

Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento

di *Michael Baxandall*

Edizione di riferimento:

Michael Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, a cura di Maria Pia e Piergiorgio Dragone, Einaudi, Torino 1978

Titolo originale:

Painting and Experience in Fifteenth Century Italy

© 1972 Oxford University Press

Indice

I. Le condizioni del mercato	4
II. L'occhio del Quattrocento	47
III. Dipinti e categorie	122
<i>Appendice</i>	171

Capitolo primo

Le condizioni del mercato

I.

Un dipinto del xv secolo è la testimonianza di un rapporto sociale. Abbiamo da un lato un pittore che faceva il quadro, o per lo meno sovrintendeva alla sua esecuzione, dall'altro qualcuno che lo commissionava, forniva il denaro per la sua realizzazione e, una volta pronto, decideva in che modo usarlo. Entrambe le parti lavoravano all'interno di istituzioni e convenzioni – commerciali, religiose, percettive, sociali in senso più lato – che erano diverse dalle nostre e influivano sulle forme dell'opera che artista e committente creavano insieme.

Colui che ordinava il dipinto, pagava e stabiliva quale uso farne potrebbe essere definito il «mecenate», salvo che questo termine ha in sé molte connotazioni legate ad altre situazioni abbastanza diverse. Questa seconda parte in causa nella transazione che ha per risultato il dipinto, è un agente attivo, determinante e non necessariamente benevolo: possiamo quindi senz'altro chiamarlo il «cliente». Nel xv secolo la pittura di migliore qualità era fatta su commissione e il cliente ordinava un prodotto specificandone le caratteristiche. Le opere già pronte si limitavano a oggetti quali Madonne di tipo ordinario e cassoni nuziali dipinti dagli artisti meno richiesti in periodo di scarso lavoro; le pale d'altare e gli affreschi, che ci interessano maggiormente, venivano

invece eseguiti su commissione e sia il cliente che l'artista stipulavano di comune accordo un contratto legale in cui quest'ultimo si impegnava a consegnare quanto il primo, in modo piú o meno dettagliato, aveva concepito e progettato.

Allora come oggi il cliente pagava per il lavoro, ma investiva il suo denaro secondo l'ottica del Quattrocento e ciò poteva quindi influire sul carattere dei dipinti. Il rapporto che sta alla base del dipinto era, fra l'altro, un rapporto commerciale e alcune consuetudini economiche dell'epoca si ritrovano abbastanza concretamente nei dipinti. Nella storia dell'arte il denaro ha una grande importanza. Esso agisce sul dipinto non solo in quanto c'è chi intende investire denaro in un'opera, ma anche per quanto riguarda i particolari criteri di spesa. Un cliente come Borso d'Este, duca di Ferrara, che ritiene di dover pagare i dipinti a piede quadrato – per gli affreschi nel Palazzo Schifanoia la tariffa pagata da Borso era «dece bolognini del pede»¹ – finirà per ottenere un diverso tipo di dipinto rispetto a quello di un committente piú raffinato come il mercante fiorentino Giovanni de' Bardi, che paga il pittore in base ai materiali usati e al tempo impiegato². I criteri adottati nel Quattrocento per stabilire il prezzo dei manufatti, cosí come le diverse forme di pagamento in uso per maestri e prestatori d'opera, hanno entrambi una profonda incidenza sullo stile dei dipinti come li vediamo noi oggi: i dipinti infatti sono, fra l'altro, dei fossili della vita economica.

Inoltre i dipinti erano progettati a uso del cliente. Non è particolarmente utile indagare sui motivi individuali che spingevano i committenti a ordinare dei dipinti: per ciascuno c'è un complesso di molteplici motivazioni che varia leggermente da caso a caso. Un buon cliente per i pittori, il mercante fiorentino Giovanni Rucellai, notava di avere in casa dipinti di Domenico

Veneziano, Filippo Lippi, Verrocchio, Pollaiuolo, Andrea del Castagno e Paolo Uccello – oltre a opere di un certo numero di orafi e scultori – «di mano de' miglori maestri che siano stati da buono tempo in qua, non tanto in Firenze ma in Italia»³. È evidente la sua soddisfazione per il fatto di possedere personalmente oggetti di qualità. Altrove, riferendosi soprattutto alle sue ingenti spese per costruire e decorare chiese e palazzi, Rucellai suggerisce tre ulteriori motivi: «tutte le sopra dette chose m'anno dato e danno grandissimo chontentamento e grandissima dolcezza, perché raghuardano in parte all'onore di Dio e all'onore della città e a memoria di me»⁴. Con diversa intensità queste ragioni devono aver avuto un peso determinante nella commissione di molti dipinti; una pala d'altare in una chiesa o un ciclo di affreschi in una cappella si prestavano certamente a soddisfare tutte e tre le esigenze. Rucellai introduce poi un quinto motivo e cioè che l'acquisto di oggetti di questo genere procura il piacere e il merito di spendere bene, un piacere maggiore di quello, riconosciuto sostanziale, di far denaro⁵. È un'osservazione meno strana di quanto possa sembrare a prima vista. Per un uomo largamente facoltoso, soprattutto come Rucellai che si era arricchito con gli interessi ricavati dal prestito di denaro, in sostanza con l'usura, spendere denaro per chiese e opere d'arte, cioè per abbellire il patrimonio monumentale pubblico, era un merito e un piacere, un giusto risarcimento alla società, qualcosa a metà tra la donazione benefica e il pagamento di tributi alla chiesa o di tasse. Per come erano concepite queste iniziative bisogna anche dire che un dipinto aveva il vantaggio di essere allo stesso tempo un oggetto degno di nota e a buon mercato: campane, pavimenti di marmo, tendaggi di broccato o altri simili doni a una chiesa erano infatti senza dubbio più costosi. Infine c'è un sesto motivo che Rucellai – un uomo il cui modo di descrivere e la cui

testimonianza di costruttore rivelano una persona tutt'altro che insensibile ai valori visivi – non cita, ma che si è inclini ad attribuirgli, e cioè un elemento di piacere nel guardare i bei dipinti; in un altro contesto egli stesso probabilmente non avrebbe esitato a parlarne.

