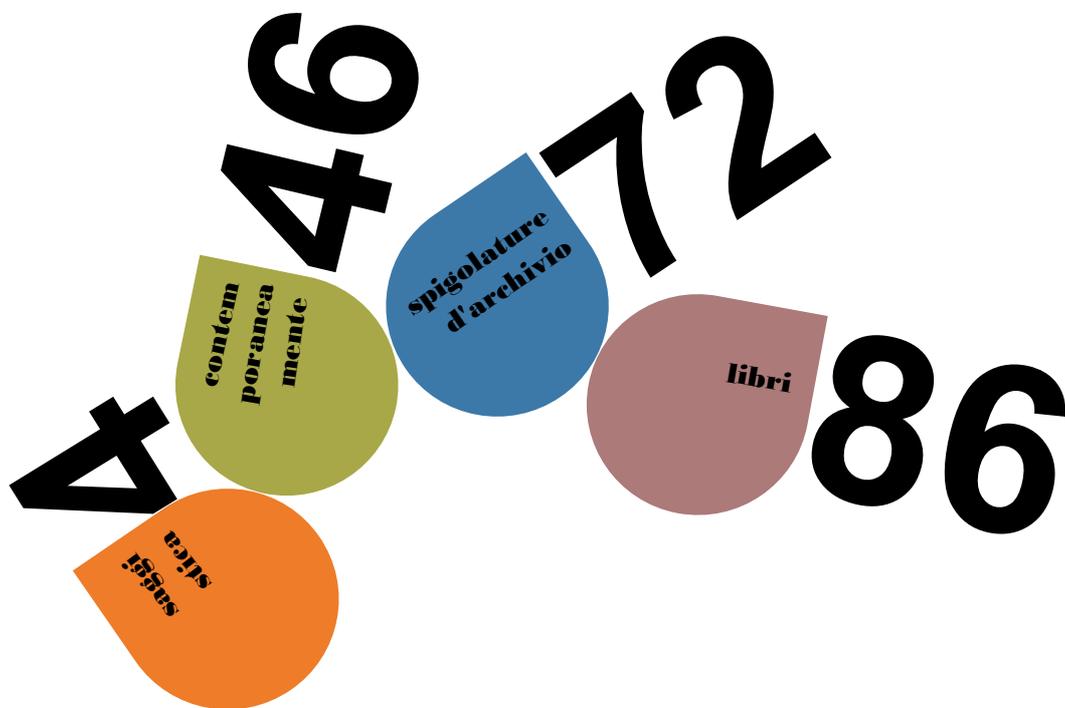


il tratt

RIVISTA DI ARTE E CULTURA
DELL'ASSOCIAZIONE AMICI DEL CHIERICI ONLUS

anno 5
numero 1
giugno 2015





editoriale

Gian Andrea Ferrari..... pag 3

saggistica

Continuità ed innovazione nella trattatistica d'arte a Firenze fra '300 e '400

Il caso di Cennino Cennini e Leon Battista Alberti

Franco Caroselli pag 4

Piero della Francesca nella sua doppia veste di disegnatore e matematico

a Palazzo Magnani di Reggio Emilia.

Aurora Marzi pag 32

contemporaneamente

L'immagine del corpo femminile

(The image of the female body)

Valentina Mariani..... pag 46

Il Sacro Cuore di Lucio Fontana a Baragalla di

Reggio Emilia. Restauro e montaggio meccanico.

di Augusto Giuffredi e Claudia Rocchini... pag 62

spigolature d'archivio

La cedola di monacazione della Badessa benedettina

Maria Teresa Maruffi di Piacenza - 1801

Gian Andrea Ferrari..... pag 72

libri

Per Galileo Scorticati

scultore reggiano del 900 pag 86

credits..... pag 94

In copertina:

Galileo Scorticati

Nudo – Pennarello su carta di cm. 30 x 20

Biblioteca Panizzi Reggio Emilia

editoriale

di Gian Andrea Ferrari

Con questo numero del giugno 2015 inizia il quinto anno di pubblicazione de il Tratto. Devo dire che, quando siamo partiti nel 2011, nessuno pensava che saremmo riusciti ad arrivare ad un risultato così lusinghiero. L'impostazione strettamente volontaria che caratterizza il nostro lavoro, se rappresenta la nostra forza, mostra anche tutta la nostra debolezza, e questo capita quando in qualcuno viene a mancare quello spirito di dedizione che ci ha permesso di raggiungere mete insperate e di superare non poche difficoltà. Sono gli incerti dell'impresa in cui abbiamo voluto imbarcarci e li accettiamo, sapendo che sono superabili aumentando l'impegno e tenendo fede ai propositi di partenza: solo arte e cultura, proposte per stimolare l'amore alle cose belle in chi le va cercando e le vuole apprezzare con spirito autentico.

Del resto è troppa la passione che ci anima e troppa la gioia che proviamo quando possiamo offrire i risultati delle nostre ricerche a chi ci segue e ci legge con altrettanta benevolenza e simpatia.

Così ecco che cosa propone questo nuovo numero de Il Tratto

Apriamo con la saggistica presentando due articoli sulla trattatistica d'arte prerinascimentale e rinascimentale. Il primo è di Franco Caroselli che ci conduce all'interno di questa importante teoretica dell'arte elaborata in primis nella Firenze del '300 e del '400. La fucina fiorentina emerge come un vero crogiuolo in cui si confrontano e si raffinano i principi che sosterranno la ricerca e lo sviluppo dell'arte rinascimentale.

Gli esiti di queste elaborazioni infatti saranno raccolti da artisti, matematici e letterati del XV° secolo, tra cui emerge con forza la figura di Piero della Francesca, la cui visione e le cui straordinarie capacità innovative ci vengono presentate attraverso il secondo contributo curato da Aurora Marzi.

La nostra collaboratrice approfitta della mostra che Reggio Emilia ha dedicato al grande artista di San Sepolcro ed in special modo ai suoi volumi di trattatistica, per presentarne la figura di teorico della pittura e per valutarne l'influenza esercitata su tutto il movimento rinascimentale e sull'arte occidentale in genere. Ne esce un quadro di grande interesse che speriamo di poter approfondire in un prossimo numero, valutando in particolare quanto questa teoretica ha influito anche sull'insegnamento accademico dell'arte

figurativa e decorativa, giungendo in tal modo ad influenzare anche l'arte moderna.

Per la rubrica "contemporaneamente" ospitiamo un articolo della giovane neolaureata Valentina Mariani, che per la prima volta collabora con noi e ci presenta un tema molto discusso: l'immagine del corpo femminile nell'arte contemporanea. Un excursus sulle proposte creative di alcune fra le più note artiste del momento (e non solo) che usano il proprio corpo e quello femminile in genere per una comunicazione visiva sulla difficile condizione della donna e sulle tante aspettative spesso andate deluse.

In contrapposizione a questa visione, basata soprattutto sugli effetti sensoriali e trasformativi, proponiamo un articolo che ci introduce in un mondo femminile fatto di prospettive certe e di percorsi definiti, non legati alla corporeità. E' quello che siamo riusciti a scoprire "leggendo" una cedola di monacazione di oltre duecento anni fa, predisposta su una pergamena miniata che dichiarava i voti della giovane nobile piacentina Maria Teresa Maruffi, una delle figure religiose emiliane più importanti del secolo XIX°. Una vera sorpresa, soprattutto per la profondità simbolico-religiosa che è contenuta in questo documento, scoperto da chi scrive in una collezione privata reggiana.

Come è grande la nostra gratitudine verso Augusto Giuffredi ed Claudia Rocchini, che ci hanno consentito di poter pubblicare l'esito del loro lavoro di restauro e di rimontaggio del grande pannello in maiolica del Sacro Cuore di Lucio Fontana, oggi collocato nell'omonima chiesa a Baragalla di Reggio Emilia.

Questa relazione, già presentata in altro ambito di studi, va a implementare il quadro di conoscenze su quest'opera del grande artista di Buenos Aires, dopo il nostro primo articolo apparso su Il Tratto n° 5 del dicembre 2013. Con essa si ha la rara occasione di entrare nel vivo della tecnica creativa di Fontana, tecnica, in questo caso, applicata alla ceramica. Infine la pubblicizzazione di una nostra iniziativa.

L'associazione Amici del Chierici-onlus ha assunto l'iniziativa di predisporre un catalogo completo dell'opera dello scultore reggiano Galileo Scorticati. Il desiderio del gruppo promotore è quello di poter produrre non solo un tale catalogo, ma, se possibile, predisporre anche una mostra retrospettiva per valorizzare la figura di questo artista oggi un po' dimenticato, ma tanto apprezzato, nel passato, anche al di là dei confini reggiani.

Una bella sfida che speriamo di poter vincere.

**CONTINUITA'
E INNOVAZIONE
NELLA
TRATTATISTICA
D'ARTE
A FIRENZE TRA
'300 e '400.**

**IL CASO DI
CENNINO CENNINI
E LEON BATTISTA
ALBERTI**

di Franco Caroselli

1. La critica artistica a Firenze alla fine del Trecento.

Credette Cimabue ne la pintura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
sí che la fama di colui è scura. (*Purg.*, XI, 94-96)

Con questa celeberrima terzina Dante – per dirla con un giudizio altrettanto celebre di Roberto Longhi – “aveva issofatto fondato anche la critica, e perciò la storia, dell’arte italiana” a Firenze all’apertura del XIV secolo.¹ Con la terzina successiva:

Cosí ha tolto l’uno all’altro Guido
la gloria della lingua; e forse è nato
chi l’uno e l’altro caccerà del nido. (*Purg.*, XI, 97-99)

il poeta aveva anche stabilito una importante corrispondenza tra fare artistico e fare poetico, e cosí facendo “getta il ponte tra cultura letteraria classicheggiante, erudita e critica, e arte figurativa”.² In effetti, mettendo in correlazione il rapporto tra due celebri poeti, un piú anziano Guido (Guinizzelli) con un piú giovane Guido (Cavalcanti), e il rapporto tra due celebri pittori, Cimabue e Giotto, questi versi conferiscono nuova autorità e attualità alla vecchia idea che la poesia e la pittura siano due arti sorelle, secondo l’antica e celebre similitudine oraziana *ut pictura poesis*.³ Vale qui anche notare che “fondando” la critica dell’arte italiana, Dante istituisce insieme, o sarebbe meglio dire ancora che riporta a nuova vita, un’altra categoria critica che avrà progressivamente sempre piú fortuna nel corso del Trecento e poi del Quattrocento nel campo della storiografia artistica: quella che mette in correlazione due pittori di due generazioni successive secondo una prospettiva di sviluppo progressivo: il giovane allievo supera sempre il vecchio maestro, come già aveva narrato Plinio a proposito di Apollodoro e Zeusi o Apelle. Nell’ultimo quarto del XIV secolo Filippo Villani scrisse il *Liber de origine civitatis Florentie et eiusdem famosis*

civibus, la cui prima stesura è attribuita agli anni 1381-82, nel quale incluse brevi biografie di molti uomini famosi fiorentini distintisi in vari campi di attività, tra cui anche alcuni pittori.⁵

Il libro del Villani si divide in due parti: la prima narra la leggenda della fondazione di Fiesole e quella, piú tarda, di Firenze; la seconda si occupa dei suoi piú illustri cittadini, divisi in classi a seconda della loro attività. Il capitolo sui pittori segue quello sui musicisti e precede quello sui buffoni (*facetissimi ystriones*). Per cominciare, il Villani cerca una giustificazione del fatto di aver incluso nella categoria dei grandi uomini anche gli artisti, portando come prova a discarico il precedente costituito dagli scrittori antichi che avevano parlato di Zeusi, Prassitele e Apelle:

Vetustissimi qui res gestas conspicue descripsere pictores optimos, ymaginum atque statuarum sculptores cum aliis famosis viris in suis voluminibus miscuerunt. [...]

Igitur inter illustres viros eorum annalibus Zeusim, Policretum, Phydiam, Praxitellem, Mironem, Appellem, Conon et alios huiusmodi artis insignes indiderunt. Micchi quoque fas sit hoc loco, irradientium pace dixerim, egregios pictores florentinos inserere, qui artem exanguem et pene extinctam suscitaverunt.

Dopodiché parla brevemente di cinque pittori della generazione di Dante, e cosí su di essi si esprime:

Inter quos primus Iohannes, cui congnomento Cimabue nomen fuit, antiquatam picturam et a nature similitudine pictorum inscitia pueriliter discrepantem cepit ad nature similitudine quasi lascivam et vagantem longius arte et ingenio revocare. [...]
Post hunc, strata iam in nivibus via, Gioctus, non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus, sed forte arte et ingenio preferendus, in pristinam dignitatem nomenque maximum picturam restituit. Huius enim figurate radio ymagines ita liniamentis nature conveniunt, ut vivere et anelimum spira re contuentibus videantur. [...]

