale.

Ivi, cit. p. XIV- XV.

²¹ Le fonti citano, oltre alla sua santa vita e alle sue abilità diplomatiche, la competenza: nell'intaglio di pietre preziose e cristallo di rocca, nella cesellatura di oreficerie, scrigni, teche, reliquiari e calici, nonché nell'arte della pittura e della costruzione.

Ivi, cit. p. XXVIII.

Del resto, l'artista laico rimane a lungo uno strumento servile, destinato a operare nell'anonimato e all'interno di corporazioni artigiane.

Nel contesto storico medievale la documentazione riguardante l'arte è prevalentemente redatta da istituzioni quali il Papato, gli ordini religiosi, l'Impero, le monarchie e i comuni.

Tuttavia, giungono fino a noi anche testimonianze di cronisti e viaggiatori ²² che forniscono preziose informazioni sulle politiche artistiche delle famiglie di grande rilevanza all'epoca, come ad esempio gli Altavilla: in questi scritti viene dedicata particolare attenzione alla descrizione dell'uso dei colori, dell'oro e dei metalli preziosi, i quali impreziosiscono le opere architettoniche del tempo. ²³

Nel caso della politica adottata dalla dinastia Altavilla, per la realizzazione delle opere si fa affidamento ad artigiani locali di differente formazione (araba, bizantina e oltremontana). L'obiettivo è quello di unificare la diversità del regno in un'unica espressione artistica che rappresenti la potenza sovrana, consentendo a ogni diverso elemento culturale di riconoscersi al suo interno.

Esemplificativa di questo periodo è l'omelia pronunciata il 29 giugno 1140 nella Cappella Palatina di Palermo da un monaco basiliano di origine calabrese:

Mi rallegro con te, o città e con te, sacra cappella dei palazzi [...] il re pio, salvatore, benevolo quando rivolge lo sguardo ai suoi sudditi, ma che tiene la collera in serbo per i nemici [...] questa cappella che per i predicatori egli costruì nei suoi palazzi, quasi fondamento e fortificazione: grandissima e bellissima, e per straordinaria magnificenza nobilissima, e splendentissima di luce, e per oro corruscantissima, sfavillantissima di gemme, e fiorentissima di pitture. Questa, chi più volte le vide, e torni a guardarla, sempre la ammirerà stupefatto, come se gli si mostrasse per la prima volta, e stupirà volgendo gli occhi in giro dappertutto. Il tetto infatti è tale che uno non si stanca mai di guardarlo, e desta ammirazione al solo sentirne parlare. Con intagli finissimi disposti a forma di piccoli panieri adornato, e tutto lampeggiante d'oro, rassomiglia al cielo, quando, limpida l'aria, risplende di stelle che danzano in coro. Colonne che in modo perfetto sorreggono gli arti, così in alto sollevano il tetto da sembrare impossibile. E il pavimento

²² Tra i vari scrittori, si possono menzionare alcuni come l'arabo Ibn Giubàyr (nel XII secolo, il quale discute della chiesa di Santa Maria dell'Amiraglio a Palermo), Ugo Falcando (intorno al 1180 circa), Alessandro abate di Telese (che descrive gli ornamenti nel palazzo reale di re Ruggero di Sicilia) e l'arcivescovo Romualdo II di Salerno (il quale fa sempre riferimento a Re Ruggero nelle sue narrazioni).

ROSARIO ASSUNTO, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 115-16.

²³ Sempre Romualdo II di Salerno scrive, parlando di re Ruggero: «Panormi palacium satis pulchrum iussit aedificari in quo fecit capellam miro lapide tabulatam, quam etiam deaurata testudine cooperuit, et ornamentis variis ditavit pariter et ornavit».

ROMUALDI SALERNITANI, *Chronicon*, C. A. SARUFI (a cura di), in *Raccolta degli Storici Italiani*, pt. 1, nuova ed. dei *Rerum Italicarum Scriptores*, p. 232.

consacrato alla cappella assomiglia tal quale un prato primaverile, tutto adorno com'è di variopinti tasselli marmorei. Con questo di più: che i fiori appassiscono e scolorano, mentre questo prato non appassisce, e dura perpetuo serbando una fioritura immortale. E tutte le pareti sono ricoperte di ornamento marmoreo; di esse le parti superiori ricoprono tessere d'oro, là dove non le occupi la schiera delle sacre immagini. ²⁴

In questo discorso emerge una delle caratteristiche peculiari della mentalità medievale, ovvero l'omissione degli artigiani responsabili delle opere, mentre vengono elogiati come autori principali i sovrani o committenti delle stesse. La figura dell'artista, sebbene non sia disprezzata, non gode di una rilevanza tale da costituire oggetto di studio storiografico. Dall'altro canto, l'arte viene lodata come espressione di una bellezza al di là del tempo, una manifestazione della luce divina, concetto derivato dalla visione neoplatonica e tardo-antica.

Vicino alla conclusione del periodo medievale, durante la transizione verso il periodo romanico e gotico, sono le città comunali a sviluppare una propria coscienza artistica: esse promuovono attivamente la produzione di opere d'arte commissionandole ad architetti, scultori, pittori e maestranze varie.

Tra i vari documenti comunali, la *Chronica archiepiscopati Mediolanensium, auctore Arnulfo*, scritta nell'ultimo quarto del XI secolo, merita particolare attenzione in quanto menziona un'epigrafe presente nella Cattedrale di Modena. Ciò che rende questo passo degno di nota è il fatto che l'iscrizione riporti il nome dell'artista, Wiligelmo, e non quello del committente; essa recita: «Inter scultores quanto sis dignus onore – claret scultura nunc Wiligelme tua.» ²⁵

L'attenzione rivolta al nome dell'artista rappresenta un elemento che distingue la critica cittadina da quella monastica, pontificia e imperiale: poiché i nuovi committenti, rappresentati dalle istituzioni comunali, tendono a rimanere volutamente impersonali per motivi di stabilità politica, la firma sull'opera d'arte viene ora riservata all'autore.

Queste circostanze politico-sociali costituiscono terreno fertile perchè la figura dell'artista inizi ad acquisire un vero e proprio significato, il quale si evolverà ulteriormente nei secoli successivi.

²⁴ ROSARIO ASSUNTO, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 116-117.

²⁵ *Ivi*, cit. p. 119.

1.3 Il Trecento e l'importanza dell'artista

Julius von Schlosser²⁶ identifica il periodo in cui la biografia artistica si consolida, acquisendo un carattere informativo fondamentale per la comprensione e sviluppo della produzione formale, con l'Italia trecentesca²⁷; ciò avviene attraverso l'affermazione dei comuni e grazie alla nuova prospettiva incentrata sulla promozione dell'identità e della struttura cittadina. L'obiettivo è creare una storia che permetta di distinguersi ed essere ricordati dalle generazioni postume.

In una prima fase, gli scritti si focalizzano sull'analisi della città nella sua dimensione collettiva; successivamente emerge l'importanza della figura dell'artista, riconosciuto come parte integrante della gloria del comune. Un esempio rappresentativo è dato da Filippo Villani con la sua opera *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, nella quale si può individuare un capitolo dedicato agli artisti.

Secondo l'opinione di Villani, l'apice dello splendore di Firenze si colloca nella generazione di Dante, della quale propone biografie dei personaggi più illustri suddividendole in gruppi in base a mestieri e discipline in cui si sono distinti. È all'interno di quest'opera che viene riconosciuta e valorizzata la dignità degli artisti:

Molti pensano (e non a torto) che i pittori non siano di ingegno inferiore rispetto a quelli definiti nelle “arti liberali” magistri, dal momento che questi ultimi assimilano i principi della loro arte, messi per iscritto, con lo studio e l'istruzione, mentre i primi ricavano quello che esprimono nella loro attività solo con un ingegno elevatissimo e una memoria assai tenace.²⁸

Firenze si presenta come la pioniera tra le città italiane nello sviluppo di una coscienza cittadina, introducendo la figura dell'artista all'interno di questo contesto. Questa iniziativa suscita una reazione da parte delle altre città italiane, le quali cercano di opporsi all'espansionismo, sia geografico che culturale, della città fiorentina.

La prima comparsa della parola “artista” nella lingua italiana è attribuita proprio al poeta fiorentino Dante Alighieri, come si può osservare nel XIII canto del *Paradiso*:

Se fosse a punto la cera dedutta
e fosse il cielo in sua virtù suprema,

²⁶ Julius von Schlosser (1866-1938) è stato uno storico dell'arte austriaco. È noto per i suoi studi sulla storia della critica d'arte e della biografia artistica, con particolare attenzione al Rinascimento italiano.

²⁷ F. BERNABEI, *Percorsi della critica d'arte*, Padova, Cleup, 1995, p. 172.

²⁸ MICHAEL BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti*. trad. it. Di F. Lollini, Milano, Jaca Book, 1994, p. 112.

la luce del suggel parebbe tutta;
ma la natura la dà sempre scema,
similmente operando a l'artista
ch'a l'abito de l'arte ha man che trema.²⁹

Nella prospettiva dello scrittore, un artista è colui che possiede la capacità di concepire mentalmente un'idea e successivamente di trasformarla in realtà mediante l'arte che padroneggia. In altre parole, è l'individuo il cui processo creativo si manifesta attraverso l'azione manuale.

Sempre nella *Divina Commedia*, nel canto XI del *Purgatorio*, Dante fa riferimento a Giotto come al punto culminante dell'evoluzione artistica, seguendo una visione migliorativa. Nella letteratura trecentesca, Giotto è considerato artista di passaggio fra due epoche (il Medioevo e la nuova età, il Rinascimento), simbolo di un nuovo tipo di arte e anticipatore di una "rinascita". Il passo dell'Alighieri è significativo poiché integra gli sviluppi artistici in una sequenza storica significativa, seguendo uno schema evolutivo.

Inoltre, Giotto è noto per essere il primo artista ad essere protagonista di novelle, brevi racconti focalizzati su un evento mirati a esaltare una figura per le sue virtù e abilità; questo genere letterario darà molto presto attenzione anche alle figure degli artisti.

Attraverso questa nuova forma di narrazione, si recupera il modello dell'aneddoto adoperato da Duride e, insieme ad esso, vengono ripresentati molti dei *topoi* letterari caratteristici di tale metodo narrativo.

La novella di soggetto artistico, in linea con la storiografia artistica fiorentina, è in gran parte collegata al poema di Dante: i passi riguardanti Cimabue e Giotto rappresentano i punti di partenza da cui si sviluppa una vasta letteratura di novelle e leggende.

Esempi significativi di tali narrazioni sono le *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti³⁰ e il *Decameron* di Boccaccio.

Giotto è riconosciuto come una figura illustre e viene strettamente associato alla città di Firenze: la sua vita e le sue opere vengono utilizzate come veicolo narrativo per delineare la storia della città.

²⁹ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia - 3: Paradiso*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1927, p. 174.

³⁰ Sacchetti inizia la novella n. 63 scrivendo «Ciascuno può aver già udito chi fu Giotto, e quanto fu gran dipintore sopra ogni altro».

E. CASTELNUOVO, *Artifex bonus: il mondo dell'artista medievale*, Roma, GLF Laterza, 2004, p. 147.

Di degna menzione è anche la novella n.75, interamente dedicata a Giotto, la quale presenta anche temi familiari.

Allo stesso tempo, negli scritti novellistici, gli artisti vengono di frequente elogiati per la loro abilità ingannatrice: questo tema utilizzato dai biografi antichi per mostrare la superiorità dell'artista³¹, diventa ora ricorrente nella novella italiana del Trecento.

In questo contesto del Trecento, attraverso tali scritti, l'artista viene ricondotto alla dimensione terrena, permettendo così all'arte e alla storia di convergere.

Questo costituisce il punto di partenza del percorso verso la glorificazione dell'artista nel Rinascimento. Tale processo si fonda su due elementi: da un lato, le teorie artistiche ereditate dall'antichità classica (come il mito dell'eroe che diventa ora anche il mito dell'artista); dall'altro, emerge un concetto del tutto nuovo, ovvero quello del Dio Creatore, la cui opera può essere equiparata a quella dell'artista³².

1.4 Il Quattrocento e la prima biografia d'artista: *Vita di Filippo Brunelleschi* di Antonio di Tuccio Manetti

Nel Quattrocento e nel Cinquecento si assiste all'integrazione delle arti nell'ambito storiografico in senso stretto: in questo contesto, la biografia d'artista risulta lo strumento predominante e l'individuo e la sua opera acquisiscono crescente importanza. L'attenzione verso il presente e tutte le sue peculiarità e variazioni diviene sempre più marcata.

Un esempio di questa tendenza è rappresentato da Bartolomeo Facio³³, autore del *De viris illustribus* (1456), nel quale presenta sessantatré biografie di contemporanei ritenuti le figure più eminenti della sua epoca. Secondo l'analisi di Schlosser, poiché Facio concentra la sua attenzione esclusivamente sui protagonisti più illustri del suo tempo, le informazioni fornite risultano estremamente affidabili e di inestimabile valore.³⁴

³¹ Nel libro 35, sez. 140, della sua opera *Naturalis Historia*, Plinio racconta l'episodio nel quale Ctesicle, per vendicarsi della mancata ospitalità da parte della regina Stratonice, dipinge un quadro raffigurante la donna tra le braccia di un pescatore (il quale si vociferava fosse l'amante della sovrana) ed esibisce pubblicamente l'opera. Questo racconto rientra in uno dei numerosi topoi classici, ovvero quello della capacità degli artisti di "ingannare" l'uomo attraverso l'immagine.

³² La creatività dell'artista viene associata a quella di Dio, conseguentemente la sua figura viene paragonata a quella di un *alter deus*.

³³ Bartolomeo Facio (1405-1457) è un umanista e scrittore italiano del Rinascimento che viaggia e frequenta diversi centri dell'Italia quattrocentesca. Nel 1443 diventa ambasciatore della Repubblica di Genova presso la corte napoletana di Alfonso V d'Aragona e successivamente diventa storiografo ufficiale del re, al quale dedica l'opera *De viris illustribus*.

³⁴ JULIUS SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 110.

Lo schema adottato per la composizione dell'opera segue la tradizione antica (già impiegata nelle raccolte di ritratti), che classifica gli uomini illustri in categorie; ³⁵ tra queste, assume particolare rilevanza una classe dedicata ad artisti figurativi contemporanei, nella quale vengono menzionati pittori quali Gentile da Fabriano e Pisanello e scultori come Lorenzo Ghiberti e Donatello. L'autore dedica altresì uno spazio significativo a figure di rilievo provenienti da altre nazioni, come Jan van Eyck e Rogier van der Weyden.

Risultano degni di menzione i *Commentarii* (1452-1455) di Lorenzo Ghiberti, nei quali offre una sintesi della storia dell'arte, con particolare attenzione prestata alle opere. Questi *Commentarii*, introdotti da un Proemio, sono divisi in tre volumi: il primo tratta dell'arte antica e si compone di una selezione di fonti tradizionali (tra le quali spicca la *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio)³⁶; il secondo si occupa dell'arte moderna; mentre il terzo approfondisce tematiche quali ottica, anatomia, teorie proporzionali e altre questioni scientifiche, nel tentativo di stabilire le basi teoretiche dell'arte. ³⁷

Il secondo volume, in particolare, riveste un'importanza significativa sia dal punto di vista storico che autobiografico, poiché offre un quadro dell'arte trecentesca, con focus particolare sulla produzione fiorentina e riferimenti a Siena, Roma e Germania. ³⁸ La narrazione storica nelle pagine del secondo libro si mantiene costante evitando di cadere nell'aneddotico, prestando attenzione all'individualità degli artisti, alle loro opere e ai differenti livelli di qualità. L'autore sostiene che l'ascesa del Cristianesimo abbia segnato una fase di declino per l'arte, la quale ha riacquisito vigore grazie agli artisti bizantini e ha trovato il suo apice attraverso la

³⁵ Nel suo lavoro, Facio include poeti, oratori, esperti di diritto, medici, artisti, militari e principi.

³⁶ Il primo volume sembra delineare un programma enciclopedico per la formazione dello scultore, chiaramente ispirato al *De architectura* di Vitruvio ma originale per quanto riguarda le discipline in esso trattate. La "teorica del disegno" risulta essere la tematica più ampiamente esplorata, mentre le altre sono recuperate nel terzo libro. Inoltre, è importante notare che, nel processo di recupero del testo di Plinio, Ghiberti lo sottopone un rigoroso vaglio critico, prendendo le distanze da diverse affermazioni dello scrittore antico. E. CASTELNUOVO, *Artifex bonus: il mondo dell'artista medievale*, Roma, GLF Laterza, 2004, p. 220.

³⁷ Secondo Schlosser, il trattato appare incompiuto e s'interrompe bruscamente: il terzo *Commentario* ha il carattere di un primo abbozzo.

JULIUS SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

³⁸ Vengono presentate biografie di artisti di carattere stilistico, condotte attraverso le loro opere; queste sono tra le più antiche in nostra conoscenza. Alcuni degli artisti menzionati sono Taddeo Gaddi, Maso di Bianco, Pietro Cavallini, Duccio di Buoninsegna, Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti, Giovanni Pisano, Andrea Pisano e l'oltremontano "maestro Gusmin".

rinascita con Giotto. Questo *Commentario* contiene anche una sezione autobiografica, corredata dalla descrizione delle opere realizzate da Ghiberti.³⁹

Tuttavia, la prima biografia d'artista propriamente detta è la *Vita di Filippo Brunelleschi* scritta da Antonio di Tuccio Manetti⁴⁰ e dedicata a Girolamo Benivieni. La composizione di quest'opera è estesa e fa riferimento agli anni 1475 e 1480.

Della *Vita* ci sono pervenuti quattro testimoni manoscritti, tra i quali due contengono la *Novella del Grasso Legnaiuolo*, che racconta di una burla fatta dallo stesso Brunelleschi al Legnaiuolo⁴¹. All'interno dell'opera, Manetti afferma di utilizzare solo documenti originali e di aver conosciuto personalmente l'architetto.⁴² Le informazioni fornite sono riferite fedelmente e dettagliate, in considerazione della stretta connessione dello scrittore con il protagonista; Manetti, senza dubbio, intrattiene salde legami con la generazione di Brunelleschi.

La *Vita* segue una struttura che include una premessa iniziale in cui si fa riferimento a documenti e testimonianze ravvicinate, equiparabili a una dichiarazione di approccio metodologico. Successivamente, adotta una struttura biografica nella quale si approfondisce la vita di Brunelleschi, la presenza sua e della famiglia nella società della Firenze del XV secolo; infine, l'opera si dedica a un'analisi dettagliata di tutte le opere dell'artista.

Essendo la famiglia strettamente legata alla storia di Firenze, la narrazione della vita di Brunelleschi si intreccia con gli avvenimenti della città, seguendo un filone narrativo simile a quello presentato da Filippo Villani.

³⁹ Questa sezione di natura autobiografica rappresenta la prima mai documentata, e il percorso storico dell'artista è delineato attraverso le sue opere. L'artista racconta i suoi inizi come pittore, della sua prospera carriera come scultore e orefice, nonché della sua attività come progettista nel campo della vetrata e dell'architettura. Non emerge alcun divario significativo tra la fase comunemente identificata come gotica e quella successiva rinascimentale del suo sviluppo artistico. L'attenzione sembra convergere sulla terza porta del battistero, considerata l'ultima e più eccellente opera da lui realizzata. Infatti, un rilievo significativo è attribuito alla narrazione della vittoria di Ghiberti nel concorso per la creazione delle porte del Battistero di Firenze. E. CASTELNUOVO, *Artifex bonus: il mondo dell'artista medievale*, Roma, GLF Laterza, 2004, p. 221.

⁴⁰ Antonio di Tuccio Manetti (1397-1479) è un umanista, scrittore e studioso italiano del Rinascimento. Egli è una figura poliedrica, che promuove l'umanesimo, scrive importanti biografie d'artista e contribuisce alla cultura e alla politica della Firenze rinascimentale.

Milanesi fu il primo a ipotizzare che Manetti fosse l'autore della biografia su Brunelleschi, una teoria successivamente sostenuta da Moschetti e supportata da evidenze.

⁴¹ La *Novella del Grasso Legnaiuolo* rappresenta un perfetto esempio di come il tema dell'abilità ingannatrice di matrice classica, precedentemente menzionato (vedi paragrafo 1.3, pag. 12), sia stato assorbito e riadattato.

⁴² «Filippo di Ser Brunellesco, architetto, fu della nostra città ed a' mia dì, e conobbio e parla'gli.»

MARTA NEZZO, GIULIANA TOMASELLA, *Dire l'arte: percorsi critici dall'Antichità al primo Novecento*, Padova, Il Poligrafo, 2020, p. 169.

Nel periodo compreso tra il Quattrocento e il Cinquecento si colloca anche Marcantonio Michiel, un letterato e nobile veneziano di raffinata cultura artistica, noto per i suoi frequenti viaggi. Si presenta come una figura che mantiene molteplici relazioni con artisti ed eruditi, e dalle sue corrispondenze emerge un'immagine di persona vivace, acculturata e impegnata a vivere numerose esperienze. In particolare, attraverso una nota presente in una lettera dell'amico Pietro Summonte datata marzo 1524, sappiamo dell'intenzione di Michiel di scrivere un volume di biografie di pittori e scultori moderni.

Tra gli anni '20 e '40 lavora a questo progetto, ma le *Vite de' pittori e scultori moderni* non vede mai la luce; questo avviene forse perché la stesura viene interrotta alla pubblicazione delle *Vite* del Vasari.⁴³

Rimane invece in forma di manoscritto e viene riscoperto nel 1800 dal bibliotecario della Marciana Jacopo Morelli, diventando noto come l'*Anonimo Morelliano*.

Lo scopo del suo scritto è di effettuare una sorta di "censimento" delle diverse collezioni presenti nel nord Italia da lui visitate, documentando la collocazione, l'iconografia, l'autore e l'anno di creazione delle opere. Da notare è l'inclusione di biografie di pittori fiamminghi, indicativa di un notevole interesse per questi artisti all'epoca: una particolare rilevanza è attribuita alla pittura antica dei Paesi Bassi, attestando così la configurazione di Michiel come una delle fonti più antiche per lo studio di tale ambito.

1.5 Il Cinquecento e le *Vite* di Giorgio Vasari

Nel XVI secolo viene pubblicato un testo fondamentale per gli studi artistici, nel quale viene sistematizzato il sistema delle produzioni artistiche.

⁴³ JULIUS SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 215: «[...] la stampa sarebbe stata interrotta perché nel frattempo sarebbe apparsa "l'opera di un altro" (il Vasari).»

Nel 1550 viene pubblicata la prima edizione de' *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* di Giorgio Vasari⁴⁴, su suggerimento di Paolo Giovio⁴⁵, con l'intento di raccogliere informazioni e notizie sugli artisti.

L'importanza delle *Vite* risiede nel fatto che in questo testo vengono fatte convergere le biografie di pittori, scultori e architetti, riunendo le cosiddette “arti maggiori” in un'unica opera.

Quest'opera aspira a costituire la base per una memoria condivisa delle arti, narrando la storia di tutti e tre i mondi e abbandonando l'obbiettivo memorialistico limitato a una ristretta catena di artisti. Oltre a preservare la memoria, mira a riflettere sugli avvenimenti e il loro sviluppo, abbandonando il semplice intento cronachistico.

Insieme alle *Vite* si sviluppa anche la storia dell'arte come narrazione complessa, strutturata attorno a un criterio ordinatore, in questo caso specifico la sequenza biografica (ovvero la vita di ciascun artista).

Vasari si avvale di un vasto repertorio di fonti⁴⁶, integrando questo materiale con la sua competenza e conoscenza dell'arte toscana; inoltre, conduce ricerche e interviste per arricchire la sua opera.

La prima edizione viene pubblicata nel 1550 a Firenze dal Torrentino; la seconda, del 1568, viene pubblicata da Giunti ed è nota come “Giuntina”. Queste due edizioni presentano delle differenze tra loro.

L'edizione del 1550 presenta un proemio generale dedicato al confronto fra le arti, seguito da tre introduzioni, una per ciascuna delle arti maggiori; queste introduzioni contengono spiegazioni e trattati sulle diverse tecniche e regole. Vi è un proemio per ogni parte delle *Vite*,

⁴⁴ Giorgio Vasari (1511-1574) è un pittore, architetto e scrittore italiano del Rinascimento; riconosciuto per aver contribuito alla valorizzazione degli artisti del Rinascimento italiano e per la sua importanza nella documentazione delle biografie degli artisti dell'epoca e, inoltre, è stato un artista attivo che ha svolto un ruolo nel campo dell'architettura, contribuendo a progetti importanti.

⁴⁵ Paolo Giovio (1483-1552) è un medico, storico e biografo italiano del Rinascimento. È noto soprattutto per le sue biografie di importanti figure dell'epoca, compresi artisti, scienziati, politici e militari. Pur non essendo stato un artista o un critico d'arte, il suo interesse per le biografie e la sua raccolta di informazioni su artisti e collezionisti dell'epoca hanno fornito preziose informazioni per la comprensione delle personalità artistiche del tempo.