Il piacere del possesso, un'attiva devozione, un certo tipo di coscienza civica, il desiderio di lasciare un ricordo di sé e forse anche di farsi pubblicità, la necessità per l'uomo ricco di trovare una forma di riparazione che gli desse insieme merito e piacere, un gusto per i dipinti: in effetti il cliente non aveva bisogno di analizzare le proprie motivazioni soprattutto perché in genere si serviva di forme istituzionalizzate – la pala d'altare, la cappella di famiglia affrescata, la Madonna nella stanza da letto, i mobili raffinati disposti alle pareti dello studio – che gli razionalizzavano implicitamente i suoi motivi e di solito in modo piuttosto lusinghiero, contribuendo anche a dare al pittore un'idea di quanto gli veniva richiesto. Comunque per il nostro scopo è sufficiente in genere sapere ciò che è ovvio e cioè che l'uso primario del dipinto era quello di essere osservato: esso era progettato per il cliente e per la gente da cui questi voleva che fosse ammirato, il suo scopo era quindi quello di fornire stimoli piacevoli e indimenticabili e perfino proficui.

Sono tutti punti, questi, su cui il libro tornerà. Per il momento l'unico elemento generale su cui si deve insistere è che nel xv secolo la pittura era ancora troppo importante per essere lasciata ai pittori. Il mercato dell'arte era abbastanza diverso da come si presenta oggi nella nostra condizione tardo romantica, in cui i pittori dipingono ciò che ritengono meglio e solo dopo vanno alla ricerca di un acquirente. Se è vero che oggi comperiamo i nostri quadri già pronti, ciò però non implica che noi abbiamo maggior rispetto per il talento individuale dell'artista di quanto non ne avessero

persone del xv secolo come Giovanni Rucellai, ma è piuttosto il risultato del fatto che viviamo in una società con un diverso tipo di organizzazione commerciale. Il modello del mercato artistico tende ad assimilarsi a quello di prodotti più sostanziali: ciò che viene dopo il Romanticismo è anche posteriore alla rivoluzione industriale e infatti la maggior parte di noi oggi compra anche i propri mobili già fatti. Il Quattrocento fu comunque un periodo di pittura su commissione ed è per questo che il libro tratta in particolare del ruolo svolto dal cliente.

2.

Nel 1457 Filippo Lippi dipinse per Giovanni di Cosimo de' Medici un trittico destinato in dono al re Alfonso V di Napoli, una piccola mossa nel quadro della diplomazia medicea. Filippo Lippi lavorava a Firenze e dato che Giovanni era talvolta fuori città, Filippo cercava di tenersi con lui in contatto epistolare:

Io feci quanto mimponesti della tavola, et missimi in punto dongni chosa. el santo michele è in tal perfezione, che per chelle sue armadure, sono dariento e doro e chosí laltre sue vesta, ne fui chon bartolomeo martello; disse del loro e di quello vi bisognava lo direbbe chon Ser franciescho, e chio altutto faciessi quanto era di vostra volontà; e molto mi riprese mostrando io avere el torto contro divoi. – Ora giovanni io sono qui al tutto esservi schiavo, effarò chon effetto. Io ò auto da voi quatordici fiorini, et io vi scrissi vi sarebbe trenta di spesa, e stia cosí, perché bella dornamenti. priegovi per dio chomettiate in bartolomeo martelli, sopra questo lavoro chonducitore, essio oddi bisogno dalchuna chosa per rispaccio dellopera, io vada a lui e vedralla, io liene farò honore; e olgli detto che tra voi e me

lui ne sia mio malevadore, ellui dicie essere chontento, e vuollo fare, pure chio vi spacci, epiú chio vene scriva. esse vi pare fatelo, chio mi sto; perché io non nò piú oro, neddanari per chille mette. Io vi priegho chio non mi stia; è tre dí chio non fo niente, e aspetto ci siate.

Epiú se vi pare che a ongni mia spesa, chome è di sopra trentta fiorini, ched dogni e ciascheduna chosa, finita di tutto, voi mene diate sessanta fiorini larghi di legniame, doro, di mentitura, eddipintura, e chome detto bartolomeo sia quanto eddetto, per meno impaccio di voi io larò di tutto finita per tutto dí venti dagchosto dalla parte mia, e bartolomeo fia mio mallevadore. essella spesa non vè, starò a quello vi fia, e perché voi siate bene avisato, vi mando el disengnio chomè fatta di legniame e daltezza e larghezza; e voglio perramore di voi non torvene piú chellavoro di ciento fiorini; dimandogni altro. Prieghovi rispondiate, che qui ne muoro; e vore' poi partirmi. essio fussi prosontuoso innavervi scritto, perdonatemi. effarò sempre quell piú e quell meno piacerà alla reverenza vostra. valete addí xx luglio 1457

frate filippo dipintore in firenze⁶

In fondo alla lettera Filippo Lippi forniva uno schizzo del trittico secondo il progetto. Da sinistra a destra egli abbozzò un san Bernardo, un'adorazione del Bambino e un san Michele; la cornice architettonica del trittico per la quale chiede in modo particolare l'approvazione, è disegnata in modo piú chiaro e definito.

Una distinzione fra «pubblico» e «privato» non si addice molto alla funzione della pittura del xv secolo. Le commesse di privati avevano spesso un ruolo decisamente pubblico, sovente erano destinate a luoghi pubblici; una pala d'altare o un ciclo di affreschi nella cappella laterale di una chiesa non si possono affatto definire privati. Una distinzione piú pertinente si ha tra le commesse controllate da grosse istituzioni corporative

come le «fabbriche» delle cattedrali e le commesse di singoli individui o di piccoli gruppi di persone: dunque da un lato imprese collettive o comunali e dall'altro iniziative private. Il pittore di solito, anche se non necessariamente, veniva assunto e controllato da una persona o da un piccolo gruppo.

È importante constatare che le cose andassero così perché ciò significa che in genere il pittore si trovava ad avere un rapporto diretto con un cliente profano: un privato cittadino, o il priore di una confraternita o di un monastero, oppure ancora un principe o un funzionario del principe; perfino nei casi più complessi il pittore lavorava normalmente per qualcuno chiaramente identificabile, che aveva promosso il lavoro e scelto l'artista, che aveva uno scopo ben preciso e seguiva l'esecuzione del dipinto fino in fondo. In questo differiva dallo scultore che spesso lavorava per grandi imprese comunali – come Donatello che lavorò a lungo per l'opera del Duomo di Firenze amministrata dall'Arte della Lana – dove il controllo del profano era meno personale e probabilmente molto meno stretto. Il pittore era più esposto dello scultore, sebbene, all'atto pratico, non ci sia di solito testimonianza dell'interferenza quotidiana del cliente; la lettera di Filippo Lippi a Giovanni de' Medici è uno dei casi piuttosto rari in cui ci si può render conto chiaramente del peso dell'intervento del cliente. Ma in quali settori dell'arte il cliente interveniva direttamente?