Ab hoc viro laudabili, velud a fonte abundantissimo et sincero picture, rivuli nitidissimi defluerunt, qui novatam emulatricem nature picturam pretiosam placidamque conficeret. Inter quos Masius [...] Stephanus [...] Taddeus.⁷

Il modello descrittivo dello sviluppo della pittura trecentesca che Villani propone è, con tutta evidenza, contenuto in una sequenza che può essere riassunta in questo modo: Cimabue fu il primo a riscattare la pittura dalla decadenza; Giotto ha completato il recupero raffigurando le cose in modo migliore, più vicine al naturale; da questi è derivata una schiera di allievi che hanno proseguito nella strada dell'imitazione della natura. Il rapporto tra Cimabue e Giotto, già evidenziato da Dante, viene così a precisarsi secondo uno schema lineare profeta-salvatore-apostoli, caricandosi inoltre di una valenza discriminativa molto forte, secondo una scala di priorità cronologica e qualitativa: Cimabue è venuto prima, ma Giotto ha prodotto un'arte migliore.⁸ Questo modello interpretativo della relazione che si stabilisce fra i due pittori fiorentini deriva al Villani dalla lettura della *Naturalis historia* di Plinio: il rapporto fra Apollodoro e Zeusi di cui riferisce lo scrittore latino,⁹ viene riutilizzato per definire in che modo si colloca Cimabue rispetto a Giotto. Fu Apollodoro a dare per primo una apparenza di realtà alle sue figure ("hic primus species exprimere instituit"), così come fu Cimabue che riportò la pittura nella direzione della verosimiglianza naturale. Zeusi seguì questa strada entrando attraverso la "porta aperta" da Apollodoro ("ab hoc artis fores apertas"): allo stesso modo Giotto restituì dignità all'arte pittorica percorrendo la strada aperta da Cimabue ("strata iam in novis via"). Ma fu Zeusi che portò alla sua massima gloria il pennello dell'artista ("penicillum [...] ad magnam gloriam perduxit"), così come Giotto riportò la pittura alla reputazione più alta, ormai da tempo non più raggiunta ("in pristinam dignitatem nomenque maximum pictura restituit"). Il debito nei confronti di Plinio è evidente.

Il Villani, inoltre, utilizza altre categorie critiche non nuove, ma le utilizza in modo superficiale, quasi come ornamento retorico del discorso. Era a quelle date un luogo comune ben noto, utilizzato come una formula

di elogio del tutto canonica negli ambienti umanistici, il giudizio "meglio degli antichi": quindi l'asserzione "Giotto deve essere preferito ai pittori classici" non può essere presa come un giudizio estetico veramente meditato e consapevole, ma solo come fioritura epidittica, come elogio convenzionale.

D'altra parte la grande considerazione che il Villani mostra di nutrire nei confronti di Giotto, presentato come il vertice assoluto della pittura al cui confronto l'età presente appare degradata, non è riposta nel fatto che egli abbia formato il suo stile ad imitazione degli esempi dell'antichità, ma in quanto "le figure rese col suo pennello sono così simili alle immagini che ci offre la natura, che a chi guarda sembrano vivere e respirare"¹⁰ Anche questo giudizio, sebbene più sentito e autentico, non rappresenta ancora una novità in quanto riporta in vita un modello interpretativo critico già ampiamente diffuso nella letteratura classica, incentrato sulla teoria dell'arte come imitazione della natura, e la storia dell'arte come storia del progresso tecnico verso l'imitazione perfetta.¹¹ Si appoggia, inoltre, sul celebre aneddoto riportato da Plinio in cui si narra che la pittura di Zeusi era in grado di rappresentare in modo talmente fedele la natura da ingannare persino gli uccelli.¹²

Tra le altre categorie critiche umanistiche utilizzate dal Villani particolare rilievo assume la coppia *ars-ingenium*. Si tratta di una diade concettuale già nota alla retorica classica: *ars* era la capacità tecnica ottenuta attraverso il rispetto delle regole e l'imitazione, mentre *ingenium* era il talento innato e la ricchezza fantastica, e come tale non poteva essere imparato. Così "in ogni impresa artistica ciascuna presiedeva ad un ambito: l'*ingenium*, ad esempio, era particolarmente connesso con l'invenzione, l'*ars* più con lo stile"¹³ Il Villani mantiene i due termini costantemente legati, usandoli come una unitaria espressione di elogio, senza giocare sulla possibilità di distinzione interna, come fa invece Loren-

zo Ghiberti nei suoi *Commentarii*, riecheggiando l'*Ars poetica* di Orazio:¹⁴

Lo ingegno sança disciplina o la disciplina sança ingegno
non può fare perfetto artefice.¹⁵

Anche parlare di Giotto in termini di 'rinascita' non costituiva una scelta originale. La medesima figura retorica viene impiegata dallo stesso Villani nella vita di Dante:

Ea igitur [poesi] iacente sine cultu, sine decore, vir maximus
Dante Allagerii quasi ex abisso tenebrarum erutam revocavit in
lucem, dataque manu iacentem erexit in pedes.¹⁶

Essa inoltre era stata già impiegata da Boccaccio per presentare Giotto nella novella di Forese da Rabatta:

E l'altro, il cui nome fu Giotto, ebbe uno ingegno di tanta eccellenza che niuna cosa dalla natura, madre di tutte le cose e operatrice, col continuo girar de' cieli, fu prodotta, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipingesse, sì simile a quella che non simile, anzi più tosto dessa paresse: in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che più a diletta gli occhi degl'ignoranti che a compiacer allo 'ntelletto de' savj dipingendo intendevano, era stata sepolta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote.¹⁷

Giotto, pertanto, anche secondo Boccaccio, ha avuto il merito di riportare in luce un'arte che ormai era sepolta "sotto gli errori" di non meglio identificati "alcuni". Il ruolo del maestro Cimabue qui è del tutto ignorato: Giotto è l'uomo nuovo e il merito del rinnovamento della pittura è tutto suo. "Sono passati appena venti anni dalla morte di Giotto, e il Boccaccio ha lucida coscienza che un'era nuova comincia per l'arte nel nome di Giotto",¹⁸ con la consapevolezza dell'idea di una linea ascendente di sviluppo della pittura, la stessa già adombrata da Dante.

Anche per Boccaccio tale rinnovamento va in direzione della *mimesis*: la pittura di Giotto è talmente simile alle cose della natura che è in grado di ingannare il senso visivo degli uomini al punto da far credere vero quello che è dipinto. Già nelle parole dell'autore del *Decameron*, pertanto, troviamo riecheggiato il famoso giudizio di Plinio sui pittori antichi. Ma Boccaccio, prima del Villani, procede ben oltre, anticipando uno dei motivi conduttori della critica umanistica: l'arte di Giotto compiace allo " 'ntelletto de' savj", mentre l'arte precedente, quella medievale, diletta "gli occhi degl'ignoranti": viene introdotto così un criterio estetico che fa riferimento alla preparazione intellettuale e alla capacità razionale dell'osservatore.

È probabile, come è stato affermato, che Boccaccio abbia ricavato "il proprio schema da una frase delle *Institutiones oratoriae* di Quintiliano: *Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem*¹⁹ con la quale lo scrittore latino voleva distinguere il giudizio dei competenti dell'arte che giudicano la *ratio* dell'opera d'arte, da quello degli incolti nei quali l'opera provoca solo piacere esteriore. Tuttavia va ricordato che lo stesso *topos* venne utilizzato nel 1370 da Petrarca nel suo testamento con il quale legava al signore di Padova Francesco da Carrara, suo protettore, una tavola di Giotto di sua proprietà raffigurante una Madonna col Bambino:

Et predicto igitur domino meo Paduano [...] dimitto tabulam meam sive iconam beate Virginis Marie, operis lotti pictoris egregii [...] cuius pulchritudinem ignorantes non intellegunt, magistri autem artis stupent.²⁰

È evidente, allora, che anche Petrarca, i cui rapporti di amicizia con Boccaccio sono noti, distingueva tra il crudo piacere dei sensi e una forma di godimento più complesso e intellettuale che l'opera d'arte poteva offrire. Va però detto che, al di là del riconoscimento

che Petrarca fa della grandezza di Giotto – del tutto convenzionale, per la verità –, è noto che le sue preferenze andavano alla pittura di Simone Martini che sembra abbia conosciuto personalmente e del quale apprezzava certamente i modi raffinati e l'incanto cromatico delle immagini irreali, poiché in essa vedeva “lo specchio non del terreno ma del divino”.²¹

2. Il Libro dell'arte di Cennino Cennini

La consapevolezza di una concezione sequenziale dello sviluppo artistico dei pittori attivi a Firenze doveva essere molto sviluppata nella città se Cennino Cennini, pittore egli stesso, descrive in questo modo la sua genealogia artistica in apertura del suo *Libro dell'arte*:

Si chome picholo membro essercitante nell'arte di dipintoria, Cennino d'Andrea Cennini da Cholle di val d'Essa nato, fui informato nella detta arte XII anni da Agnolo di Taddeo da Firenze, mio maestro, il quale imparò la detta arte da Taddeo suo padre; il quale suo padre fu battezzato da Giotto e fu suo discepolo anni ventiquattro.²²

Cennino scrisse il *Libro dell'arte* con tutta probabilità durante il suo soggiorno padovano, documentato almeno tra il 1398 e il 1401, e dovette continuare a lavorarci negli anni successivi, quando la sua presenza sembrerebbe attestata di nuovo in Toscana, a Colle Val D'Elsa, da un affresco datato 1403, firmato “Opus Cennini Andreae de Colle”. Una data *ante quem* è fornita da un documento del 1427 nel catasto di Colle nel quale Cennino risulta già morto.²³ La stesura disordinata del testo fa pensare che il trattato sia rimasto incompiuto: è stato ipotizzato che fosse stato scritto per l'Arte dei pittori della città di Padova, a cui però non è verosimilmente mai giunto. Di fatto il testimone più antico dell'opera è un manoscritto fiorentino del 1437.²⁴ Il *Libro* del Cennini è oggi considerato il trattato di pittura “più famoso e importante del tardo medioevo,

un piccolo capolavoro di compilazione, redatto attingendo a più fonti, integrate con osservazioni ed esperienze personali”,²⁵ che, anche se non compiuto, resta comunque “un documento senza eguali per ricostruire molti aspetti della pittura italiana del Trecento²⁶”. Si tratta di un manuale “didattico” del mestiere del pittore in cui vengono sistematizzati e presentati i saperi tecnici e le pratiche di una bottega trecentesca nella quale si assume ogni genere di lavoro, dall'affresco alla pittura su tavola, ma anche decorazioni di stendardi e gonfaloni, progetti per ricamatori, divise per tornei, e altri lavori di piccolo artigianato.

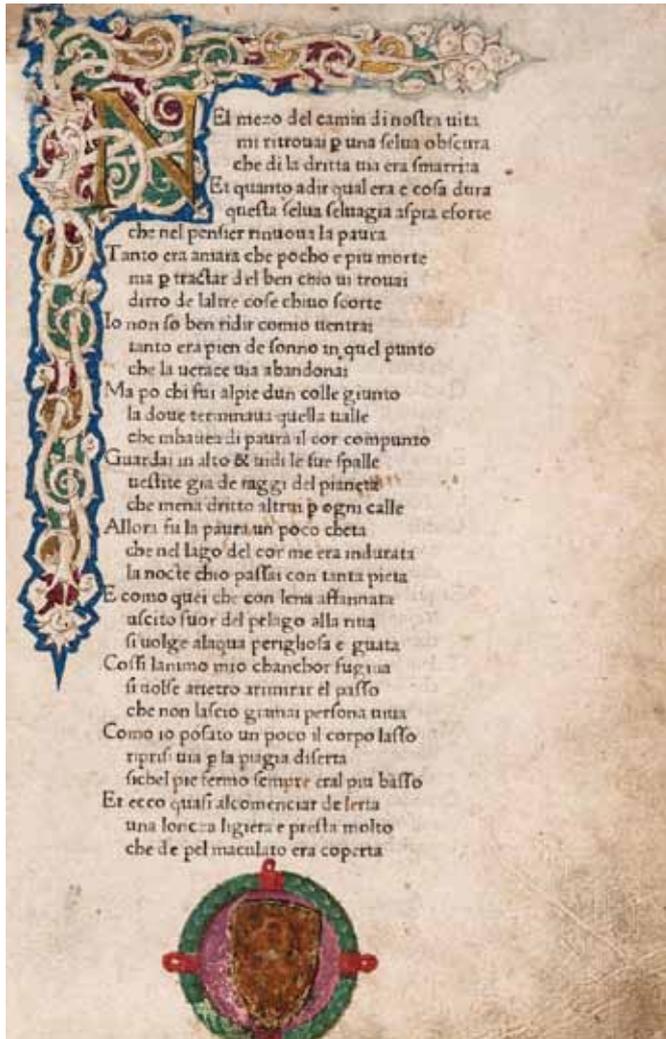
Il *Libro dell'arte* ha una struttura ben precisa, resa più evidente dalla suddivisione in capitoli, in parte dovuta alle edizioni a stampa del XIX secolo.²⁷ I primi quattro (I-IV) riguardano considerazioni generali sull'arte della pittura e sui costumi che si addicono all'artista; i successivi trenta capitoli sono dedicati al disegno (V-XXXIV); seguono poi i capitoli su colori e pennelli (XXXV-LXVI), e quelli sulle varie tecniche di pittura su muro e su tavola (LXVII-CXL); infine sono illustrati lavori di arte decorativa di ogni genere ([CXLI]-[CLXXXIX]). Non deve però essere considerato come uno dei numerosi ricettari medievali che riportano ricette e formule per la preparazione di colori o di altri materiali ad uso dei pittori. Rispetto ad un suo famoso antecedente, la *Diversarum artium schedula* compilata dal prete Teofilo nel XII secolo, nel trattato cenniniano l'accento è spostato verso gli aspetti operativi del fare artistico: così il Cennini non insegna a fabbricare il rosso cinabro poiché

questo colore si fa per alchimia, lavorato per lambicho; del quale, perché sarebbe troppo longo a porrer nel mio dire ogni modo e ricetta, lascio stare. La ragione? Perché se •tti vorrai affaticare ne troverai assai ricette, e spezialmente pigliando amistà di frati. [Cap. XL]