⁴⁶ Le fonti utilizzate da Vasari sono: uno zibaldone con notizie su artisti dal Duecento alla fine del Quattrocento (oggi noto come *Libro* di Antonio Billi), l'*Anonimo Magliabechiano* (composto nel 1540 da un uomo colto che lavora parallelamente al Vasari), le cronache del Villani, la novellistica trecentesca da Boccaccio a Sacchetti, i *Commentarii* di Ghiberti, il *Trattato di architettura* del Filarete, il *Libro dell'arte* di Cennino, le biografie di Giovan Battista Gelli (autore di venti biografie di artisti contemporanei).

sempre seguito dalle relative biografie; al termine del volume viene posta una breve conclusione.⁴⁷

La seconda edizione del 1568 è arricchita da ritratti incisi degli artisti (fig.1) e mantiene una struttura simile. Tuttavia, presenta una nuova “premessa idealistica sul disegno”⁴⁸ e include numerose nuove biografie per, infine, concludersi con l’autobiografia di Vasari stesso.

La versione finale dell’opera viene introdotta da una dedica a Cosimo de Medici, seguita da un proemio generale che anticipa la struttura principale delle *Vite*; Vasari suddivide lo scritto nelle tre età dell’uomo: Infanzia, Giovinezza, Maturità.

Gli artisti sono disposti in ordine cronologico, corrispondente al periodo storico in cui hanno operato: Duecento e trecento per la fase dell’Infanzia, il Quattrocento per la Giovinezza e il Cinquecento per la Maturità. Ciascuna sezione è preceduta da un proemio.

A ciascun artista, Vasari assegna un ruolo migliorativo, al fine di delineare l’evoluzione graduale della storia dell’arte.

Le biografie degli artisti sono strutturate in modo complesso, comprendendo sezioni riguardanti la loro educazione e formazione, il loro lavoro, le esperienze, i viaggi, le fortune e sventure, la morte, gli elogi, la gloria, la scuola e il magistero artistico, il loro carattere e costumi, nonché le loro virtù, singolarità e bizzarrie.

Entrambe le edizioni propongono una visione tosco-centrica, in cui Vasari pone l’accento principalmente su artisti toscani; tuttavia, nella seconda edizione, si nota chiaramente un ampliamento nell’inclusione di un gruppo più esteso di autori.⁴⁹

Protagonista dell’ultima sezione è Michelangelo, emblema del vertice raggiunto dalle tre arti. Egli rappresenta un esempio di quegli artisti che hanno contribuito in modo significativo allo sviluppo della “maniera” artistica. Le singole biografie, infatti, costituiscono le tappe di un processo evolutivo in cui ciascun artista citato ha contribuito, e Michelangelo costituisce l’apice

⁴⁷ La prima edizione uscita nel 1550 comprende tre parti divise in due volumi.

JULIUS SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell’arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 293.

⁴⁸ La premessa si trova all’inizio del capitolo XV e il titolo completo recita: *Che cosa sia disegno, e come si fanno e si conoscono le buone pitture, et a che; e dell’invenzione delle storie*.

Riferimento: GIORGIO VASARI, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Giunti, 1568, pp. 43.

⁴⁹ Numerose sezioni del testo sono riservate agli artisti veneti, come Giorgione, i Bellini, Liberale da Verona, Fra’ Giocondo, Sanmicheli; si distingue un approfondimento significativo dedicato a Tiziano, nel quale si delineano le differenze tra la sua fase giovanile, particolarmente apprezzata da Vasari, e quella matura, non elogiata a cause delle presunte carenze dal punto di vista del disegno.

di questo percorso; non a caso, Vasari afferma: «Costui supera e vince non solamente tutti costoro, c'hanno quasi che vinto già la natura, ma quelli stessi famosissimi antichi, che si lodatamente fuor d'ogni dubbio la superarono: et unico si trionfa di queglii, di questi e di lei.»⁵⁰ L'opera di Vasari ottiene notevole successo, con numerosi seguaci dell'autore anche a livello europeo. Le *Vite* danno impulso a una proliferazione di biografie d'artista sia in Italia che all'estero.⁵¹

1.6 Il Seicento, le biografie “regionali” e l'esempio delle *Vite* di Giovanni Pietro Bellori

Nel corso del XVII secolo, è possibile osservare un notevole aumento delle biografie artistiche dislocate regionalmente, le quali si dedicano a esaminare le vite e le opere degli artisti provenienti da differenti città.

Un esempio rappresentativo di questa tendenza si manifesta nella raccolta di biografie di Giovanni Baglione nell'ambito romano, pubblicata nel 1632; il titolo completo dell'opera è *Le vite de' pittori, scultori ed architetti, dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*.

Il Baglione l'intento di perpetuare la tradizione del Vasari. Il libro si struttura attorno al dialogo tra un “forestiere” e un “gentiluomo romano”, suddividendosi in cinque giornate. La disposizione cronologica segue i pontificati di Gregorio XIII, Sisto V, Clemente VIII, Paolo V e Urbano VIII, presentando tutti i maestri attivi sotto tali papi.

La selezione di artisti considerati rispecchia l'importanza di Roma come centro artistico nella seconda metà del XVI secolo e nella prima del successivo.⁵²

Nonostante la presenza di elementi narrativi, Baglione si presenta oggettivo, privo di retorica.

⁵⁰ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Newton Compton Editori, 2015, p. 555.

⁵¹ L'opera più significativa tra i seguaci di Vasari viene prodotta nel contesto fiammingo da Karel van Mander (1548-1606): *Schilderboek* (1604). Van Mander riveste una particolare importanza perché è stato il primo del Nord Europa a imitare veramente il modello italiano nel campo storico, rappresentando così uno dei primi esempi dell'influsso di Vasari (in crescita sempre maggiore in Europa).

⁵² Nello scritto, sono inclusi: Vasari, Vignola, Ammannati, Clovio, Santi di Tito, Agostino, Annibale Carracci, F. Zuccaro, Baroccio, Caravaggio e i suoi seguaci (Saraceni e Valentini), Cavalier d'Arpino. A seguire, si menzionano maestri di rilievo come Domenico Feti, Pietro Bernini, Giovanni da San Giovanni, il Tempesta, Pirro Ligorio. Sono inoltre rappresentati Domenichino, Francesco Bassano, Palma il Giovane. Tra gli artisti stranieri, figurano Rubens, Adam Elsheimer, Paul Bril, Hubert Goltzius, Sadeler.

In seguito, il lavoro del Baglione verrà continuato da Gio B. Passeri nelle sue biografie di artisti attivi a Roma e deceduti tra il 1641 (punto in cui termina l'opera di Baglione) e il 1673, con l'opera *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, pubblicata un secolo dopo la sua morte nel 1772.⁵³

Per quanto concerne la scuola veneziana, un'opera di notevole rilievo è *Meraviglie dell'arte (ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato)* (1648), scritta dal vicentino Carlo Ridolfi⁵⁴. Lo scritto, pubblicato con ritratti incisi dei biografati, avvia il suo percorso esaminando le carriere degli artisti più recenti e rinomati dell'epoca. Successivamente, dedica particolare attenzione particolare a Ridolfi come pittore, analizzando le opere da lui realizzate nel vicentino e a Venezia.

È da notare che, pur prendendo Vasari a riferimento, Ridolfi sceglie di concentrarsi esclusivamente sui pittori, non solo quelli veneziani ma anche quelli della terraferma.

Nel contesto bolognese, merita menzione l'opera *Felsina pittrice* (1678) di Carlo Cesare Malvasia⁵⁵. L'opera si colloca in una polemica aperta e incisiva con Vasari, sottolineando l'originalità dell'arte bolognese.

Questo scritto inizia con un'analisi delle origini dell'arte bolognese, mirando a enfatizzare la sua superiorità e precedenza rispetto a quella toscana. Una particolare attenzione è dedicata al medioevo e alla sua produzione artistica, spesso trascurati nella storiografia fiorentina. Da Vasari, eredita la suddivisione della storia dell'arte bolognese in quattro capitoli, con l'ultimo che tratta la grande fioritura secentesca, inaugurata dai Carracci. Successivamente, l'autore offre dettagliate biografie dei pittori bolognesi, organizzate secondo un criterio che suddivide la produzione artistica in quattro parti distintive, coprendo così il periodo che va dal medioevo all'epoca moderna.

Per l'ampiezza del suo materiale, l'opera di Malvasia spicca tra le differenti storie locali: accanto agli aneddoti, lo scrittore riporta espressioni personali degli artisti, lettere, estratti e informazioni

⁵³ Altre biografie degne di menzione includono il volume delle *Vite de' pittori, scultori e architetti* scritto da Niccolò Pio e le biografie redatte da Giulio Mancini (Caravaggio, Cavaliere d'Arpino) presenti nel suo *Viaggio per Roma per vedere le pitture che si ritrovano in essa*.

JULIUS SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 472.

⁵⁴ Carlo Ridolfi (1594-1658) è un pittore e scrittore italiano, nato a Lonigo nel vicentino. Ridolfi era attivo nel panorama artistico veneziano e ha contribuito alla promozione degli artisti della sua città.

⁵⁵ Carlo Cesare Malvasia (1616-1693) è un erudito e scrittore italiano. Malvasia contribuì significativamente alla promozione e alla preservazione della storia artistica di Bologna.

tratte dalla letteratura artistica di indirizzo didascalico, oltre a una notevole quantità di materiale documentario.

Nel corso del XVII secolo, l'opera di Filippo Baldinucci assume un ruolo di primaria importanza per il meticoloso lavoro di ricerca documentaria condotto su autori e disegni presenti nella collezione del cardinale Leopoldo II de' Medici. Tale ricerca fu commissionata dal cardinale stesso e portò alla redazione dell'opera intitolata *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (pubblicate tra 1681 e 1728). In questo scritto, Baldinucci compila biografie dettagliate di tutti gli artisti di cui è a conoscenza, dalla figura di Cimabue fino al 1670.

L'intenzione è quella di rinnovare e continuare la tradizione del Vasari su una base più moderna. Le fonti impiegate per questa impresa comprendono sia scritti italiani che stranieri, inclusi autori come van Mander. Il materiale raccolto da Baldinucci è esteso grazie al lavoro dei suoi predecessori, ma in larga misura l'origine della sua opera trae ispirazione da Vasari. Le biografie dei suoi contemporanei assumono un ruolo di notevole rilevanza all'interno dell'opera, offrendo una ricca gamma di dati biografici, informazioni sui committenti delle opere e una dettagliata descrizione delle stesse.

Gli artisti selezionati provenienti da differenti paesi europei, infatti questa, a detta di Schlosser, è «in realtà la prima storia universale dell'arte figurativa in Europa.»⁵⁶

In aggiunta, Filippo Baldinucci pubblica la biografia di Gian Lorenzo Bernini, basandosi ampiamente sulle informazioni fornite dal figlio di quest'ultimo, Domenico Bernini⁵⁷. L'opera, commissionata dalla regina Cristina di Svezia, vede la luce due anni dopo la morte dell'artista, nel 1682. Essa rappresenta la biografia più completa e raffinata a nostra disposizione sul Bernini. All'interno di questo scritto, i maestri vengono menzionati in modo rapido all'inizio del testo, mentre l'intera vita è permeata da un profondo senso di ammirazione nei confronti dell'artista. Nonostante ciò, l'opera presenta tutte le informazioni in modo obiettivo ed essenziale.

Il testo offre informazioni di rilevanza fondamentale per una comprensione più approfondita del contesto in cui l'arte del Bernini è situata. Tuttavia, la narrazione della vita fornita da Baldinucci comincia a deviare dalla prospettiva "storica" presente nella *Vita di Filippo Brunelleschi* di

⁵⁶ JULIUS SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 467.

⁵⁷ Nel 1713, anche il figlio Domenico pubblica una biografia su Bernini, tuttavia, non ottiene lo stesso successo: l'autore, essendo un letterato e non un artista, si trova di fronte all'opera artistica del suo grande genitore senza comprenderla appieno. In tal modo, l'opera dell'esperto conoscitore Baldinucci la supera ampiamente; anzi, Baldinucci stesso fa un ampio uso di questo scritto, senza nemmeno menzionarlo.

Manetti, orientandosi verso un approccio volto a favorire l'elemento più "esemplare". L'obiettivo è quello di delineare una biografia intellettuale del soggetto, la quale comprenda anche informazioni di natura teoretica.

Il biografo più significativo del secolo è comunque Giovan Pietro Bellori⁵⁸; la sua opera *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* si presenta come un proseguimento delle *Vite* del Vasari e delle *Vite* di Giovanni Baglione.

Il libro viene pubblicato nel 1672, con l'inclusione di un inserto (*l'Idea*) datato al 1664. All'interno del suo testo, Bellori si concentra su un gruppo di soli dodici artisti ed esprime un diverso grado di apprezzamento per le varie figure. Fin dall'inizio, seleziona le figure in base a specifici criteri di valutazione. I biografati sono i seguenti: Annibale Carracci, Agostino Carracci, Domenico Fontana, Federico Barocci, Caravaggio, Pieter Paul Rubens, Antoon van Dyck, Francesco Du Quesnoy, Domenico Zampieri, Giovanni Lanfranco, Alessandro Algardi, Nicolas Poussin.

L'opera offre una panoramica sulla pittura europea, abbracciando le tradizioni fiamminga, olandese, francese e italiana. La decisione di selezionare tali biografie riflette la vivacità della scena artistica internazionale a Roma in quel periodo.

Successivamente verranno aggiunte biografie di artisti come Carlo Maratti, Andrea Sacchi, Guido Reni, Ludovico Carracci e Guercino, sebbene queste saranno pubblicate solo nel XX secolo.

Un elemento significativo dell'opera è il suo corredo illustrativo, che include ritratti (fig. 2) e allegorie (fig. 3) per ciascun artista.

Le biografie presentano una struttura che riserva le vicende personali dell'artista alla chiusura, concedendo ampio spazio al proemio, alla narrazione, alle descrizioni, alle riflessioni di "maniera" e all'ecfrasi delle opere. Non tutti gli artisti biografati ricevono una dettagliata descrizione delle loro opere; ciò avviene solo per coloro ritenuti particolarmente meritevoli.

Attraverso la selezione e l'accentuazione di alcune biografie rispetto ad altre, Bellori rappresenta una svolta nella storiografia artistica, segnando il passaggio dalla focalizzazione sulle vicende personali alla considerazione predominante dello stile come criterio di studio artistico.

⁵⁸ Giovan Pietro Bellori (1613-1696) è stato uno storico e scrittore d'arte. È stato commissario per le antichità di Roma, sotto Clemente X e antiquario e bibliotecario di Cristina di Svezia.

1.7 Il Settecento e la *Storia pittorica dell'Italia* di Luigi Lanzi

Nel XVIII secolo, differentemente rispetto alla tradizione storiografica artistica veneziana, Anton Maria Zanetti si fa portatore delle nuove istanze e concetti introdotti da Winckelmann⁵⁹. Nel suo lavoro *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri* (1771), l'autore si propone di condurre una verifica critica delle opere d'arte e un'analisi stilistica. L'inclusione individuale delle opere all'interno di una struttura storiografica mira a sottrarle dall'indistinto di catalogazioni e delle elencazioni, con l'intento di diffondere la comprensione dell'arte in un pubblico più ampio e di favorire lo sviluppo del "buon gusto".

Lo scritto è articolato in cinque libri, ognuno dei quali tratta la storia della pittura veneziana. Le descrizioni delle opere sono organizzate seguendo un criterio di suddivisione per artista e luogo: ogni artista è introdotto da una sintesi delle sue caratteristiche stilistiche, seguita da un catalogo delle opere raggruppate in base alla loro collocazione. L'obiettivo principale è quello di identificare e comprendere le opere d'arte attraverso la localizzazione geografica.

Anton Maria Zanetti costituisce una fonte d'ispirazione significativa per la redazione della *Storia pittorica dell'Italia* (1795-1796) di Luigi Lanzi:

Il piano che adottò in ogni luogo è simile a quel che si formò il ch. Sig. Antonio Maria Zanetti nella *Pittura Veneziana*, opera sommamente istruttiva in suo genere ed ordinata. Ciò ch'egli fa nella sua scuola io l'imito in tutte le altre d'Italia.⁶⁰

Luigi Lanzi segue un approccio simile a quello di A. M. Zanetti e J. J. Winckelmann nella sua stesura della storia dell'arte: attribuisce un ruolo centrale alle opere, organizzandole in base a epoche e aree geografiche e successivamente registrandole per autori, i quali vengono privati del contesto biografico.

⁵⁹ Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) è un bibliotecario, storico dell'arte e archeologo tedesco, noto come una delle figure più influenti del XVIII secolo. Il suo contributo più rilevante è che gli deve molta della sua importanza è l'introduzione di una nuova modalità di fare storiografia artistica e di un concetto di bellezza assoluta. Winckelmann ha sviluppato un sistema storiografico dottrinale, nel quale la narrazione storica viene sviluppata in modo da proporre un modello ideale. Nel campo delle biografie artistiche ha introdotto un approccio più rigoroso e critico, andando oltre la mera cronologia degli eventi nella vita degli artisti: le sue biografie comprendono infatti anche l'analisi critica delle opere d'arte, nonché riflessioni sullo stile e sull'influenza dell'artista, delineando l'evoluzione stilistica nel corso del tempo.

⁶⁰ LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, Remondini, 1796, p. VIII.

Il modello storiografico tradizionale inaugurato da Vasari, basato su biografie individuali di artisti, sta gradualmente perdendo importanza e viene sostituito da un'analisi basata sullo stile: Lanzi crea una serie concatenata di varie scuole artistiche con l'obiettivo di sviluppare nuove osservazioni e riflessioni.⁶¹

1.8 L'Ottocento e il Novecento: le biografie scritte da Carl Justi e Roberto Longhi

Nell'Ottocento e Novecento si può osservare un mutamento della biografia artistica, che sembra evolversi ora in differenti direzioni.

Da un lato, si assiste a una svolta verso una ricostruzione erudita, supportata da un solido fondamento storico e accademico. La biografia diviene il punto di partenza e di convergenza di una serie di "conessioni" che si originano dal soggetto stesso e dalla sua opera, estendendosi poi verso aree più ampie della cultura e dello "spirito del tempo". La vita dell'artista si apre alla società e alle idee contemporanee, inserendosi in diverse interazioni e risposdenze culturali.

Questo è l'approccio adottato da Carl Justi⁶² nella sua biografia *Velasquez* (1888). In quest'opera, la storia individuale dell'artista è intrecciata in un tessuto di rimandi sociali e culturali. Ogni soggetto e quadro vengono esaminati e situati nel loro contesto attraverso analisi iconografiche dettagliate. Anche se la biografia include valutazioni approfondite della qualità formale dei dipinti, quest'aspetto non costituisce l'obiettivo principale dell'approccio di Justi.

L'autore delinea un ritratto del pittore all'interno della vita cittadina, illustrando la sua realtà quotidiana ed esprimendo i suoi stati d'animo.

Gradualmente, si assiste all'apertura di ogni aspetto verso la produzione artistica europea dell'epoca e il contesto culturale prevalente del periodo.

Un altro esempio di approccio alla biografia può essere identificato nell'opera di Roberto Longhi⁶³ *Piero della Francesca* (1927).

⁶¹ Sebbene nel paragrafo si sia voluto sottolineare la nuova tendenza storiografica emersa nel XVIII secolo, è importante precisare che la storiografia regionale e suddivisa per scuole non si esaurisce nel Seicento. A titolo esemplificativo, Bernardo De Dominici compone *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* (1742), strutturato in due volumi. All'interno di quest'opera, l'autore offre un resoconto delle biografie di differenti artisti napoletani, da lui ritenuti trascurati nelle *Vite* di Vasari. Va tuttavia notato che in questo scritto De Dominici commette numerosi errori e, in aggiunta, si inventa le biografie di alcuni artisti.

⁶² Carl Justi (1832-1912) è uno storico dell'arte tedesco, noto per le sue biografie di differenti figure rinascimentali e barocche: Winckelmann, Murillo, Michelangelo e Velasquez.

⁶³ Roberto Longhi (1890-1970) è un influente critico e storico dell'arte italiano.

Sebbene siano presenti riferimenti ai precedenti modelli biografici, come Vasari e Lanzi, Longhi dichiara che l'oggetto della sua ricerca è la "persona pittorica" di Piero della Francesca.

Longhi si oppone alle impersonalità stilistica che prevale nell'Ottocento e si impegna a difendere e preservare l'individualità dell'artista; tuttavia, ciò non implica che egli riconosca in quest'ultimo elementi diversi da quelli di natura stilistica.

Nella sua analisi, lo scrittore riconduce le informazioni biografiche e le relazioni geografiche a una breve appendice e, fin dall'inizio, colloca il punto di partenza di Piero della Francesca nell'ambito del Trecento fiorentino, accostandolo alle figure di Giotto, Masaccio, Masolino e Domenico Veneziano.

In tal modo, Longhi vuole sottolineare che le più strette parentele non sono necessariamente basate su legami biologici e che la produzione artistica e la sua qualità non sono vincolate da confini geografici o temporali rigidi: Piero della Francesca rappresenta un esempio di questa concezione.

Successivamente, Longhi presenta un elenco cronologico delle opere più significative, considerate da lui come la «vera storia interiore del pittore»⁶⁴. Questa successione di dipinti, insieme alle proposte di datazione e al loro raggruppamento in categorie cronologicamente e stilisticamente coese, costituiscono gli elementi che lo storico dell'arte deve ricostruire.

Nel testo sono presenti influenze, conoscenze e osservazioni sociologiche; tuttavia, l'obiettivo principale dello scritto è evidenziare come la vita di Piero della Francesca possa essere inserita in un contesto umano e quotidiano.

⁶⁴ F. BERNABEI, *Percorsi della critica d'arte*, Padova, Cleup, 1995, p. 188.

CAPITOLO 2

BIOGRAFIA DI GIOVANNI PAPINI E “VITA DI MICHELANGIOLO” ⁶⁵

2.1 Infanzia e adolescenza

Giovanni Papini nasce a Firenze il 9 gennaio del 1881 da Luigi Papini, uomo ateo e repubblicano che ha combattuto tra le fila garibaldine e che al momento della nascita del figlio lavora come artigiano di mobili, e da Erminia Cardini, che lo fa battezzare all’insaputa del compagno.

Figlio di una coppia non sposata, trascorre i primi mesi di vita presso l’Istituto degli Innocenti sotto il cognome Tabarri. Il 10 agosto del 1882 viene riconosciuto dalla madre e solo il 18 maggio 1888 prende il cognome Papini in seguito al matrimonio dei genitori.

I primi contatti con la letteratura e la scrittura avvengono tra l’istituto privato “La Speranza” e la vasta biblioteca del padre, contenente numerosi esemplari sia di prosa che di poesia.

A nove anni inizia a frequentare la scuola elementare “Dante Alighieri”, dove conosce Ettore Allodoli. ⁶⁶ A scuola, su richiesta del padre, viene esentato dalla frequenza del corso di religione. Il suo itinerario scolastico si presenta “instabile”, caratterizzato da costanti spostamenti da un istituto all’altro, motivo per il quale la cultura di Papini si forma soprattutto grazie ai suoi studi da autodidatta.

I suoi scritti, come anche quelli degli amici più stretti, ci testimoniano l’infelicità e la solitudine dei primi anni, come possiamo leggere in *Un uomo finito*, la sua precoce autobiografia:

Io non sono mai stato bambino. Non ho avuto fanciullezza. [...] Fin da ragazzo mi son sentito tremendamente solo e diverso – né so il perché. Forse perché i miei eran poveri o perché non ero nato come gli altri? Non so: ricordo soltanto che una zia giovane mi dette il soprannome di *vecchio* a sei o sett’anni e che tutti i

⁶⁵ Per la redazione del capitolo è stata consultata la seguente bibliografia: ALBERTO CASTALDINI, *Giovanni Papini: la reazione alla modernità*, Firenze, Leo S. Olschki, 2006; ANDREA AVETO, JANVIER LOVREGLIO (a cura di), *Bibliografia degli scritti di Giovanni Papini*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2006; ANDREA AVETO, *Papini, Giovanni*, in “Enciclopedia Treccani online”; DEBORAH PARKER, *The Role of letters in Biographies of Michelangelo*, in “Renaissance Quarterly”, vol. 58, n.1 (2005); GIOVANNI PAPINI, *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*, Garzanti, Milano, 1949; MARTA NEZZO, GIULIANA TOMASELLA, *Dire l’arte: percorsi critici dall’Antichità al primo Novecento*, Padova, Il Poligrafo, 2020; *Papini, Giovanni*, in “Dizionario biografico degli italiani”, vol. 81, 2014; ROBERTO RIDOLFI, *Vita di Giovanni Papini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996; VIOLA PASZKOWSKI PAPINI, *La bambina guardava*, Roma, Storia e letteratura, 2006.