C'è una categoria di documenti legali che riportano gli elementi essenziali relativi al rapporto che stava alla base di un dipinto, accordi scritti circa i principali obblighi contrattuali delle due parti. Ne esistono ancora alcune centinaia sebbene la maggior parte si riferisca a dipinti oggi andati perduti. Alcuni sono contratti veri e propri redatti da un notaio, altri sono *ricordi* meno elaborati, promemoria che dovevano essere tenuti da ciascu-

na delle parti: gli ultimi, pur avendo una minore retorica notarile, mantenevano tuttavia un certo peso contrattuale. Entrambi contemplavano lo stesso genere di clausole.

Non esistono contratti che si possano definire tipici perché non c'era una forma fissa persino all'interno di una stessa città. Un accordo meno atipico degli altri fu quello stipulato tra il pittore fiorentino Domenico Ghirlandaio e il priore dello Spedale degli Innocenti a Firenze; esso si riferisce all'*Adorazione dei Magi* (1488) che si trova tutt'oggi nello Spedale:

Sia noto e manifesto a qualunque persona che vedrà o legierà questa presente scritta come a preghiera del venerabile religioso messer Francesco di Giovanni Tesori, al presente priore dello spedale degli Inocenti di Firenze, e Domenico di Tomaso di Curado [Ghirlandaio] dipintore, Io frate Bernardo di Francesco da Firenze, frate ingiesuato, a frate questa scritta di mia mano per convegno e patto e allogazione d'una tavola d'altare a andare nella chiesa del sopraddetto spedale degli Inocenti con patti e modi che qui di sotto si dirà, cioè:

Che oggi questo di xxiii d'ottobre 1485 el detto messer Francesco dà e alluoga al sopraddetto Domenico a dipignere uno piano, el quale è fatto e à avuto da detto messer Francesco, el quale piano à fare buono detto Domenico, cioè à pagare, e à a colorire e dipignere detto piano, tutto di sua mano in modo come apare uno disegno in carto con quelle figure e modi che in esso apare, e piú e meno secondo che a me frate Bernardo parrà che stia meglio, non uscendo del modo e composizione di detto disegno; e debbe colorire detto piano tutto a sua spese di colori buoni e oro macinato nelli adornamenti dove acadranno, con ogn'altra spesa che 'n detto piano acadessi, e l'azzurro abbia a esse oltramarino di pregio di fiorini quatro l'oncia in circa; e debba aver fatto e dato fornito el detto piano da oggi a tren-

ta mesi prossimi a venire; e debba avere per pregio di detto piano com'è detto, e tutto a sua spese, cioè di detto Domenico, fiorini centoquindici larghi se a me frate Bernardo soprascritto parrà se ne venghino, e possi pigliare parere di detto pregio o lavoro da chi mi paressi, e quando no mi paressi se ne venissi detto pregio, n'abbia avere quel meno che a me frate Bernardo parrà; e debba in detto patto dipingere la predella di detto piano come parrà a fra Bernardo detto; e detto pagamento debba avere in questo modo, cioè: ch'el detto messer Francesco debba dare al sopradetto Domenico ogni messe fiorini III larghi, cominciando a di primo di novembre 1485, seguendo di mano in mano, come è detto. ogni mese fiorini tre larghi...

E non avendo detto Domenico fornito detto piano fral-
lo infrascritto tempo, abbia a cadere in pena di fiorini xv larghi; e così se 'l detto messer Francesco non oservassi il sopradetto pagamento, abbia a cadere nella sopradetto pena in tutta la soma, cioè che finito detto piano, gli abbia a dare intero pagamento del tutto la soma che restassi.

Io messer Francesco di Giovanni sopradetto son contento a quanto di sopra si contiene, e per chiarezza di ciò mi sono sottoscritto di mia propria mano, anno e mese e di detto di sopra, e obrigo detto spedale etc.

Io Domenico di Tomaso di Curado dipintore sono contento a quanto di sopra si contiene, e per chiarezza di ciò mi sono sottoscritto di mia propria mano, anno e mese e di sopradetto⁷.

Il contratto contiene i tre temi principali di questi tipi di accordo: 1) specifica ciò che il pittore deve dipingere, in questo caso con l'impegno a eseguire il lavoro sulla base di un disegno concordato; 2) è esplicito per quanto riguarda i modi e i tempi di pagamento da parte del cliente e i termini entro i quali il pittore deve effettuare la consegna; 3) insiste sul fatto che il pittore debba usare colori di buona qualità, specialmente l'oro e l'az-

zurro ultramarino⁸. La quantità di dettagli e la loro precisione variavano da contratto a contratto.

Le istruzioni circa il soggetto del dipinto non entrano in genere nei particolari. Alcuni contratti elencano le singole figure che devono essere rappresentate, ma la richiesta di un disegno è piú frequente ed era chiaramente piú efficace: le parole non si prestano ad una indicazione molto chiara del genere di figure desiderate. L'incarico era di solito impegnativo. Quello⁹ relativo alla pala d'altare del Beato Angelico del 1433 per l'Arte dei Linaioli a Firenze era di questo tipo; tenuto conto della santità della sua vita la questione del prezzo venne eccezionalmente affidata alla sua coscienza – «fi[orini] CLXXXX o quello meno che parrà alla sua conscientia» – la santità però veniva tenuta in considerazione solo fino a questo punto, dal momento che egli era tenuto a non allontanarsi dal suo disegno. Circa il disegno ci sarebbero state parecchie discussioni fra le due parti. Nel 1469 Pietro Calzetta si impegnò¹⁰ a dipingere gli affreschi nella cappella Gattamelata in Sant'Antonio a Padova: nel contratto sono chiaramente enunciati gli stadi attraverso i quali l'accordo sarebbe stato perfezionato. Il rappresentante del donatore, Antonfrancesco de' Dotti, avrebbe dovuto stabilire i soggetti da dipingere; Calzetta avrebbe accettato questi soggetti ed eseguito un disegno («designum cum fantasia seu instoria») da consegnare ad Antonfrancesco; sulla base di questo Antonfrancesco avrebbe dato ulteriori istruzioni sul dipinto e infine deciso se il prodotto finito era accettabile. Se c'era qualche difficoltà nel descrivere il tipo di finitura desiderata, spesso si ricorreva al riferimento ad altre opere: per esempio Neri di Bicci di Firenze si impegnò¹¹ nel 1454 a dipingere e rifinire una pala d'altare in Santa Trinita secondo lo stesso stile della pala che egli aveva fatto per un certo Carlo Benizzi in Santa Felicità nel 1453.