Consiglia invece di acquistarlo dagli speciali, dai quali ci si può facilmente procurare quello che serve, dando indicazioni per non farsi imbrogliare:



Andrea del Castagno, *Ritratto di Dante Alighieri*, dal *Ciclo degli uomini e donne illustri*, 1448-1451. Affreschi staccati, già a villa Carducci di Legnaia. Firenze, Galleria degli Uffizi. (<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/DanteFresco.jpg>)



Incipit della prima edizione della *Divina Commedia* stampata a Foligno l'11 aprile 1472 da Johann Numeister ed Evangelista Angelini. Ravenna, Biblioteca del Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali.
http://anagrafe.iccu.sbn.it/abi/photo/IT/RA/0035/IT-RA0035_incunabolo%201472%20foligno.jpg

Ma io ti consiglio, perché non perda tempo nelle molte svanziazioni di pratiche, pigli pure di quel che truovi da' speziali per lo tuo denaro. E vogli insegnare a •chomperallo e chognosciere il buon cinabro. Chompera sempre cinabro intero e non pesto, né macinato. La ragion? Che •lle più volte si froda co' minio o •cho' matton pesto. [Cap. XL]

La differenza con i ricettari medievali risulta ancora più evidente dove Cennino descrive l'impegno di studio e di tempo che comporta il diventare pittore:

Sappi che non vorrebbe essere men tempo imparare, chome prima studiare da piccino un anno a usare i' disegno della tavola; poi stare co' maestro, a bottega, che sapesse lavorare di tutti i membri che appartiene di nostra arte; e stare e incominciare a triare de' colori, e 'mparare a chuociere delle cholle, e triar de' giessi, e pigliar la praticata dello ingessare l'anchone [...] per tempo di sei anni. Poi in praticare a •ccolorire, adornare di mordenti, far drappi d'oro, usare di lavorare in muro, per altri sei anni, sempre disegnando, non abbandonando mai né in di di festa né in di di lavorare. E •cchosi la natura, per grande uso, si chonvertiscie in buona praticata. [Cap. CIIII]

E in questo convertire la propensione naturale dell'allievo, per forza di esercizio, in "buona praticata" si è voluto riconoscere una "nuova coscienza della personalità dell'artista"²⁸

poi a •tte intervorrà che •sse punto di fantasia la natura t'arà concieduto, verrai a pigliare huna maniera propia per te, e non potrà essere altro che buona. [Cap. XXVII]

In realtà, quello che sembra essere l'interesse centrale di Cennino è la volontà di codificare una tecnica, un buon modo di lavorare del pittore per produrre manufatti di qualità: il modo della bottega di Giotto, sotto la cui ombra lui, "picholo membro essercitante nell'arte di dipintoria", si è collocato fin dal principio del *Libro*.

Incomincia il libro dell'arte, fatto e composto da •Cciennino da •Cholle, a •rriverenza d'Iddio e della Vergine Maria [...] e a riverenza di Giotto, di Taddeo e d'Agnolo, maestro di Ciennino. [Cap. I]

Chol nome della Santissima Trinitae ti voglio mettere al capo. Principalmente chomincio a •llavorare in muro, del quale ti informo del modo che dei tenere a passo a passo. [Cap. LXVII]

Le istruzioni “a passo a passo” di Cennino si spingono fino a suggerire le abitudini e i comportamenti personali che meglio si addicono ad un buon pittore. La sua preoccupazione non è quella di salvaguardare il decoro di chi esercita tale professione, ma garantire l'efficienza della mano e quindi la qualità del lavoro:

La tua vita huole essere sempre hordinata, si •cchome avessi a studiare in teologia o filosofia o altre scienze, cioè del mangiare e del bere temperatamente almen duo volte il dì, usando pasti leggeri e di valore, usando vini piccholi, conservando e ritenendo la tua mano, righuardandola dalle fatiche [...] che sono chontrarie alla mano, da darle chagione da gravarla. [Cap. XXVIII]

Non v'è chi non veda come in questo brano Cennino mostri di considerare lo studio della pittura alla pari con quello delle “altre scienze” quali addirittura la teologia e la filosofia: così come per queste, anche la pratica dell'arte richiede la stessa disciplina morale, la stessa rigorosa “vita hordinata”. Ciononostante, come già aveva fatto il prete Teofilo nella *Schedula*,²⁹ anche Cennino per spiegare l'origine della pittura risale alla creazione del mondo e al peccato originale a causa del quale l'uomo si è trovato nella necessità di soddisfare i suoi bisogni materiali con “fatiche e esercitii”, e di “trovare modo da vivere manualmente” attraverso la pratica di “molt'arti bisognevoli e differenziate l'una dall'altra”.³⁰ In questo modo sottintende l'origine “meccanica” dell'arte del pittore. Subito dopo, però, cerca di riscattarla fornendo una definizione dell'arte della pittura in cui fa ricorso, in maniera certamente ingenua e grossolana, ad alcune categorie e concetti di sapore umanistico:

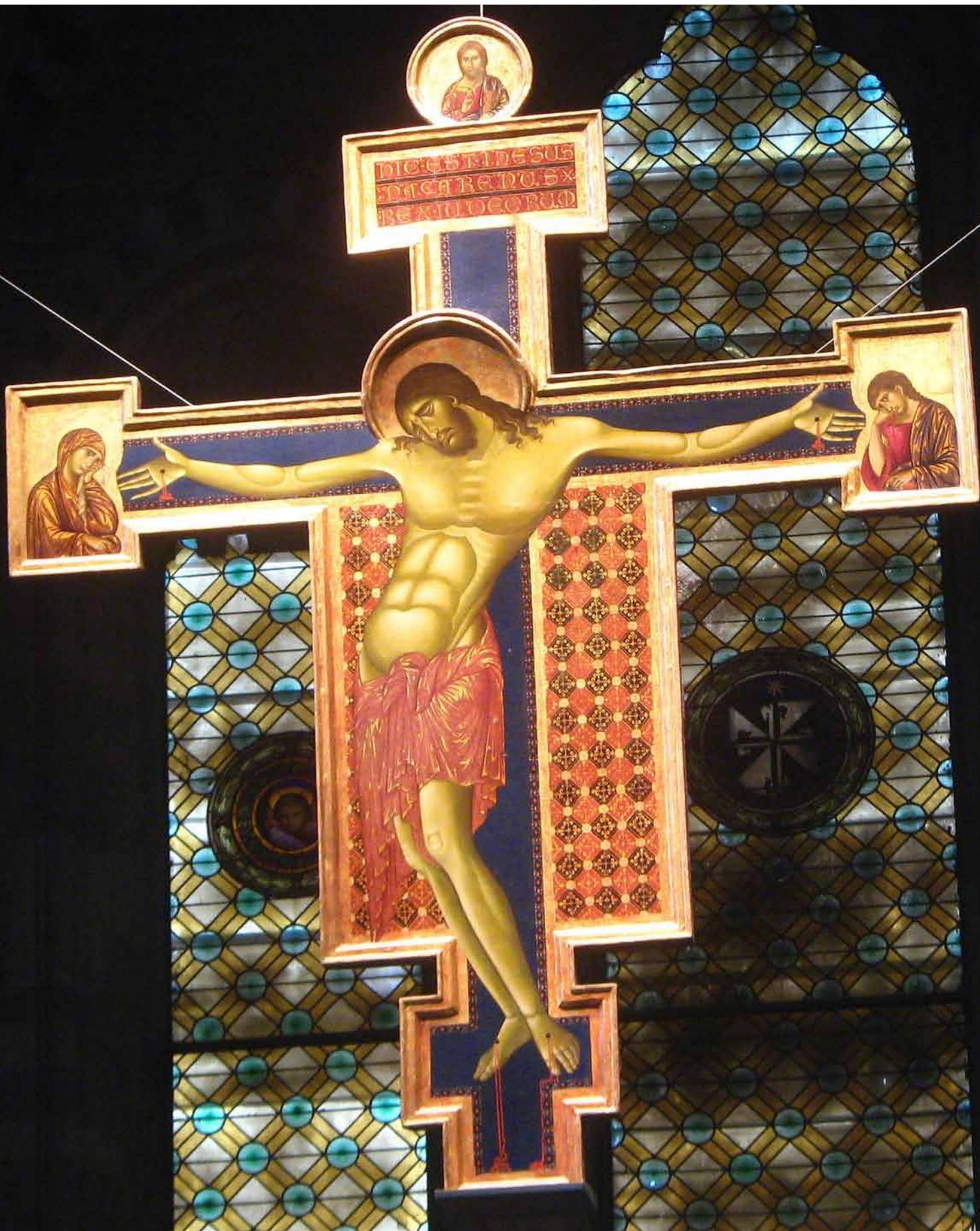
Quest'è un arte che •ssi chiama dipignere, che conviene avere fantasia e hoperazione di mano, di trovare cose non vedute

chacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che nonne sia. E con ragione merita metterla a •ssedere in secondo grado alla scienza e choronarla di poexia. La ragione è questa: che 'l poeta, con la scienza, per una che à, il fa degno e •llibero di potere comporre e •llegare insieme sì e •nno come gli piacìe, secondo suo volontà. Per lo simile, al dipintore dato è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo huomo mezzo cavallo, sì chome gli piace, secondo suo' fantasia. [Cap. I]

Appare subito evidente che il binomio *fantasia* e *hoperazione di mano* sia debitore del *topos* oraziano dell'*ars* unita all'*ingenium*: così come l'*ingenium*, anche la *fantasia* del testo cenniniano è una dote innata (considerata da Cennino nel cap. XXVII una “concessione” della natura) che pertanto non si può apprendere, mentre la *hoperazione di mano* è frutto, alla pari dell'*ars*, di lungo esercizio e studio. Pure antico è il paragone tra la pittura e la poesia, derivata anch'essa dalla disciplina dell'*ut pictura poesis* di Orazio, che qui Cennino evidentemente risolve in favore della prima, ponendo la pittura in secondo ordine solamente rispetto alla scienza. Anche l'immagine dell'uomo “mezzo cavallo” deriva dall'incipit della *Ars poetica* (1-10):

Humano capiti cervicem pictor equinam iungere si velit et varias inducere plumas undique collatis membris, ut turpiter atrum desinat in piscem mulier formosa superne, spectatum admissi risum teneatis, amici? Credite, Pisones, isti tabulae fore librum persimilem, cuius velut aegri somnia vanae fingentur species, ut nec pes nec caput uni reddatur formae. Pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.

Va osservato però che Cennino usa le parole di Orazio in un senso opposto a quello che intendeva il poeta latino, travisandone in parte il significato. In questo modo, mentre Orazio intendeva stigmatizzare l'eccessiva licenziosità del pittore (e del poeta) che, se non temperata



Cimabue, *Crocifisso*, 1268-71. Tempera e oro su tavola. Arezzo, Chiesa di San Domenico.
(http://it.wikipedia.org/wiki/Crocifisso_di_San_Domenico_ad_Arezzo#/media/File:CrocifissoCimabue-Arezzo.png)

dal principio della *convenientia*, può arrivare a risultati ridicoli o spaventosi come un incubo di un malato, per Cennino l'immagine mostruosa che il pittore può concepire "sì chome gli piace" diventa emblema della sua libertà operativa, al punto di poter "trovare cose non vedute chacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che nonne sia".