⁶⁶ E. Allodoli ci lascia numerose notizie sulla gioventù di Papini in un articolo: *Il ragazzo Papini*, in “Lo spettatore italiano”, I (1924), pp. 90-106.

parenti l'accettarono. E difatti me ne stavo il più del tempo serio e accigliato: discorrevo pochissimo, anche cogli altri ragazzi; i complimenti mi davan noia; i gesti mi facevan dispetto; e al chiasso sfrenato dei compagni dell'età più bella preferivo la solitudine dei cantucci più riparati della nostra casa piccina, povera e buia. Ero, insomma, quel che le signore col cappello chiamano un "bambino scontroso" e le donne in capelli "un rospo". Avevan ragione: dovevo essere, ed ero, tremendamente antipatico a tutti. E mi ricordo che sentivo benissimo intorno a me questa antipatia la quale mi faceva più timido, più malinconico, più imbronciato che mai.⁶⁷

Nonostante le difficoltà manifestate durante l'infanzia, gli anni di istruzione superiore sono quelli che lo portano a conoscere Giuseppe Prezzolini, compagno di studi, e Diego Garoglio, professore di italiano del suo ultimo anno presso la scuola normale maschile Gino Capponi.⁶⁸ Grazie all'amicizia stretta con Garoglio, Papini inizia a rivolgere i suoi interessi anche al mondo dell'arte.

Nel 1900 termina gli studi e fino al 1902 frequenta l'Istituto di Studi Superiori come libero uditore assistendo a lezioni di filosofia e filologia e, successivamente, di medicina e chirurgia. Alla passione per la poesia si affianca presto quella per la filosofia, che lo porta a muovere i suoi primi passi in direzione positivista e a entrare in contatto con la Società Italiana di Antropologia, etnologia e psicologia comparata. Successivamente ricopre il ruolo di bibliotecario del Museo di Antropologia dopo aver conosciuto Ettore Regalia, osteologo e antropologo, e aver da lui ricevuto l'offerta di lavoro.

Nel 1901 compie il suo primo viaggio a Roma e l'anno successivo si trova a Torino dal padre che, colpito da un malore, muore di lì a poco.

2.2 Il "Leonardo"

Intanto il pensiero di Papini inizia a spostarsi verso il fronte dell'idealismo, opponendosi al positivismo, alla letteratura decadente e agli accademici.

Seguendo le orme di questa nuova dottrina prende forma l'idea di creare una rivista; non disponendo di fondi, raccoglie poeti, pittori, filosofi, musicisti, politici: chiunque possa sostenere e contribuire attivamente al progetto.

⁶⁷ GIOVANNI PAPINI, *Un uomo finito*, Firenze, Libreria della Voce, 1913, pp. 3-4.

⁶⁸ Le notizie che abbiamo sulle sue amicizie giovanili vengono dai *Diari* di Giovanni Papini, pubblicati postumi e pregni di informazioni su tutta la sua vita. Essi si compongono di 11 quaderni che vanno dal 9 gennaio 1921 al 10 marzo 1953.

Prende vita, quindi, il 4 gennaio del 1902, la rivista “Leonardo” e subito viene accolta da Gabriele d’Annunzio e Benedetto Croce.⁶⁹ Il programma sintetico viene annunciato nel primo numero; tra i fondatori, oltre a Papini (che si firma sotto lo pseudonimo di “Gian Falco”), ritroviamo anche Prezzolini (“Giuliano il Sofista”).

La rivista ha una vita «tumultuosa e irregolare»⁷⁰; dopo i primi nove numeri, il 10 di maggio dello stesso anno, si interrompe: gli artisti non pagano più le dieci lire al mese che devono alla rivista, necessarie dal momento che lettori e abbonati non riescono a coprire le spese.

Il 10 novembre il “Leonardo” torna a pubblicare, mostrando però un impoverimento del materiale del prodotto e del formato e una periodicità sempre più irregolare.

Nel 1903, Enrico Corradini, colpito dagli articoli scritti da Papini sul “Leonardo”, gli chiede di diventare capo redattore della rivista fiorentina che sta inaugurando: il “Regno”.

Accettata la proposta, Papini contribuisce alla rivista con una quarantina di articoli. Questa attività favorisce il suo avvicinamento al fronte nazionalista e antidemocratico; arriva, così, a redigere per il “Regno” il Programma Nazionalista (*I principii di un nuovo Partito nazionale*) nel 1904.

L’impegno sul fronte politico non lo allontana dal fronte filosofico e, sempre nel 1904, partecipa al “Congresso internazionale di Filosofia” a Ginevra, con Mario Calderoni e Giovanni Vailati. Lì, ha modo di conoscere e conversare con Henri Bergson.

Frequentemente si reca a Roma per visitare l’amico e collaboratore del “Leonardo” Giovanni Vailati e, sempre nella capitale, ha occasione di stringere amicizia con Giovanni Amendola.

Nel 1906 esce il suo primo libro: *Il Crepuscolo dei filosofi*, espressione della delusione a cui l’amore per la filosofia nella sua gioventù l’ha portato. A spiccare dello scritto è il forte tono polemico, tratto caratteristico della sua produzione.

⁶⁹ In una lettera scritta da Gabriele D’Annunzio ad Adolfo De Carolis, il poeta afferma infatti: “Mio caro Adolfo, il primo numero del Leonardo palpita di giovinezza e di ardimento. Il tuo articolo contro l’Arte nova mi sembra eccellente, scritto con forza elegante.” Tuttavia, D’Annunzio ammette di non condividere appieno il programma sintetico proposto dal periodico, che egli definisce “individualista, personalista e idealista”, giudicando tale impostazione come “una restrizione posta a una vita libera e molteplice”. Nonostante queste sue iniziali considerazioni, D’Annunzio successivamente si unisce al gruppo di scrittori che contribuiscono al “Leonardo”, decisione, questa, condivisa anche da Benedetto Croce. Infatti il filosofo è tra i primi a comprendere che i leonardiani, attraverso i loro saggi, indicano una via per una rinascita di idee e di pensiero, contrapponendosi allo spirito positivistico dell’epoca mediante la negazione della trascendenza e del determinismo, mentre promuovono l’anti-intellettualismo e l’anti-scientismo.

⁷⁰ R. RIDOLFI, *Vita di Giovanni Papini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996, p. 37.

Pubblica anche, insieme a Prezzolini, il libro *La coltura italiana* e il primo di quattro volumi di racconti: *Il tragico quotidiano*.⁷¹

Sempre nello stesso anno prende avvio anche la terza serie del “Leonardo” e, specialmente grazie agli scritti nella rivista, la fama di Papini inizia a varcare i confini italiani. Grazie a Bergson e Félix Alcan ha modo di viaggiare a Parigi, dove conosce Emile Boutroux, Remy de Gourmont, Charles Péguy, Pablo Picasso e Georges Sorel.

Due principali linee, entrambe fiorite dal pragmatismo, si delineano ora nella rivista: quella misticheggiante e quella logico-empirica. Riprende, inoltre, l’inserimento nel periodico di scritti di letteratura e d’arte, precedentemente interrotto.

L’abbandono da parte di Prezzolini del “Leonardo” (sia per il recente matrimonio che per le contrastanti opinioni con Papini sul pensiero di Benedetto Croce) indirizza la rivista verso la propria conclusione: l’ultimo fascicolo esce nell’agosto del 1907 e porta il titolo *La fine*.

2.3 La nascita de’ “La Voce” e di “Lacerba”

Con l’ultima pubblicazione del “Leonardo” coincide il matrimonio di Papini con Giacinta Giovagnoli, una giovane donna proveniente da Bulciano, in Val Tiberina. Dalla loro unione nascono Viola (1908-1971) e Gioconda (1910-1954).

Dopo questa prima esperienza redazionale, Papini si concentra sulla stesura di un nuovo libro, il *Rapporto sugli uomini*, collaborando al contempo con differenti riviste per mantenere la famiglia.⁷²

Agli inizi del 1908 si trasferisce a Milano sperando di essere assunto da “Il Corriere della Sera” ma vede deluse le sue aspettative; sempre lì incontra il gruppo modernista di Alessandro Casati e Tommaso Gallarati Scotti, avviando una collaborazione con la loro rivista “Il rinnovamento”. Lasciata Milano, dopo un breve soggiorno a Firenze si sposta a Bulciano con la moglie e lì continua la stesura del *Rapporto sugli uomini* mentre scambia lettere con Soffici e Prezzolini relative a un nuovo periodico che desidera avviare: “La Voce”.

⁷¹ Seguiranno *Pilota cieco* nel 1907, *Parole e sangue* nel 1912 e *Buffonate* nel 1914.

⁷² *Rapporto sugli uomini* è un’opera estremamente travagliata e caratterizzata da numerose riscritture, alla quale Papini lavora per tutta la sua vita a numerose riprese lasciandola però inconclusa; viene pubblicata postuma nel 1978.

Il primo numero de “La Voce” esce il 20 dicembre del 1908 a Firenze e Papini torna nella sua terra natale appositamente per l’occasione.

La rivista viene fondata insieme a Prezzolini, le cui idee, in contrasto con quelle di Papini, portano quest’ultimo a soddisfare i propri bisogni filosofici nella rivista l’“Anima” (fondata con Giovanni Amendola nel 1911) e quelli letterari nella rivista “Lacerba” (fondata con Ardengo Soffici nel 1913).

Nel 1913, poco dopo la nascita di “Lacerba”, viene pubblicato dalla Libreria della Voce *Un uomo finito*: un libro autobiografico in cui Papini ripercorre la propria vita dall’infanzia fino ai trent’anni.

La rivista *La Voce* vive il periodo che va dall’aprile all’ottobre del 1912 sotto la completa direzione di Papini; in questo intervallo di tempo il periodico si apre alla pubblicazione di scritti d’arte e di lettere, favorita dalla temporanea assenza di Prezzolini, il quale è di posizioni avverse. Al ritorno di Prezzolini, anche la rivista torna al suo aspetto originario incontrando però il malcontento di Papini e Soffici; questa insoddisfazione porta alla nascita di una nuova rivista gestita dai due e aperta all’arte: il 1° gennaio 1913 esce il primo fascicolo di “Lacerba”.

Ben presto la rivista dell’avanguardia fiorentina si apre anche ai membri del futurismo milanese di Filippo Tommaso Marinetti, nonostante certe linee di pensiero non condivise.

Il 21 febbraio del 1913 ha luogo la prima “Serata futurista” al teatro Costanzi di Roma, alla quale Papini prende parte pronunciando il *Discorso di Roma*. La serata viene replicata anche al teatro Verdi di Firenze il 12 dicembre ma, in questo caso, Papini interviene con *Firenze passatista*.

L’avvicinamento al futurismo inasprisce i rapporti tra Prezzolini e Papini, segnando una breve fase che vede la sua fine con la presa di distanza testimoniata dal dibattito tra Papini e Boccioni negli articoli *Il cerchio si chiude* (“Lacerba”, a. II, n. 4, 15 febbraio 1914) e *Il cerchio non si chiude* (“Lacerba”, a. II, n. 5, 1° marzo 1914). La rottura definitiva con l’avanguardia marinettiana avviene con l’articolo *Futurismo e Marinettismo*, che vede Papini, Soffici, Palazzeschi, Govoni e Carrà distaccarsi dall’approccio precedentemente condiviso e a formare un gruppo a sé stante.

La prima guerra mondiale scoppia nel 1914 e l’Italia entra nel conflitto nel 1915. Due giorni prima della dichiarazione di guerra all’Austria, “Lacerba” arriva alla fine della sua vita: l’ultimo fascicolo esce il 22 maggio del 1915.

2.4 Il mutamento e la conversione

Allo scoppio della guerra, Papini prova ad arruolarsi ma senza successo, dato che la richiesta viene respinta a causa della sua miopia. Vedendo preclusa la possibilità di prendere parte al conflitto, decide di tornare alla scrittura di articoli e alla collaborazione con riviste e giornali.

Nel 1916 pubblica *Stroncatore*, un libro composto da differenti saggi nei quali da una parte Papini critica chi nel corso della sua vita lo ha ostacolato, dall'altra si possono occasionalmente riscontrare degli elogi a cari amici, come Soffici e Palazzeschi.

Esce in questo periodo anche *Opera prima*, una raccolta delle poesie pubblicate sulla *Voce* dal 1914 e 1916.

Sempre nel 1916 Papini si rifugia a Bulciano, dove continua a lavorare a *Rapporto sugli uomini* e a numerosi altri libri.

Il 1917 è caratterizzato da frequenti viaggi tra Bulciano e Roma, dove inizialmente lo scrittore collabora con Filippo Naldi alla fondazione del giornale "Il Tempo", pubblicato la prima volta a dicembre dello stesso anno, e dove successivamente Papini si trasferisce in occasione della prima stampa del periodico.

"Il Tempo", un periodico dai tratti fortemente disfattisti nei confronti della guerra, testimonia un nuovo mutamento nell'animo di Papini, consistente in una sempre maggiore avversione verso le passate posizioni interventiste e futuriste.

Nel marzo del 1918 si dimette perché incapace di vivere ai ritmi del lavoro d'ufficio e ritorna a Bulciano.

Dal febbraio del 1919 dirige la rivista in francese "La vraie Italie", la quale ha l'obbiettivo di divulgare la cultura italiana al di fuori dei confini nazionali. La sua volontà è di portare avanti un progetto che non appaia nazionalista né imperialista. I suoi intenti sono però destinati a fallire: la rivista chiude nel maggio del 1920.

Già dal 1918 si era assistito a un cambiamento spirituale in Papini che, da ateo, si avvicina sempre di più alla fede cristiana; questo viene testimoniato nella lettera del 16 maggio 1918 a Cesare Angelini: «Sono sempre stato nel fondo, contro le apparenze, un mistico; ma ora sto diventando e non solo per teoria, un cristiano.»⁷³

⁷³ CESARE ANGELINI, *Cronachette di letteratura contemporanea*, Bologna, Boni Editore, 1971, pp. 159-160.

Questa graduale conversione lo porta, dal 1919, alla stesura di *Storia di Cristo*, pubblicato nel 1921 e seguito da un successo internazionale testimoniato dalle numerose traduzioni.

La *Storia di Cristo* si contraddistingue per le numerose riflessioni sulla vita di Gesù che accompagnano varie ed eterogenee storie, facendo perdere l'aspetto unitario e solenne tipico delle biografie.

Si assiste in questi anni all'ascesa di Mussolini, dalla quale però Papini tenta di rimanerne distaccato.

Nel 1922 prende avvio il progetto del *Dizionario dell'Omo salvatico* insieme a Domenico Giulioti: un'enciclopedia satirica e polemica nella quale l'integralismo cattolico attacca l'ateismo e la decadenza morale. Questo è l'ultimo libro polemico pubblicato da Papini.

Negli stessi anni inizia a scrivere i primi capitoli di *Seconda nascita*, un racconto autobiografico destinato a rimanere incompiuto a causa di altri progetti e pubblicato solo postumo.

Nel 1929 la figlia Viola si sposa con Stanislaw Paszowski; alla fine dello stesso anno esce *Sant'Agostino*, libro di divulgazione sulla figura del santo.

Dal 1930 inizia una collaborazione più solida con il "Corriere della Sera", già avviata nel 1926. I suoi *Diari* rivelano come nel 1930 debba interrompere la scrittura della biografia di Michelangelo iniziata nel 1929 per concentrarsi sulla scrittura del *Rapporto sugli uomini* e, successivamente, del *Giudizio universale*: «Liberarsi da ogni mania erudita, cioè rinunciare a finire la biografia di Michelangelo.»⁷⁴

Viene pubblicato nel 1931 *Gog*, romanzo satirico che prende il nome dal suo protagonista. In questo stesso periodo si fa strada l'idea di scrivere una biografia di Dante; due anni più tardi vede la luce *Dante vivo*. Tuttavia, questa opera è oggetto di critiche da parte degli studiosi: la colpa di Papini è quella di aver "umanizzato" troppo il letterato fiorentino, trascurando i fatti, il pensiero politico e filosofico a favore dei sentimenti.

Nel 1933 viene istituito il "Premio Firenze", premio di grande rilievo per gli scrittori; inizialmente assegnato a Benito Mussolini con *Vita di Arnaldo*, il dittatore lo rifiuta suggerendo di concederlo a Giovanni Papini e *Dante vivo*.

Papini, che fino a questo momento ha mostrato tendenze antifasciste e antimussoliniane, inizia a rivalutare e modificare le sue opinioni riguardo al "Duce"; tuttavia, egli rimane fermamente

⁷⁴ G. PAPINI, *Diario*, Firenze, Vallecchi, 1962, pp. 43-44.

contrario alla guerra, alla propaganda razzista mussoliniana (come evidenziato nell'articolo *Razzia dei razzisti*) e all'alleanza con la Germania.

Nel 1935 gli viene offerta la cattedra di Letteratura italiana presso l'Università di Bologna. Nonostante ciò, questo anno risulta particolarmente drammatico per Papini poiché segnato dalla morte della madre, dal peggioramento della vista e dalle prime avvisaglie della seconda guerra mondiale.

Dopo aver scoperto di avere un versamento nell'occhio destro e una forte opacità nell'occhio sinistro è costretto a smettere di leggere e scrivere. Questa situazione lo porta ad entrare in una casa di cura nel 1936 per un intervento e a rinunciare alla cattedra offerta a Bologna.

Nel 1937 riceve la nomina all'Accademia d'Italia di Roma da Mussolini e dal ministro Bottai; da questo momento Papini si divide tra Roma e Firenze, dove viene posto a presidenza del Centro Nazionale di Studi sul Rinascimento⁷⁵.

2.5 La guerra e gli ultimi anni nel dopoguerra

Nel 1940 inizia a lavorare a un'idea concepita nel 1904: il *Giudizio universale*.

Nel 1943 partecipa Convegno dell'Unione europea degli scrittori a Weimar, dove pronuncia il suo discorso sui valori della civiltà italiana e cristiana; quest'ultimo risulta particolarmente sgradito dai nazisti. Al suo ritorno in Italia, si incontra con Mussolini per discutere sulla sua recente permanenza in Germania. Nonostante la sua connivenza per il nazismo, il dittatore mostra di apprezzare particolarmente le parole spese dallo scrittore.⁷⁶

Verso la fine dell'anno, in un'Italia divisa tra anglo-americani e tedeschi, decide di tornare a Bulciano e seguire da lì le vicende che colpiscono la Penisola durante la guerra, rimanendo isolato e fornendo solo poche notizie ai suoi conoscenti.

Alla morte di Giovanni Gentile nel 1944 viene proposta a Papini la presidenza dell'Accademia d'Italia, trasferita a Firenze a causa della guerra, ma lo scrittore rifiuta.

⁷⁵ Il Centro viene istituito attraverso il Regio decreto-legge del 29 luglio 1937, in seguito al voto unanime ottenuto dall'assemblea di studiosi italiani e stranieri durante il "Primo Convegno di Studi sul Rinascimento", tenutosi il 16 maggio del 1937 presso la Villa Medicea di Poggio a Caiano.

⁷⁶ Papini, pur non sostenendo il fascismo, non rinnega la sua amicizia con Mussolini, riconoscendo la grande cultura e intelligenza del dittatore.

Con l'avanzare delle truppe sia tedesche che alleate si reca alla Verna, dove entra nel Terzo Ordine di San Francesco assumendo il nome di Bonaventura: questo gli consente di rimanere nel convento nel quale si è rifugiato con la moglie quando gli ufficiali tedeschi cercano rifugiati civili durante la guerra. Nonostante i bombardamenti, continua a lavorare al *Giudizio Universale*.

In seguito, si sposta per un periodo ad Arezzo, ma nell'ottobre del 1944 ritorna a Firenze, dove riprende la scrittura del *Giudizio Universale* e, pochi mesi dopo, anche quella del *Rapporto sugli uomini*.

Al termine della guerra e con la caduta del fascismo, l'Accademia viene chiusa e i componenti vengono sottoposti a processo: Papini è tra i membri che ricevono un trattamento più favorevole. Al contrario, viene estromesso dall'Istituto nazionale per gli studi sul Rinascimento, l'organizzazione da lui precedentemente fondata.

La perdita dei vari incarichi giova a Papini, consentendogli di disporre di più tempo per dedicarsi alla scrittura.

Nel 1946 fonda la rivista anticonformista "L'Ultima" e pubblica le *Lettere agli uomini del Papa Celestino VI*. In questo contesto, lavora a un nuovo libro: *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*.

Papini aspira a creare la più grande biografia dell'artista: un progetto avviato già nel 1929 ma interrotto e poi ripreso completamente rinnovato nel 1946.

La stesura è discontinua, determinata dalle continue oscillazioni tra *Rapporto sugli uomini*, il *Giudizio universale* e la composizione di altri nuovi libri.

In questo stesso periodo, viene redatta un'autobiografia che, per la sua struttura, richiama la *Vita di Michelangiolo: Passato remoto* ci introduce al mondo di Papini attraverso le relazioni che ha instaurato nel corso degli anni.

Nel 1949, viene pubblicata la biografia del Buonarroti, composta da numerosi brevi racconti che si uniscono per formare una narrazione più ampia, quella della sua vita.

Il secondo libro di *Gog*, il *Libro nero - Nuovo diario di Gog*, vede la luce all'inizio del 1951 e, per questa pubblicazione, gli viene conferito il premio Marzotto nel settembre dello stesso anno.

L'anno successivo, cominciano a manifestarsi i primi segni della sclerosi che lo condurranno alla paralisi. Il 7 ottobre 1952 scrive sui suoi *Diari*:

Mi rattrista il pensiero che non potrò più scrivere, che non potrò neanche terminare le opere già cominciate o prossime alla fine. Il pensiero è ancor vivo (o mi sembra) ma la mano non è più docile ed io sono riluttante a dettare. Il dolore di non poter scrivere si aggiunge all'umiliazione di non poter camminare.⁷⁷

Con l'avanzare progressivo della malattia, è costretto ad abbandonare il progetto della sua ultima rivista, realizzata in collaborazione con Occhini e Soffici: "Il Foglio".

Il 10 marzo del 1953, scrive personalmente l'ultima pagina dei suoi *Diari*:

Ho passato lunghi mesi di malinconie e sofferenze. Ho sopportato tutto per la speranza di guarire. Mi hanno bucato un centinaio di volte. Mi hanno massaggiato braccia e gambe. Ma non posso camminare senza aiuto e la mano destra dura fatica a tener la penna.⁷⁸

Con queste ultime sue parole, si dissolve anche la speranza di terminare il *Giudizio Universale* e il *Rapporto sugli uomini*.

Da questo momento, ogni suo pensiero è pazientemente dettato al suo segretario Mauro Innocenti. In tutte le attività è, inoltre, affiancato e assistito dalla nipote Anna.

A dicembre del 1953, pubblica il pamphlet *Il Diavolo*, il quale riceve una condanna da parte della stampa cattolica e della critica letteraria. Nel frattempo, continua la sua collaborazione con il "Corriere della Sera" attraverso la sua serie *Schegge*; questi scritti verranno in seguito raccolti nel volume *Spia del mondo* del 1955.

Nell'aprile del 1954 viene a mancare la figlia Gioconda, che già da tempo si trovava in condizioni di salute precarie, informazione tenuta nascosta al padre. A causa delle difficoltà, sia familiari che fisiche, si ritrova a interrompere temporaneamente le sue attività.

Al momento della ripresa, anche il semplice atto di parlare diventa sempre più difficile a causa della progressione della malattia; solo la nipote riesce a comprenderlo, ma soltanto se le parole vengono scandite lettera per lettera. Gli amici iniziano a visitarlo sempre più frequentemente, specialmente in considerazione della drastica riduzione delle lettere inviate.

Prosegue la pubblicazione periodica delle sue *Schegge* fino a poco più di un mese prima della sua morte, avvenuta l'8 luglio del 1956 a Firenze.

In seguito alla sua scomparsa, vengono pubblicati postumi i seguenti lavori: *Giudizio universale* (1957), *La seconda nascita* (1958), *Diario* (1962), *Rapporto sugli uomini* (1977) e *Diario 1900* (1981). Successivamente, viene pubblicata una nuova edizione del *Diario 1900* intitolata *Il non finito* (2005).

⁷⁷ G. PAPINI, *Diario*, Firenze, Vallecchi, 1962, p. 700.

⁷⁸ *Ivi*, cit. p. 703.

2.6 Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo

La stesura della biografia del Buonarroti inizia nel 1929 ma viene interrotta l'anno successivo e, a questo proposito, è singolare l'affermazione (già precedentemente menzionata) riportata nei *Diari* di Papini: «Liberarsi da ogni mania erudita, cioè rinunciare a finire la biografia di Michelangelo.»⁷⁹

Può risultare interessante porgere attenzione all'espressione "mania erudita": essa non indica un'inclinazione di stile stilistica ma una tendenza argomentativa. Papini sembra fare riferimento alla sua volontà di esplorare ogni minimo dettaglio della vita di Michelangelo, inclusi quelli che spesso vengono trascurati dai biografi.

Ciò diventa evidente quando si considera che la stesura finale dell'opera consiste in un'ampia ricerca di informazioni sia sulla figura di Michelangelo che sulle persone con cui è stato in contatto. Questa ricerca è supportata da un'attenta lettura di lettere e documenti⁸⁰, nei quali l'autore analizza approfonditamente ogni aspetto della vita dell'artista. Niente viene trascurato e ogni elemento che cattura l'attenzione di Papini è trattato in un passo separato; seguendo questa metodologia, l'autore realizza capitoli di variabile lunghezza al fine di includere qualsiasi informazione giudicata rilevante.