Una somma forfettaria versata a rate, come nel caso del Ghirlandaio, era di solito la forma in cui veniva effettuato il pagamento, ma talvolta le spese del pittore erano distinte dal suo lavoro. Il cliente poteva fornire i colori piú costosi e pagare il pittore per il tempo impiegato e per le sue capacità: quando Filippino Lippi dipinse la vita di san Tommaso in Santa Maria sopra Minerva a Roma (1488-93), il cardinal Carafa gli diede 2000 ducati per il suo apporto personale e pagò a parte per i suoi assistenti e per l'azzurro ultramarino¹². In ogni caso le due voci di spesa e l'opera del pittore costituivano la base per calcolare il pagamento: come notava Neri di Bicci egli venne pagato «... per oro e metitura e per colori e mio maestero in tutto». La somma concordata in un contratto non era del tutto rigida, e se un pittore si trovava in perdita rispetto al contratto poteva solitamente rinegoziarlo: nel caso specifico il Ghirlandaio, che si era impegnato a eseguire una predella per la pala d'altare dello Spedale degli Innocenti, ottenne per questo lavoro 7 fiorini in piú rispetto ai 115 originariamente pattuiti¹³. Nel caso che pittore e cliente non riuscissero ad accordarsi sulla somma finale, intervenivano dei pittori professionisti in qualità di arbitri, ma in genere non si arrivava a questo punto.

Il contratto del Ghirlandaio insiste sul fatto che il pittore usi colori di buona qualità e soprattutto per quanto riguarda l'azzurro ultramarino. La preoccupazione generalmente espressa nei contratti circa la qualità sia dell'azzurro che dell'oro era ampiamente giustificata. Dopo l'oro e l'argento, l'azzurro ultramarino era il colore piú costoso e di piú difficile impiego usato dal pittore. Ne esistevano sia qualità a buon mercato che care e c'erano perfino dei sostituti ancora piú economici, generalmente noti come azzurro d'Alemagna¹⁴. (L'azzurro ultramarino si otteneva dalla polvere di lapislazzuli importata a caro prezzo dall'Oriente; la polvere veniva

filtrata diverse volte per ricavare il colore e il primo prodotto – un azzurro-violetto molto intenso – era il migliore e il piú caro. L'azzurro d'Alemagna non era altro che carbonato di rame; il suo colore era meno brillante e, quel che è peggio, meno resistente, soprattutto nell'affresco). Per evitare di avere delle delusioni a proposito dell'azzurro i clienti specificavano che doveva essere l'ultramarino; quelli ancora piú prudenti stabilivano addirittura una particolare qualità – azzurro ultramarino da 1, 2 o 4 fiorini l'oncia. I pittori e il loro pubblico erano molto attenti a tutto questo e la connotazione di esotismo e di pericolo dell'ultramarino costituiva un mezzo per evidenziare qualcosa nei dipinti, cosa che noi rischiamo di non rilevare perché in genere non consideriamo l'azzurro intenso piú sensazionale dello scarlatto o del vermiglio. Arriviamo a comprendere abbastanza bene quando esso viene usato semplicemente per sottolineare la figura principale del Cristo o della Madonna in una scena biblica, ma gli usi veramente interessanti sono molto piú sottili e vanno ben al di là di questo. Nel pannello del Sassetta *San Francesco rinuncia ai suoi beni* alla National Gallery l'abito che san Francesco rifiuta è una tunica d'azzurro ultramarino. Nella *Crocifissione*¹⁵ di Masaccio, costosamente colorata, il gesto del braccio destro di san Giovanni, essenziale nella narrazione, è sottolineato dall'azzurro ultramarino. E cosí via. Anche al di là di questo i contratti sono piuttosto sofisticati per quanto riguarda gli azzurri, mostrando una capacità di discriminarli l'uno dall'altro che la nostra cultura non ci fornisce. Nel 1408 Gherardo Starina stipulò un contratto¹⁶ per dipingere in Santo Stefano a Empoli degli affreschi, ora perduti, sulla *Vita della Vergine*. Il contratto è meticoloso riguardo all'azzurro: la qualità dell'azzurro ultramarino usato per Maria deve essere da 2 fiorini l'oncia, mentre per il resto del quadro andrà bene quello da 1 fiorino l'oncia.

L'importanza viene quindi espressa con una sfumatura viola piú o meno intensa.

Ovviamente non tutti gli artisti lavoravano con contratti di questo tipo; in particolare alcuni artisti lavoravano per dei principi da cui percepivano uno stipendio. Mantegna, che lavorò dal 1460 fino alla morte, avvenuta nel 1506, per i marchesi Gonzaga di Mantova, è un caso ben documentato e l'offerta fattagli da Lodovico Gonzaga nell'aprile del 1458 è molto chiara:

... la intenzione nostra e di... darve li quindecze ducati al mese de provisione, provederve de stantia dove habilmente possiate habitare cum la famiglia vostra darve tanto frumento ogni anno che sia sufficiente a farve le spese acunciamentoe per sei boche et la ligna ve bisognera per uso vostro ...¹⁷.

Mantegna, dopo molte esitazioni, accettò e in cambio del suo stipendio non solo dipinse affreschi e pannelli per i Gonzaga, ma svolse anche altre funzioni. Lodovico Gonzaga a Mantegna, 1469:

Nui voressimo, che vedestive ad ogni modo de ritrarne due galine de India del naturale un maschio et una femina et mandarcele qua retracte, per che le voressimo far mettere suxo la tapezaria nostra: potereti veder le nostre che sono ne lo zardino li a Mantua¹⁸.

Cardinal Francesco Gonzaga a Lodovico Gonzaga, 1472:

... prego la S.V. che li piaccia ordinar, che Andrea Mantegna... venga e stia continuamente cum me [a Foligno]. Cum Andrea pigliaro spasso de mostrarli miei camaini, e figure di bronzo et altre belle cose antique: sopra le quale studieremo e conferiremo de compagnia¹⁹.

Duca di Milano a Federico Gonzaga, 1480:

... mandiamo li certi designi de penture quali pregamo che vi piaccia farli retrare per el vostro D. Andrea Mantegna pentore celebre²⁰.

Federico Gonzaga alla duchessa di Milano, 1480:

... ho recevuto ci ritracto de la pictura che la E.V. me ha mandato, et facto ogni instantia ad Andrea mantegna mio pictore lo riduca ad elegante forma, el quale me dice che la seria opera piú presto da miniatore che sua perche lui non e assueto pingere figure piccole, anzi assai meglio faria una nostra dona aut qualche altra cosa de longeza de uno brazo aut uno brazo e mezzo quando piacesse ala cel.ne V.Ill.ma madona ...²¹.

Lancillotto de Andreasis a Federico Gonzaga, 1483:

Io ho praticato mercato cum Io. Marco orefice [Gian Marco Cavalli] de quelle ole vechie e de li bocali secondo il disigno de Andrea Mantegna. E esso Io. Marcho adimanda de le ole lire 3 soldi 10 de la marcha et deli vali preducti ducati uno e mezo de la marcha²²... mando a vostra excel.cia il designo del fiasco fato per Andrea Mantegna acio quella possa giudicare de la forma inanti se incominciano²³.