Non è necessario ipotizzare una conoscenza diretta da parte del Cennini dell'opera di Orazio: è stato dimostrato che i luoghi comuni utilizzati dal pittore colligiano erano ampiamente diffusi già nel medioevo. Il passo relativo alla libertà creativa che accomuna pittori e poeti, ad esempio, si ritrova già nel XIII secolo nel *Rationale divinatorum Officiorum* di Guglielmo Durand, vescovo di Mende.³¹ In ogni caso, in queste parole del *Libro* di Cennino è stato riconosciuto "un primo accenno, proprio alla vigilia del Rinascimento, [...] a liberare l'arte figurativa dai legami del mestiere, dall'*ars mechanica*".³²

Il Cennini afferma con decisione che la guida più sicura per il pittore è il "ritrarre del naturale":

Attendi che •lla più perfetta ghuida che possa avere e miglior timone, si è la trionfal porta del ritrarre de naturale. [Cap. XXVIII]

Se però si confronta la definizione dell'"arte che si chiama dipignere" con il giudizio di Boccaccio su Giotto si trova che Cennino compie un deciso passo indietro rispetto alla esigenza di realismo e aderenza al vero: il pittore può rappresentare anche esseri inesistenti, del tutto inverosimili, ma facendoli sembrare veri. In questo modo Cennino apre la porta ad una sorta di surrealismo dal carattere fantastico a spese di quella *mimesis* che la tradizione giottesca cercava faticosamente di mantenere in vita nel corso del Trecento, e che dovrà aspettare Masaccio per essere rilanciata con una nuova consapevolezza.³³

In ogni caso, anche l'interpretazione della natura deve

passare, secondo Cennino, attraverso il denso filtro dell'*exemplum* medievale:

Affaticati e dilettrati di ritrar sempre le miglior chose che trovar puoi, per mano fatte di gran maestri. E •sse se' in luogho dove molti buon maestri sieno stati, tanto meglio a te. [Cap. XXVII]

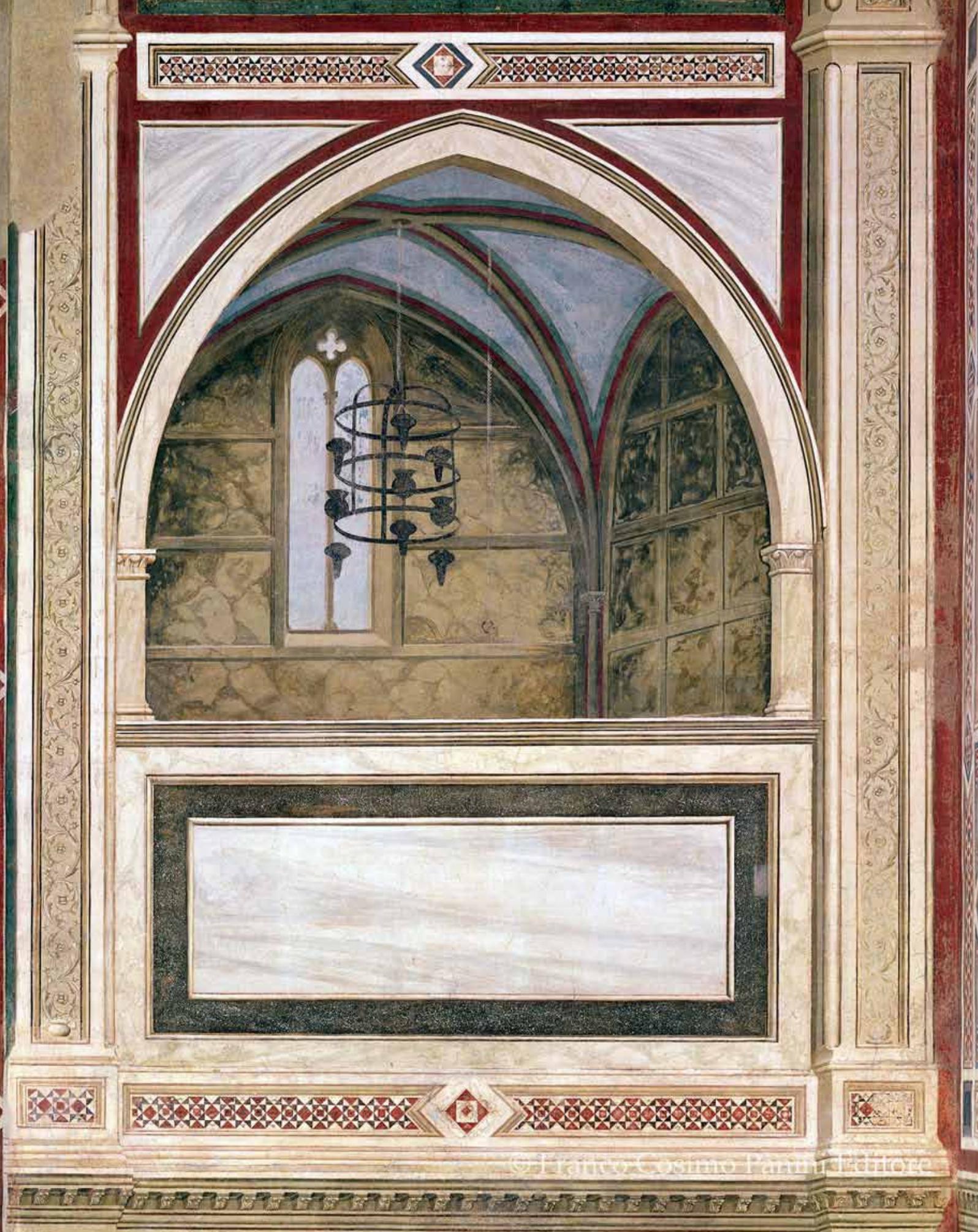
La parte decisamente più originale del trattato va riconosciuta nei capitoli relativi al disegno, a cui Cennino dedica ampio spazio. Il disegno viene definito come fondamento di tutte le arti, insieme al colore, inaugurando un concetto che diventerà centrale nell'arte del Rinascimento toscano:

El fondamento dell'arte di tutti questi lavorii di mano, principio è 'l disegno e 'l cholorire. [Cap. IV]

Il disegno si configura nelle parole di Cennini come una attività razionale del pensiero, una vera e propria attività intellettuale, e si costituisce come il solo principio teorico che sta alla base dell'arte, quello che ne definisce la forma:

Lo 'ntelletto al disegno si diletta solo. [Cap. II]
Sai che •tt'averrà praticando il disegnare di penna? Che •tti farà sperto, pratico e chapacie di molto disegno entro la testa tua. [Cap. XIV]

Questa posizione viene confermata dal giudizio sprezzante che egli manifesta nei confronti dei maestri vetrai che "anno più praticha che disegno" e pertanto sono obbligati a chiedere la collaborazione a "chi à •ll'arte chompiuta, cioè che •ssia d'universale e buona praticha", ovvero al pittore.³⁴ Un pensiero così avanzato, però, convive con pratiche spicciole di bottega, convenzionali ed empiriche, quando, per esempio, Cennino affronta il disegno prospettico di architetture. In questo caso si limita a suggerire quella che assomiglia ad una "ricetta" puramente operativa, svincolata del tutto dalla guida della "del ritrarre de naturale":



Giotto, *Coretto*, 1303-1305. Affresco. Padova, Cappella degli Scrovegni, arco trionfale. In questo brano autonomo di pittura, non funzionale ad alcuna narrazione, Giotto manifesta piena padronanza del gioco prospettico, sebbene ancora in modo empirico ed intuitivo.

(<http://www.thehistorytemple.com/wp-content/uploads/2015/02/Giotto-Due-coretti-compressed.jpg>)



Giotto, Il sogno di Gioacchino, 1303-1305. Affresco. Padova, Cappella degli Scrovegni. "Se vuoi pigliare buona maniera di montagne e che paino naturali, togli di pietre grandi, che sieno scogliose e non pulite; e ritra'ne del naturale, daendo i lumi e schuro secondo che la ragione t'acchonsente" (Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, Cap. LXXXVIII)
(http://www.minimaetmoralia.it/wp/wp-content/uploads/2013/03/Giotto-Il-sogno-di-Gioacchino-1305_Cappella-degli-Scrovegni-Padova.jpg)

•Le cornici che fai nella sommità del casamento vuole pendere dal lato verso lo schuro in giù; la cornice del mezzo del chasamento, a mezza la faccia, vuole essere ben pari e ughualiva; la cornice del fermamento del casamento di sotto vuole alzare in su, per lo contrario della cornice di sopra, che penda in giù. [Cap. LXXXVII]

La “trionfal porta del ritrarre de naturale”, d'altra parte, consente anche di trasformare una pietra in una montagna, con una operazione di astrazione concettuale che non ha più alcun rapporto con l'osservazione dal vero:

Se vuoi pigliare buona maniera di montagne e •cche paino naturali, togli di pietre grandi, che sieno scogliose e non pulite; e •ritra'ne del naturale, daendo i lumi e schuro secondo che •lla ragione t'acchonsente. [Cap. LXXXVIII]

È evidente che Cennino affronta il discorso teorico dell'arte in maniera goffa, cercando di vestire maldestramente i panni dell'umanista; per lui, d'altra parte, l'arte è un problema operativo, e pertanto le parole servono a poco:

Veggendo tu lavorare e praticare la mano, ti sarebbe più avide che vederlo per iscrittura. [Cap. LXVII]

E ancora:

Molti son che dichono che senza essere stati con maestri àno imparato l'arte. No 'l credere, che io ti do l'essempro: di questo libro, studiando di dì e di notte e •ttu non ne veggia qualche praticata con qualche maestro, non ne verrai mai da niente; né •cche mai possi chon buon volto stare tra i maestri. [Cap. CIII]

Per questo motivo Cennino non si stanca di raccomandare che l'apprendimento dell'arte venga intrapreso ponendosi sotto la guida di un maestro:

Quanto più tosto puoi, incomincia a metterti sotto la ghuida del maestro a imparare; e quanto più tardo puoi dal maestro ti parti. [Cap. III]

Ma è opportuno che il maestro sia uno solo, quello di maggior fama:

Per chonsiglio io ti do: guarda di pigliar sempre il miglior [maestro] e quello che à maggior fama; e seguitando di dì in dì quello tale, contra natura sarà che a •tte non vengha preso di suo' maniera e di suo' aria, però che se •tti muovi a ritrarre oggi di questo maestro, doman di quello, né maniera dell'uno né maniera dell'altro non n'arai, e verrai per forza fantastichetto, per amor che ciaschuna maniera ti stracierà la mente. Ora vo' fare a modo di questo, doman di quello altro, e chosì nessuno n'arai perfetto. [Cap. XXVII]

È stato dimostrato che qui Cennini risente delle posizioni umanistiche sulla imitazione letteraria che circolavano nell'ambiente culturale padovano alla fine del Trecento:³⁵ Queste facevano riferimento ad un ben noto luogo comune che deriva dalla *Rhetorica ad Herennium* in cui l'autore (Cicerone, credevano gli umanisti) si pronunciava contro l'eclettismo stilistico e raccomandava allo studente di formare il suo stile sulla base dei modelli di un unico maestro. Questo concetto si ritrova in una lettera che l'umanista padovano Pier Paolo Vergerio scrisse nel 1396 in cui egli contesta la raccomandazione di Seneca di formarsi un proprio stile prendendo gli aspetti migliori di molti autori:

Et quanquam Anneus neminem velit unum sequendum, sed ex diversis, novum quoddam dicendi genus conficiendum, michi tamen non ita videtur, sed unum aliquem eundemque optimum habendum esse, quem precipuum imitemur, propterea quod tanto fit quisque deterior quanto inferiorem secutus a superiore defecit. Faciendum est igitur quod etatis nostre pictores,

qui, cum ceterorum claras immagine sedulo spectent, solius tamen loti exemplaria sequuntur.³⁶

Come si vede, Cennino non fa altro che aderire alla tesi della *Rhetorica* pseudociceroniana ricalcando le parole del Vergerio il quale, quando deve fare un esempio di un maestro nell'arte della pittura, non trova di meglio che ricorrere a Giotto, la cui memoria a Padova era ancora forte, legata soprattutto dagli affreschi della cappella degli Scrovegni.