Questo approccio meticoloso conferisce alla biografia di Michelangelo un alto grado di dettaglio e completezza. Tuttavia, nel 1929, Papini riconosce che tale approccio potrebbe condurre a una ricerca interminabile e rendere difficile la conclusione del lavoro; pertanto, egli ritiene

⁷⁹ *Ivi*, cit. pp. 43-44.

⁸⁰ Lo stesso Papini nella *Prefazione* a *Vita di Michelangiolo* afferma: «Tutto ciò che dice è fondato su documenti contemporanei e fonti sicure, stampate e manoscritte.»

G. PAPERINI, *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*, Garzanti, Milano, 1949, p. XIV.

Nel corso della lettura della biografia, si riscontrano frequenti citazioni provenienti da differenti lettere e documenti. A titolo esemplificativo, nel capitolo intitolato *Il Papa di bronzo*, si fa riferimento a una lettera datata 6 luglio 1507, inviata da Michelangelo al fratello, concernente la realizzazione di una statua in bronzo per il papa Giulio II.

Ivi, cit. pp. 159.

Nel capitolo intitolato *La seconda Pietà*, Papini richiama un passo del contratto stipulato il 26 agosto 1498 tra il cardinale di San Dionigi Jean Villiers de la Groslaye e Michelangelo. Jacopo Galli si fece garante annotando personalmente sulle carte: «Et io Jacobo Galli prometto al reverendissimo Monsignore che lo dicto Michelagnolo farà la dicta opera in fra uno anno et sarà la più bella opera di marmo che sie hogue in Roma et che maestro nisuno la faria migliore hogue.»

Ivi, cit. p. 82.

necessario liberarsi da questa “mania erudita” e focalizzarsi su un lavoro più accessibile e pratico.

La stesura della biografia viene ripresa solamente nel 1946 e subisce una completa rielaborazione. Il libro, nella sua versione definitiva, assume il titolo di *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo* ed è pubblicato da Garzanti a Milano nel 1949. La biografia è corredata da 33 illustrazioni⁸¹; accanto all’edizione corrente è pubblicata un’edizione di lusso, limitata a una tiratura di 100 copie, rilegate in piena pelle, numerate e autografate dall’autore.

L’edizione più recente dell’opera assume il titolo *Vita di Michelangelo. Il sogno dell’uomo* ed è stata pubblicata nel 2019 dall’editore Res Gestae. Il nuovo titolo sembra fare riferimento alla presenza dell’illustrazione de’ *Il sogno della vita umana* di Michelangelo, presente nel controfrontespizio della prima edizione del 1949 (fig. 4).

La prima edizione di *Vita di Michelangiolo* riscontra complessivamente un certo successo internazionale con numerose traduzioni in diverse lingue; tra queste vanno menzionate: l’edizione francese *Michel-Ange* tradotta dall’italiano da Fernand Hayward e pubblicata da Flammarion a Parigi nel 1950; l’edizione spagnola *Vida de Miguel Angel* pubblicata da Aguilar

⁸¹ Le illustrazioni vengono presentate con le seguenti didascalie: Michelangelo – *Il sogno della vita umana* (Museo di Chantilly); Casa natale di Michelangiolo (Castello di Caprese, Arezzo); Chiesa di San Giovanni dove fu battezzato Michelangiolo (Caprese, Arezzo); Veduta del Castello di Caprese in Val Tiberina (Arezzo); Veduta di Settignano, presso Firenze, dove Michelangiolo fu mandato a balia; Casa di via Bentaccordi (angolo di via dell’Anguillara) a Firenze, dove Michelangiolo abitò da ragazzo; *San Giovannino va nel deserto*, del Ghirlandaio, probabile ritratto di Michelangelo fanciullo (Chiesa di Santa Maria Novella Firenze); *Sant’Antonio battuto dai diavoli*, di Martino Schongauer (stampa che servi a Michelangelo per la sua prima pittura); *La Pietà*, affresco attribuito a Michelangiolo (Chiesa di Marciolla, presso Firenze); *Testa di Ercole*, marmo di Michelangiolo (?) (proprietà privata, Parigi); *Il giovane Michelangiolo penseroso*, incisione in rame del sec. XVI (British Museum, Londra); *Tomba di Jean Villier de la Groslaye*, cardinale di San Dionigi (Grotte Vaticane, San Pietro, Roma); Autoritratto di Michelangiolo (?) – San Paolo, dettaglio (Altare Piccolomini, Duomo di Siena); Michelangiolo – Disegno ch’è forse il ritratto di Leonardo da Vinci; *Michelangiolo al lavoro* (da Sigismondo Fanti – “Triumpho di Fortuna” – Vinegia, 1527); Michelangiolo a 47 anni, ritratto di Giuliano Bugiardini (Louvre, Parigi); Torre di San Miniato, presso Firenze, dalla quale Michelangiolo diresse la difesa del colle omonimo (1530); Ritratto di *Baccio Valori*, di Sebastiano del Piombo (Galleria Pitti, Firenze); *Testa di giovane* – studio per il ritratto di Tommaso del Cavaliere (?) – di Michelangiolo (Londra, British Museum); Supplica a Leone X per la tomba di Dante (1518) con la sottoscrizione autografa di Michelangiolo, dettaglio (Firenze, Archivio di Stato); Cecchino Bracci, di Francesco Amadori detto l’Urbino, 1545 (Ciesa di Ara Coeli, Roma); *Vittoria Colonna*, medaglia coniata durante la sua vita; Ritratto di Michelangiolo, di Francisco de Hollanda (1538?); Ritratto del *Cardinale Reginaldo Pole*, di Sebastiano del Piombo (Ermitage, Leningrado); *Testa di giovane*, attribuita a Michelangiolo (Roma, Collezione privata); *Archadelt*, musica di un madrigale di Michelangiolo. (Primo libro dei Madrigali, 1543); *Michelangiolo che studia un cadavere*, disegno di Bartolomeo Passarotti (Louvre, Parigi); *Il Foro Traiano*, stampa del Du Pérac. A sinistra le case di Marcel de’ Corvi; *Michelangiolo vecchio che sorveglia i lavori di San Pietro*, disegno di Federico Zuccari; *Sofonisba Anguissola*, autoritratto (Uffizi, Firenze); Autoritratto di Michelangiolo in persona di Nicodemo (Santa Maria del Fiore, Firenze); *Michelangiolo vecchio*, disegno di Daniello da Volterra; Schizzo del catafalco delle esequie (1564) (Kupferstichkabinett, Monaco).

a Madrid nel 1950; l'edizione inglese *Michelangelo his Life and his Era* tradotta dall'italiano da Loretta Murnane e pubblicata da Dutton and C. a New York nel 1952; l'edizione olandese *Het Leven van Michelangelo* pubblicata da Lieverlee ad Amsterdam nel 1952; l'edizione portoghese *Vida de Miguel Angelo na vida do seu tempo* pubblicata da Livros do Brasil a Lisbona nel 1952; l'edizione tedesca *Michelangelo und sein Lebenskreis* tradotta da Ernst Wiegand Junker e pubblicata da Schwann a Düsseldorf nel 1952; l'edizione austriaca *Michelangelo und sein Lebenskreis* pubblicata da Amandus a Vienna nel 1952; e l'edizione polacca *Michał Anioł na tle epoki* tradotta da Zofia Koczorowska e pubblicata da Pax a Varsavia nel 1959.

2.7 Fonti, stile, struttura e contenuti del libro

Nella prefazione dell'opera, Papini afferma: «Tutto ciò che dico è fondato su documenti contemporanei e su fonti sicure, stampate e manoscritte.»⁸²

Nella stesura di *Vita di Michelangiolo*, le lettere dell'artista giocano, indubbiamente, un ruolo significativo.⁸³ Un numero considerevole di questi scambi epistolari è emerso nel XIX secolo e ha costituito una fonte di rilevante interesse per i biografi dell'artista, venendo prontamente incluso nei loro scritti.

Infatti, nel 1858, a seguito della morte del discendente Cavaliere Cosimo Buonarroti, l'archivio di famiglia viene donato al comune di Firenze; tuttavia, non viene reso accessibile al pubblico e la copia di opere e manoscritti viene vietata. Solo poche persone, fidati e amici, hanno il privilegio di accedervi. Questa restrizione viene commentata come uno «strano monopolio»⁸⁴

⁸² G. PAPINI, *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*, Garzanti, Milano, 1949, p. XIV.

⁸³ Le numerose relazioni intrattenute da Michelangelo sono ampiamente documentate attraverso una vasta quantità di lettere scritte: queste hanno svolto un ruolo significativo in molte biografie del Buonarroti. Negli anni successivi alla morte di Papini, larghi studi sono stati dedicati all'argomento da Paola Barocchi, partendo dal lavoro avviato da Giovanni Poggi e approdando alla pubblicazione del primo di cinque volumi del *Carteggio* nel 1965. Secondo i dati raccolti fino ad oggi, le lettere coprono un arco di 67 anni e ammontano a un totale di 1390 (di cui circa 500 sono state scritte dall'artista, mentre le altre gli sono state indirizzate). Esse forniscono informazioni su vari aspetti della vita di Michelangelo, tra cui: le sue questioni finanziarie, i processi della famiglia, le sue preoccupazioni, le sfide che ha affrontato nei suoi diversi progetti e persino i dettagli dei tessuti che preferiva per i suoi abiti.

Per maggiori informazioni sull'argomento, fare riferimento all'articolo di Deborah Parker: *The role of letters in biographies of Michelangelo*, in "Renaissance Quarterly", vol. 58, n.1 (2005).

⁸⁴ G. PAPINI, *Lettere di Michelangelo Buonarroti*, vol. 1, Carabba, Lanciano, 1910, p. 6.

nell'introduzione scritta dallo stesso Papini alla sua edizione delle lettere di Michelangelo (1910). Infatti, lo scrittore si occupa della redazione di una sua personale raccolta di lettere dell'artista (*Lettere di Michelangelo Buonarroti*), divisa in due volumi e pubblicata per la prima volta nel 1910 da Carabba nella collana "Scrittori nostri". Questa raccolta viene ricavata dall'edizione delle *Lettere di Michelangelo, pubblicate coi Ricordi e i Contratti artistici* curata da Gaetano Milanesi e pubblicata da Le Monnier a Firenze nel 1875. All'interno della collezione di Giovanni Papini sono presenti 495 lettere scritte dall'artista nel periodo compreso tra il 1496 e il 1563.

Al tempo della scrittura della biografia michelangiotesca l'autore non ha modo di accedere ai manoscritti originali; le sue ricerche coincidono con gli anni in cui Giovanni Poggi (1880-1961), Soprintendente dell'Arte Medievale e Moderna per la Toscana e primo curatore dell'Archivio Buonarroti, sta lavorando a una edizione multivolume della corrispondenza di Michelangelo. Per questo motivo, Poggi non consente a Papini di accedere ai documenti. Successivamente, il curatore abbandona il progetto a causa della sua vastità, delle difficoltà causate dallo scoppio della prima guerra mondiale e dalla scomparsa dei suoi collaboratori. In conclusione, l'intera eredità dell'archivio diventa accessibile solo nel 1964.

Per tale ragione, le uniche lettere accessibili a Papini, al momento della stesura del proprio scritto, sono quelle contenute nella sua raccolta pubblicata nel 1910 (e successivamente ristampata, senza variazioni, nel 1932).

A differenza dei suoi predecessori, nella biografia Papini si concentra sull'effettivo contenuto delle lettere, tralasciando i discorsi di natura maggiormente artistica; ciò gli permette di ottenere una conoscenza più approfondita del Michelangelo storico⁸⁵, consentendogli così una migliore comprensione delle molteplici attività dell'artista.

Le lettere consultate riguardano le corrispondenze dirette con Michelangelo, ma non sono l'unico tipo di documento ad essere esaminato: ogni scritto che includa il nome dell'artista o vi faccia riferimento viene immediatamente considerato.

Come conseguenza diretta, Giovanni Papini procede con l'analisi di una vasta gamma di documenti, ricordi e scritti appartenenti a contemporanei dell'artista; tra questi rientrano: gli

⁸⁵ Con il termine "Michelangelo storico" va intesa la figura immersa nel contesto socio-culturale del tempo, evitando così di isolare l'artista dall'ambiente e di analizzarlo esclusivamente in relazione alla sua produzione artistica.

scritti di Benedetto Varchi e l'*Orazione Funerale* stilata per il funerale di Michelangelo, i *Dialoghi* e il trattato *De Pintura Antiga* di Francisco de Hollanda, il *Memoriale* di Baccio Bandinelli, le *Satire* di Ludovico Ariosto, l'*Autobiografia* di Raffaello da Montelupo e gli scritti del Cellini.

Inoltre, ogni produzione di Michelangelo è oggetto di attenta analisi; vengono, quindi, studiati le *Rime*, i disegni, i madrigali e i *Ricordi*.

I documenti consultati comprendono anche gli atti capitolari dell'Archivio di Stato, necrologi, documenti scolastici, inventari di raccolte (con menzione delle collezioni Medicee), contratti per commissioni artistiche, contratti di compravendita e i registri dei battezzieri (in particolare quelli dell'Opera del Duomo di Firenze). Ulteriori risorse di ricerca sono le biblioteche, tra le quali vengono citate quella del British Museum e la Biblioteca Estense di Modena.

Agli scritti degli autori coevi all'artista si affiancano quelli di autori successivi, come: *Analysis of Beauty* di William Hogarth, *Decretum* d'Yves de Chartres, *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma* di Flaminio Vacca e *Mozart e Salier* di Puskin.

Anche le precedenti biografie redatte nel corso dei secoli costituiscono un punto di partenza per l'opera Papini. Nei capitoli di *Vita di Michelangiolo* sono abbondantemente presenti citazioni provenienti dagli scritti di Giorgio Vasari e Ascanio Condivi⁸⁶, i quali si presentano come la sua fonte primaria; invece, si possono identificare delle fonti secondarie nella biografia inedita di Girolamo Benivieni e nell'anonimo Magliabechiano⁸⁷.

⁸⁶ Ascanio Condivi (1525-1574) è stato un pittore e scrittore d'arte italiano del Rinascimento. Le informazioni che noi possediamo su Condivi sono particolarmente limitate rispetto a quelle su Vasari: la sua notorietà deriva esclusivamente dalla pubblicazione della biografia del Buonarroti, senza la quale sarebbe passato alla storia solo come membro della cerchia del maestro. La particolarità della sua *Vita* di Michelangelo risiede nel fatto che è stata sottoposta a un'attenta revisione dello stesso maestro, visto lo stretto rapporto sviluppato tra i due.

⁸⁷ L'anonimo Magliabechiano, chiamato anche Gaddiano, è un importante manoscritto datato al 1540 e attualmente custodito presso la Biblioteca Centrale Nazionale di Firenze. La sua denominazione deriva dall'anonimato dell'autore dell'opera e dal nome del precedente proprietario: Antonio Magliabechi.

La sezione iniziale del manoscritto narra le vite e le opere di artisti dell'antica Grecia, mentre la seconda parte costituisce la porzione più consistente dello scritto, con un'ampia e completa trattazione sugli artisti fiorentini del Trecento e della prima metà del Quattrocento.

Quest'opera si configura come la trattazione più esaustiva sull'argomento antecedente alla prima edizione delle *Vite* di Vasari; quest'ultimo, infatti, ha attinto numerose informazioni direttamente da questo manoscritto.

Il codice, all'altezza della stesura del libro di Papini, era stato pubblicato sotto la cura di Carl Frey nel 1892; inoltre, il manoscritto era (ed è tuttora) custodito presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Cod. Magliab. XVII, 17).

Per maggiori informazioni sulla storia del manoscritto fare riferimento a: CORNELIO DE FABRICZY, *Il codice dell'Anonimo Gaddiano (Cod. Magliabechiano XVII, 17) nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, in "Archivio storico italiano", serie V, vol. 12, 1893, pp. 15-94 e pp. 275-334.

Lo scrittore, come si può evincere anche dalla lettura della prefazione, dimostra di aver consultato anche gli scritti su Michelangelo degli autori coevi Herman Grimm, Charles de Tolnay, Henry Thode, Dagobert Frey, Romain Rolland, Marcel Brion e John Addington Symonds⁸⁸.

Infine, Papini integra all'ampia documentazione anche propri precedenti scritti.

Al termine della sua ricerca, l'autore ha condensato e presentato solo le informazioni essenziali, rendendo il testo accessibile non solo agli eruditi ma a chiunque desideri approfondire l'argomento.

La selezione degli aneddoti su Michelangelo è stata basata su criteri di verosimiglianza e credibilità. Papini ha incluso anche leggende che, sebbene contestate da altri biografi, egli ha ritenuto pertinenti per approfondire la comprensione del carattere di Michelangelo, sebbene non fossero corroborate da documenti verificabili.

I capitoli sono stati mantenuti brevi per agevolare la lettura e le ricerche, senza mai smarrire il filo cronologico. Lo stile adottato è semplice e chiaro, evitando elaborazioni estetizzanti o misticizzanti. Queste scelte sono state compiute con l'intenzione di evitare di realizzare una biografia "scientifica" o, ancor meno, "romanzata".

Un ulteriore elemento innovativo del libro è dato dalle illustrazioni: esse includono opere poco conosciute (fig. 5), vedute della residenza in cui l'artista è nato (fig. 6), luoghi in cui ha abitato e ritratti delle persone a cui è stato legato (fig. 7); inoltre, sono presenti alcuni ritratti di Michelangelo nelle diverse fasi della sua vita (fig. 8) e riproduzioni di autografi, alcune delle quali vengono rese disponibili per la prima volta in questa pubblicazione.

Il testo si apre con una prefazione, seguita da 185 capitoli suddivisi in tre distinti libri, ciascuno riferito a un periodo temporale specifico: il primo libro copre il periodo dal 1475 al 1505, il secondo dal 1505 al 1534 e il terzo dal 1534 al 1564.

Gli argomenti trattati nei vari dei vari capitoli spaziano ampiamente e includono i seguenti gruppi tematici: le origini e gli antenati, la famiglia, i maestri, i talenti (poesia, pittura, scultura, architettura, musica), le amicizie, le opere, i nemici, i committenti, gli amori, le "fughe", gli

⁸⁸ La biografia michelangiolesca di Symonds costituisce un punto di partenza significativo per Papini. Ciò che distingue il biografo inglese dallo scrittore italiano è che il primo, nella sua vasta ricerca e studio delle lettere dell'artista, ha modo di accedere ai manoscritti originali.

uomini di chiesa (papi e cardinali), gli allievi, gli “scontri”, gli artisti, gli scrittori, gli assistenti e i collaboratori, i biografi, gli scienziati, le donne e, infine, la morte.

2.8 Le motivazioni che hanno portato alla stesura dello scritto

Nella prefazione Papini espone le ragioni alla base della composizione di questo scritto. Egli dichiara di aver nutrito un profondo affetto per la figura di Michelangelo fin dall'adolescenza; tuttavia, ciò che ha veramente motivato la sua scrittura è stata la volontà e la speranza di offrire una biografia più ricca e originale rispetto a molte altre già scritte sull'argomento:

Nonostante l'immenso affetto che ho sempre avuto per Michelangelo – fin dal tempo dell'adolescenza – non mi sarei mai sobbarcato allo strapazzo di quasi quattro anni per comporre questa nuova vita di Lui, se non avessi avuto la volontà di fare una biografia più ricca, più originale di quelle che fin qui furono scritte.

89

Nella visione dell'autore, le biografie straniere indubbiamente si distinguono per la loro superiore qualità rispetto alle controparti italiane, rappresentando un supporto di maggior rilevanza per gli studi di Michelangelo. In particolare, le opere di autori come Herman Grimm, Henry Thode, John Addington Symonds, Charles de Tolnay, Dagobert Frey, Ernst Steinmann vengono considerate di particolare valore.⁹⁰ Nel contesto italiano, l'ultima biografia completa di Michelangelo risale all'ottocentesco Aurelio Gotti; in seguito, sono stati pubblicati soltanto volumi più brevi oppure opere focalizzate sull'arte e la poesia dell'artista.

In relazione alla situazione italiana, Papini evidenzia come sembri che l'interesse predominante sia orientato verso l'opera artistica stessa, piuttosto che verso l'approfondimento della figura umana che l'ha creata.

In risposta a questa relativa mancanza di attenzione verso la persona dietro all'opera, lo scritto dell'autore si focalizza sulla vita dell'uomo Michelangelo, indagando il suo spirito e carattere

⁸⁹ G. PAPINI, *Vita di Michelangelo nella vita del suo tempo*, Garzanti, Milano, 1949, p. IX.

⁹⁰ È importante evidenziare che Steinmann, Frey e Thode non si sono specificatamente dedicati alla redazione di biografie su Michelangelo. Tuttavia, partendo da Steinmann, egli assume un'importanza particolare per i numerosi studi condotti sull'artista fiorentino: *Die Sixtinische Kapelle* (2 volumi, 1901 e 1905), *Das Geheimnis der Medicigräber Michelangelos* (1907), *Die Porträt Darstellungen des Michelangelo* (1913), *Michelangelo e Luigi Del Riccio* (1932), e, in collaborazione con R. Wittkower, *Michelangelo - Bibliographie 1510-1526* (1927) e *Michelangelo im Spiegel seiner Zeit* (1930). Thode, d'altra parte, ha dedicato i suoi studi a Michelangelo e al suo rapporto con il Rinascimento e la storia dell'arte in *Michelangelo und das Ende der Renaissance* (3 volumi, 1902, 1903 e 1912). Infine, Frey viene ricordato per i suoi studi sul Buonarroti: *Michelangelo-Studien* (1920).

attraverso l'analisi delle amicizie, delle inimicizie, delle vicende, delle sventure e di numerosi altri aspetti della sua vita.

Nella prefazione, lo stesso Papini sostiene che uno dei punti deboli di uno dei più importanti biografi del Buonarroti, Grimm, è stato il progressivo allontanamento dell'attenzione dalla figura di Michelangelo ogni volta che ha cercato di inserirlo nel suo contesto storico, concentrandosi invece sulle rivalità e gli eventi storici dell'epoca.⁹¹

Tuttavia, secondo l'opinione dello scrittore italiano, la conoscenza del contesto storico complessivo non risulta essenziale per comprendere appieno la vita dell'artista.

L'approccio adottato da Papini gli ha permesso di dipingere un quadro, seppur non completo, del panorama europeo del Cinquecento, inserendo al suo interno la figura di Michelangelo, la quale ha giocato un ruolo attivo nella vita del suo tempo.

Nel libro è inclusa una galleria di ritratti di personaggi che raramente sono stati posti in evidenza nelle altre biografie dell'artista, nonché personaggi famosi che vengono accostati per la prima volta al maestro. Questa rappresenta una delle innovazioni introdotte da Papini, il quale afferma di offrire finalmente una biografia di Michelangelo che non costituisce una semplice rielaborazione di informazioni già ampiamente conosciute.

Allo stesso tempo, egli sottolinea che il suo lavoro non mira ad essere un libro di erudizione, benché non disprezzi tale approccio; lo scrittore dichiara: «Io non sono un erudito di mestiere né vorrei esserlo o diventarlo. Anche in quest'opera ho voluto essere un artista che racconta con amore la vita di un altro artista.»⁹²

⁹¹ « [...] le vicende personali del Buonarroti sono di continuo lasciate in tronco per dar posto alle rivalità fra Carlo V e Francesco I o alle peripezie della Chiesa di Roma o della Repubblica di Venezia. Troppa grazia, Sant'Antonio! Michelangiolo non fu capo di Stato né capitano o ministro.»

G. PAPINI, *Vita di Michelangelo nella vita del suo tempo*, Garzanti, Milano, 1949, p. XIII.

Consultando la biografia del Grimm, si possono individuare diversi paragrafi del libro dedicati agli eventi storici dell'epoca, tra i quali ad esempio: *Piero de' Medici, Preparativi di Guerra e Potenza del Savonarola* nel III capitolo, oppure *Inizio della rivalità fra Carlo V e Francesco I* del IX capitolo, o ancora *Congiura contro Alessandro e Spedizione di Carlo V contro Tunisi* nel XIII capitolo.

I capitoli e i paragrafi menzionati in questa nota fanno riferimento traduzione italiana di Giorgio Varchi alla biografia del Grimm: HERMAN GRIMM, *Michelangelo*, Corbaccio – Dall'Oglio, Milano, 1939.

⁹² G. PAPINI, *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*, Garzanti, Milano, 1949, p. XIV.

2.9 La critica allo specialismo storico-artistico e al romanticismo

Nella prefazione, emerge chiaramente una critica alla modalità di fare storiografia artistica dell'epoca, soprattutto in Italia, nella quale ci si tende a concentrare sulle opere d'arte piuttosto che sugli artisti stessi: questa critica può essere anche interpretata come una denuncia e avversione allo specialismo storico-artistico.

A proposito di questa modalità di fare storiografia artistica, Papini scrive:

Mi sono venute fra mano monografie su pittori o scrittori, stillate dalle profondissime nari di questi critici pneumatici, dove non è possibile trovare neanche la data di nascita dell'artista del quale, per centinaia di pagine, tediosamente discorrono o capricciosamente ghiribizzano.