La posizione del Mantegna non fu però in pratica così definita come aveva proposto l'offerta di Lodovico Gonzaga. Lo stipendio non gli veniva sempre pagato con regolarità; d'altra parte in certe occasioni gli vennero concessi privilegi e doni di terre o denaro, come pure gli capitò di percepire onorari da altri committenti. Ma la posizione del Mantegna era abbastanza insolita rispetto ai grandi pittori del Quattrocento; anche colo-

ro che dipingevano per i principi erano piú comunemente pagati per una singola opera piuttosto che con uno stipendio fisso. Ciò che regolava il carattere del mecenatismo del Quattrocento era la pratica commerciale documentata nei contratti²⁴, e lo si vede in modo chiarissimo a Firenze.

Per tornare ai contratti, anche se a questo punto si può generalizzare su di essi, i loro dettagli variano molto da caso a caso; e, quello che è piú interessante, nel corso del secolo si verificano gradualmente cambiamenti nel porre l'accento su questo o quel particolare. Ciò che era molto importante nel 1410 lo era talvolta meno nel 1490: ciò di cui il 1410 non si era occupato in modo specifico, richiedeva talvolta di essere specificato nel 1490. Due di questi cambiamenti di accentuazione – l'uno nel senso di un minor interesse, l'altro invece verso una piú precisa attenzione – sono molto importanti, e una delle chiavi per comprendere il Quattrocento sta proprio nel riconoscere che il loro legame consiste in un rapporto inverso. Mentre i colori preziosi perdono il loro ruolo di primo piano, la richiesta di abilità pittorica assume maggiore rilievo.

3.

Nel corso del secolo si parla sempre meno nei contratti dell'oro e dell'azzurro ultramarino. Continuano sí a essere menzionati e si arriva anche a specificare la qualità dell'azzurro ultramarino in termini di fiorini per oncia – dal momento che nessuno avrebbe voluto che nel proprio dipinto l'azzurro potesse alterarsi – ma essi sono sempre meno il centro dell'attenzione e l'oro viene sempre piú riservato alla cornice. L'impegno assunto dallo Starnina nel 1408 di usare differenti qualità di azzurro per diverse parti del dipinto è tipico di

quel periodo: non si trova nulla di analogo nella seconda metà del secolo. L'attenuarsi di questa preoccupazione per i colori preziosi è piuttosto evidente nei dipinti come li vediamo oggi. Si ha l'impressione che i clienti comincino a badare meno di prima all'esigenza di fare sfoggio, di fronte al pubblico, di una preziosità dei materiali fine a se stessa.

Non avrebbe senso cercare di spiegare questo tipo di evoluzione limitandosi all'ambito della storia dell'arte. Il ruolo meno rilevante dell'oro nei dipinti fa parte di una tendenza generale in tutta l'Europa occidentale dell'epoca verso una sorta di limitazione selettiva dell'ostentazione che si manifesta anche in molti altri tipi di comportamento. Per esempio, era altrettanto evidente negli abiti del cliente che stava abbandonando le stoffe dorate e le tinte sgargianti in favore del più serio nero di Borgogna. Si trattava di una moda accompagnata da ambigue suggestioni morali; l'atmosfera della metà del secolo è colta molto bene in un aneddoto riguardante il re Alfonso di Napoli raccontato dal libraio fiorentino Vespasiano da Bisticci:

... Era a Napoli uno ambasciadore sanese, della loro natura, molto borioso. La Maestà del re il più delle volte vestiva di nero, con qualche fermaglio nel cappello, o qualche catena d'oro al collo: i broccati e vestiti di seta poco gli usava. Questo ambasciadore vestiva di broccato d'oro molto ricco, e sempre quando veniva al re aveva questo broccato d'oro. Il re più volte con queglii sua domestici se ne rideva di questo vestire di broccato. Un dí, ridendo disse a uno de' sua; per certo che io voglio che noi facciamo che questo broccato muti colore; e per questo ordinò una mattina di dare udienza in uno luogo molto misero; e fece chiamare tutti gli ambasciadori, e ordinò con alcuno de' sua, che la mattina in quella calca ognuno

si stropicciasse addosso allo ambasciadore sanese, e stropicciassino quello broccato. La mattina, non solo dagli ambasciadori, ma dalla Maestà del re era pinto e stropicciato in modo quello broccato, che uscendo da corte, non era uomo che potesse tenere le risa, vedendo quello broccato, ch'era di chermisi, col pelo allucignolato, e cascatone d'oro, e rimasta la seta gialla, che pareva la cosa piú brutta del mondo. A vederlo la Maestà del re uscir dalla sala, col broccato tutto avviluppato e guasto, non poteva tenere le risa; e stette parecchi dí, che mai fece altro che ridere di questa novella di questo ambasciadore sanese; e lui mai s'avvide quello che gli era suto fatto²⁵.

In effetti il generale abbandono dello splendore dorato deve aver avuto origini molto complesse e differenziate – un'impressionante mobilità sociale che portava con sé il problema di doversi distinguere dal vistoso nuovo ricco; la netta diminuzione di disponibilità d'oro nel xv secolo; un disgusto classico per le licenze sensuali che allora derivava dall'umanesimo neociceroniano e che avvalorava i temi piú ricorrenti dell'ascetismo cristiano; nel caso dell'abbigliamento oscure ragioni tecniche per cui le migliori qualità del tessuto olandese dovevano essere in ogni caso nere; soprattutto, forse, il semplice ritmo dell'alternarsi della moda. Molti di questi fattori devono aver concorso a determinare questa restrizione che, essendo selettiva, resta però limitata all'oro e non fa parte di un abbandono complessivo dell'ostentazione. Filippo il Buono di Borgogna e Alfonso di Napoli continuavano a essere grandiosi come sempre – se non di piú – in molti altri aspetti della loro vita pubblica. Si poteva essere sfarzosi tanto quanto prima, anche all'interno della limitazione dell'abito nero, tagliando dispendiosamente in sbieco le migliori stoffe olandesi. Era l'orientamento dell'ostentazione a spostarsi – se essa tro-

vava ostacoli in una direzione si sviluppava in un'altra – ma l'ostentazione in quanto tale continuava.