Per Cennino l'unico maestro riconosciuto, scomparso da diversi decenni, ma di cui egli si sente il portavoce, è proprio Giotto: il suo metodo è il migliore, e pertanto è l'unico da seguire:

•Tieni questo modo di ciò che •tti dimostrerò del colorire, però che Giotto, il gran maestro, tenea chosì. [Cap. LXVII]

Così come Filippo Villani vedeva nel panorama decadente della sua età unici fari di virtù gli uomini della generazione di Dante, così anche Cennino vede in Giotto il vertice dell'arte, in seguito mai più raggiunto dai pittori delle generazioni successive. Del pittore fiorentino, da cui si fa vanto di discendere professionalmente, delinea in una sola frase un rapido ritratto destinato a fare scuola nella storiografia artistica successiva:³⁷

Giotto rimutò l'arte del dipignere di grecho in latino e ridusse al moderno, ed ebe l'arte più compiute ch'avessi mai più nessuno. [Cap. I]

Con questa lapidaria definizione Cennino si mostra consapevole che un grande cambiamento è avvenuto nel campo dell'arte per mano di Giotto: la pittura ha abbandonato l'astrazione metafisica dello stile bizantino per aderire ad uno stile nuovo, quello che passa

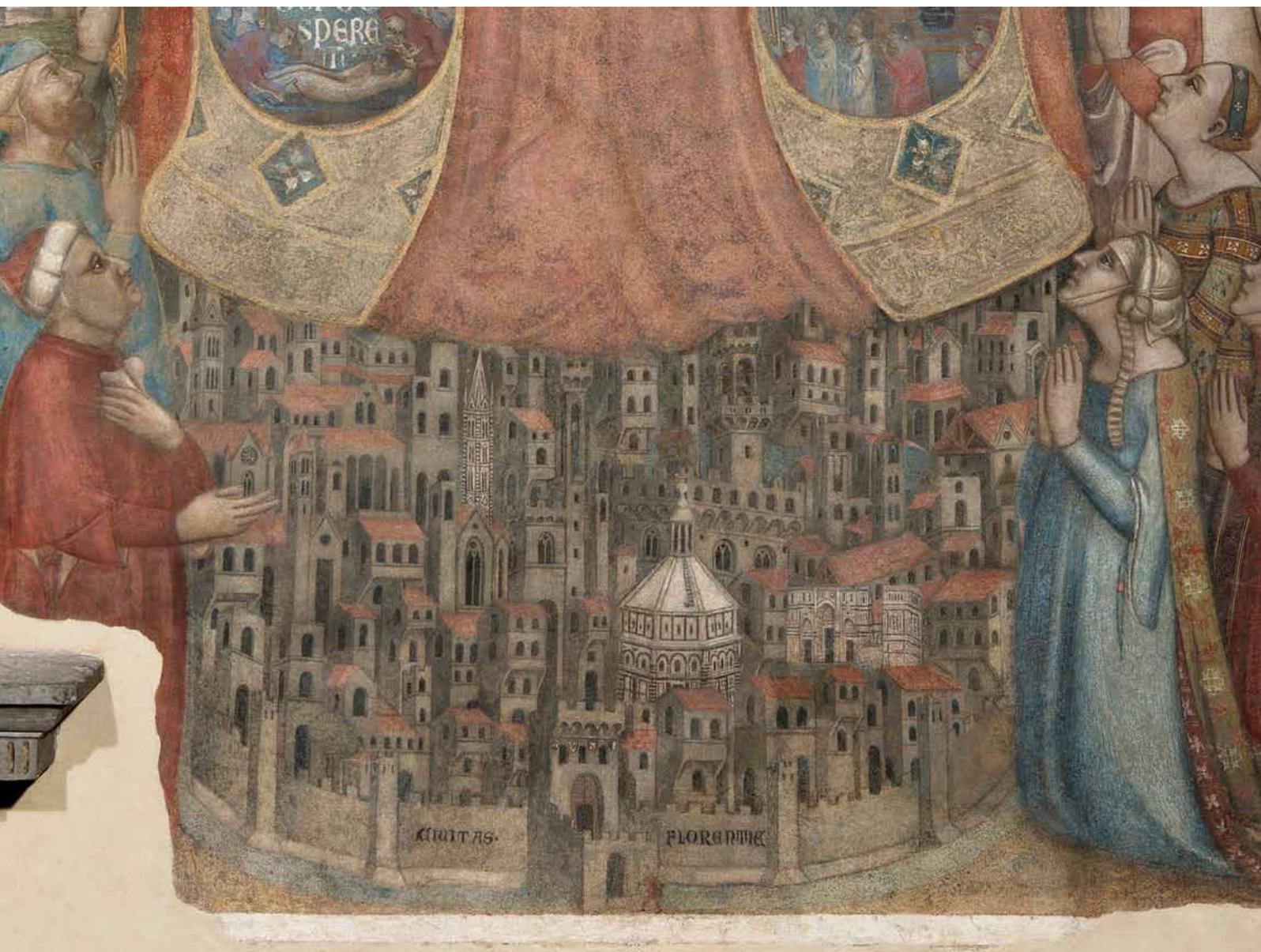
per "trionfal porta del ritrarre de naturale". Il riferimento alla lingua dei Romani, così amata da Lorenzo Valla e dagli altri umanisti fiorentini, è l'unico riferimento all'antichità che si può trovare in tutto il *Libro dell'arte*.

Questa rivoluzione stilistica non è compiuta, secondo Cennino, dai suoi contemporanei, ma da un pittore ormai morto da tempo a cui egli deve tutto il suo sapere. E questo sapere viene definito "moderno", con una parola che per la prima volta compare nella trattatistica d'arte.

3. Il *De pictura* di Leon Battista Alberti

"Il *De Pictura* è la più importante opera dell'Alberti che esista in doppia redazione, latina e volgare. Sulla precedenza cronologica dell'una o dell'altra versione si è discusso già a lungo, ma il problema è rimasto aperto. [...] Ma si crede comunemente che la versione latina sia stata la prima (1435), seguita a pochi mesi di distanza da quella volgare (1436)".³⁸

Oggi questa tesi comunemente accolta, secondo cui l'Alberti avrebbe tradotto in lingua volgare il suo trattato latino a beneficio degli artisti fiorentini, e in particolar modo per Filippo Brunelleschi, è stata messa fortemente in dubbio. Pare accertato che la stesura in volgare debba essere riferita agli anni 1435-36, mentre la versione latina, revisionata e migliorata in non pochi punti, vada collocata tra il 1439 e il 1441.³⁹ Quest'ultima ha avuto maggior fortuna, a giudicare dai numerosi manoscritti pervenutici, rispetto alla versione in volgare la cui tradizione è testimoniata solo da tre codici.⁴⁰ Nonostante la mancanza di prove documentali sulla precedenza delle due redazioni, pare accertato in ogni caso che il rapporto tra i due testi non debba essere letto nei termini di semplice traduzione dall'una all'altra lingua, bensì come due versioni simili, ma indipendenti, e per alcuni aspetti diverse, della stessa opera.⁴¹



Bernardo Daddi, *Veduta di Firenze*. Particolare della *Madonna della Misericordia*. Affresco, inizio del XIV sec. Firenze, Loggia del Bigallo, ora Museo e sede dell'Ufficio Turistico del Comune (foto di A. Quattrone). (<http://restaurando-design.blogautore.repubblica.it/files/2014/06/4NE6364r.jpg>)

Il trattato dell'Alberti viene ritenuto oggi come il primo tentativo organico nell'età dell'umanesimo di sistematizzare e divulgare la costruzione prospettica a servizio della pittura, un testo che avrebbe costituito in seguito un precedente fondamentale per le rielaborazioni rinascimentali del tema, a partire da Piero della Francesca. Per il livello della teorizzazione e le novità in esso contenute il *De pictura* è considerato il "fondatore della pittura moderna occidentale".⁴²

Nei tre libri in cui è diviso il trattato l'Alberti affronta dapprima la teorizzazione su basi geometriche euclidee della prospettiva, intesa come quel procedimento grafico che permette di rappresentare uno spazio tridimensionale su una superficie piana (libro I), la cui invenzione o riscoperta è tradizionalmente attribuita a Filippo Brunelleschi; segue poi la definizione del concetto di composizione pittorica con alcune osservazioni sui colori (libro II); e infine l'analisi degli aspetti etici e della preparazione intellettuale del pittore (libro III). Nella lettera dedicatoria a Filippo Brunelleschi che costituisce il prologo della versione volgare, illustra così il contenuto dell'opera:

Vedrai tre libri: el primo, tutto matematico, dalle radici entro la natura fa sorgere questa leggiadra e nobilissima arte. El secondo libro pone l'arte in mano allo artefice, distinguendo sue parti e tutto dimostrando. El terzo instituisce l'artefice quale e come possa e debba acquistare perfetta arte e notizia di tutta la pittura.⁴³

È stato recentemente sostenuto che l'Alberti si sarebbe accinto a scrivere quelli che nel *Prologo* egli chiama "brevissimi comentari" sulla pittura spinto dalla volontà di proporre una alternativa di carattere umanistico ai metodi di insegnamento praticati ai suoi tempi nelle botteghe fiorentine e riassunti nel *Libro dell'arte* del Cennini, metodi che si stavano rivelando ormai inefficaci se alla fine del secolo Franco Sacchetti metteva in bocca a Taddeo Gaddi la seguente amara conside-

Per certo assai valentri dipintori sono stati, e che hanno dipinto per forma ch'è impossibile a natura umana poterlo fare, ma quest'arte è venuta e vien mancando tutto dì.⁴⁴

Nella proposta albertiana ciò avrebbe voluto dire abbandonare la pratica medievale dell'*exemplum* per assumere un nuovo approccio più diretto alla natura: in sostanza l'intendimento dell'Alberti sarebbe stato quello di trovare una nuova via all'apprendimento della pittura che fosse diversa dalla pedissequa imitazione dei modelli di Giotto, ancora in voga a Firenze nel primo quarto del Quattrocento.⁴⁵

Confermerebbe questa funzione pedagogica dell'opera dell'Alberti la struttura tripartita del testo, conformata su uno specifico modello antico, quello della *Institutio oratoria* di Quintiliano che Poggio Bracciolini aveva riscoperto nel 1414, e che certamente Alberti aveva studiato. Alla pari del modello antico, pertanto, il *De pictura* sarebbe da intendersi come uno strumento didattico, un "manuale" di studio per giovani pittori principianti.⁴⁶

Si è ritenuto inoltre che la stessa tripartizione generale della materia si fondi sul metodo pedagogico classico derivato dalle teorie aristoteliche sullo sviluppo mentale dei fanciulli, che proponeva una didattica graduata in tre stadi progressivi in rapporto alla maturazione dell'allievo. Nel *De pictura* tali stadi dell'istruzione sarebbero riconoscibili nei tre libri *Rudimenta, Pictura, Pictor*: "preparation for the study of the art in infancy; training in a professional context for the young boy; and the 'post-graduate' studies of the adult practitioner", che corrispondono in maniera puntuale all'organizzazione della materia nell'*Institutio oratoria*.⁴⁷

Proprio in aperta polemica contro Cennino Cennini sembrano vergate le parole contenute nella lettera dedicatoria al Brunelleschi: laddove Cennino nega recisamente la possibilità di poter apprendere la pittura solo con lo studio autonomo, senza il sostegno di un maestro, Alberti sostiene che

[...] a quegli antichi, avendo quale aveano copia da chi imparare e imitarli, meno era difficile salire in cognizione di quelle supreme arti quali a noi oggi sono faticosissime; ma quindi ~~ter~~più el nostro nome più debba essere maggiore, se noi senza precettori, senza essempla alcuno, troviamo arti e scienze non udite e mai vedute. 48

Non manca però chi vede nel trattato albertiano un testo destinato ad un pubblico di lettori umanisti già in possesso di una buona cultura, ma non addetti ai lavori: la mancanza di precise istruzioni tecniche e schiettamente operative in materia di pittura, come quelle presenti nel *Libro* del Cennini, e anche la descrizione del metodo prospettico limitata ai principi generali, nonché i frequenti riferimenti alla mitologia e alla storia antica fanno sì che il *De pictura* non potesse avere un uso pratico per i pittori. Sarebbe quindi da intendere come un'opera che vuole fornire al lettore la preparazione culturale necessaria per formarsi un giudizio critico sull'opera d'arte.⁴⁹ Da questo punto di vista si potrebbe affermare che mentre il *Libro* del Cennini si occupa di come deve essere un buon pittore, il *De pictura* dell'Alberti ha come obiettivo quello definire che cosa si debba intendere per buona pittura secondo i nuovi criteri dell'arte rinascimentale. Che l'intento dell'Alberti fosse quello, comunque, di colmare un vuoto nella letteratura sull'arte dei suoi tempi risulta chiaro dalle sue stesse parole:

Non historiam picturae ut Plinius sed artem novissime recensamus, de qua hac aetate nulla scriptorum veterum monumenta quae ipse viderim extant. 50