Sarebbe come se un botanico volesse scrivere un ponderoso volume sulla mela, tenendo innanzi soltanto il pomo in sé, senza curarsi dell'albero che lo produce, e dalle sue ramature, e delle foglie, delle gemme e dei fiori, della composizione dei terreni dove meglio cresce e dei climi che modificano o favoriscono la bontà e l'abbondanza del frutto.⁹³

Nell'espressione ironica "critici pneumatici" Papini sembra insinuare che i critici d'arte producano monografie vuote e carenti di sostanza, prive di un autentico approccio critico, invece di fornire analisi approfondite e significative; di conseguenza, i loro scritti risultano verbosi e privi di contenuti rilevanti. Fondamentalmente, sembrano concentrarsi su aspetti superficiali e poco significativi, trascurando la possibilità di offrire una comprensione approfondita o critica. Papini sottolinea l'importanza dell'autore legato all'opera d'arte, affermando che chi trascura l'analisi della "causa" non potrà mai comprendere appieno gli "effetti". Pertanto, lo studio della vita di un artista contribuisce in modo significativo alla comprensione del contesto in cui egli stesso ha operato, poiché la figura stessa dell'artista possiede un valore spirituale e storico intrinseco.

Lo scrittore esprime il suo apprezzamento per i contemporanei di Michelangelo, come Vasari e Condivi, i quali riconoscevano non solo il valore delle opere ma anche all'autore. Papini manifesta chiaramente la sua volontà di inserirsi in questa tradizione storiografica nella contemporaneità, prendendo le distanze dalla predominante storiografia artistica specialistica. Di conseguenza, il suo obiettivo è narrare la vita di Michelangelo; pur riconoscendo l'importanza delle opere come elementi significativi della vita dell'artista, Papini le prende in

⁹³ *Ivi*, cit. p. X.

considerazione esclusivamente come “espressioni” dell’uomo che fu il Buonarroti: approssimativamente solo 30 capitoli su 186 si concentrano in modo più diretto sulle opere.

Nella prefazione Papini afferma che il suo “mestiere” è differente da quello degli scrittori che si sono concentrati sull’analisi delle opere d’arte producendo numerosi scritti: egli, infatti, aspira ad essere un biografo e uno storico.

L’autore afferma che esistono due approcci distinti per comprendere appieno la figura di un individuo: il primo implica l’esplorazione della sua interiorità attraverso l’analisi delle sue opere e con l’ausilio delle “confidenze” personali, il secondo riguarda lo studio delle relazioni della persona con gli altri uomini.

Papini sostiene di aver percorso entrambe le vie menzionate; tuttavia, ciò che lo differenzia dagli altri biografi è il fatto di aver dedicato notevole spazio al secondo approccio, aspetto che è stato spesso trascurato nei lavori dei suoi predecessori che si sono occupati di Michelangelo.

Nella prefazione, lo scrittore critica anche l’immagine che i romantici hanno dato di Michelangelo come un grande Titano solitario, affermando: «Ma chi abbia avuto lunga consuetudine col grande Maestro – ed io son tra quelli – sa benissimo che non è vero nulla, che quella raffigurazione di un gigante scontroso, segregato, insocievole e solingo non corrisponde alla verità dei fatti né ai ricordi di chi lo conobbe di persona.»⁹⁴

L’interesse di Papini per l’uomo Michelangelo emerge, effettivamente, anche in scritti precedenti a *Vita di Michelangiolo*, seppur con un punto di vista e focus differenti; a titolo esemplificativo, è possibile menzionare gli articoli *Attraverso il Rinascimento* (“La Rinascita”, a. II, n. 10, dicembre 1939) e *Gli estremi nell’arte di Michelangelo* (“Sicilia del Popolo”, a. IV, n.98, 25 aprile 1948). Risulta meritevole di menzione anche il volume *Michelangelo Buonarroti nel IV centenario del “Giudizio Universale” (1541-1941)* (1942), al quale Giovanni Papini contribuisce con il proemio e una sezione intitolata *L’ercole di Michelangelo ritrovato?*: questo scritto affronta una tematica successivamente ripresa nella stessa *Vita di Michelangiolo*; infatti, tra le illustrazioni che accompagnano la biografia del 1949, compare la stessa testa di Ercole analizzata del suddetto scritto. Una ulteriore testimonianza del profondo interesse dello scrittore per il Buonarroti è data dalla redazione della sua raccolta di lettere dell’artista (già precedentemente menzionata⁹⁵): essa costituisce una testimonianza tangibile di un “dialogo” tra

⁹⁴ *Ivi*, cit. p. XI.

⁹⁵ Vedi capitolo 2, paragrafo 2.7, p. 34.

scrittore e artista avviato almeno quarant'anni prima della pubblicazione della biografia dedicata al maestro.

Dinanzi ai risultati delle sue ricerche, risulta evidente che quanto sostenuto dai romantici non corrisponde alla realtà: Michelangelo era indubbiamente un grande artista ma questa caratterizzazione di lui come un Titano solitario si applicava solamente al momento della creazione artistica. Nella vita di tutti i giorni egli si integrava pienamente nel mondo e nella comunità circostante. Tuttavia, nella maggior parte delle biografie, l'attenzione è spesso limitata ai contatti con le personalità più influenti, come Vittoria Colonna, Tommaso del Cavaliere e l'Urbino (Francesco Amadori di Castel Durante), mentre gli altri nomi rimangono semplici menzioni.

La distinzione chiave nell'approccio di Papini consiste nel fatto che, ogni volta che ha incontrato un nome meno noto, egli ha perseverato fino a scoprire ulteriori informazioni su quel singolo individuo e sul suo rapporto con il Buonarroti.

Alcune nuove figure che vengono affrontate in maniera più approfondita sono, a titolo di esempio: Bayazin II, sultano della Turchia, in relazione alla realizzazione di un ponte da Costantinopoli a Pera; Alessandro de' Medici e il suo rapporto tormentato con l'artista; Alonso Berruguete, un pittore spagnolo e discepolo di Michelangelo con cui il maestro sviluppa una stretta amicizia; Menighella, il suo assistente; Gherardo Perini, un giovane gentiluomo fiorentino a cui il Buonarroti era affezionato. Inoltre, Papini offre una prospettiva nuova sulla relazione tra Michelangelo e Giorgio Vasari, esprimendo un notevole scetticismo riguardo ai presunti buoni rapporti tra i due.

Questa curiosità e dedizione nel cercare approfondimenti sugli incontri e le relazioni di Michelangelo definiscono perfettamente la sua "mania erudita":

Scrivendo questa biografia ho fatto una strana scoperta: la scarsa curiosità degli eruditi, cioè proprio di quelli che la curiosità hanno scelto come lor musa o Dulcinea. S'imbattono in un nome e cognome e il più delle volte tiran di lungo, come se non valesse la pena di espor qualcosa di più su tutti coloro che furon mescolati, fosse anche solo per un momento, alla vita di un uomo che si chiama, nientemeno, Michelangiolo.

Io non ho risparmiato né fatiche né spese per scovare qualche precisa informazione su questi personaggi.⁹⁶

Giovanni Papini esprime il suo stupore e disappunto nei confronti della carenza di interesse manifestata dagli eruditi. In risposta a questa mancanza, lo scrittore si impegna a recuperare la

⁹⁶ *Ivi*, cit. p. XII.

curiosità che sembra essere stata trascurata dagli eruditi stessi; senza necessariamente presentarsi come uno di essi, egli si incarica di reintegrare tutte le informazioni su Michelangelo che, in numerose occasioni, sono state trascurate.

Il lavoro di ricerca condotto da Papini gli ha consentito di rinvenire nuovi fatti, aneddoti e dettagli, spesso mai menzionati nelle biografie precedenti dell'artista. Inoltre, questa approfondita analisi ha permesso allo scrittore di contestualizzare la figura di Michelangelo nel suo periodo storico, da cui deriva il titolo del libro.

In questa opera, la raccolta di informazioni non è stata condotta unicamente per una ricerca di completezza ma piuttosto perché Papini era fermamente convinto che ciascuna delle figure da lui affrontate e approfondite contribuisse in maniera significativa alla migliore comprensione di Michelangelo.

CAPITOLO 3

“VITA DI MICHELANGELO” E LE ALTRE BIOGRAFIE D’ARTISTA⁹⁷

3.1 Premessa: *Vita di Michelangelo* nel contesto generale delle biografie d’artista

Il contesto rinascimentale costituisce un ambito di indagine che Papini decide di analizzare in relazione ai problemi che vengono posti dall’epoca storica in cui vive: questo periodo diventa un punto focale della sua ricerca storiografica e rappresenta una tappa rilevante nella stesura della biografia intellettuale nell’età contemporanea.

Papini dimostra interesse per l’analisi dell’individuo in rapporto al mondo circostante, evidenziando la sua costante esposizione alla dimensione tragica della vita e a un destino incontrollabile. Tale concezione preclude qualsiasi precostruzione della parabola dell’esistenza

⁹⁷ Per la redazione del capitolo sono state consultate le seguenti fonti: ADRIAN WILLIAM BOURKE RANDOLPH, *Michelangelo: A Tormented Life/Michelangelo: The Artist, the Man, and His Times*, in “Renaissance Quarterly”, Vol. 63, No. 2 (2010), pp. 600-602; ANDREA SUGGI, “*Immagini del Rinascimento. Garin, Gentile, Papini di Simonetta Bassi*”, in “Rivista di Storia della Filosofia”, vol. 70, no. 3, 2015, pp. 659-663; AURELIO GOTTI, *Vita di Michelangelo Buonarroti: narrata con l’aiuto di nuovi documenti*, Firenze, Tipografia della Gazzetta d’Italia, 1876; CARLO CORDIÉ, *Storia della pittura in Italia di Stendhal*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia”, III, Vol. 1, No. 2 (1971), pp. 635-641; CHRISTIANE L. JOOST-GAUGIER, *The Life of Michelangelo Buonarroti, John Addington Symonds*, in “The Sixteenth Century Journal”, Vol. 34, No. 3 (2003), pp. 918-920; CRAIG HUGH SMYTH, *Osservazioni intorno a “Il carteggio di Michelangelo”*, in “Rinascimento”, Vol. 25, 1985, pp. 3-17; DEBORAH PARKER, *The Role of letters in Biographies of Michelangelo*, in “Renaissance Quarterly”, vol. 58, n.1 (2005); EUGENIO BATTISTI, *Michelangelo, fortuna di un mito: cinquecento anni di critica letteraria e artistica*, GIUSEPPA SACCARO DEL BUFFA (a cura di), Firenze, Leo S. Olschki, 2012; GEORGE BOAS, *The Youth of Michelangelo by Charles de Tolnay*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 2, n. 8 (1943), pp. 85-86; GIORGIO MELCHIORI, *Michelangelo nel Settecento inglese: un capitolo di storia del gusto in Inghilterra*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950; GUIDO FALORSI, *Di taluni lavori più notabili pubblicati nel quarto Centenario della nascita di Michelangelo Buonarroti*, in “Archivio Storico Italiano”, III, Vol. 24, No. 94 (1876), pp. 128-141; HERMAN GRIMM, *Leben Michelangelos*, Phaidron, Vienna, 1930; HERMAN GRIMM, *Michelangelo*, Corbaccio – Dall’Oglio, Milano, 1943; HILARY FRASER, “*Always Reminding Us of the Body*”: J. A. Symonds of the Fine Arts, in “English Studies”, Vol. 94, No. 2 (2013), pp. 188-205; HUBERTUS GÜNTHER, *Michelangelo’s works in the eyes of his contemporaries*, in *The beholder: the experience of art in Early Modern Europe*, FRANGENBERG THOMAS, ROBERT WILLIAMS (a cura di), Aldershot, 2006, pp. 53-85; JULIUS SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell’arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1977; LISA PON, *Michelangelo’s Lives: Sixteenth-Century Books by Vasari, Condivi, and Others*, in “Sixteenth Century Journal”, Vol. 27, No. 4 (1996), pp. 1015-1037; MICHAEL HIRST, *Michelangelo and his First Biographers: italian lecture*, in “Proceedings of the British Academy”, Vol. 94, pag. 63-84; MONICA VISIOLI (a cura di), *La biografia d’artista tra arte e letteratura: seminari di letteratura artistica*, Pavia, Santa Caterina, 2015; RAB HATFIELD, *The wealth of Michelangelo*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2002; SIMONETTA BASSI, *Immagini del Rinascimento. Garin, Gentile, Papini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013; WILLIAM WALLACE, *Michelangelo: the artist, the man and his times*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.

umana, impedendo di conseguenza qualsiasi tentativo di razionalizzazione dell'imprevedibile vita dell'uomo, nella quale egli si trova costantemente immerso.

A fronte di queste profonde riflessioni, Papini approda al cattolicesimo e sviluppa una forma di religiosità inquieta e drammatica. L'inquietudine religiosa di Papini è profondamente influenzata dal contesto drammatico che caratterizza l'Europa dei primi decenni del Novecento: in questa realtà i punti di riferimento tradizionali sembra siano venuti meno, rendendo necessaria l'adozione di una prospettiva nuova e diversa.

Per questo scrittore, la dimensione del mistero riveste un ruolo cruciale, poiché mette in luce l'insuperabile contraddizione dell'esperienza umana, esposta a una costante perdita di senso che non può essere spiegata solamente attraverso una lente intellettuale.

Queste stesse questioni sono state al centro del suo lavoro storiografico: infatti, Papini ha individuato in Michelangelo un'icona di inquietudine e tormento, l'espressione di un'intera epoca. Il Buonarroti incarna l'umanità in cerca di una strada, impegnata nell'imitazione del Padre e nella costruzione di mondi caratterizzati dalla pace e dall'armonia.

La strada che gli uomini devono percorrere viene costruita dagli stessi esseri umani, più precisamente individui che, né titani né miseri, incarnano appieno il significato dell'Umanesimo dell'adempiere pienamente alla propria condizione agendo consapevole della propria caducità. Questa è la visione di Papini nel momento in cui concepisce la biografia di Michelangelo.

Nella prefazione alla *Vita di Michelangiolo*, Papini esplicita il suo desiderio di inserirsi nella tradizione biografica avviata da Vasari e dal Condivi. In questo modo, egli si colloca all'interno di quella tendenza storiografica che si concentra sulla vita dei soggetti, piuttosto che su aspetti quale lo stile o la forma (che in seguito hanno assunto maggiore importanza).

Questa modalità di approccio mira a strutturare le esperienze artistiche basandosi sulla parabola della vita dei soggetti presi in esame. Partendo da ciò, le sue due fonti primarie sono rappresentate da contemporanei dello stesso Michelangelo (Vasari e Condivi); tuttavia, è fondamentale sottolineare la differente considerazione che Papini riserva loro.

Le biografie di redatte da Vasari e Condivi rappresentano indubbiamente due documenti di grande importanza; ciò nonostante, la peculiarità dell'approccio dello scrittore si evidenzia nel suo scetticismo riguardo alla veridicità della narrazione vasariana, sostenendo che i rapporti tra

il biografo e l'artista potrebbero non essere stati così armoniosi come Vasari ha cercato di rappresentarli.⁹⁸

Dall'altro lato, Condivi emerge come una figura maggiormente affidabile agli occhi di Papini, essendo stato un "amico" di Michelangelo; di conseguenza, la biografia da lui stilata riceve un maggiore sostegno e approvazione da parte dello scrittore. Questa "preferenza" può essere attribuita al fatto che la *Vita* di Michelangelo scritta da Condivi è stata attentamente revisionata dal maestro stesso.

Relativamente alla simpatia dello scrittore per questo biografo contemporaneo di Buonarroti, è degno di nota un passo tratto dal Proemio della *Vita* da lui scritta:

[...] sono stati alcuni che scrivendo di questo raro uomo, per non averlo (come credo) così praticato, come ho fatto io, da un canto n'hanno dette cose che mai non furono, da l'altro lassate ne hanno molte di quelle, che son dignissime d'esser notate.⁹⁹

Nel complesso, il Proemio di Condivi presenta un forte tono polemico indirizzato a Vasari, anche se non esplicitato: le accuse sollevate riguardano l'aver scritto del maestro senza averlo "conosciuto" mentre lui, d'altro canto, sostiene di aver instaurato un rapporto significativo con Michelangelo.

La critica formulata dal biografo trova una corrispondenza con quella espressa da Papini nella sua Prefazione alla *Vita di Michelangiolo*:

Ma chi abbia avuto lunga consuetudine col grande Maestro – ed io son tra quelli – sa benissimo che non è vero nulla, che quella raffigurazione di un gigante scontroso, segregato, insocievole e solingo non corrisponde alla verità dei fatti né ai ricordi di chi lo conobbe di persona.¹⁰⁰

Sembra emergere un parallelismo tra Papini e Condivi, i quali assumo entrambi un tono polemico. Questa concordanza si riflette anche nell'opinione che il letterato del Novecento ha fatto trasparire dei due primi biografi dell'artista, manifestando una maggiore affinità con Condivi.

⁹⁸ Parlando di Vasari, Schlosser scrive: «Il suo rapporto colla biografia di Michelangelo del Condivi, stampata nel 1553, è strano. Qui il Vasari ha commesso un vero plagio, certo non bello, soltanto per gelosia. Se n'è servito largamente e riporta i passi copiati come se fossero frutto delle proprie ricerche.»

JULIUS SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 297.

⁹⁹ ASCANIO CONDIVI, *Vita di Michelangelo Buonarroti scritta da Ascanio Condivi suo discepolo*, Niccolò Capurro, Pisa, 1823, pp. VIII-IX.

¹⁰⁰ G. PAPINI, *Vita di Michelangelo nella vita del suo tempo*, Garzanti, Milano, 1949, p. XI.

Nel complesso, la lettura dell'opera suggerisce che lo scrittore novecentesco desidera presentarsi come un "amico" di Michelangelo, un atteggiamento che potrebbe aver ispirato la ripresa dell'approccio proposto nel Proemio sopracitato.

Le pagine dello scritto rivelano come l'affetto manifestato per l'artista sia fortemente alimentato da una compassione e da un senso di risonanza che l'autore prova nei confronti del suo stesso biografato, del quale fa intendere di aver condiviso molte esperienze e sofferenze.

Michelangelo diventa specchio di un dramma che lo stesso autore sta vivendo nel suo tempo, vittima degli eventi che colpiscono l'Europa; in relazione all'artista, Papini scrive: «Ma in verità egli stesso fu tutto tragedia, dal principio alla fine, per colpa degli uomini, degli avvenimenti, dei tempi, del destino e più che tutto delle stesse potenze e virtù del suo animo.»¹⁰¹

Un continuo rimando al parallelismo tra il Buonarroti e lo stesso Papini emerge nell'ultimo capitolo del libro, prendendo in esame anche la travagliata storia delle opere mai portate a termine, costantemente riprese e successivamente abbandonate: «Le opere ch'egli fece non sono che una parte, forse non la più grande, di quelle ch'egli avrebbe voluto fare. Tutta la sua vita è un cimitero di sogni abortiti.»¹⁰²

La conclusione del libro rivela particolarmente la profonda religiosità dell'autore e l'empatia nei confronti dell'artista, una figura capace di connettere l'umanità a Dio e di salvare gli uomini; un uomo che, pur avvertendosi profondamente affine, al contempo Giovanni Papini riconosce di non poter condividere la stessa grandiosità.¹⁰³

Concentrandosi sullo scritto complessivo, partendo dalla visione storiografica esposta e avendo a disposizione documenti e informazioni più approfonditi sull'artista rispetto ai primi due biografi, la biografia scritta da Papini assume una forma e un contenuto notevolmente distinti. In metodo di scrittura dell'autore è chiaramente influenzato dall'epoca in cui ha vissuto e può essere associato all'approccio adottato dalla fine dell'Ottocento da autori come Carl Justi (autore di *Velasquez*, 1888): il suo scritto cerca di inserire la figura artistica all'interno di un contesto socio-culturale, offrendo un'analisi delle differenti sfaccettature del maestro attraverso le molteplici relazioni da lui intrattenute con i contemporanei.

¹⁰¹ G. PAPINI, *Vita di Michelangelo nella vita del suo tempo*, Garzanti, Milano, 1949, p. 626.

¹⁰² *Ivi*, cit. p. 630.

¹⁰³ «Ora, alla fine della vita sua e mia, lo vedo talvolta nell'oscura stanza romana, di notte [...] Ed io sarei tentato di accarezzargli adagio una spalla, di baciarlo sulla fronte rugata se non mi trattenesse la vergogna del mio nulla e il terrore di quella deserta grandezza.»

Ivi, cit. p. 632.

In tal modo, l'autore si oppone a una tendenza presente nella critica artistica contemporanea, la quale predilige un approccio specialistico incentrato sull'attenta ed esclusiva analisi delle opere d'arte.

3.2 La “cronistoria” delle biografie di Michelangelo: i primi scritti sul Buonarroti

La prima menzione del nome di Buonarroti in uno scritto risale al 1504, quando Pomponio Gaurico, nel suo *De sculptura*, lo colloca tra gli artisti toscani come scultore e pittore.

Le prime notizie biografiche sull'artista ci vengono fornite da Paolo Giovio. Quest'ultimo possiede una galleria di ritratti di personaggi illustri presso la sua residenza sulle rive del lago di Como e il suo desiderio è quello di illustrarla tramite un'opera iconografica basata sul modello delle *Imagines* (39 a.C. circa) di Varrone.

Tuttavia, delle diverse categorie che avrebbero dovuto comporre l'opera, solamente due vengono effettivamente pubblicate: gli *Elogia virorum doctorum* (1546) e gli *Elogia virorum bellica virtute clarorum* (1551).

La sezione riservata agli artisti non viene mai completata ma sono pervenute fino ai giorni nostri tre differenti biografie su Leonardo, Michelangelo e Raffaello, presumibilmente scritte tra il 1525 e 1526, prima del sacco di Roma del 1527.

In quel periodo, Michelangelo è ancora all'inizio della sua carriera, ma le sue realizzazioni sono già considerate un modello di eccellenza e abilità artistica, sia rispetto agli artisti suoi contemporanei che a quelli dell'antichità.

L'opera di Giovio precede di molti anni la prima edizione delle *Vite* del Vasari ma il suo manoscritto non viene mai pubblicato fino al XVIII secolo. Nonostante l'amicizia tra i due scrittori e biografi, Vasari non ebbe l'opportunità di leggere il testo di Giovio su Michelangelo¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Il testo su Michelangelo si compone di solo 30 righe stampate.

M. HIRST, *Michelangelo and his First Biographers: italian lecture*, in “Proceedings of the British Academy”, Vol. 94, p. 68.

Va menzionato anche il *Tractato de pintura antigua* di Francisco de Hollanda¹⁰⁵, composto tra 1547 e 1549 dopo il ritorno del pittore portoghese dal viaggio in Italia e l'incontro con Michelangelo.

Schlosser afferma: «Il nome di Michelangelo potrebbe essere anche il titolo dello scritto, che Francisco compose tornato in patria [...] poiché il grande toscano sembra il vero eroe, il sole centrale di ogni arte.»¹⁰⁶

La sezione interessante dell'opera è rappresentata dai quattro dialoghi, nei quali appaiono come personaggi lo stesso Hollanda, Michelangelo e Vittoria Colonna. Nei dialoghi, Hollanda sembra aver cercato di catturare fedelmente molti aspetti della mentalità dell'artista, contribuendo a offrire un ritratto fedele e affiancabile a quello letterario tramandato da Condivi. Tuttavia, questo può essere attribuito principalmente a singoli particolari e non all'interezza dei dialoghi.¹⁰⁷

In considerazione di questi elementi, l'opera non può essere considerata un documento attendibile per la vita e la personalità di Michelangelo, o al massimo può rivestire un valore molto condizionato. L'affidabilità dell'autore è stata ampiamente discussa; inoltre, gli interventi di Michelangelo sono più scarsi e limitati di quanto possano apparire a prima vista.

Francisco de Hollanda sembra ammirare più l'uomo che l'artista, enfatizzando la sua saggezza e prudenza. Conosce solo poche opere di Michelangelo e le elogia in modo essenzialmente retorico.

3.3 Il confronto tra le biografie scritte da Giorgio Vasari e Ascanio Condivi

Per parlare di una trattazione biografica completa dell'artista, è necessario attendere la pubblicazione della prima edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari (1550) seguita, tre anni dopo, dalla *Vita* redatta da Ascanio Condivi (1553).

¹⁰⁵ Francisco de Hollanda (1517-1584) è stato un pittore e scrittore portoghese del Rinascimento. È stato il primo scrittore in Portogallo ad affrontare argomenti di natura artistica, pur non pubblicando nessuno dei suoi scritti nel corso della propria vita.

¹⁰⁶ JULIUS SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 281.

¹⁰⁷ Schlosser afferma che l'opinione fatta esprimere da Hollanda a Michelangelo riguardo alla vecchia arte fiamminga non era più attuale in Italia ma lo era nella penisola iberica: JULIUS SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 283.

Allo stesso tempo l'opinione entusiasta che il Buonarroti su una generale apertura ai differenti stili artistici è fortemente in contrasto con il Michelangelo conosciuto oggi, decisamente meno flessibile e spesso ostile ad altri artisti.