Analogo era il caso della pittura. A mano a mano che nei contratti il largo uso di oro e di azzurro ultramarino perdeva importanza, esso veniva sostituito da indicazioni relative all'uso altrettanto consistente di qualcos'altro – l'abilità tecnica del pittore. Per comprendere come ciò si verificasse – come cioè l'abilità potesse sostituirsi naturalmente al colore prezioso e come lo si potesse chiaramente considerare un importante indice di consumo – bisogna tornare al ruolo del denaro nell'ambito della pittura.

Una distinzione tra il valore del materiale prezioso da un lato e il valore attribuito all'abile uso dei materiali dall'altro, assume ora per l'argomento che stiamo trattando un rilievo abbastanza decisivo. Non è che tale distinzione ci sia estranea, anzi ci è del tutto comprensibile, anche se di solito rientra solo marginalmente nel nostro modo di pensare ai dipinti. Al contrario nel primo Rinascimento costituiva «il» punto nodale. La dicotomia fra qualità del materiale e qualità dell'abilità tecnica dell'artista era il motivo che ricorreva in modo più frequente ed evidente in qualunque tipo di discussione sulla pittura e sulla scultura, e ciò avveniva sia che questa fosse di carattere moralistico, quando si deplorava la fruizione edonistica delle opere d'arte da parte del pubblico, sia che essa fosse asseverativa, come nei trattati teorici sull'arte. A un estremo si trova la figura della ragione che usa tale dicotomia per condannare l'effetto prodotto su di noi dalle opere d'arte, nel dialogo del Petrarca *De remediis utriusque fortunae*: «... *pretium ut auguror, non ars placet*» (il corsivo è mio)²⁶.

All'altro estremo Alberti usa tale distinzione nel suo trattato *Della pittura* per sollecitare i pittori a rappresentare perfino gli oggetti d'oro non con l'oro, ma attraverso un'abile applicazione del giallo e del bianco:

Truovasi chi adopera molto in sue storie oro, che stima porga maëstà; non lo lodo. Et benché dipigniesse quella Didone di Vergilio ad cui era la pharetra d'oro, i capelli aurei nodati in oro et la veste purpurea cinta pur d'oro, freni al cavallo et ogni cosa d'oro, non però ivi vorrei punto adoperassi oro però che, ne i colori imitando i razzi del oro, sta piú admiratione et lode al artefice²⁷.

Gli esempi si potrebbero moltiplicare quasi all'infinito, dato che anche le opinioni piú eterogenee sono comunque legate fra loro almeno dal fatto di fare riferimento alla stessa dicotomia fra materiale e abilità.

Ma una cosa sono i concetti intellettuali e un'altra la pratica spicciola: l'influenza esercitata dagli uni sull'altra è in genere difficile da dimostrare perché non sempre è così diretta o semplice. Ciò che comunque conferiva speciale importanza alla distinzione del Petrarca e dell'Alberti, inserendola immediatamente nel contesto di concreti rapporti economici, era il fatto che ci si basasse proprio su tale distinzione per determinare il prezzo di un dipinto come, d'altra parte, di un qualsiasi altro manufatto. Un dipinto veniva pagato in base a questi due elementi, materia e abilità, materiali e manodopera, come fece Giovanni d'Agnolo de' Bardi quando pagò il Botticelli per una pala d'altare destinata alla cappella di famiglia in Santo Spirito:

Mercholidí adí III d'Aghosto [1485]. A chappella di Santo Spirito fior. settantotto, sol. xv a oro larghi, per fior. 75 d'oro in oro, paghati a Sandro del Botticello, a lui contanti: che fior. 2 sono per azurro, e fior. 38 per l'oro e mettitura della tavola, e fior. 35 pel suo pennello²⁸.

C'era una netta quanto insolita corrispondenza tra il valore attribuito all'elemento teorico e a quello pratico. Da un lato l'azzurro ultramarino, l'oro per il dipinto e

per la cornice, il legno per il pannello (materiali); dall'altro il pennello del Botticelli (lavoro e abilità).

4.

Il cliente accorto aveva a disposizione vari modi per trasferire il suo denaro dall'oro al «pennello». Ad esempio come sfondo alle figure poteva specificamente richiedere, in un dipinto da lui commissionato, dei paesaggi invece della doratura:

Anche promette nel vacuo delli quadri o vero campi de le figure pegnere paese et aiere et tutti li altri campi dove se mette colore excepto li cornicioni dove se ha a ponere loro...

(Pinturicchio a S. Maria de' Fossi, Perugia. 1495)²⁹.

Un contratto poteva perfino specificare ciò che il cliente aveva in mente per i suoi paesaggi. Quando il Ghirlandaio nel 1485 stipulò un contratto con Giovanni Tornabuoni per affrescare il coro di Santa Maria Novella a Firenze accettò di includervi «*figuras hedifitia castra, civitates, montes, colles, planities, lapides, vestes, animalia, aves, bestias quascunque...*»³⁰. Una simile richiesta garantiva una profusione di lavoro se non di abilità.

C'era un altro modo, anche più sicuro, che si stava già affermando verso la metà del secolo, per diventare un prodigo acquirente di abilità: consisteva nell'attribuire, per qualunque tipo di prodotto e all'interno di ciascuna bottega, un valore notevolmente diverso al tempo del maestro rispetto a quello degli assistenti. Si può notare che per quanto riguarda i pittori questa differenza era sostanziale. Ad esempio il Beato Angelico nel 1447 si trovava a Roma per dipingere degli affreschi

per il nuovo Papa Nicola V. Il suo lavoro non venne pagato con una cifra forfettaria, come era in uso per le commesse da parte di privati o di piccoli gruppi laici, ma sulla base del tempo impiegato da lui e dai suoi tre assistenti; i materiali venivano forniti a parte. Una registrazione contabile dell'archivio Vaticano mostra le rispettive tariffe dei quattro:

23 mai. A frate Giovanni di Pietro dipintore a la chapella di s.to Pietro dell'ordine di san Domenico adi xxiii di Maggio d. quarantatre, b. vinti sette, sono per la provisione di d. 200 l'anno dadi 13 di Marzo perinfino adi ulltimo di Maggio prossimo a venire: f. XLIII, b. XXVII. –

A Benozo da Leso dipintore da Firenze a la sopradetta chapella adi detto f. diciotto, b. dodici, e quali sono per sua provisione di f. vii il mexe dadi XIII di Marzo sino adi ultimo di Maggio prossimo: fl. xviii, b. xii. –

A Giovanni d'Antonio de la Checa dipintore a la detta chapella adi detto d. due, b. quaranta due, sono per la provisione di f. i il mexe, dadi XIII di Marzo adi ulltimo di Maggio prossimo: fl. ii, b. XLII...

A Jachomo d'Antonio da Poli dipintore a la detta chapella adi xxiii di Maggio fl. tre, sono per la sua provisione di 3 mexe e quali debano finire adi ultimo di Maggio prossimo a f. i il mexe: f. III ...³¹.