L'essenza della concezione albertiana della pittura rientra ancora tutta nella nozione di *mimesis*: anche per l'Alberti la pittura ha come scopo precipuo quello di imitare la natura. Così sostiene decisamente che

pictoris officium est quaevis data corpora ita in superficie lineis et coloribus conscribere atque pingere, ut certo intervallo, cer-

taque centrici radii positione constituta, quaeque picta videas, eadem prominentia et datis corporibus persimillia videantur. 51

Risuona in queste parole il celebre e mai consunto aneddoto pliniano di Zeusi e l'uva,⁵² che sta a connotare una concezione della pittura come illusione, intesa a ingannare il senso visivo del riguardante, un *topos*, questo, già utilizzato, come si è visto, da Boccaccio per definire l'arte di Giotto. Altrove Alberti definisce l'opera del pittore come una finestra aperta sul mondo:

Principio in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur. 53

Ma questa veduta sul mondo non può essere lasciata semplicemente all'apprezzamento empirico dei sensi: essa deve essere percepita attraverso le rigide maglie della ragione e rappresentata per mezzo dei meccanismi scientifici della visione. Ed ecco che la "finestra aperta" si trasforma in un sistema razionale di rappresentazione del reale:

Erit ergo pictura intercisio pyramidis visivae secundum datum intervallum posito statutisque luminibus in datam superficiem lineis et coloribus arte representata. 54

Non vi è più traccia qui della fantasia del Cennini, che poteva, "sì chome gli piace", dipingere cose "non vedute" facendole sembrare vere. Alberti ribadisce che nella nuova arte del pittore non c'è posto per le cose che non cadono sotto la percezione dei sensi:

Quae vero intuitum non recipiunt, ea nemo ad pictorem nihil pertinere negabit. Nam ea solum imitari studet pictor quae sub luce videantur. 55

Ma non basta riprodurre le cose così come cadono sotto l'occhio razionale del pittore, è necessario aggiungere la bellezza, poiché non sempre le cose in natura sono belle. Per ottenere questo scopo Alberti

recupera un antico principio classico, quello della selezione (*electio*) delle parti più belle di diversi corpi al fine di ottenere una figura di una bellezza superiore a quella che si può trovare in natura:

At ex partibus omnibus non modo similitudine rerum, verum etiam in primis ipsam pulchritudinem diligit. [...] Ergo a pulcherrimis corporibus omnes laudate partes eligendae sunt. [...] Quae res tametsi omnium difficillima sit, quod non uno loco omnes pulchritudinis laudes comperiantur sed rarae illae quidem ac dispersae sint, tamen in ea investigando ac perdiscenda omnis labor exponendus est. ⁵⁶

Per confermare e rafforzare l'assunto l'Alberti non manca di narrare il famoso aneddoto di Zeusi e delle fanciulle di Crotone riportato da Cicerone, un *topos* attinto anch'esso dal vasto repertorio di materiale comparativo fornito dai testi antichi, lo stesso luogo comune di cui aveva fatto uso anche Boccaccio nel suo commentario su Dante. Così l'Alberti:

Zeuxis, praestantissimus et omnium doctissimus et peritissimus pictor, facturus tabulam quam in templo Lucinae apud Crotoniates publice dicaret, non suo confisus ingenio temere, ut fere omnes hac aetate pictores, ad pingendum accessit, sed quod putabat omnia quae ad vetustatem quaereret, ea non modo proprio ingenio non posse, sed ne a natura quidem petita uno posse in corpora reperiri, idcirco ex omni eius urbis iuventute delegit virginis quinque forma praestantiores, ut quod in quaque esset formae muliebris laudatissimum, id in picture referret. ⁵⁷

Pertanto appare evidente che il canone albertiano della *mimesis* si pone in netto contrasto con le pratiche comunemente adottate negli atelier dell'inizio del XV secolo: rifiuta la vecchia tradizione di bottega rappresentata dal *Libro* del Cennini, che pone in sott'ordine l'osservazione della natura rispetto alla imitazione dell'opera del maestro; biasima coloro che si limitano a riprodurre fedelmente la natura, senza cercare di perseguire la bellezza; condanna tutti quei pittori che, al contrario, presuntosi del proprio ingegno, credono di poter rap-

presentare la bellezza facendo a meno dello studio della natura. Ad ammonimento dei primi l'Alberti ricorda che Demetrio "antiquo pittore" mancò l'alta lode poiché si era applicato alla semplice riproduzione fedele della natura, trascurando di ricercare la bellezza:

Demetrio pictori illi prisco ad summam laudem defuit quod similitudinis exprimentae fuerit curiosior quam pulchritudinis. ⁵⁸

L'Alberti individua nella pittura tre momenti, la "circonscrizione", la "composizione" e la "rezezione dei lumi":

Picturam in tre partes dividimus, quam quidem divisionem ab ipsa natura compertam habemus. [...] Principio, quidem cum quid aspiciamus, id videmus esse aliquid quod locum occupet. Pictor vero huius loci spatium circumscribet, eamque rationem ducendae fimbriae apto vocabulo circumscriptionem appella bit. Proxime intuentes dignoscimus ut plurimae prospecti corporis superficies inter se conveniant; hasque superficierum coniunctiones artifex suis locis designans recte compositionem nominabit. Postremo aspicientes distinctius superficierum colores discernimus, cuius rei repraesentatio in pictura, quod omnes differentias a luminibus recipiat, percommode apud nos receptio luminum dicitur. Picturam igitur circumscriptio, compositio et luminum receptio perficiunt. ⁵⁹

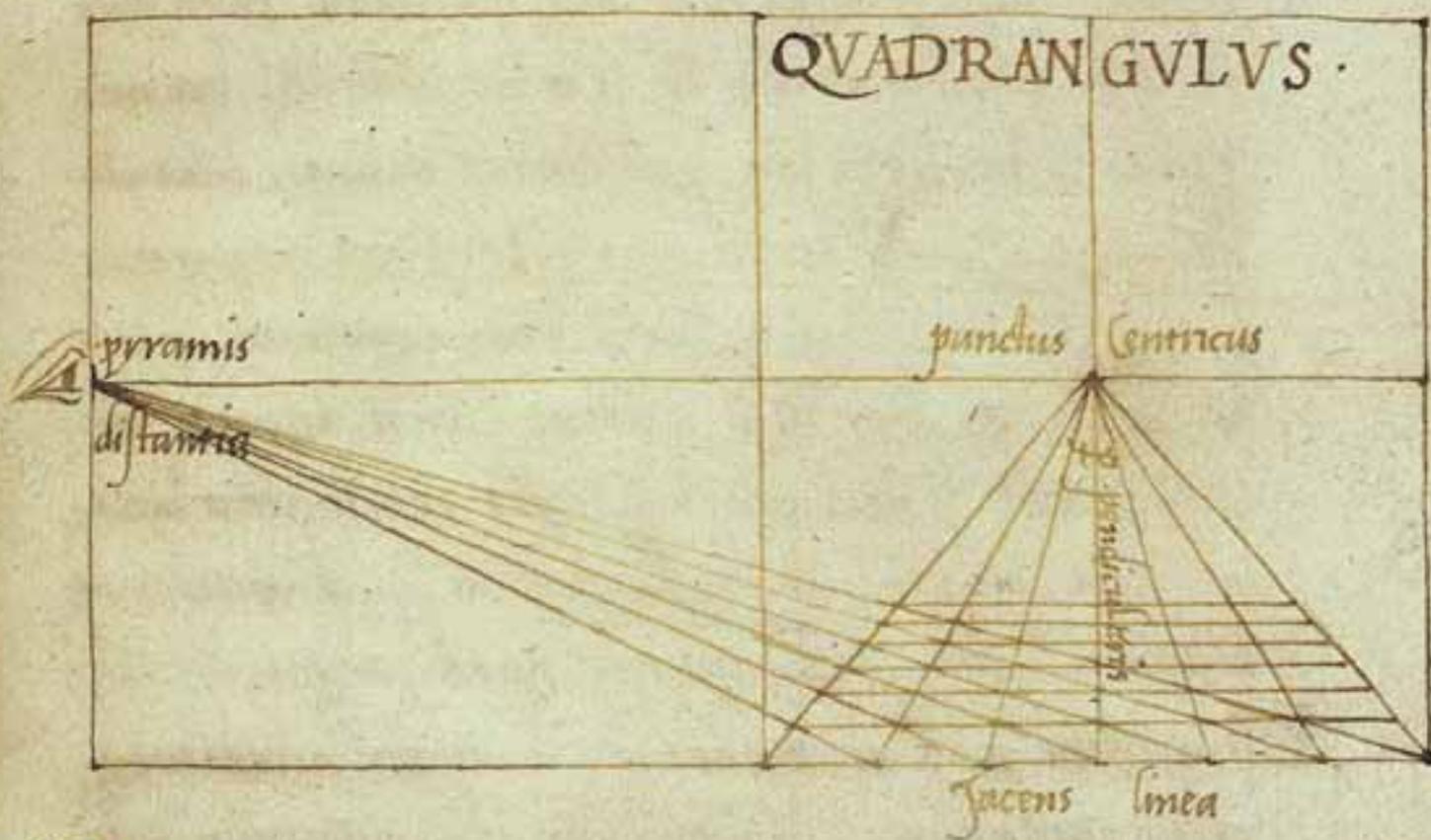
Nella proposta dell'Alberti, pertanto, l'ordine della materia segue quello "naturale" della pratica pittorica: prima il pittore disegna i contorni della figura, poi definisce i piani interni ad essa, ed infine perfeziona la resa del volume del corpo attraverso il chiaroscuro e i colori, per la qual cosa è necessario conoscere il rapporto che intercorre tra luce e colore. L'originalità del trattato dell'Alberti sta proprio nell'aver tentato per la prima volta di trasferire alla rappresentazione pittorica gli schemi astratti e le nozioni della retorica classica: la tripartizione della pittura in *circumscriptio*, *compositio* e *luminum receptio* appare come un adattamento dello schema ciceroniano della oratoria antica, che si articola nei tre termini della *inventio*, *di-*



*Vita di Leon Batista Alberti Architetto
Fiorentino.*

Ritratto di Leon Battista Alberti (xilografia da Giogio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze, Giunti, 1568).

linearum ductionem ad singulas iacentis linee di-
 uisiones prosequor. Sed in successiuis quantitatibus
 transuersis hunc modum seruo
 Ars Positionis plani peroptima



Habeo Areolam in qua describo lineam unam rectam hanc
 diuido p eas partis in qua iacens linea quadranguli diuisa
 est. Dehinc pono sursu ab hac linea punctum unum ad

spositio ed *elocutio*, cioè dell'idea, della distribuzione delle parti e del rivestimento sensibile. Come il lavoro del retore conduce al prodotto finale che è la *oratio*, così il lavoro del pittore conduce a produrre la *historia* che per l'Alberti è il fine più nobile della pittura: più volte ripete che "summum pictoris opus [est] historia", intendendo con questo termine la rappresentazione di un'azione significativa degli uomini o degli dèi. Ogni sforzo del pittore deve quindi essere diretto verso la corretta composizione della *historia* e pertanto è necessario che egli conosca cosa si deve intendere per composizione:

Idcirco non ignorandum est quid sit compositio in pictura. Est autem compositio ea pingendi ratio qua partes in opus picturae componuntur. Amplissimum pictoris opus historia, historia partes corpora, corporis pars membrum est, membri pars est superficies. ⁶⁰

Come si vede, l'Alberti trasferisce nella nozione di composizione pittorica la struttura della frase codificata su quattro livelli nella retorica classica. La *historia* è composta da corpi, i corpi da membri e i membri da superfici allo stesso modo in cui nell'oratoria antica il periodo è composto da clausole, le clausole da frasi e le frasi da parole.⁶¹

Il sistema della *compositio* pittorica del secondo libro del *De pictura* "costituisce un frutto esclusivo della critica d'arte umanistica, poiché questa nozione è una conquista umanistica, un'entità non-classica ricavata da fonti neo-classiche seguendo strutture neo-classiche". ⁶²

Come corollario si può osservare che nell'opera dell'Alberti appare già matura la concezione della pittura come attività intellettuale che è entrata ormai a pieno titolo fra le arti liberali e compresa negli *studia umanitatis*. Anche la figura dell'artista viene rivalutata ed equiparata agli studiosi delle altre scienze.

Nel terzo libro il pittore viene così definito:

Sed cupio pictorem, quo haec possit omnia pulchre tenere, in primis esse virum et bonum et doctum in bonarum artium. ⁶³

Riecheggia in queste parole la famosa sentenza latina sul buon oratore, "vir bonus dicendi peritus", attribuita a Catone e fatta propria da Cicerone e Quintiliano. ⁶⁴ Più avanti l'Alberti precisa:

Doctum vero pictorem esse opto, quoad eius fieri possit, omnibus in artibus liberalibus, sed in eo praesertim geometriae peritiam desidero. [...] Proxime non ab re erit se poetis atque rhetoribus delectabuntur. Nam hi quidem multa cum pictore habent ornamenta communia. ⁶⁵

Il pittore albertiano appare, così, come "una specie di retore ideale, un uomo moralmente buono e dotto in molte cose che acquista fama e fortuna sicura nella società, parallelo al modello del consumato oratore-cittadino di Quintiliano". ⁶⁶

L'unico pittore moderno ricordato nell'intero trattato è Giotto, di cui l'Alberti menziona solo un'opera, la *Navicella* della Basilica Vaticana.

