

## Capitolo primo

### La genesi storiografica

Gli uomini dell'Antichità non sapevano di essere antichi. Gli uomini del Medioevo non sapevano di essere medievali. Gli uomini del Rinascimento sí, sapevano che stavano tornando ai fasti dell'Antichità dopo un lungo periodo di decadenza cui diedero il nome parlante di Medioevo. Basta questo telegrafico richiamo a una vicenda tanto singolare per capire che, prima di addentrarsi nel Medioevo quale lo si considera comunemente oggi, è bene cercare di ripercorrerne almeno a grandi linee la fortuna postuma.

Per quanto riguarda le arti visive, il punto migliore dal quale partire è rappresentato, intorno al 1350, da un passo celeberrimo del *Decameron* di Giovanni Boccaccio, nel quale Giotto è presentato come un pittore rivoluzionario, «avendo egli quell'arte ritornata in luce, che molti secoli, sotto gli error d'alcuni che piú a diletta gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipignendo intendevano, era stata sepolta». La cosa valeva ancora intorno al 1430 per Matteo Palmieri, che nella sua *Vita civile* ribadiva il ruolo ormai comunemente attribuito a Giotto nella storia della pittura e aggiungeva: «Lo 'ntaglio [=la scultura] et l'architectura da noi indrieto per lunghissimo tempo maestre di scioche meraviglie, in ella età nostra si sono rilevate et tornate in luci et da piú maestri pulitesi et facte perfecte». Il riferimento coinvolge evidentemente qui Filippo Brunelleschi e Donatello, di cui non vengono fatti i nomi solo perché ancora viventi. In stretta relazione con essi aveva operato in ambito pittorico Masaccio, che verso il 1490 Leonardo da Vinci consacrerà, in una di quelle incursioni nel campo a lui peraltro estraneo della storiografia, come il secondo fondatore della pittura rinascimentale dopo Giotto. Non è improbabile che egli pensasse se stesso nel ruolo di terzo grande punto di svol-

ta in una visione del piú recente passato che, dalla dimensione puntuale e per cosí dire istantanea della rinascita, aveva tratto lo sviluppo lineare di una vicenda storica ormai bisecolare. Ce lo conferma, nel 1550, Giorgio Vasari dando alle stampe la prima edizione de *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*. Cimabue compare qui come il maestro di Giotto, un'idea che era venuta crescendo sulla falsariga della menzione che di entrambi i pittori aveva fatto Dante Alighieri in un passo famoso della *Divina Commedia*. È a Giotto tuttavia che viene attribuita la «rinascita» dell'arte, a Masaccio la sua «nuova rinascita» e a Leonardo l'avvio di quella «terza età» del Rinascimento che culminerà in Michelangelo Buonarroti, sintesi insuperabile di ciò che di meglio avevano conquistato tre secoli di gara indefessa con la natura, l'antico e un ideale di bellezza che non aveva confronti.

Al cospetto di queste «magnifiche sorti e progressive», il Medioevo faceva ben scarsa figura. Era il buio della notte in contrasto con la luce del giorno, uno stato di morte apparente da cui sarebbe tornata a sbocciare come per incanto la vita. Che l'ora fatale fosse scoccata intorno all'anno 1300 lo assicurava la data del viaggio immaginario di Dante, e dunque del passaggio di testimone tra Cimabue e Giotto. Che un ruolo non marginale nello sviluppo dovesse venir riconosciuto a Jan Van Eyck era opinione assodata presso quanti, a Genova come a Napoli, avevano potuto ammirare le opere del grande pittore fiammingo. Piú complessa l'individuazione del momento preciso da cui far partire i «molti secoli» di decadenza che il Boccaccio aveva individuato a monte di Giotto. Lorenzo Ghiberti, stendendo intorno al 1450 il secondo dei suoi *Commentari*, aveva pensato all'età dell'imperatore Costantino e al connesso trionfo del Cristianesimo, nemico mortale, a suo dire, di quell'arte della rappresentazione bi- e tridimensionale della figura umana che aveva giocato un ruolo tanto importante nel culto pagano. Piú diffusa l'opinione di chi, con gli umanisti di professione, pensava alle invasioni barbariche, cui si attribuiva all'epoca ogni responsabilità nel crollo dell'antica civiltà greco-romana. Pur con prospettive diverse, era dunque intorno al IV secolo dopo Cristo che si agganciava la fase iniziale di una crisi che sarebbe durata fino all'avvento restauratore di Giotto. Un millennio di

vera e propria afasia artistica, interrotto solo da qualche timido e subito abortito tentativo di esprimersi correttamente, come nel caso di quegli edifici fiorentini di sapore classico, che dal Battistero alla chiesa dei Santi Apostoli avevano attirato l'attenzione del Brunelleschi e che per questo sarebbero stati elevati a protagonisti di un proto-Rinascimento medievale.