Le storie dei due scritti sono fortemente intrecciate: la comparsa di Michelangelo come unico artista ancora in vita e attivo all'interno delle *Vite* del Vasari porta alla creazione della *Vita* del Condivi, scaturita dall'insoddisfazione di Michelangelo nei confronti della biografia del primo autore e dalla sua volontà di correggerne le inesattezze.

Nel proemio delle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori* Vasari afferma che lo scopo principale dell'opera è la perpetuazione della memoria delle opere del passato.

Paolo Giovio si presenta come uno dei principali modelli che lo scrittore ha preso ad esempio durante la stesura dell'edizione Torrentiniana. Da Giovio derivano due elementi significativi: innanzitutto, la decisione di concentrarsi esclusivamente sulle biografie degli artisti deceduti, al fine di esaminare nella sua completezza l'interno percorso artistico di ciascuno; in secondo luogo, l'inserimento di ritratti (sotto forma di incisioni) degli stessi artisti.

Alla luce di queste premesse, diviene evidente il motivo per cui l'inclusione della vita di Michelangelo all'interno dell'opera risulti eccezionale.

Nell'ambito delle tre età delineate da Vasari nella sua opera, il terzo periodo corrisponde al momento di maggiore sviluppo e perfezionamento della "maniera"¹⁰⁸ (il Cinquecento). Tra gli artisti menzionati in questo contesto spiccano i nomi di Giorgione, Tiziano, Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo; tuttavia, una considerazione di particolare rilievo è riservata alla triade del Giovio, composta da Leonardo, Michelangelo, Raffaello.

Fin dal primo momento, l'autore pone in evidenza la superiorità di Michelangelo rispetto agli altri artisti, attribuendogli il titolo di "divino"¹⁰⁹.

La biografia di Michelangelo all'interno dell'opera presenta un duplice obiettivo: da una parte mira ad attenuare determinate accuse rivolte al Buonarroti¹¹⁰, rifocalizzando la figura nel contesto del giudizio artistico e trascurando le critiche legate al suo comportamento personale; dall'altra parte, lo scrittore vuole inserirsi nel panorama fiorentino esaltando Firenze e il suo governo ducale attraverso le sue massime espressioni culturali.

¹⁰⁸ Giorgio Vasari utilizza il termine "maniera" per riferirsi allo stile o alla tecnica distintiva di un artista. In questo contesto, "maniera" è un termine che denota la modalità attraverso la quale un artista esprime sé stesso tramite il proprio lavoro artistico. Vasari riconosce che ogni artista sviluppa un proprio stile o "maniera" unica che lo distingue dagli altri ed essa è un punto focale delle sue descrizioni biografiche degli artisti.

¹⁰⁹ JULIUS SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 316.

¹¹⁰ Le accuse riguardavano lo scandalo suscitato dai nudi del *Giudizio Universale* (portato avanti da Pietro Aretino) e le problematiche sorte in relazione alla realizzazione della Tomba di Giulio II (passata alla storia come "la tragedia della sepoltura", denominazione data da Ascanio Condivi nella sua biografia sull'artista).

Quindi, le *Vite* intendono presentarsi come la narrazione del trionfo dell'arte fiorentina, con Michelangelo a incarnarne l'apice, emergendo come l'unico artista ancora in vita tra le pagine dell'opera. Questa scelta di includere la biografia di un artista vivente rappresenta un'innovazione per l'epoca e questa scelta operata da Vasari gli fornisce la possibilità di instaurare un rapporto più intimo con l'artista, presentandosi come suo grande ammiratore.

Nonostante questa volontà dello scrittore, è degno di nota il fatto che la biografia del Buonarroti venga inserita relativamente tardi all'interno dell'opera, nella seconda metà del 1547.

Inoltre, nonostante il notevole impegno nella raccolta di fonti, nei viaggi per lo studio delle opere, nelle interviste condotte con diverse personalità e nei fitti scambi epistolari con informatori, Vasari trascura alcuni aspetti significativi della vita e delle opere giovanili di Michelangelo.¹¹¹

Una risposta alle inesattezze riscontrate nel lavoro dello scrittore giunge in tempi relativamente brevi, con la pubblicazione, tre anni dopo l'edizione Torrentiniana, della *Vita di Michelagnolo Buonarroti* scritta da Ascanio Condivi (1553).

Questa biografia si configura come una sorta di "biografia autorizzata"¹¹² dallo stesso Michelangelo in quanto è composta da appunti e informazioni revisionati e corretti direttamente dal maestro.

Lo scrittore afferma che l'opera ha due obiettivi principali: registrare la vita e il lavoro di Michelangelo. Essa approfondisce differenti aspetti della vita dell'artista, in particolare quelli legati alla giovinezza, che erano stati precedentemente trascurati Vasari. Nonostante alcuni dettagli affascinanti, pure il testo di Condivi risulta incompleto.¹¹³

¹¹¹ Per citarne alcuni: afferma che Michelangelo sia nato a Firenze e non è a conoscenza della sua permanenza a Bologna nel 1494-95 dopo la cacciata dei Medici (cosa a cui Condivi dedicherà particolare attenzione). Inoltre, sembra che Vasari non sia riuscito a studiare le prime sculture realizzate a Firenze. Per maggiori informazioni: M. HIRST, *Michelangelo and his First Biographers: italian lecture*, in "Proceedings of the British Academy", Vol. 94, pp. 63-84.

¹¹² MONICA VISIOLI (a cura di), *La biografia d'artista tra arte e letteratura: seminari di letteratura artistica*, Pavia, Santa Caterina, 2015, p. 127.

¹¹³ Le note aggiunte da Tiberio Calcagni ai margini della sua copia della *Vita* scritta da Condivi sono importanti: registrano la reazione di Michelangelo al libro. Non includono commenti o correzioni del Buonarroti riguardo al contenuto concettuale delle sue opere: il maestro non era particolarmente interessato al fatto che Condivi avesse descritto il significato delle sue opere incorrettamente o non totalmente in modo accurato.

Per l'artista era sufficiente che l'osservatore comprendesse il significato più evidente delle sue opere (come il riferimento alle tombe imperiali antiche nel caso della tomba di Giulio, oppure il compianto dei morti nel caso della Tomba dei Medici).

L'obiettivo dell'autore comprende anche la volontà di "ripulire" l'immagine di Michelangelo dopo il fallimento nel completare la tomba di Giulio II (morto nel 1513): questa preoccupazione e intento dello scrittore emergono chiaramente da due lettere di Annibale Caro datate 1553¹¹⁴, le quali confermano che il testo aveva anche la funzione di documento giustificativo.

Il proemio del testo presenta un tono fortemente polemico, indirizzato a Vasari seppur non in modo esplicito.

La biografia scritta dall'amico del maestro presenta un tono agiografico, differenziandosi nettamente dalla narrazione storico biografica e interpretativa dello stile di Vasari.

Mentre quest'ultimo dipinge un ritratto trionfante di un uomo versatile, la *Vita* di Condivi presenta l'immagine dell'artista costantemente in lotta contro le avversità, una vittima sofferente, circondata e tormentata da nemici e provata dallo sconforto fisico.

Inoltre, un aspetto rilevante riguarda la questione del "non-finito" nella biografia del Condivi: molte importanti opere michelangiottesche che non furono mai terminate vengono omesse dalla narrazione, con poche eccezioni (San Matteo e le statue della nuova sacrestia di San Lorenzo).

Questa omissione è probabilmente dovuta al fatto che tali opere non furono mai concluse e, di conseguenza, potrebbero essere state percepite dall'artista stesso come dei "fallimenti".

Pertanto, a differenza delle omissioni presenti nell'opera di Vasari, quelle nella biografia di Condivi appaiono intenzionali e pianificate.

¹¹⁴ Sono due lettere scritte da Caro ad Antonio Galli (membro della corte di Urbino), la prima è del 20 agosto 1553: «Non risposi sabbato a la lettera di V. S., aspettando che uscisse da la stampa questa Vita di Michelangelo, fatta da un suo discepolo, ne la quale si fa menzione spezialmente de la cosa de la sepoltura, di che io le parlai, e de le sue giustificazioni in questo negozio. V. S. vedrà quel che dice, e, se le pare che sieno bastanti a sostener la sua causa, con quel di più che le parrà d'aggiungervi, e con quel rispetto che si deve a un principe quale è il Duca d'Urbino, si degni di proporla a Sua Eccellenza. Ma io non fonderei la sua causa solamente ne la giustizia, perché col rigore si gli potrebbe dir contra di molte cose, e l'istanze che l'Eccellenza Sua ha fatto a V. S. contro di lui sono efficaci e buone, e forse in parte non hanno replica.»

ANNIBAL CARO, *A fare le lettere col compasso in mano: Antologia delle Lettere Familiari*, MARCELLO VERDENELLI (a cura di), Metauro, 2009, p. 227-228.

La seconda lettera è datata 17 novembre 1553, dopo che il libro era stato letto nei circoli di Della Rovere: «Ed ora, che posso, vi rispondo che Michelangelo vi resta molto obligato de l'officio che per lui vi siete degnato di fare appresso S. E. E perché suo costume è di non mai scrivere, io per sua parte, e per quel che vi son tenuto per conto suo, vi ringrazio quanto posso, e insieme vi prego a continuar di scolparlo, e d'acquistarli quella tanto sua desiderata grazia, e così per consolazione di questo buon vecchio come per laude del suo signore, che lodato e celebrato ne sarà di certo da tutti. V. S. ha viste le sue giustificazioni, ed io v'ho già dette di più quelle ragioni che mi sono parse a proposito.»

ANNIBAL CARO, *A fare le lettere col compasso in mano: Antologia delle Lettere Familiari*, MARCELLO VERDENELLI (a cura di), Metauro, 2009, p. 229.

Sul piano stilistico, si nota un netto divario tra la modalità di scrittura presente negli scambi epistolari dell'autore e la *Vita* che egli ha composto. Sorge il sospetto che l'opera sia stata oggetto di revisione da parte di Annibale Caro¹¹⁵, il quale insieme a Giovio fornì consulenza stilistica a Vasari durante la redazione della prima edizione delle *Vite*.

Condivi entra in contatto con Caro tramite la nipote dell'ultimo, che lui sposa nel 1555. Sebbene non vi siano testimonianze inequivocabili di un rapporto amichevole tra i due, tale sospetto è alimentato dal fatto che lo stile semplice della *Vita* sembra coincidere con le modifiche stilistiche consigliate da Caro a Vasari nel 1547. Inoltre, una lettera del Caro del 1553 mostra una certa familiarità con il testo del Condivi.¹¹⁶

Quindi, nel 1553 sono in circolazione due differenti biografie di Michelangelo, un fatto straordinario se si considera che prima di allora non erano mai state pubblicate biografie di alcun artista vivente.

La narrazione di Condivi è ricca di informazioni significative, molte delle quali non erano presenti nelle edizioni precedenti della vita di Michelangelo; per questo motivo, molte di esse vengono successivamente adottate da Vasari nella seconda edizione delle *Vite* (1568).

L'edizione Giuntina, pubblicata quattro anni dopo la morte di Michelangelo, fornisce a Vasari l'opportunità di narrare l'intero arco cronologico della vita del Buonarroti: con questa pubblicazione, gli ultimi quindici anni della vita dell'artista vengono completamente rivisti, con numerose sezioni della Torrentiniana che vengono modificate o rimosse e nuovi passi che vengono inseriti.

Nel contesto dell'intera serie delle *Vite*, la posizione della biografia di Michelangelo ha subito un cambiamento significativo: non occupa più il ruolo di culmine e capitolo finale che aveva nella prima edizione, ma è ora collocato come punto più alto all'interno di una terza sezione che è stata ampliata e che termina con una serie di lavori realizzati dal Vasari.

¹¹⁵ Michael Hirst spiega come questo argomento sia stato oggetto di studi da parte di Johannes Wilde: «More recently, Johannes Wilde adduced a number of reasons why Caro is likely to have acted as a reviser – or even a “ghost writer”. Indeed, in a neglected aside, he went so far as to call Condivi ‘the ostensible author of the book’. He listed a number of points indicating Caro’s involvement. »

M. HIRST, *Michelangelo and his First Biographers: italian lecture*, in “Proceedings of the British Academy”, Vol. 94, p. 72.

¹¹⁶ Facendo sempre riferimento alla lettera di Annibale Caro ad Antonio Galli del 20 agosto 1553, egli spiega di aver ritardato la scrittura della lettera perché stava attendendo l'uscita della *Vita* di Michelangelo scritta da un suo discepolo. Secondo J. Wilde, Caro potrebbe aver conosciuto i contenuti dello scritto ancora prima della pubblicazione.

Nonostante la sua concorrenza, la biografia del Condivi rappresenta una risorsa preziosa per l'autore, il quale la utilizza, senza citarla esplicitamente come fonte, al fine di integrare le informazioni a lui mancanti. Inoltre, Vasari acquisisce nuove conoscenze frequentando sia l'artista che il nipote di quest'ultimo, stabilendo un rapporto sufficientemente stretto con l'anziano Michelangelo da ottenere la revisione di alcune delle informazioni presenti nella nuova edizione delle *Vite*.

Per evitare possibili critiche o attacchi, il biografo decide di inserire nella nuova pubblicazione numerose delle lettere ricevute da Michelangelo e modifica anche la sua biografia personale, anticipando la nascita del suo rapporto con il Buonarroti di quasi un quarto di secolo.¹¹⁷

Questa mossa è fondamentale per preservare la propria credibilità come storico e presentarsi come amico di lunga data dell'artista, seguendo l'esempio di Condivi.

In questa edizione, molti dei racconti vengono datati prima della data effettiva degli avvenimenti: il primo incontro tra Vasari e Michelangelo probabilmente ha luogo nel 1547 (lo stesso anno in cui lo scrittore sembra aver completato il manoscritto sull'artista), poiché non esistono scambi epistolari tra i due negli anni '40.

Dopo la pubblicazione dell'edizione Giuntina, Vasari decide di estrarre la biografia del Buonarroti dalla serie delle *Vite* e ripubblicarla singolarmente sotto il titolo *La Vita del Gran Michelagnolo*; questa mossa è stata fatta al fine di renderla più facilmente accessibile come opera a sé stante, separandola dalle altre biografie.

Questo libro è più facilmente accessibile rispetto alla copia fisica dell'intera serie delle *Vite* e viene venduto a un prezzo notevolmente inferiore; così facendo, si rapporta meglio alla copia fisica della biografia scritta dal Condivi.¹¹⁸ In tal modo, Vasari mira ad attrarre dalla sua parte quei lettori interessati alla biografia di Michelangelo di Condivi ma che non possono permettersi l'acquisto dell'opera completa delle *Vite*.

La vita del Buonarroti, presentata in un unico volume separato dalla struttura della serie di biografie, narra l'intero arco della storia di Michelangelo e diventa un precoce e significativo esempio di un importante genere storico-artistico: la monografia.

¹¹⁷ Nell'autobiografia in coda alla seconda edizione delle *Vite* afferma di aver conosciuto Michelangelo a Roma tra il 1542-43. Chiaramente non era così perché questi passi vengono tralasciati nella *Torrentiniana*, inoltre non sono dimostrati sia dal carteggio michelangiolesco sia nelle *Ricordanze* del Vasari stesso.

¹¹⁸ La ristampa era di dimensioni fisiche simili a quelle della biografia di Condivi: un libro in quarto (formato più in uso nel Quattrocento, il foglio viene piegato due volte per ottenere 4 carte, equivalenti a 8 pagine) di quarantaquattro fogli contro i cinquanta di Condivi.

3.4 La “fortuna” del Buonarroti tra Seicento e Settecento

La figura di Michelangelo nei secoli successivi al Rinascimento segue la «strada delle simpatie artistiche»¹¹⁹, scomparendo invece dalla critica letteraria.

Nel Seicento, la drammaticità e tragicità non sono più valori primari ricercati nell’opera d’arte; di conseguenza, cresce l’antipatia fra artisti e critici nei confronti del Buonarroti e della sua marcata emotività e drammaticità: ai loro occhi, il maestro fiorentino appare rustico, empio, bizzarro, poco aggraziato e stravagante.

Per tale motivo, il Seicento si configura come il momento nel quale la fama di Michelangelo subisce un notevole declino, segnando un allontanamento d’interesse che prosegue fino al Settecento inoltrato.

Alla luce di questi fatti si spiega il motivo per il quale non sono presenti scritti biografici veri e propri su Michelangelo; tuttavia, ci sono comunque opere che trattano la sua figura, dedicando particolare attenzione non solo alla produzione artistica ma anche a quella poetica.

In ambito italiano, un’opera degna di menzione è rappresentata dalle *Opere morali* di Daniello Bartoli¹²⁰: il corredo anedddotico e didascalico dello scritto è parzialmente influenzato dalla Giuntina di Vasari, in particolare dalla biografia di Michelangelo.

All’interno delle *Opere morali*, l’autore concentra la sua attenzione sulla creazione di un modello normativo per l’artista perfetto, che possa servire da punto di riferimento per i contemporanei e possa essere tramandato ai posteri. Al fine di raggiungere tale obiettivo, vengono riutilizzati e riorganizzati numerosi passi tratti dalla biografia michelangiotesca vasariana, presentando un’immagine differente di Michelangelo rispetto a quella delineata da Vasari. Questa nuova rappresentazione lo dipinge come riservato, umile e intimorito dal giudizio di coloro che sono più esperti di lui. Attraverso queste virtù, Bartoli propone un modello d’artista di ascendenza controriformata, che si distingue per la sua fede cristiana e la preferenza per la scultura (in virtù della fatica fisica richiesta), ricollegandolo a una dimensione artigianale e popolare anziché alla dimensione cortigiana descritta da Vasari.

¹¹⁹ COMITATO NAZIONALE PER LE ONORANZE A MICHELANGELO (a cura di), *Atti del convegno di Studi Michelangioteschi*, Edizioni dell’Ateneo, Roma, 1966, p. 189.

¹²⁰ Daniello Bartoli (1608-1685) è stato un gesuita, storico e scrittore italiano noto per le sue opere letterarie e storiche.

Daniello Bartoli (voce), in “Enciclopedia Treccani Online”.

Tuttavia, è importante notare che Bartoli non può essere considerato uno storico dell'arte poiché, nonostante il suo interesse per la Giuntina di Vasari, le informazioni su Michelangelo da lui presentate non costituiscono una biografia completa.

Le *Vite* del Vasari e l'idea di progresso da esse promossa continuano a dominare il pensiero tra il XVII e il XVIII secolo, con Michelangelo riconosciuto come culmine di questo progresso.

Questa idea permane nel Barocco ma un altro artista, Raffaello, prende gradualmente il posto del Buonarroti. Quest'ultimo viene progressivamente messo da parte e viene presto attaccato dai critici, con difficoltà nell'accettare pure la sua eccezionale abilità come scultore.

Al di fuori del contesto italiano, risulta interessante analizzare la "fortuna" di Michelangelo in Inghilterra, poiché tale fenomeno ha portato alla creazione di una delle prime biografie moderne dedicate all'artista.

Il nome di Michelangelo comincia a circolare in Inghilterra nella seconda metà del Cinquecento; infatti, verso la fine di questo secolo, si manifesta un crescente interesse, sebbene limitato e di natura principalmente teorica, nei confronti dell'arte italiana. Questo fenomeno è attribuibile alla traduzione e alla diffusione del *Trattato della Pittura* di Lomazzo; all'interno di quest'opera, la figura del Buonarroti è oggetto di apprezzamento per le sue virtù artistiche.

Nel contesto inglese, le uniche menzioni di Michelangelo si basano su informazioni udite da terzi¹²¹ e il suo nome non gode di una diffusione significativa; questo può essere attribuito al predominio del Manierismo letterario rispetto a quello artistico nella cultura inglese.

Inoltre, nel Seicento, l'equivoco classicista¹²² influisce fortemente, ostacolando la comprensione di un artista come Michelangelo: nell'*Idée de la Perfection de la Peinture* (1662) di Rolland Fréart de Cambray, viene espresso un giudizio negativo nei confronti del Buonarroti:

¹²¹ Philip Massinger, nel suo lavoro *The Renegado* (1624) fa riferimento a Michelangelo chiaramente attraverso fonti di seconda mano, sia che attingesse da una fonte italiana, sia che selezionasse il nome dell'artista fra quelli più ampiamente e passivamente elogiati nel suo periodo.

GIORGIO MELCHIORI, *Michelangelo nel Settecento inglese: un capitolo di storia del gusto in Inghilterra*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, p. 21-22.

¹²² Il Manierismo e il Barocco assumono, in Inghilterra, una forma peculiare. Partendo da un generale scetticismo nei confronti degli ideali proposti dall'Umanesimo e dal Rinascimento, in Inghilterra si manifesta ora un intervento artistico caratterizzato da un'enfasi particolare e da un gioco formale (espressioni che riflettono il declino dei valori umanisti, la malinconia e il pessimismo). Sebbene Michelangelo avrebbe potuto trovare un'eco nella nuova sensibilità inglese, emerge l'equivoco classicista. Praz afferma che nel Manierismo si possono già individuare le caratteristiche del protobarocco e del neoclassicismo; tuttavia, se si interpreta il Barocco come espressione del campo artistico della Controriforma, risulta evidente che esso non può esistere in un paese riformato come l'Inghilterra.

Michelangelo, superiore per Fama (a Raffaello), ma assai inferiore a lui per Meriti, con le sue Composizioni stravaganti ci permette ampiamente di scoprire l'Ignoranza e la Temerità di quei Libertines, che, calpestando tutte le Regole e le Massime, seguono soltanto i propri capricci.¹²³

Un'immagine differente dell'artista viene delineata in *Painting Illustrated in Three Dialogues* (1685) di William Aglionby¹²⁴: l'opera è di notevole importanza poiché presenta per la prima volta al pubblico inglese alcune delle *Vite* vasariane, tra le quali anche quella di Michelangelo. Nelle righe riservate alla figura del Buonarroti, lo scrittore afferma che egli è stato il più grande disegnatore mai esistito ma la sua abilità nella scultura supera quella nella pittura; inoltre, nega l'universalità dell'artista¹²⁵.

Le capacità pittoriche di Michelangelo, al contrario di quelle scultoree e architettoniche, non vengono riconosciute immediatamente e vengono spesso messe in discussione. Tuttavia, verso il termine del XVIII secolo, si assiste a un cambiamento di giudizio dovuto all'affermazione del concetto di "sublime" in arte.

Un esempio significativo di questo mutamento di atteggiamento è dato dall'opera *The Theory of Painting* (1715) di Jonathan Richardson, all'interno della quale viene riconosciuta l'importanza del disegno di Michelangelo, anche se viene espressa una preferenza per l'arte di Raffaello:

Questo è ciò che... han fatto i grandi, seppur nessuno in grado parti a Raffaello. Ma non v'è esempio più notevole della forza di questo sublime, che quello di Michelangelo, che, avendolo posseduto nel disegno e nella grandiosità, è stato e sempre sarà considerato un prodigio dell'arte, nonostante i noti difetti che appaiono insieme a quei pregi.¹²⁶

Ciò nonostante, nella prima metà del Settecento, l'opinione su Michelangelo della maggioranza del pubblico e della critica inglesi è generalmente negativa, se non indifferente; secondo Giorgio Melchiori, un significativo cambiamento di atteggiamento si manifesta negli anni 1750-60.¹²⁷

¹²³ GIORGIO MELCHIORI, *Michelangelo nel Settecento inglese: un capitolo di storia del gusto in Inghilterra*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, p. 27.

¹²⁴ William Aglionby (circa 1605-1665) è stato uno scrittore e diplomatico inglese del XVII secolo, noto per il suo lavoro *Painting Illustrated in Three Dialogues* (1685), il quale ha contribuito a promuovere l'apprezzamento dell'arte e della pittura in Inghilterra.

¹²⁵ Il termine "universalità" è utilizzato per descrivere l'ampia competenza di Michelangelo in tutte e tre le discipline comunemente denominate le "arti maggiori": pittura, scultura e architettura.

¹²⁶ G. MELCHIORI, *Michelangelo nel Settecento inglese: un capitolo di storia del gusto in Inghilterra*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, pp. 37-38.

¹²⁷ G. MELCHIORI, *Michelangelo nel Settecento inglese: un capitolo di storia del gusto in Inghilterra*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, p. 49.

Infatti, l'opera *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* di Edmund Burke (1757) contribuisce a ridurre la distanza tra l'immagine del Buonarroti e il gusto inglese: elementi prima disprezzati, come l'uso di colori cupi, la terribilità e la poca chiarezza compositiva, vengono ora elogiati da Burke in quanto qualità supreme ed espressione della sublime.

Un altro evento di grande rilevanza è l'istituzione dell'Accademia Reale delle Arti nel 1768 da parte di Giorgio III, con Sir Joshua Reynolds¹²⁸ in qualità di presidente: egli si presenta come uno dei più grandi ammiratori inglesi di Michelangelo.

La sua attività teoretica e critica inizia con la pubblicazione di tre saggi su "The Idler" (uno dei primi fogli letterari dell'epoca) nel 1759: nel primo, l'autore deride i conoscitori che parlano del sublime di Michelangelo e lo elogiano senza aver mai visto nessuna delle sue opere; nel secondo esprime un giudizio entusiasta per l'artista italiano, manifestando quanto tenga a lui.