Quindi la tariffa annuale (in fiorini) per ciascuno dei quattro, mantenimento escluso, sarebbe:

Beato Angelico	200	}	108
Benozzo Gozzoli	84		
Giovanni della Checa	12		
Jo da Poli	12		

Quando piú tardi, nello stesso anno, il gruppo si trasferí a Orvieto essi percepirono la stessa paga, eccetto

Giovanni della Checha la cui paga raddoppiò da 1 a 2 fiorini al mese. Si poteva chiaramente spendere molto di piú per l'abilità se una parte spropositata del dipinto – spropositata non rispetto ai nostri criteri ma ai loro – veniva eseguita personalmente dal maestro di bottega anziché dai suoi assistenti.

Ed era proprio ciò che accadeva. Il contratto relativo alla *Madonna della Misericordia* di Piero della Francesca:

MCCCCXLV etc. die XI mensis iunii.

Egregii viri Petrus Luce benedicti, prior, Papus Simonis de Doctis, Guasparre Nicolai Martini, Ambrosius Massi, consilarii dicti prioris; Johachinus de Pichis, Julianus de Doctis, Julianus Mathei Ciani, et Michelangelus Massi, homines electi ad hec; vice et nomine Societatis et hominum Sancte Marie de Misericordia – dederunt et concesserunt Petro benedicti petri benedicti pictori ad faciendum et pingendum vnam tabulam in oratorio et ecclesia dicte Societatis ad foggiam eius que nunc est, cum toto suo lignamine et omnibus suis sumptibus et expensis de toto fornimento et ornamento picture et positure et locature in dicto oratorio; cum illis ymaginibus et figuris et ornamentis sicut sibi expressum fuerit per suprascriptos priorem et consilium uel per suos successores in officio, et per dictos alios supra electos: et deauratam de fino auro et coloratam de finis coloribus et maxime de azurro ultramarino: cum hac conditione, quod dictus Petrus teneatur ad reaptandum suis expensis omnem maganeam quam faceret et ostenderet dicta tabula in processu temporis usque ad decem annos propter defectum lignaminis vel ipsius Petri. Et pro predictis omnibus constituerunt sibi de mercede florenos CL ad rationem librar. v et sol. v pro floreno. De qua promiserunt dare nunc ad eius petitionem florenos quinquaginta, et residuum, finita dicta tabula. Et dictus Petrus pro-

misit dictam tabulam facere et pingere et ornare et ponere ad latitudinem et altitudinem et foggiam prout est illa que nunc est ibi de ligno; et dare expletam et positam et locatam infra tres annos proxime futuros; cum suprascriptis conditionibus, et qualitatibus colorum et auri finorum: et quod *nullus alius pictor possit ponere manum de penello preter ipsum pictorem* (il corsivo è mio)³².

In questo caso si trattava di un dipinto su tavola; per quanto riguardava invece le commesse di grandi affreschi, le richieste potevano essere un po' meno esigenti. Quando Filippino Lippi nel 1487 stipulò il contratto relativo agli affreschi nella cappella Strozzi in Santa Maria Novella l'impegno prevedeva che il lavoro dovesse essere «... tutto di sua mano e massime le figure»³³: la clausola potrebbe sembrare un po' illogica, ma l'implicazione in essa contenuta è ovvia – e cioè che nell'esecuzione delle figure, generalmente più importanti e difficili degli sfondi architettonici, l'apporto personale di Filippino dovesse tradursi in un più ampio e diretto intervento della sua mano. Nel contratto stipulato nel 1499 da Luca Signorelli per gli affreschi del Duomo di Orvieto c'è una clausola molto concreta nei dettagli:

Item quod teneatur dictus magister Lucas et sic promissit pingere [1] manu propria omnes figuras fiendas in dictis voltis, et [2] maxime *facies et omnia membra figurarum omnium a medio figure supra*, et [3] quod non possit pingi sine ejus presentia... Item quod teneatur [4] omnes colores mictendos per ipsum Mag. Lucam... (il corsivo è mio)³⁴.

Questo era un modo di concepire l'ampiezza che l'intervento personale del maestro doveva avere nella realizzazione di progetti relativi a un affresco di dimensioni molto vaste. E in genere l'intento dei contratti successivi è chiaro: il cliente conferisce lustro al suo dipin-

to non con l'oro ma con la maestria, con la mano del maestro in persona.

Verso la metà del secolo il fatto che l'abilità pittorica venisse pagata a caro prezzo era ormai cosa nota. Quando sant'Antonino, arcivescovo di Firenze, nella sua *Summa Theologica* dissertava dell'arte degli orafi e della loro giusta paga, citava i pittori come esempio di compenso proporzionato alla capacità individuale: «... et plus ei [all'orafo] debetur qui melius opera artis exercet. Sicut etiam in pictoria arte in faciendo similem figuram, multo plus petet in duplo vel triplo magnus magister quam rudis»³⁵.

Sembra dunque che il cliente del xv secolo abbia fatto coincidere sempre di più le sue manifestazioni di ricchezza con l'acquisto di abilità. Non tutti i clienti si comportavano però allo stesso modo: gli esempi qui riportati mostrano una delle linee di tendenza riscontrabile nei contratti del Quattrocento, anche se non la si può considerare una norma cui tutti si dovessero uniformare. Borso d'Este non era l'unico caso di rozzezza principesca in stridente contrasto con le raffinate consuetudini commerciali di Firenze e di Sansepolcro. Ma le persone illuminate che acquistavano l'abilità, spinte dalla consapevolezza che l'individualità dell'artista diventava sempre più significativa, erano però abbastanza numerose da far sí che nel 1490 l'atteggiamento del pubblico nei confronti dei pittori fosse ben diverso da quello che si era avuto nel 1410.

5.

Esaminando i documenti siamo arrivati a queste conclusioni: vi erano diversi modi per impiegare il denaro nell'abilità anziché nei materiali: c'era chi dava disposizioni affinché un pannello avesse sullo sfondo delle raffigurazioni piuttosto che delle dorature; c'era chi, più

radicalmente, pagava il costoso intervento personale del grande maestro richiedendo che esso si traducesse in un impegno di relativamente vaste proporzioni. Quando poi un dipinto era destinato soprattutto a fare una notevole impressione, questa costosa abilità doveva risultare chiara ed evidente al fruitore. I contratti però non ci dicono – e d'altra parte non si vede perché dovrebbero farlo – con quali caratteristiche specifiche dovesse manifestarsi l'abilità né cosa si dovesse riconoscere come marchio a garanzia dell'abile pennellata.