Il quadro era saldo e tale sarebbe rimasto ancora per molto tempo. Già nel 1568 tuttavia, quando uscì con titolo leggermente diverso la seconda edizione delle *Vite* del Vasari, qualcosa cominciava a muoversi. Mentre infatti al tempo della prima edizione Michelangelo era ancora vivo e l'avergli dedicato una biografia contro tutte le regole classiche, che riservavano quel genere letterario ai defunti, aveva implicato una totale fiducia nella vitalità del Rinascimento, nel 1564 egli era morto e l'arte che in lui aveva raggiunto il suo zenit non poteva che aspettarsi lo stesso destino. Nella logica organicistica dello sviluppo che il Vasari aveva ereditato dagli antichi, l'avvento di un nuovo Medioevo si profilava minaccioso all'orizzonte. La fondazione, nel 1563, dell'Accademia delle Arti del Disegno aveva avuto lo scopo di organizzare per tempo la resistenza in attesa di un nuovo Rinascimento. Un qualche sollievo poteva però venire anche immaginandosi il diavolo meno brutto di come lo si era dipinto fino ad allora. Sta di fatto che nella seconda edizione delle *Vite* il Vasari non solo finì col retrodatare all'altezza di Nicola Pisano l'origine del Rinascimento, ma dimostrò in più occasioni una condiscendenza per il Medioevo che non mancò di esercitare la sua influenza in tanti dei successivi scrittori di vite di artisti, sia che si trovassero in tutto d'accordo con lui, sia che ne censurassero invece il vero o presunto pregiudizio fiorentino-centrico.

I tempi erano particolarmente favorevoli a che le cose andassero in questo modo. Per quanto ostili all'età che li separava dai grandi scrittori antichi, gli umanisti dipendevano dalle trascrizioni medievali per accedere a quegli idolatrati modelli di stile e di vita. Dalle grandi famiglie nobiliari alle più diverse istituzioni politiche, altri gruppi sociali trovavano nel Medioevo più di un appiglio per legittimare alla luce della consuetudine questo o quel diritto. La Chiesa cattolica soprattutto, attaccata dai protestanti in nome della «sola Scriptura», opponeva loro una strenua difesa di quelle tradizioni extra-bibliche che rite-

neva risalenti, attraverso l'età scolastica, all'età patristica e alla stessa età apostolica. In questa profonda fiducia in una sostanziale continuità, il Medioevo attirava lo sguardo come tramite necessario e dunque degno di essere preso in seria considerazione. I falsi, le interpretazioni *pro domo sua*, le affermazioni totalmente arbitrarie non mancarono, ma il controllo attentissimo della parte avversa e la sostanziale condivisione dei criteri filologici su cui l'umanesimo aveva fondato lo studio del passato garantirono una buona affidabilità dei risultati. Il cuore della ricerca era ovviamente costituito dalle fonti scritte, sia letterarie sia documentarie. Sulla scia dell'antiquaria umanistica, non tardarono però ad apparire interessanti anche le fonti visive, soprattutto se accompagnate *da*, o riferibili *a*, precise attestazioni verbali che ne permettessero una soddisfacente collocazione nello spazio e nel tempo. Edifici, immagini, arredi, vesti, insegne e quant'altro si rivelarono preziosi strumenti per sostenere l'antichità di un culto, di un rito, di un istituto ecclesiastico, di tutti insomma quegli elementi della vita sacramentale e gerarchica della Chiesa cattolica che i protestanti non cessavano di censurare. L'operazione non attinse che raramente a un apprezzamento estetico degli oggetti indagati, ma contribuì in misura determinante alla loro conservazione, conoscenza e valorizzazione quali documenti storici insostituibili. Sorta con esclusive finalità apologetiche intorno all'anno 1600, quando l'oratoriano Antonio Bosio si mise a esplorare sistematicamente le catacombe romane, quella che si suole definire in maniera un po' troppo sbrigativa l'erudizione ecclesiastica sei-settecentesca finì col coinvolgere l'intera storia medievale europea, culminando negli anni 1719-33 in quei *Monuments de la monarchie française* in cui il benedettino Bernard de Montfaucon dimostrava inoppugnabilmente l'utilità dello studio dei manufatti per una approfondita conoscenza del passato anche al di là di ogni immediata rivendicazione confessionale.