Questa devozione per l'arte del Buonarroti viene nuovamente dichiarata e riaffermata nell'ultimo discorso pronunciato da Reynolds alla Accademia Reale delle Arti.

In aggiunta a ciò, la diffusione dei versi di Michelangelo contribuisce a sviluppare la fama di Michelangelo a partire dalla metà del Settecento: poeti come William Wordsworth e Robert Sothey, nei primi anni dell'Ottocento, forniscono versioni delle *Rime* michelangiottesche a Richard Duppa, che in quel momento sta compilando uno scritto biografico su Michelangelo. Quest'opera, il primo esempio di una biografia di tale estensione dedicata a un singolo artista, contribuisce a definire e stabilizzare la fama del Buonarroti anche in Inghilterra.

3.5 La "riscoperta" e il recupero di Michelangelo nell'Ottocento

Nella Prefazione alla *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*, Giovanni Papini afferma che i contributi più significativi alla biografia di Michelangelo provengono da autori stranieri, menzionando diversi scrittori dell'Ottocento e Novecento.

¹²⁸ Sir Joshua Reynolds (1723-1792) è stato un pittore inglese del XVII secolo. È noto per i suoi ritratti, tra cui numerosi ritratti di figure di spicco dell'epoca; inoltre, ha contribuito in modo significativo alla promozione dell'arte in Inghilterra. Egli fu uno dei fondatori della Royal Academy of Art e fu primo presidente. La sua opera ha avuto un impatto duraturo sull'arte inglese ed europea ed è stato un importante sostenitore del classicismo artistico.

Effettivamente, il XIX secolo si configura come un periodo caratterizzato dal recupero e dalla ricostruzione storico-documentaria della figura del Buonarroti: le biografie ora si basano sulla lettura e consultazione sistematica di corrispondenze, carteggi indiretti, testi poetici, cronache, ricordi e appunti.

Se da un lato la vita dell'artista può essere ora ricostruita in modo più dettagliato e ampio, non si sono riscontrati risultati altrettanto positivi nel progresso interpretativo e spesso i punti problematici della sua biografia non vengono affrontati adeguatamente.

Una delle prime biografie moderne su Michelangelo è *The life of Michel Angelo Buonarroti: with his poetry and his letters* (1806) scritta dall'inglese Richard Duppa¹²⁹.

La prima edizione è datata 1806 e ne vengono pubblicate 200 copie, ma l'opera viene ripubblicata già l'anno successivo e conosce numerose ristampe nel corso del secolo; la sua popolarità riflette un rinnovato e marcato interesse per la figura del Buonarroti.

Il lavoro di Duppa è un'opera che si basa su un'ampia raccolta di materiali e informazioni provenienti da varie fonti: egli fa un uso primario delle biografie scritte da Vasari e Condivi e ciò è esplicitamente dichiarato. Accanto a questi due biografi, ha preso in considerazione tutti gli autori del periodo che facessero riferimento a Michelangelo, permettendo così di correggere alcuni errori presenti nelle prime due biografie e di integrare nuove informazioni. Infine, lo scrittore fa riferimento a poesie, scritti e lettere.

All'interno del suo lavoro, oltre alla sezione biografica, vengono fornite una serie di poesie in lingua italiana e una selezione di lettere; inoltre, al termine dello scritto è presente un'appendice un elenco delle opere del Buonarroti e una serie di incisioni.

Richard Duppa scrive sotto l'influenza di diverse correnti culturali e artistiche del suo tempo, tra cui il neoclassicismo, il sublime e il pittoresco. Per questo motivo, nonostante il suo scritto sia dedicato a Michelangelo, egli non manifesta una profonda ammirazione per il Buonarroti, al contrario, il suo giudizio si presenta molto incerto e non emerge un entusiasmo incondizionato per l'artista che ha scelto di esaminare.

In merito al concetto di "pittoresco", Duppa afferma che si tratti di una forma artistica rivoluzionaria ma considera che essa sia estranea a Michelangelo.

¹²⁹ Richard Duppa (1770-1831) è stato un disegnatore e scrittore inglese. È noto per gli scritti *Brief Account of the Subversion of the Papal Government* (1778), *The Life of Raffaello Sanzio da Urbino* e *The Life of Michelangelo Buonarroti, with His Poetry and Letters*. Si occupò, in generale, di scritti di botanica, artistici e politici.

La progressiva perdita del valore assoluto del “sublime”, che inizia a manifestarsi all’inizio del XIX secolo, insieme all’adozione di nuovi criteri di apprezzamento promossi dalle teorie estetiche inglesi emergenti, portano alla necessità di definire la posizione del Buonarroti rispetto a queste nuove tendenze.¹³⁰

Le idee diffuse su Michelangelo dalla fine del Seicento e durante il Settecento sembrano essere state sintetizzate ed espresse nelle conclusioni dell’opera:

Il suo genio era vasto e selvaggio, a volte stravagante e capriccioso, di rado da seguirsi implicitamente, ma sempre da studiarsi con vantaggio. Coloro che finora lo hanno scelto per guida, ne han tratto ciò che rientrava nella sfera della rappresentazione grossolana, e il solo risultato dei loro deboli sforzi fu la caricatura. L’eccentricità non tratta dalla natura né risultante dal sentimento, può una volta tanto sbalordire gli animi volgari; ma quel che è diverso da tutto quanto si può vedere o comprendere, perirà con il suo autore, per ingegnosi che siano i mezzi usati per conquistare il gusto pubblico. Lo Spranger e il Goltzius son morti da un pezzo; e dovunque possan risorgere artisti simili, essi non potranno più servire a screditare il genio di Michelangelo, che è stato anche troppo spesso censurato per la loro stravaganza.¹³¹

Dalle righe in questione, Giorgio Melchiori suggerisce che l’impressione generale sembri indicare che Richard Duppa condanni gli imitatori del Buonarroti, ma tale condanna finisce per coinvolgere anche l’arte dello stesso Michelangelo.

Histoire de la Peinture en Italie (1817) di Stendhal¹³² rappresenta un’altra opera di rilevanza significativa meritevole di essere presa in esame: all’interno di questo lavoro, si può trovare la *Vie de Michel-Ange*, redatta con il riferimento alla biografia scritta da Duppa.

Scritto tra 1811 e 1817, il libro è dedicato a Napoleone e viene pubblicato a Parigi nel 1817 sotto l’indicazione M.B.A.A. (Monsieur Beyle Ancien Auditeur).

Nel suo complesso, l’opera di Stendhal sembra concentrarsi esclusivamente sulla pittura della scuola toscana.

¹³⁰ Dopo il grande momento di maggiore ammirazione del Buonarroti, legato all’affermazione delle idee di sublime e di terribilità, queste caratteristiche della sua produzione incontrano un nuovo declino. Per questo motivo, parlando delle sue opere, non si insiste più sulla potenza trasfiguratrice e sulla terribilità di Michelangelo.

¹³¹ G. MELCHIORI, *Michelangelo nel Settecento inglese: un capitolo di storia del gusto in Inghilterra*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, p. 77.

¹³² Stendhal, pseudonimo di Marie-Henri Beyle (1783-1842), è stato uno scrittore francese del XIX secolo noto per le sue opere letterarie. È uno dei più grandi romanzieri della Francia del primo Ottocento, ma le sue opere hanno un successo tardivo perché atipiche nel romanticismo francese. Viene considerato uno dei precursori del realismo in letteratura e famoso per il suo stile analitico e psicologico nella descrizione dei personaggi. In ambito artistico viene ricordato per la pubblicazione di *Histoire de la peinture en Italie* (1817), concepito dallo scrittore come una manuale sulla pittura italiana.

La peculiarità di questo scritto risiede nell'“approccio sociologico” allo studio dell'arte: difatti, lo scrittore procede tramite un'attenta ricostruzione della personalità dell'artista, del contesto temporale e della mentalità dominante dell'epoca.

Questo metodo consente all'autore di analizzare la produzione di differenti artisti, tra cui Michelangelo. Stendhal abbatte qualsiasi distinzione fra l'uomo che fu il Buonarroti e la sua immagine di artista «con l'assorbimento del primo nella grandezza del secondo»¹³³. La *Vie de Michel-Ange* si configura, quindi, come un esempio eccellente di come l'elemento biografico possa integrare in modo significativo l'interpretazione della produzione artistica.

Partendo da Duppa, Stendhal emancipa Michelangelo dalle vincolanti regole neoclassiche per sottolineare invece la sua dimensione geniale: l'attributo della terribilità è presentato come distintivo per il periodo rinascimentale, delineando l'immagine di un artista dissidente, in contrasto con il resto del mondo, che vive sfidando le norme imposte dal contesto. La visione del Buonarroti proposta da Stendhal genera attorno all'artista una nuova aura «mitica e titanica»¹³⁴.

Una biografia ampiamente apprezzata di Michelangelo, sia in Italia che all'estero, è quella scritta da Herman Grimm: *Leben Michelangelos* (1860).

Quest'opera viene inizialmente pubblicata in due volumi dalla casa editrice Carl Rümpler ad Hannover nel 1860. Successivamente, l'edizione pubblicata da Phaidron a Vienna nel 1930 unisce in un unico libro di 900 pagine i contenuti dei due precedenti tomi; la prima parte dello scritto include un'introduzione (sia all'autore che al libro), il testo principale (composto da sedici capitoli) e 100 immagini incise su lastre calcografiche¹³⁵.

La seconda parte è costituita da un atlante illustrato, contenente riproduzioni di tutte le opere realizzate da Michelangelo, accompagnato da un elenco dettagliato: 200 illustrazioni su 148 tavole illustrate.

L'atlante è organizzato come segue: inizialmente, vengono presentati tutti i lavori completati in ordine cronologico; successivamente, sono incluse le illustrazioni relative ai lavori architettonici di Michelangelo; seguono alcune opere il cui stato di autenticità è soggetto a dubbi, ma la cui

¹³³ MONICA VISIOLI (a cura di), *La biografia d'artista tra arte e letteratura: seminari di letteratura artistica*, Pavia, Santa Caterina, 2015, p. 210.

¹³⁴ *Ivi*, cit. p. 211.

¹³⁵ Queste immagini non mostrano opere di Michelangelo, bensì opere dei suoi contemporanei e rappresentazioni storicamente interessanti.

inautenticità non può essere considerata come un fatto certo; la parte conclusiva è dedicata a una serie di disegni di sculture e dipinti, insieme a una selezione disegni a mano ritenuti particolarmente belli dal punto di vista estetico. Le opere perdute, le copie o gli schizzi superstiti sono collocati nel momento cronologicamente corretto.¹³⁶

In considerazione delle necessità specifiche di alcune sculture, sono stati presentati più punti di vista; per ciascuna opera, è stata attentamente selezionata la posizione che consente di ammirare il lavoro nel modo più impressionante e nella sua completezza.

Per la datazione delle opere, è stata adottata la referenza fornita dagli studi di Thode¹³⁷, con solo alcune eccezioni basate su indicazioni di altri ricercatori.

L'opera di Grimm rappresenta una delle biografie più rigorose e complete di Michelangelo. Caratterizzata a un tono particolarmente romanzato, la narrazione storica si snoda attorno alla vita del Buonarroti. Il testo non si limita a essere una mera opera di storia dell'arte, ma si configura come un lavoro contemporaneo che raccoglie la vasta vita e cultura rinascimentale attorno a una delle sue figure più emblematiche: Michelangelo.

La lingua utilizzata e la struttura compositiva dell'opera presentano le caratteristiche di un romanzo, con scene avvincenti e una conclusione epica; nonostante ciò, il contenuto dello scritto va considerato tutto tranne che banale, futile o inutile.

L'introduzione al secondo capitolo esplicita e motiva l'ampia prospettiva storica adottata, nella quale lo scrittore non si concentra esclusivamente sull'artista ma estende la sua attenzione a una vasta gamma di personaggi protagonisti del Rinascimento, tra cui papi, sovrani, artisti e pensatori. Il contenuto del libro è intriso di conflitti e movimenti politici, sociali, intellettuali e morali, così come di conquiste artistiche e lotte religiose; la figura di Michelangelo domina sugli eventi e individui di questi due secoli, coprendo il periodo della cultura europea che va dalla fine del Medioevo fino all'inizio del Barocco, da Dante a Shakespeare.

La narrazione di Grimm presenta anche un elemento romantico, delineando una visione titanica del Buonarroti, secondo Hans Mackowsky: un artista-eroe ma anche una figura solitaria.¹³⁸ Affronta in maniera profonda e drammatica l'aspetto doloroso della tragedia di Michelangelo e

¹³⁶ Ne sono un esempio la *Testa di Fauno*, la *Battaglia di Cascina* e il *David di Bronzo*.

¹³⁷ L'edizione di *Leben Michelangelos* pubblicata nel 1930 si confronta con gli studi portati avanti da Henry Thode nell'opera *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, pubblicata in tre volumi: *Das Genie und die Welt* (1902), *Michelangelo und das Ende der Renaissance* (1903) e *Der Künstler und seine Werke* (1912).

¹³⁸ HERMAN GRIMM, *Leben Michelangelos*, Phaidron, Vienna, 1930, "Vorbemerkung", pagina non numerata.

dei geni longevi: l'incomprensione negli ultimi anni di vita, la lotta inutile contro le nuove influenze e correnti e il tentativo di reagire al distacco e all'abbandono. Nelle pagine conclusive del volume, questo senso di tristezza si manifesta con grande intensità.

La prospettiva storica di Grimm influisce in modo significativo sulle pagine dedicate alla Riforma, riflettendo un'ottica luterana degli eventi e delle idee e presentandola da una prospettiva differente.

L'autore ha scelto di presentare, per la maggior parte delle fonti italiane utilizzate (lettere, poesie e scritti), il testo del documento nella sua versione originale, accompagnato dalla traduzione in tedesco.

Nel contesto italiano, merita menzione la *Vita di Michelangelo Buonarroti narrata con l'aiuto dei nuovi documenti* (1875¹³⁹) di Aurelio Gotti. Questa biografia rappresenta una delle prime opere redatte in modo rigoroso sulla base di fonti documentarie. L'autore ha modo di accedere all'Archivio Michelangiolesco, il quale custodisce molti documenti inediti; inoltre, in qualità di direttore delle Gallerie di Firenze, ha l'opportunità di esaminare le carte poste sotto il suo controllo.

Il lavoro svolto presso le Gallerie ha ispirato Gotti a redigere due volumi della *Vita*: uno focalizzato sull'aspetto biografico e narrativo, mentre l'altro mira a organizzare e chiarire i documenti conservati presso l'Archivio. Attraverso questa biografia, lo scrittore rende disponibili al pubblico le informazioni contenute in documenti altrimenti di difficile accesso.

Il primo volume è strutturato in venti capitoli che presentano in ordine cronologico gli eventi familiari, domestici e civili, oltre alle opere artistiche realizzate da Michelangelo, esponendo i motivi che hanno guidato l'artista nelle sue scelte, contestualizzando i lavori e delineando le opinioni che lo stesso Buonarroti aveva riguardo ad essi. Il volume è arricchito da incisioni che contribuiscono alla comprensione visiva.

L'elemento narrativo costituisce il principale focus di Gotti, per tale motivo ha scelto di limitare gli inserti di carattere estetico. Focalizzandosi sulla narrazione, lo scrittore non approfondisce

¹³⁹ Sempre allo stesso anno risale la biografia di Michelangelo Buonarroti di Giovanni Magherini Graziani: divisa in un Avvertimento, ventitré capitoli ed un'Appendice. L'obiettivo di Magherini è quello di focalizzarsi sulla vita dell'artista, per questo tutto ciò che riguarda la vita domestica viene tralasciato e trattato superficialmente. Gli argomenti affrontati partono dalla nascita a Caprese e arrivano agli onori funebri resi a Roma e Firenze, seguiti dall'erezione del Monumento a Santa Croce. Nell'ultimo capitolo affronta l'amore del Buonarroti per Vittoria Colonna, le sue poesie, il modo in cui egli gestì e condusse la propria vita; conclude, infine, con un parallelismo tra Michelangelo e Dante. Nell'Appendice sono collocate le poesie di diversi autori realizzate alla morte dell'artista.

eccessivamente gli argomenti di storia civile, ritenuti necessari solo per giustificare le scelte artistiche di Michelangelo.¹⁴⁰

Il secondo volume, l'Appendice, include sia documenti meno noti che quelli di maggiore importanza. Viene presentato l'albero genealogico della famiglia Buonarroti, fotolitografie di tre lettere autografe dell'artista, tre Madrigali di Michelangelo e documenti e lettere utili a chiarire vari aspetti della vita di Michelangelo e della storia delle sue opere.

La conclusione dell'opera offre un catalogo delle opere e dei disegni di Michelangelo, presenti in diverse gallerie pubbliche e private italiane, francesi, tedesche, spagnole, inglesi e russe.

In ambito anglosassone, assume rilevanza la biografia scritta da John Addington Symonds¹⁴¹: *The Life of Michelangelo Buonarroti* (1893).

La sua monumentale opera, ripubblicata nella terza edizione del 1911 e suddivisa in due volumi, costituisce una risorsa di primaria importanza per gli studi sull'artista. La pubblicazione mantiene l'originale struttura dei capitoli e la stessa impaginazione, incluse le due prefazioni (con l'aggiunta di una nuova introduzione di ventisei pagine scritta da Creighton Gilbert).

Il primo volume, che comprende i capitoli da 1 a 9, copre l'arco cronologico che va dalla nascita nel 1475 al Sacco di Roma del 1527; il secondo, con i capitoli da 10 a 15, prosegue la narrazione fino alla morte di Michelangelo nel 1564.

Symonds attinge dalle biografie di Vasari e Condivi come punto di partenza, integrando le informazioni con una serie di dati provenienti da varie fonti.

Infatti, a partire dalla metà del XIX secolo, emergono due principali punti di riferimento per la raccolta di notizie e dati sull'artista: l'archivio della Casa Buonarroti a Firenze (contenente una vasta collezione di contratti, poesie, lettere e altri memorabilia) e una raccolta delle lettere dell'artista acquistata a metà del secolo dal British Museum.

Nel corso dei suoi capitoli, Symonds esamina le differenti fasi della vita dell'artista, concentrando l'attenzione su temi rilevanti quali le sue opere più importanti, le numerose discipline artistiche che abbracciò (pittura, scultura, architettura, disegno), i rapporti con i suoi

¹⁴⁰ Questa scelta è indice di una possibile volontà di Gotti di restituire un'immagine di Michelangelo non politicamente impegnata; infatti, pur avendo numerosi documenti a disposizione, lo scrittore li minimizza negando i rapporti tra l'artista ed elementi intellettuali di primo rango a Roma.

¹⁴¹ John Addington Symonds (1840-1893) è stato uno scrittore, poeta e studioso britannico noto per i suoi scritti sulla letteratura e l'arte. È famoso per le sue opere sull'arte italiana del Rinascimento, la letteratura elisabettiana e la sua influenza sulla cultura europea. Symonds è stato anche un pioniere nell'affrontare temi legati all'omosessualità in modo aperto e schietto nei suoi scritti, contribuendo alla discussione sull'identità sessuale nell'epoca vittoriana.

mecenati, l'impatto del Sacco di Roma sulla sua persona e il suo lavoro e, infine, le relazioni con i suoi corrispondenti (come Vittoria Colonna e Tommaso Cavalieri).

Hilary Fraser¹⁴², nella sua lettura dell'opera, evidenzia un aspetto peculiare della biografia di Symonds: la sua dichiarazione più esplicita dell'omosessualità (o più precisamente, della bisessualità) di Michelangelo, un tema fino ad allora fortemente censurato.¹⁴³

Questo argomento è inserito all'interno di un discorso che cerca di conciliare i contrastanti valori e credenze della cristianità e della classicità attraverso gli elementi distintivi dell'arte del fiorentino, quali tormento, terribilità e agitazione interiore.

Symonds sostiene che il Buonarroti ha avuto successo nel suo intento con la realizzazione del *Giudizio Universale*, nonostante le critiche per la rappresentazione dei corpi nudi: secondo l'autore, ciò è dovuto alla capacità dell'artista di amare sia gli uomini che le donne, di unire gli aspetti dell'amore greco e cristiano, con il cuore e con l'anima.¹⁴⁴

Symonds narra la storia dell'amore platonico che Michelangelo sviluppò negli anni più tardi per due persone, una donna e un uomo: Vittoria Colonna, la vedova del Marchese di Pescara, una donna colta con interesse per la filosofia e le arti; e Tommaso Cavalieri, un giovane gentiluomo romano.

¹⁴² Fare riferimento a: HILARY FRASER, "Always Reminding Us of the Body": J. A. Symonds of the Fine Arts, in "English Studies", vol. 94, No. 2 (2013), pp. 188-205.

¹⁴³ Symonds ha rivelato che gli archivi buonarrotiani hanno alterato le poesie e lettere prima della loro pubblicazione al fine di occultare l'omosessualità dell'artista. In una lettera indirizzata a Edmund Gosse (1849-1928) e spedita da Davos (Svizzera) il 6 marzo 1891, l'autore scrive: «I am working as hard at Michelangelo as my bad health (unusually bad now) permits. Very curious things work out about his devotion to beautiful young men. If the Italian Government permits me to examine the Archivio Buonarroti (wh. is closed to foreigners) I may find much of interest there upon this topic. For it is certain that the three men who had dealt with the Mss., (Milanesi, Guasti, Gotti) did all they could to conceal or explain away important facts. This, please, is said privately to you.» JOHN G. YOUNGER, *Ten Unpublished Letters by John Addington Symonds at Duke University*, in "The Victorian Newsletter", n. 95, p. 8-9.

¹⁴⁴ A metà del XIX secolo, l'ideale mascolino della "muscular Christianity" (movimento filosofico caratterizzato dalla fede nel dovere patriottico, nella disciplina, nel sacrificio di sé, nella mascolinità e nella bellezza dell'atletismo) contribuiva a mantenere una distanza dal sentimento omoerotico.

Come molti uomini coevi, Symonds inizia la sua formazione come classicista, studiando latino e greco. Quando si iscrive a Balliol nel 1858, partecipa attivamente ai dibattiti riguardanti i metodi di insegnamento, l'apprendimento, la lettura e la fede in Dio. Queste discussioni plasmano in lui la convinzione che l'amore per lo stesso sesso richieda un'esplorazione sia dal punto di vista storico che morale.

Gli studiosi, infatti, hanno messo in relazione l'interesse di Symonds per il Rinascimento italiano alla sua sessualità. Va notato, tuttavia, che l'omoerotismo nel Rinascimento costituisce solo una parte di un quadro più ampio della cultura italiana dal Quattrocento al Cinquecento. L'autore, comunque, utilizza la storia per esaminare le questioni legate all'"amore greco".

Per maggiori informazioni riguardanti il rapporto tra amore greco, omosessualità e religione negli scritti di J. A. Symonds, si invita a fare riferimento a: EMILY RUTHERFORD, *Impossible Love and Victorian Values: J. A. Symonds and the Intellectual History of Homosexuality*, in "Journal of the History of Ideas", vol. 75, n. 4 (2014), pp. 605-627.

Nella sua biografia di Michelangelo, Symonds dedica largo spazio alla relazione dell'artista con Cavalieri e altri uomini, ma anche alla lettura dei suoi sonetti e della loro storia editoriale.¹⁴⁵

L'autore sostiene che l'artista amò, scrisse sonetti e realizzò disegni sia per Vittoria Colonna che per Tommaso Cavalieri. In tal modo, secondo Symonds, riuscì a conciliare gli insegnamenti classici e cristiani sia nella sua arte che nella sua vita personale, trasmettendoli nel modo più puro e nobile:

[His] poems and letters, and the whole series of his works in fresco and marble, suggest no single detail which is sensuous, seductive, enfeebling to the moral principles. Their tone may be passionate ... but the genius of the man transports the mind to spiritual altitudes, where the lust of the eye and the longings of the flesh are left behind us in a lower region.¹⁴⁶

3.6 Le biografie michelangesche dell'età contemporanea

Lo scrittore francese Romain Rolland¹⁴⁷ prende spunto dal lavoro di Stendhal per comporre la propria *Vie de Michel-Ange* (1905), una delle biografie più rinomate sul Buonarroti.

Pubblicato per la prima volta a Parigi dalla Librairie de l'Art Ancien et Moderne nel 1905, il libro offre un resoconto dettagliato della vita e delle opere dell'artista, arricchito da ventiquattro tavole fuori testo.

Il testo di Rolland si struttura in una prefazione, seguita da un'introduzione alla figura di Michelangelo; successivamente, il libro si suddivide in due parti, intitolate *La Lotta* e *L'abdicazione*, seguite dall'epilogo che tratta la morte dell'artista. Alla conclusione del volume sono collocate ventotto poesie di Michelangelo e la bibliografia consultata.

Nella sua opera, Rolland integra le proprie ricerche documentare con interpretazioni personali, unendo le osservazioni di Stendhal alla coscienza storica di Michelet e Burckhardt¹⁴⁸,

¹⁴⁵ L'analisi dei sonetti risulta rilevante, poiché in uno di essi Michelangelo esplicitamente esprime l'opinione greca sull'amore verso le donne, considerato "non degno" di un'anima dedicata a pensieri e azioni elevate e virili.