Giotto non viene portato come esempio per il suo straordinario naturalismo, ma per la sua capacità di esprimere i moti dell'animo dei personaggi attraverso la postura e gli atteggiamenti del corpo:

Laudatur et navis apud Romam ea, in qua noster Etruscus pictor Giotus undecim metu et stupore percussos ab socium, quem supra undas meantem videbat, expressit, ita pro se quemque suum turbati animi inditium vultu et toto corpore praeferentem, ut in singulis singuli affectionum motus appareant. ⁶⁷

Quello che ormai era diventato un *topos* riferito a Giotto, quella capacità di "ritrarre del naturale" che ha fatto dire a Cennino Cennini che con il suo maestro l'arte del dipingere aveva cominciato a parlare latino, e a Dante che la fama di Cimabue era stata messa in ombra dal suo allievo, è del tutto ignorato dall'Alberti. Il nuovo naturalismo passa attraverso una visione razio-

nale della realtà: la nuova versione umanistica dell'arte come *mimesis* non è più derivazione empirica dalle apparenze naturali, ma riproduzione scientifica del reale attraverso la costruzione geometrica della prospettiva. Un'epoca era finita e un'altra ne cominciava. L'arte nuova per l'Alberti era rappresentata ormai dagli artisti suoi contemporanei: simile agli antichi non è più Giotto, ma i suoi amici Brunelleschi e Donatello che insieme a Masaccio avevano in qualche modo tagliato i ponti con il passato recente per riallacciarsi ad una storia più remota vista come un'età aurea piena di gloria, quella della classicità romana.

NOTE

1 Roberto Longhi, *Apertura sui Trecentisti umbri*, in "Paragone", 191 (1966), p. 3.

2 Lionello Venturi, *La critica d'arte alla fine del Trecento (Filippo Villani e Cennino Cennini)*, in "L'Arte", XXVIII (1925), p. 234.

3 Orazio, *Ars poetica*, 361; e Rwin Panofsky, "Rinascimento": *autodefinizione o autoinganno?*, in *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano 1971, pp. 27-28; Donata Levi, *Il discorso sull'arte. Dalla tarda antichità a Ghiberti*, Milano 2010, pp. 240-41.

4 Plinio, *Natur. hist.*, XXXV, 60-61.

5 Il manoscritto autografo con correzioni a margine di mano di Coluccio Salutati, è conservato presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze (Laur. Ashburn. 942); un manoscritto apografo di una seconda stesura del *Liber*, rielaborata in parte, e riferita agli anni 1395-96, è conservato presso la Biblioteca Vaticana (Barber. Lat. 2610). Una recente edizione critica dell'opera è stata curata da Giuliano Tanturli (*Philippi Villani liber de origine civitatis Florentie*, ed. critica a cura di G. Tanturli, Padova 1997); cfr. Lorenzo Tanzini, *Le due redazioni del "liber de origine civitatis Florentie et eiusdem famosus civibus"*, in "Archivio Storico Italiano", a. CLVIII (2000), n. 583-disp. I (genn.-mar.), pp. 141-159.

6 Villani, *De origine*, ed. Tanturli, cit., redazione A, XLVII, 1, 4-5, pp. 152-53.

7 *Ibidem*, redazione A, XLVII, 6, 8-9, 13-16, pp. 153-54, 155-56.

8 Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, p. 117; Levi, *Il discorso sull'arte*, p. 279.

9 Plinio, *Natur. hist.*, XXXV, 60-61.

10 Solo Cristoforo Landino, verso il 1480, nel suo commento a Dante, trasferendo la primazia da Giotto al suo maestro, evoca in maniera esplicita lo spirito dell'antichità affermando che Cimabue fu il primo a riscoprire, oltre i "lineamenti naturali", anche la "vera proporzione che i Greci chiamano simmetria" (cfr. Panofsky, *"Rinascimento": autodefinizione o autoinganno?*, p. 44.)

11 Tale concezione si manterrà vitale fino alle *Vite* del Vasari, e troverà la sua crisi solo col Manierismo. Ancora alla metà del Cinquecento Ludovico Dolce nel suo *Dialogo della pittura* (1557) poteva affermare: "dico [...] la Pittura non essere altro che imitazione della Natura: e colui che più nelle sue opere le si avvicina è più perfetto Maestro" (cfr. RensseLaer W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura* (1967), Firenze 1974, pp. 15-16).

12 Plinio, *Nat. Hist.*, XXXV, 65-66. Al paragrafo 65 viene narrata la contesa tra Zeusi e Parrasio: "Descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu, uti in scaenam aves advolarent, ipse detulisse lintheum pictum ita veritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remoto lintheo ostendi picturam atque intellecto errore concederet palmam ingenuo pudore, quotiam ipse volucres fefellisset, Pharrasius autem se artificem".

13 Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, p. 38.

14 "Natura fieret laudabile carmen an arte / quaesitum est: ego nec studium sine divite vena, / nec rude

quid possit video ingenium; alterius sic / altera poscit opem res, et coniurat amice" (Orazio, *Ars poetica*, 408-411).

15 Vedi Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, p. 39 e nota 22, dove viene riportato anche il passo cit. del Ghiberti.

16 Villani, *De origine*, ed. Tanturli, cit., redazione A, XXI, 5, p. 73.

17 Boccaccio, *Decam.*, VI, 5.

18 Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi* [1926], Torino 1972, p. 55.

19 Luigi Grassi, *Teorici e storia della critica d'arte*, Roma 1970, I, p.120.

20 brano è riportato anche in Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, p. 101, nota 20; vedi pure Grassi, *Teorici e storia della critica d'arte*, I, p. 121; e Levi, *Il discorso sull'arte*, pp. 251-252.

21 Venturi, *Il gusto dei primitivi*, p. 57. Vedi anche Grassi, *Teorici e storia della critica d'arte*, I, pp. 121-122; e Levi, *Il discorso sull'arte*, pp. 252, 255. Troncante è il giudizio di Roberto Longhi su queste righe di Petrarca: "la citazione della Madonna di Giotto che aveva in casa non mostra che deferenza che per sentito dire e si ammantava di retorica antica, inefficiente" (Roberto Longhi, *Proposte per una critica d'arte* [1950], in id., *Critica d'arte e buongoverno. 1938-1969*, Firenze 1985, pp. 11-12).

22 Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di Fabio Frezzato, Vicenza 2003, cap. I, pp. 62-63. Le citazioni successive sono tratte tutte da questa edizione.

23 f abio f Rezzato , *Introduzione a c ennini , Il libro dell'arte*, ed. cit., pp. 18-19.

24 Si vedano: *ibidem*, pp. 11-33; sLViaDianca tosatti , *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Milano 2007, pp. 113-124. Due sono i principali testimoni manoscritti del *Libro dell'arte*: il più antico, ma incompleto e "male compactum" è quello della Biblioteca Laurenziana di Firenze, ms. P.78.23, contenuto in un codice miscelaneo, copiato nel carcere delle Stinche forse da un prigioniero che lo data: "Finito libro referamus gratia χρτ 1437 / Adì 31 di luglio Ex stincharum". Il secondo testimone è un manoscritto della Biblioteca Riccardiana di Firenze, il codice 2190, vergato tra la fine del XVI e il XVII secolo; presenta il testo completo del trattato, ma non dipende dal manoscritto laurenziano. L'*editio princeps* del trattato è quella del Tambroni del 1821, tratta da un manoscritto vaticano del 1737 , il ms. Vat. Ottoboniano 2974, copia del laurenziano (*Di Cennino Cennini Trattato della Pittura messo in luce la prima volta con annotazioni dal cavaliere Giuseppe Tambroni*, Roma, Salviucci, 1821). Nel 1859 fu pubblicata una nuova edizione dai fratelli Carlo e Gaetano Milanesi collazionando i due codici fiorentini e giungendo ad una redazione più completa del testo cenniniano (*Il libro dell'arte o Trattato della pittura, di Cennino Cennini di Colle Valdelsa; di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitoli tratti dai codici fiorentini, per cura di Gaetano e Carlo Milanesi*, Firenze 1859).

25 t osatti , *Trattati medievali*, p. 113.

26 f Rezzato , *Introduzione*, p. 23.

27 I capitoli sono 189; sono numerati e introdotti da un titolo fino al CXL; i numeri e i titoli dei capitoli successivi sono stati aggiunti dal Tambroni nel 1821 e,

per i capitoli mancanti nell'edizione di quest'ultimo, dai fratelli Milanesi nel 1859.

28 Venturi , *Il gusto dei primitivi*, p. 60.

29 Julius Schlosser Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna* (1924), III ed. ital. a cura di Otto Kurz, Firenze-Wien 1964, p. 30; Tosatti, *Trattati medievali*, pp. 71-72; 85.

30 c ennini , *Il libro dell'arte*, cap. I, pp. 61-62.

31 A ndr  C hastel, *Le "sì come gli piace" de Cennino Cennini*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Milano 1977, I, pp. 32-34; Levi, *Il discorso sull'arte*, p. 285.

32 Schlosser Magnino , *La letteratura artistica*, p. 95.

33 Sul significato di questo atteggiamento "antinaturalista" di Cennino si veda C hastel, *Le "sì come gli piace" de Cennino Cennini*, p. 32.

34 c ennini , *Il libro dell'arte*, cap. [CLXXI], p. 191.

35 Si vedano: P Anofsky, *"Rinascimento": autodefinizione o autoinganno?*, p. 29, n. 33; b axanDaLL, *Giotto e gli umanisti*, pp. 66-69; Levi, *Il discorso sull'arte*, p. 275.

36 *Epistolario di Pier Paolo Vergerio*, ed. a cura di L. Smith, Roma 1934, p. 177. Il passo è riportato in b axanDaLL, *Giotto e gli umanisti*, p. 67.

37 Vasari, a proposito di Giotto, si esprime quasi con le stesse parole: "divenne così buono imitatore della natura, che sbandì affatto quella goffa maniera greca, e risuscitò la moderna e buona arte della pittura, (Gior

gio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, ed. 1568, Roma 1997, p. 74).

38 Così si esprime Cecil Grayson nel commento all'edizione critica del *De pictura* da lui curato nel 1973 (Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, III, Bari 1973, pp. 304; 305). Cfr. Anthony Grafton, *Leon Battista Alberti. Un genio universale*, Roma-Bari 2003, p. 95 e n.1 a p. 463.

39 Lucia Bertolini, *Sulla precedenza della redazione volgare del 'De pictura' di Leon Battista Alberti*, in *Studi per Umberto Carpi*, a cura di Marco Santagata e Alfredo Stussi, Pisa 2000, pp. 181-210; id., *Premessa a Leon Battista Alberti, De pictura (redazione volgare)*, a cura di Lucia Bertolini ("Edizione nazionale delle opere di Leon Battista Alberti", II. "Trattatistica d'arte", 1.1), Firenze 2011, p. 57; cfr. Michel Paoli, *Leon Battista Alberti*, Torino 2007, p. 42.

40 Dei tre codici conosciuti del testo in volgare solo il manoscritto II.IV.38 della Biblioteca Nazionale di Firenze, che è datato "die XVII mensis iulii Mcccc36" e che riporta la lettera dedicatoria a Filippo Brunelleschi, offre un "testo decente", mentre gli altri due (Parigi, Bibl. Nat., Ital. 1692; Verona, Bibl. Capit., CCLXXIII) riportano un testo molto corrotto e in parte addirittura inintelligibile. La redazione latina è conosciuta attraverso più di venti manoscritti, tutti della seconda metà del XV secolo o più tardi, nessuno autografo, che presentano complesse varianti attraverso le quali si intravedono forse due stesure successive del testo (cfr. le descrizioni dei codici offerte da C. Grayson in Alberti, *Opere volgari*, I, pp. 367-368; III, pp. 299-309.)

41 Cecil Grayson, *Introduzione a Leon Battista Alberti, De pictura*, a cura di C. Grayson, Roma-Bari 1980, p. XIV.

42 Cfr. Paoli, *Leon Battista Alberti*, p. 42.

43 *De pictura, Prologus*. Questa e le successive citazioni dal *De pictura* sono tratte dall'edizione critica del 1973 di a cura di Cecil Grayson, sopra citata.

44 Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a cura di E. Faccioli, Torino 1970, Novella CXXXVI, p. 356.