¹⁴⁶ JOHN ADDINGTON SYMONDS, *The Life of Michelangelo Buonarroti*, vol. 2, Londra, J.C. Nimmo, 1893, pp. 161-162.

¹⁴⁷ Romain Rolland (1866-1944) è stato uno scrittore e drammaturgo francese. È noto per le sue opere letterarie, tra cui il romanzo epico *Jean-Christophe* e per aver vinto il Premio Nobel per la Letteratura nel 1915. Lo scrittore è noto anche in ambito artistico per i suoi scritti critici e teorici sulla musica e sugli artisti (come Vita di Beethoven e Vita di Michelangelo).

¹⁴⁸ Rolland incorpora la visione biografica di Michelangelo proposta da Stendhal, fondata sull'analisi psicologica del personaggio, utilizzando l'elemento biografico, individuale e personale per comprendere la produzione artistica, alla storiografia di Michelet e Burckhardt. Jacob Burckhardt (1818-1897) si colloca all'interno di una

conciliando il mito del genio artistico alla relazione sofferta con la vicenda e il carattere dell'uomo.

L'analisi dell'autore si focalizza in particolare sul Michelangelo "politico", esaminandone le idee e comportamenti.

In contrasto con la lettura ottocentesca di un artista "apolitico" (come nel caso di Gotti), che tende a privilegiare l'autonomia del percorso artistico rispetto alla politica, Rolland dimostra come in realtà il Buonarroti fosse fortemente tormentato e indeciso negli atteggiamenti e comportamenti politici, così come lo era quando realizzava le sue opere:

L'universel dégoût des choses et de lui-même le jeta dans la Révolution, qui éclata à Florence en 1527. Michel-Ange avait jusque-là porté dans les affaires politiques la même indécision d'esprit, dont il eut toujours à souffrir dans sa vie et son art. Jamais il n'arriva à concilier ses sentiments personnels avec ses obligations envers les Médicis. Ce génie violent fut d'ailleurs toujours timide dans l'action; il ne se risquait pas à lutter contre les puissances de ce monde sur le terrain politique et religieux. Ses lettres lo montrent les paroles hardies qu'il lui arrivait de prononcer, dans un premier mouvement d'indignation contre quelque acte de tyrannie. [...]

Le tremblement perpétuel de ce grand homme n'a en effet rien qui prête à rire. Il était à plaindre plutôt pour ses misérables nerfs, qui faisaient de lui le jouet de terreurs, contre lesquelles il luttait, sans pouvoir

corrente pensiero e storiografia che mira, attraverso le opere d'arte, a dimostrare come gli individui diventino testimonianza di una civiltà nella sua interezza. Nei suoi studi (tra i quali spicca *La civiltà del Rinascimento in Italia*, 1860) cerca di evidenziare la complessità creativa di intere epoche, trattando congiuntamente tutte le arti per comprendere lo svolgimento storico attraverso il contesto politico, religioso e sociale. Identifica le "svolte" della storia nell'antagonismo e nei momenti di guerra, individuando figure speciali che contribuiscono a tali cambiamenti (come Leonardo e Michelangelo).

In modo simile, Jules Michelet (1798-1874), uno dei principali esponenti della storiografia romantica, nei suoi studi storiografici concentra l'attenzione su quella che potrebbe essere definita una "storia totale" (a tale proposito, di degna menzione è il libro *Introduction à l'histoire universelle*, 1831). Inizialmente orientati alla ricerca documentaria, i suoi scritti successivi mostrano un crescente soggettivismo che lo allontana dall'interesse puramente storico per focalizzarsi sulla comprensione di interi popoli (come in *Histoire de la révolution française*, 1847-53): lo storiografo offre panorami ricchi in cui emergono una varietà di personaggi, nel tentativo di ridare vita all'anima di popolazioni scomparse e a comprendere la loro storia collettiva.

Per Michelet, la storia abbraccia politica, religione, scienze, arti, letteratura, diritto e filosofia; essa è una visione d'insieme dello sviluppo delle vicende umane. La sua storiografia si configura come la storia di popoli e nazioni, plasmata dal flusso della società tramite un "genio" collettivo anziché individuale: la storia diventa universale.

CHRISTIAN R. RASCHLE, *Burckhardt e la storiografia di lingua tedesca*, in "Enciclopedia Costantiniana" (2013), in "Enciclopedia Treccani Online".

FIORELLA PINTACUDA DE MICHELIS, *Alle origini della "Histoire totale": Jules Michelet*, in "Studi Storici", anno 21, no. 4 (1980), pp. 835-854.

MARTA NEZZO, GIULIANA TOMASELLA, *Dire l'arte: percorsi critici dall'Antichità al primo Novecento*, Padova, Il Poligrafo, 2020, pp. 523-525.

s'en rendre maitre. [...] Mais, pour qu'avec sa timidité naturelle il se laissât entraîner dans la révolution florentine, il fallait qu'il fut dans une exaltation de désespoir, qui lui fit dévoiler le fond de son âme. ¹⁴⁹

Merita menzione la monumentale biografia di Michelangelo, composta in cinque volumi, redatta da Charles de Tolnay¹⁵⁰; quest'ultimo ha ricoperto la carica di direttore della Casa Buonarroti a Firenze dal 1965 e ha dedicato numerosi studi a Michelangelo soprattutto a partire dal 1943.

L'ordine di pubblicazione dei volumi è il seguente: *The Youth of Michelangelo* (1943), *The Sistine ceiling* (1945), *The Medici Chapel* (1948), *The Tomb of Julius II* (1954), *The final period: Las Judgment, Frescoes of the Pauline Chapel, Last Pietas* (1960).

Il primo volume tratta le origini e la gioventù di Michelangelo, il secondo la sua vita dal 1508 al 1512 (con un focus particolare sulla Cappella Sistina), il terzo copre il periodo dal 1512 al 1534 (concentrandosi sulla Cappella Medicea), il quarto si focalizza sulla "Tragedia della Tomba" di Giulio II coprendo un arco temporale che va dal 1505 al 1542, il quinto e ultimo volume riprende la vita da dove l'ha lasciata il terzo, andando dal 1534 al 1564 (e affrontando le opere dell'ultimo periodo, come il Giudizio Universale, gli affreschi della cappella Paolina e le ultime Pietà).

Prendendo in esame il primo volume, *The Youth of Michelangelo*, si nota che è uno studio minuziosamente documentato e completamente illustrato sulla biografia e l'arte di Michelangelo durante la prima parte della sua vita. Ogni fatto viene testimoniato da fonti primarie e sembra essere stato tutto interpretato con accuratezza, fornendo una solida base per lo studio dei primi anni dell'artista.

Nella prima parte, Tolnay presenta una biografia dei primi trentatré anni di vita dell'artista, scritta con una profonda comprensione della personalità del Buonarroti e del suo contesto sociale e religioso. L'autore ha avuto accesso a una serie di documenti generalmente inaccessibili.

¹⁴⁹ MONICA VISIOLI (a cura di), *La biografia d'artista tra arte e letteratura: seminari di letteratura artistica*, Pavia, Santa Caterina, 2015, pp. 212-213.

¹⁵⁰ Charles de Tolnay (1899-1981) è stato un importante storico dell'arte e critico d'arte ungherese naturalizzato svizzero. È noto per le sue opere sulla vita e l'arte di artisti come Michelangelo Buonarroti e Leonardo da Vinci. De Tolnay ha scritto diverse biografie e studi critici che hanno contribuito alla comprensione dell'opera e dell'influenza di questi artisti rinascimentali. Le sue opere sono ancora ampiamente rispettate nella critica d'arte e nella storia dell'arte.

La seconda parte, intitolata *Primordial Visions of Life and Destiny*, si occupa di diverse opere di Michelangelo. I capitoli successivi riguardano la figura di Michelangelo come artista, fornendo interpretazioni simboliche dei suoi lavori.

Il “catalogo critico” costituisce un riferimento completo per tutti i documenti e le opinioni critiche, presentandosi come la migliore e più affidabile presentazione dei fatti a nostra disposizione. Il “catalogo dei lavori perduti” offre una serie di nuove e illuminanti osservazioni. Tra le opere mai pubblicate, va menzionato il lavoro biografico di Giovanni Poggi¹⁵¹. Nella pubblicazione del *Carteggio di Michelangelo* (1965, suddiviso in cinque volumi), Paola Barocchi sottolinea l'importanza del contributo di Giovanni Poggi al progetto, iniziato prima del 1898 e al quale si è dedicato dai primi del Novecento, per poi continuare da solo dopo la prima guerra mondiale.

Poggi dedica tutte le sue energie allo studio degli archivi con l'obiettivo di realizzare un'opera che comprenda il *Carteggio*, una biografia di Michelangelo, note biografiche sulla sua famiglia e le opere. Di questo ampio progetto, durato quasi tutta la sua vita, lo scrittore riesce a pubblicare solo una parte: infatti, nel momento in cui l'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento eredita il progetto alla morte di Poggi, viene pubblicato solo il *Carteggio*, poiché è l'unico lavoro abbastanza avanzato nella scrittura e nella sistemazione.

Nel 1949 un'altra biografia fondata sull'attenta lettura di documenti, storica e oggettiva, viene pubblicata: *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo* di Giovanni Papini.

Quest'ultima pubblicazione offre un rilevante spunto per differenti biografie su Michelangelo pubblicate nel XXI secolo; tra le prime, si annovera *The Wealth of Michelangelo* (2002) di Rab Hatfield¹⁵².

Le fonti su cui lo scrittore fa affidamento includono le lettere raccolte da Giovanni Poggi e successivamente da Paola Barocchi e Renzo Ristori, oltre alle biografie scritte da Giorgio Vasari

¹⁵¹ Giovanni Poggi (1857-1963) è stato uno storico dell'arte italiano noto per il suo lavoro come direttore della Galleria degli Uffizi a Firenze, nonché per la sua cura dell'Archivio Buonarroti. Durante il suo incarico agli Uffizi, Poggi lavorò per migliorare la conservazione e la presentazione delle opere d'arte nella collezione del museo. Inoltre, il suo lavoro si estese alla cura dell'Archivio Buonarroti, che conserva documenti, lettere e materiali legati a Michelangelo Buonarroti e alla sua famiglia.

¹⁵² Rab Hatfield ha studiato alle università di Harvard e Monaco. Dal 1966 al 1971 ha insegnato alla Yale University e dal 1971 al 2012 nella sede fiorentina della Syracuse University; è stato, inoltre, membro dell'Institute for Advanced Study di Princeton. Tra le sue pubblicazioni troviamo: *The Wealth of Michelangelo* (2002); *Finding Leonardo: The Case for Recovering the Battle of Anghiari* (2007) e *Sandro Botticelli and Herbert Horne: New Research* (2009), di cui è stato curatore e che contiene un suo saggio sulla Primavera di Botticelli.

e Ascanio Condivi. Vengono altresì consultate biografie contemporanee di Michelangelo, tra cui quelle di Giovanni Papini, Michael Hirst e Jill Dunkerton (focalizzata sulla giovinezza dell'artista), Aurelio Gotti e Carl Justi.

La biografia di Hatfield non affronta la vita di Michelangelo in modo completo e generale, bensì si concentra specificatamente sull'aspetto economico: il rapporto tra Michelangelo e il denaro è sempre stato un argomento di difficile trattazione, e molti biografi moderni hanno affrontato questo tema con frequenti lacune e distorsioni (tra questi, lo stesso Papini).¹⁵³

Per concludere, va menzionata la biografia redatta da William Wallace¹⁵⁴: *Michelangelo: The Artist, the Man and His Times* (2009).

L'interesse dello scrittore non si focalizza sulla storia dell'arte, bensì sulla composizione di una biografia: risultano ampie le descrizioni della famiglia dell'artista, degli amici, degli assistenti, nonché delle interazioni con i mecenati.

Nel suo lavoro, Wallace segue le orme delle biografie di Symonds e Papini, con l'intento di liberare la figura di Michelangelo dal mito dell'artista solitario e malinconico, estraneo dalla società o dagli altri e mostrando le sue connessioni sociali e relazioni significative.

La biografia di Wallace non limita la sua attenzione esclusivamente alla personalità di Michelangelo; al contrario, l'artista emerge come uno dei vari personaggi all'interno del libro. In sintonia con Papini, lo scrittore contestualizza la vita di Michelangelo in relazione a individui comunemente considerati marginali (come Michele di Piero Pippo, Giovan Francesco Fattucci, Francesco Urbino e la moglie Cornelia Colonnelli).

Infine, nel suo testo, l'autore quasi trascura l'analisi dell'arte di Michelangelo; il suo obiettivo principale è enfatizzare Michelangelo come individuo e il contesto storico in cui vive.

¹⁵³ Nel capitolo *Homo oeconomicus* all'interno dell'opera *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo* di Giovanni Papini, si deve riconoscere all'autore il merito di avere esaminato e presentato in modo esaustivo una documentazione ampia. Tuttavia, è necessario notare le sue conclusioni, che trasformano l'avarizia proverbiale dell'artista in una accorta prudenza unita a sostanziale generosità.

¹⁵⁴ William Wallace insegna Arte rinascimentale e architettura del 1300-1700 al dipartimento di Storia dell'arte e archeologia dell'Università di Washington a St. Louis. È conosciuto a livello internazionale per i suoi studi su Michelangelo e i suoi contemporanei. Egli è autore ed editore di otto differenti libri su Michelangelo: *Michelangelo at San Lorenzo: the Genius as Entrepreneur* (1994); *Michelangelo: Selected Scholarship in English* (1996), *Michelangelo: The Complete Sculpture, Painting, and Architecture* (1998); *Michelangelo: Selected Readings* (1999); *Discovering Michelangelo: The Art Lover's Guide to Understanding Michelangelo's Masterpieces* (2012). La sua biografia, *Michelangelo: The Artist, the Man and his Times* è uscita tramite la Cambridge University Press nel 2010, e pubblicata in versione tascabile nel 2011.

In questo modo, Wallace separa l'uomo Michelangelo, che emerge dai documenti, dalla figura "leggendaria" e lodata dagli scrittori del passato.

APPENDICE FOTOGRAFICA



Fig. 1: Giorgio Vasari (1511-1574), *Michelagnolo [sic] Buonar, pit, scultore et architete*, incisione su rame, Cornell: Images from the Rare Book and Manuscript Collections.



Fig. 2: Giovanni Pietro Bellori (1613-1696), *Annibale Carracci*, incisione su rame, in Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scvltori et architetti moderni*, Roma, Per il success. al Mascardi, 1672.



Fig. 3: Giovanni Pietro Bellori (1613-1696), *Fama*, incisione su rame, in Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scvltori et architetti moderni*, Roma, Per il success. al Mascardi, 1672.



Fig. 4: Michelangelo Buonarroti (1475-1564), *Il sogno della vita umana*, 1553-1554, gesso nero su carta, 39,68 x 27,94 cm, Courtauld Gallery, Londra, Regno Unito.



Fig. 5: Michelangelo Buonarroti (1475-1564), *Compianto sul Cristo Morto*, ca.1500-1549, affresco, 203 x 205 cm, Chiesa di S. Maria, Marcialla, Tavarnelle Val di Pesa, Firenze, Toscana, Italia.



Fig. 6: *Casa natale di Michelangelo*, Castello di Caprese, Arezzo, in Giovanni Papini, *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*, Garzanti, Milano, 1949.



Fig. 7: Michelangelo Buonarroti (1475-1564), *Testa di giovane (studio per il ritratto di Tommaso del Cavaliere?)*, 1495-1505, gesso nero e rosso ritoccato con penna e inchiostro marrone su carta, 311 x 214 mm, British Museum, 1895-9-15-498, Londra, Regno Unito.



Fig. 8: Giuliano Bugiardini (1475-1554), *Ritratto di Michelangelo*, 1522, pittura ad olio su legno, 49 x 36,4 cm, Musée du Louvre, Parigi, Francia.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

Bibliografia

ASSUNTO ROSARIO, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

AVETO ANDREA , LOVREGLIO JANVIER (a cura di), *Bibliografia degli scritti di Giovanni Papini*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2006.

BASSI SIMONETTA, *Immagini del Rinascimento: Garin, Gentile, Papini*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2013.

BATTISTI EUGENIO, *Michelangelo, fortuna di un mito: cinquecento anni di critica letteraria e artistica*, SACCARO DEL BUFFA GIUSEPPA (a cura di), Firenze, Leo S. Olschki, 2012.

BERNABEI FRANCO, *Forme storiche e momenti problematici della critica d'arte*, Padova, Cleup, 1984.

BERNABEI FRANCO, *Percorsi della critica d'arte*, Padova, Cleup, 1995.

CASTALDINI ALBERTO, *Giovanni Papini: la reazione alla modernità*, Firenze, Leo S. Olschki, 2006.

CASTELNUOVO ENRICO, *Artifex bonus: il mondo dell'artista medioevale*, Roma, GLF Laterza, 2004.

GOTTI AURELIO, *Vita di Michelangelo Buonarroti: narrata con l'aiuto di nuovi documenti*, Firenze, Tipografia della Gazzetta d'Italia, 1876.

GRIMM HERMAN, *Leben Michelangelos*, Phaidron, Vienna, 1930.

GRIMM HERMAN, *Michelangelo*, Milano, Corbaccio – Dall'Oglio, 1943.

GUALANDI MARIA LETIZIA, *L'antichità classica*, Roma, Carocci, 2001.

HATFIELD RAB, *The wealth of Michelangelo*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2002.

KRIS ERNST, KURZ OTTO, *La leggenda dell'artista: un saggio storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

MELCHIORI GIORGIO, *Michelangelo nel Settecento inglese: un capitolo di storia del gusto in Inghilterra*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950.

NEZZO MARTA, TOMASELLA GIULIANA, *Dire l'arte: percorsi critici dall'Antichità al primo Novecento*, Padova, Il Poligrafo, 2020.

PAPINI GIOVANNI, *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*, Garzanti, Firenze, 1949.

PASZKOWSKI PAPINI VIOLA, *La bambina guardava*, Roma, Storia e letteratura, 2006.

POMMIER ÉDOUARD, *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2007.

RIDOLFI ROBERTO, *Vita di Giovanni Papini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996.

SCHLOSSER MAGNINO JULIUS, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

VISIOLI MONICA (a cura di), *La biografia d'artista tra arte e letteratura: seminari di letteratura artistica*, Pavia, Santa Caterina, 2015.

WALLACE WILLIAM, *Michelangelo: the artist, the man and his times*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.

Sitografia

ALIGHIERI DANTE, *La Divina Commedia*, Harvard University Press, Cambridge, 1972.
<https://archive.org/details/ladivinacommedi01cappgoog/mode/2up>

Bartoli Daniello (voce), in “Enciclopedia Treccani Online”.
<https://www.treccani.it/enciclopedia/daniello-bartoli/>

BOAS GEORGE, *The Youth of Michelangelo by Charles de Tolnay*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 2, n. 8 (1943), pp. 85-86.

<https://academic.oup.com/jaac/article-abstract/2/8/85/6322515>

Caro Annibale (voce), in “Enciclopedia Treccani Online”.

<https://www.treccani.it/enciclopedia/annibale-caro/>

CORDIÉ CARLO, *Storia della pittura in Italia di Stendhal*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia, III, Vol. 1, No. 2 (1971), pp. 635-641.

<https://www.jstor.org/stable/24300451>

DE MICHELIS FIORELLA PINTACUDA, *Alle origini della “Histoire totale”: Jules Michelet*, in “Studi Storici”, anno 21, no. 4 (1980), pp. 835-854.

<https://www.jstor.org/stable/20564848?seq=3>

De Tolnay Charles (voce), in “Enciclopedia Treccani Online”.

<https://www.treccani.it/enciclopedia/charles-de-tolnay/>

FALORSI GUIDO, *Di taluni lavori più notabili pubblicati nel quarto Centenario della nascita di Michelangelo Buonarroti*, in “Archivio Storico Italiano”, III, Vol. 24, No. 94 (1876), pp. 128-141.

<https://www.jstor.org/stable/44453741>

FRASER HILARY, “*Always Reminding Us of the Body*”: *J. A. Symonds of the Fine Arts*, in “English Studies”, Vol. 94, No. 2 (2013), pp. 188-205.

<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/0013838X.2013.764651?scroll=top&needAccess=true>

GÜNTHER HUBERTUS, *Michelangelo's works in the eyes of his contemporaries*, in *The beholder: the experience of art in Early Modern Europe*, FRANGENBERG THOMAS, WILLIAMS ROBERT (a cura di), Aldershot, 2006, pp. 53-85.

[https://archiv.ub.uni-](https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1327/1/Guenther_Michelangelos_works_in_the_eyes_of_his_contemporaries_2006.pdf)

[heidelberg.de/artdok/1327/1/Guenther_Michelangelos_works_in_the_eyes_of_his_contemporaries_2006.pdf](https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1327/1/Guenther_Michelangelos_works_in_the_eyes_of_his_contemporaries_2006.pdf)

HIRST MICHAEL, *Michelangelo and his First Biographers: italian lecture*, in “Proceedings of the British Academy”, Vol. 94, pp. 63-84.

<https://www.thebritishacademy.ac.uk/documents/2448/94p063.pdf>

JOOST-GAUGIER CHRISTIANE L., *The Life of Michelangelo Buonarroti, John Addington Symonds*, in “The Sixteenth Century Journal”, Vol. 34, No. 3 (2003), pp. 918-920.

<https://www.jstor.org/stable/20061621>

Lanzi Luigi (voce), in “Dizionario biografico degli italiani”, vol. 63, 2004.

https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-antonio-lanzi_%28Dizionario-Biografico%29/

Lanzi Luigi (voce), in “Enciclopedia Treccani Online”.

<https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-lanzi/>

Papini Giovanni (voce), in “Dizionario biografico degli italiani”, vol. 81, 2014.

https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-papini_%28Dizionario-Biografico%29/

PARKER DEBORAH, *The Role of letters in Biographies of Michelangelo*, in “Renaissance Quarterly”, vol. 58, n. 1 (2005).

https://www.jstor.org/stable/10.1353/ren.2008.0656?searchText=the+role+of+letters+in+biographies+of+michelangelo&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dthe%2Brole%2Bof%2Bletters%2Bin%2Bbiographies%2Bof%2Bmichelangelo&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A1a0eed7c9b2e0fcec32108b30db4c4e6

PON LISA, *Michelangelo's Lives: Sixteenth-Century Books by Vasari, Condivi, and Others*, in “Sixteenth Century Journal”, Vol. 27, No. 4 (1996), pp. 1015-1037.

https://www.jstor.org/stable/2543906?searchText=the+role+of+letters+in+biographies+of+michelangelo&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dthe%2Brole%2Bof%2Bletters%2Bin%2Bbiographies%2Bof%2Bmichelangelo&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A1a0eed7c9b2e0fcec32108b30db4c4e6

RANDOLPH ADRIAN WILLIAM BOURKE, *Michelangelo: A Tormented Life/Michelangelo: The Artist, the Man, and His Times*, in “Renaissance Quarterly”, Vol. 63, No. 2 (2010), pp. 600-602.

<https://www.proquest.com/docview/897643490?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>

RASCHLE CHRISTIAN R., *Burckhardt e la storiografia di lingua tedesca*, in “Enciclopedia Costantiniana” (2013), in “Enciclopedia Treccani Online”.

https://www.treccani.it/enciclopedia/burckhardt-e-la-storiografia-di-lingua-tedesca_%28Enciclopedia-Costantiniana%29/

ROLLAND ROMAIN, *Michelangelo*, Duffield & Co., New York, 1915.

<https://archive.org/details/michelangelo00rollgoog/page/n13/mode/1up>

ROLLAND ROMAIN, *Vie de Michel Ange*, Hachette, Parigi, 1908.

<https://archive.org/details/viedemichelange00rolluoft/mode/1up>

SMYTH CRAIG HUGH, *Osservazioni intorno a “Il carteggio di Michelangelo”*, in “Rinascimento”, Vol. 25, 1985, pp. 3-17.

<https://www.proquest.com/docview/1302009595?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true&imgSeq=3>

Steinmann Ernst (voce), in “Enciclopedia Treccani Online”.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/ernst-steinmann_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ernst-steinmann_(Enciclopedia-Italiana)/)

SUGGI ANDREA, “*Immagini del Rinascimento. Garin, Gentile, Papini*” di Simonetta Bassi, in “Rivista di Storia della Filosofia, vol. 70, no. 3, 2015, pp. 659-663.

<https://www.jstor.org/stable/24873233>

Symonds John Addington, in “Enciclopedia Treccani Online”.

<https://www.treccani.it/enciclopedia/john-addington-symonds/>

Thode Henry (voce), in “Enciclopedia Treccani Online”.

<https://www.treccani.it/enciclopedia/henry-thode/>

VASARI GIORGIO, *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori*, Giunti, Firenze, 1568.

<https://archive.org/details/levitedepiue03vasa1568/mode/1up>

Vasari Giorgio (voce), in “Dizionario biografico degli italiani”, vol. 98, 2020.

https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-vasari_%28Dizionario-Biografico%29/