45 Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, pp. 163-184; Edward Wright, *Alberti's 'De Pictura': Its Literary Structures and Purpose*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", 47 (1984), pp. 52-71; id., *Il De Pictura di Leon Battista Alberti e i suoi lettori (1435-1600)*, Firenze 2010, pp. 30-35.

46 Wright, *Il De Pictura di Leon Battista Alberti*, pp. 37-67. L'autore ipotizza che il testo albertiano fosse stato destinato all'accademia camaldolese di Fontebuona nel Casentino, un'istituzione a carattere pedagogico dipendente dal convento di Santa Maria degli Angeli di Firenze; l'accademia fu guidata per un periodo dal pittore Girolamo Traversari, fratello del priore generale dell'ordine camaldolese Ambrogio Traversari (pp. 69-108). Al convento camaldolese fiorentino pare, d'altra parte, che la famiglia degli Alberti fosse stata particolarmente legata. Va ricordato anche che proprio nel convento di Santa Maria degli Angeli, circa un decennio prima della compilazione del *De pictura*, era morto Piero di Giovanni detto Lorenzo Monaco, frate camaldolese pittore e miniatore, considerato l'ultimo esponente della pittura di tradizione giottesca, il quale aveva a lungo lavorato alla decorazione dei codici prodotti nello *scriptorium* camaldolese. Nella sua *Adorazione dei Magi* (1420-22, Firenze, Uffizi) la pittura è ancora caratterizzata da un voluto arcaismo, privo quasi di spazialità e con una prospettiva antinaturalistica, in aperto contrasto con i nuovi esiti dell'arte ri-

nascimentale. Il Wright ipotizza un'influenza diretta di Ambrogio Traversari sul contenuto e la forma del *De pictura* (*Ibidem*, pp. 94 e sgg.)

47 Wright, *Alberti's 'De Pictura'*, pp.56-57; la cit. è p. 69; i d., *Il De Pictura di Leon Battista Alberti*, pp. 44-46. Per le analogie fra i modelli di Cicerone e Quintiliano e quello dell'Alberti cfr. anche Grafton, *Leon Battista Alberti*, pp. 155-158, e pp.176-179, che però si mostra cauto nell'applicare rigidamente tale parallelo. Dissente nettamente dalle tesi di Wright Lucia Bertolini che ritiene assolutamente provato dal testo stesso del *De pictura* che il trattato fosse destinato al "pubblico dei pittori contemporanei in servizio dei quali [Alberti] l'aveva scritto e limato" (Bertolini, *Premessa*, pp. 45-49, 52-53, la cit. è a p. 58).

48 *De pictura*, Prologus.

49 Charles Hope, *The structure and purpose of "De Pictura"*, in *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich*. Atti del convegno internazionale, Mantova, 29-31 ottobre 1998. Firenze 2001, pp. 251-67. Già J. Schlosser aveva sostenuto che l'Alberti non si rivolgesse "alla gente del mestiere", ma "al gran pubblico di educazione umanistica" (Schlosser, *La letteratura artistica*, p. 122).

50 *De pictura*, cap. 26; il senso della redazione volgare è leggermente diverso: "non come Plinio recitiamo storie, ma di nuovo fabbrichiamo un'arte di pittura, della quale in questa età, quale io vegga, nulla si truova scritto". Manca il riferimento agli *scriptores veteres*, mentre si perde il concetto di narrazione della storia della pittura, per un più vago "recitare storie".

51 *Ibidem*, cap. 52; "Dico l'ufficio del pittore essere così descrivere con linee e tignere con colori in qual

si sia datoli tavola o parete simile vedute superficie di qualunque corpo, che quelle ad una certa distanza e ad una certa posizione di centro paiano rilevate e molto simili avere i corpi".

52 Plinio, *Nat. hist.*, XXXV, 65.

53 *De pictura*, cap. 19; "*Principio*, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto".

54 *Ibidem*, cap. 12; "Sarà adunque pittura non altro che intersegazione della piramide visiva, sicondo data distanza, posto il centro e costituiti i lumi, in una certa superficie con linee e colori *artificiose* representata".

55 *Ibidem*, cap. 2; "Delle cose quali non possiamo vedere, neuno nega nulla appartenersene al pittore. Solo studia il pittore fingere quello che si vede".

56 *Ibidem*, cap. 55; "E di tutte le parti li piacerà non solo renderne similitudine, ma più aggiugnervi bellezza [...]. Per questo gioverà pigliare da tutti i belli corpi ciascuna lodata parte. [...] Qual cosa bene che sia difficile, perché nonne in un solo corpo si truova compiute bellezze, ma sono disperse e rare in più corpi, pure si debba ad investigarla e impararla porvi ogni fatica".

57 *Ibidem*, cap. 56; "Zeusi, prestantissimo e fra gli altri essercitatissimo pittore, per fare una tavola qual pubblico pose nel tempio di Lucina appresso de' Crotoniati, non fidandosi pazzamente, quanto oggi ciascuno pittore, del suo ingegno, ma perché pensava non potere in uno solo corpo trovare quante bellezze egli ricercava, perché dalla natura non erano ad uno solo date, pertanto di tutta la gioventù di quella terra elesse

cinque fanciulle le più belle, per torre da queste qualunque bellezza lodata in una femmina". L'aneddoto è riportato da Cicerone, *De invenzione*, II, 1-2; è ricordato anche da Plinio, *Nat. hist.*, XXXV, 64, che però lo situa ad Agrigento. Nella forma ciceroniana è utilizzato da Boccaccio, *Comento alla Divina Commedia*, ed. a cura di D. Guerri, Bari 1918, II, pp. 128-129.

58 *De pictura*, cap. 55; "A Demetrio, antiquo pittore, mancò ad acquistare l'ultima lode che fu curioso di fare cose assimigliate al naturale molto più che vaghe".

59 *Ibidem*, capp. 30-31; "Dividesi la pittura in tre parti, qual divisione abbiamo presta dalla natura. [...] Principio, vedendo qual cosa, diciamo questo essere cosa quale occupa uno luogo. Qui il pittore, descrivendo questo spazio, dirà questo suo guidare uno orlo con linea essere circoscrizione. Apresso rimirandolo conosciamo come più superficie del veduto corpo insieme convengano; e qui l'artefice, segnandole il suoi luoghi, dirà fare composizione. Ultimo, più distinto discerniamo colori e qualità delle superficie, quali rappresentandoli ché ogni differenza nasce da' lumi, proprio possiamo chiamarlo recezione dei lumi".

60 *Ibidem*, cap. 33; "Per questo conviene sapere che sia in pittura composizione. Dico composizione essere quella ragione di dipignere, per la quale le parti si compongono nell'opera dipinta. Grandissima opera del pittore sarà l'istoria: parte della istoria sono i corpi; parte de' corpi sono i membri: parte de' membri sono le superficie". Il concetto è ripetuto al cap. 35.

61 Baxandall *Giotto e gli umanisti*, pp. 172-74. Vedi anche Francisco Rico, *Il sogno dell'umanesimo. Da Petrarca a Erasmo*, Torino 1998, pp. 46-47.

62 Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, p. 168.

63 *De pictura*, cap. 52; "Ma piacerammi sia il pittore, per bene potere tenere tutte queste cose, uomo buono e dotto in buone lettere".

64 Quintiliano, *Institutio oratoria*, XII, 1: "Sit ergo nobis orator quem constituimus is qui a M. Catone finitur vir bonus dicendi peritus".

65 *De pictura*, cap. 53; "Piacemi il pittore sia dotto, in quanto e' possa, in tutte l'arti liberali; ma in prima desidero sappi geometria. [...] E farassi per loro dilettarsi de' poeti e degli oratori. Questi hanno molti ornamenti comuni col pittore".

66 Grayson, *Introduzione*, pp. XVI-XVII.

67 *De pictura*, cap. 43; "Lodasi la nave dipinta a Roma, in quale el nostro toscano dipintore Giotto pose undici discepoli tutti commossi da paura vedendo uno de' suoi compagni passeggiare sopra l'acqua, ché ivi espresse ciascuno con suo viso e gesto porgere suo certo indizio d'animo turbato, tale che in ciascuno erano suoi movimenti e stati".

Agnolo Gaddi, *presunto ritratto di Giotto*.
Affresco, 1380 ca. Firenze,
Chiesa di Santa Croce, Cappella Maggiore.
(http://www.ilgiornaledellarte.com/immagini/IMG20110414144221629_900_700.jpeg)



credits

il Tratto, rivista di arte e cultura dell'Associazione Amici del Chierici - onlus

Direttrice responsabile: Monica Baldi

Capo redattore: Gian Andrea Ferrari

Redazione: Carla Bazzani, Maria Grazia Diana,

Design: Emanuela Ghizzoni, Elena Platani

Hanno collaborato a questo numero: Monica Baldi, ,

Adriano Corradini, Giorgio Teggi, Giorgio Terenzi

Gian Andrea Ferrari

Per contatti con la direzione e la redazione utilizzare
esclusivamente il seguente indirizzo

redazione@amicidelchierici.it

Proprietà: Associazione Amici del Chierici - onlus

Sede legale: via S. Pietro Martire 2/h

42121 Reggio Emilia

☎. 91134800357

www.amicidelchierici.it

info@amicidelchierici.it

Presidente dell'Associazione: Leda Piazza

I contenuti degli articoli firmati, o siglati impegnano
esclusivamente gli estensori degli stessi. E' vietata qual-
siasi forma di riproduzione non autorizzata.

Per ogni controversia è competente il Foro di Reggio
Emilia.

MONICA BALDI

Si è diplomata al Liceo Classico "R. Guardini" nel 2004 poi pro-
segue gli studi presso il DAMS di Bologna frequentando l'indirizzo
Cinema Mediologico.

Inizia la carriera giornalistica nel 2007 collaborando colquotidia-
no "L'Informazione" di Reggio Emilia e con la rete televisiva "É Tv
Teleticolore".

Dal 2008 al 2010 ha collaborato presso il quotidiano "Gazzetta
di Reggio".

A livello giornalistico ha curato anche l'ufficio stampa per il
cortometraggio "All'Inferno ci vado in Porsche" tratto dal romanzo
dello scrittore reggiano Pierfrancesco Grasselli, girato tra Reggio e
Parma.

Ha curato anche la regia teatrale di opere liriche quali "Tosca",
"Bohème", "Rigoletto", "Elisir d'Amore", "Traviata" nel contesto
dell'evento Restate dal 2007 al 2009.

Nel 2009 è diventata Giornalista Pubblicista, iscritta regolar-
mente all'Albo Giornalisti Pubblicisti dell'Ordine dei Giornalisti di
Bologna. Attualmente scrive per "L'Informazione" di Reggio Emilia
curando in special modo la cronaca bianca e la sezione Cultura e
Spettacoli e per la rivista "Stampa Reggiana".

Ha aderito all'Associazione Amici del Chierici - onlus perché nipo-
te di Uberto Zannoni, preside dal 1960 al 1993 all'Istituto d'Arte
"G. Chierici", oggi Liceo Artistico "G. Chierici" di Reggio.

GIAN ANDREA FERRARI

Si è laureato in architettura nel 1977, presso l'Università degli studi
di Firenze, seguendo l'indirizzo in urbanistica e pianificazione
territoriale.

Nel 1979 è entrato come esperto in pianificazione territoriale e ur-
banistica presso la Provincia di Reggio e qui ha curato diversi stru-
menti di pianificazione sovracomunale tra cui il Piano Territoriale
Paesistico Regionale (area reggiana) e il Primo Piano Territoriale di
Coordinamento della Provincia di Reggio Emilia.

Dal 1997 è passato al settore dell'edilizia scolastica superiore e
universitaria, curando diversi restauri, tra cui quello dei padiglioni
dell'ex-Ospedale S. Lazzaro di Reggio Emilia che attualmente
ospitano le facoltà di Agraria e Medicina dell'Università degli studi
di Modena e Reggio.

Nel campo dell'informazione è stato promotore dell'emittente
radiofonica cattolica Radiotelepace di Verona, contribuendo a fon-
dare nel 1990, la Redazione Reggiana, cui ha collaborato come
redattore dal 1990 al 2003.

E' stato promotore e coordinatore di numerose pubblicazioni in
campo ambientale, storico e territoriale, tra cui la Carta Forestale,
la Carta Archeologica e la Carta Idrografica tutte legate alla
Provincia di Reggio Emilia.

Appassionato di porcellane europee dell'Ottocento, soprattutto
dell'area boema e francese, ha collaborato come pubblicista, in
questo settore, con la rivista CeramicAntica dal 1992 al 2002.
Collabora da alcuni anni alla rivista reggiana "Il Pescatore
Reggiano".

E' stato fondatore dell'Associazione Amici del Chierici - onlus.