A questo punto sarebbe opportuno passare a esaminare le testimonianze relative alla reazione del pubblico di fronte alla pittura, ma purtroppo si ha a disposizione un numero molto scarso di documenti. La difficoltà sta nel fatto che è sempre piuttosto eccentrico riportare per iscritto una reazione verbale ai complessi stimoli non-verbali che i dipinti sono destinati a suscitare, e chi lo facesse sarebbe senz'altro considerato quanto meno un originale. Esistono alcune descrizioni del Quattrocento relative alla qualità dei pittori, ma sono veramente poche quelle che si possono ritenere rappresentative di un'opinione collettiva sufficientemente ampia. Alcuni testi, come i *Commentarii* del Ghiberti, non si possono prendere in considerazione perché scritti da artisti veri e propri, altri sono opera di uomini colti che imitavano l'antica critica d'arte di scrittori come Plinio il Vecchio. La maggior parte di essi è abbastanza rappresentativa proprio perché si limita a dire che un quadro è «buono» o «ricco di talento», ma dal nostro punto di vista non può essere di grande aiuto.

Un resoconto genuino su dei dipinti – cioè una casuale trascrizione di quanto in modo semplice e quotidiano si diceva sulle loro qualità e differenze – è ovviamente un fatto che poteva verificarsi solo in circostanze non comuni. A questo proposito c'è un esempio particolarmente eloquente. Intorno al 1490 il duca di Milano

decise di assumere alcuni pittori per decorare la Certosa di Pavia e il suo agente a Firenze gli inviò un promemoria relativo a quattro pittori che là andavano per la maggiore – Botticelli, Filippino Lippi, Perugino e Ghirlandaio:

Sandro de Botticello pictore Excellen.mo in tavola et in muro: le cose sue hano *aria virile* et sono cum optima *ragione* et integra *proportione*. Philippino di Frati Philippo optimo: Discipulo del sopra dicto et figliolo del piu singulare maestro di tempo suoi: le sue cose hano *aria piu dolce*: non credo habiano tanta *arte*. El Perusino Maestro singulare: et maxime in muro: le sue cose hano *aria angelica*, et molto *dolce*. Dominico de Grilandaio bono maestro in tavola et piu in muro: le cose sue hano *bona aria*, et e homo expeditivo, et che conduce assai lavoro: Tutti questi predicti maestri hano facto prova di loro ne la capella di papa syxto excepto che philippino. Ma tutti poi allospedaletto del M.co Laur.o et la palma e quasi ambigua (il corsivo è mio)³⁶.

Quando parla della cappella di papa Sisto IV allude agli affreschi della Cappella Sistina in Vaticano; gli affreschi nella villa di Lorenzo de' Medici a Spedaletto (vicino a Volterra) sono andati perduti.

Da questo resoconto emergono chiaramente alcune cose ovvie: che viene fatta una distinzione molto sottile tra affresco e pittura su tavola; che i pittori vengono considerati soprattutto come individui in concorrenza tra loro; e, ancor più sottilmente, che bisogna fare delle distinzioni non solo sul fatto che un artista è «migliore» di un altro, ma anche sul fatto che un artista ha un carattere «diverso» dall'altro. Ma benché questo rapporto sia senz'altro un sincero tentativo di fornire delle informazioni comunicando a Milano le diverse qualità di ogni singolo artista, esso è stranamente deludente. Che cosa e quanto chi scrive sa effettivamente a proposito

della «ragione» del pittore? Che significato ha l'espressione «aria virile» riferita alla pittura del Botticelli? Sotto quale forma viene colta la «proportione» in Botticelli? È soltanto un vago senso di esattezza o colui che scriveva aveva effettivamente la capacità di distinguere dei rapporti di proporzione? Cosa significa l'espressione «aria dolce» riferita a Filippino e in che modo si può affermare che c'è in lui una relativa mancanza di «arte»? L'«aria angelica» del Perugino è forse una qualità religiosa chiaramente identificabile o è soltanto una questione di generico sentimento? Quando parla della «bona aria» del Ghirlandaio si tratta semplicemente di una lode non specifica, o allude piuttosto a una certa eleganza particolare nel senso francese e inglese dell'espressione *de-bon-air*? Naturalmente guardando i dipinti possiamo attribuire un significato, il nostro significato, alle osservazioni dell'agente milanese, ma è poco probabile che questo significato sia lo stesso che lui intendeva. Esiste una difficoltà di carattere lessicale: il problema sta nel fatto che «virile» e «dolce» e «aria» hanno sfumature diverse per noi e per lui, ma c'è anche un'altra difficoltà e cioè che egli aveva un modo diverso dal nostro di guardare i dipinti.

Ed è proprio questo il problema che stiamo per affrontare. Sia il pittore che il suo pubblico, sia il Botticelli che l'agente milanese, appartenevano a una cultura molto diversa dalla nostra e alcuni campi della loro attività visiva venivano in buona parte condizionati da essa. Questo problema è abbastanza distinto da quello di cui ci siamo occupati finora, e cioè le generali aspettative nei confronti della pittura in relazione al rapporto pittore-cliente nel Quattrocento. Il capitolo I ha preso in considerazione le risposte più o meno conscie del pittore alle condizioni del mercato d'arte senza mettere a fuoco dei particolari tipi di interesse pittorico. Il capitolo seguente esaminerà più a fondo il problema del

modo in cui la gente del Quattrocento, pittori e pubblico, prestava attenzione all'esperienza visiva in maniera tipicamente quattrocentesca, e di come le caratteristiche di tale attenzione divennero parte del loro stile pittorico.

¹ La lettera in cui Francesco del Cossa si lamenta del metodo di pagamento di Borso è pubblicata in E. RUHMER, *Francesco del Cossa*, München 1959, p. 48:

[«Ill.me Princeps et Excel.me Domine Domine mi Singularissime etc.

Adí passati insieme cum li altri dipintori suplicai ad V.Sig.ria supra il pagamento dela salla de Schivanoglio: Dove V.ra Sig.ia ripose che se instasse la relazione: Ill.mo principe io non voglio esser quello il quale, et a pelegirino de prisciano et ad altri venga a fastidio, pertanto mi sonto deliberato a ricorrere solo a V.ra Sig.ia per che forsi a quella pare on egi stato referito che li sono de quelli che bene poteno stare contenti et sono tropo pagati del merchato deli deci bolognini. Et ricordare suplicando a quella che io sonto francescho del cossa il quale a sollo fatto quili tri canpi verso l'anticamara: Siche Ill.mo S.r quando la Sig.ria V.ra non mi volesse dare altro cha dece bolognini del pede: et bene ne perdesse quaranta on cinquanta ducati continuamente avenga Viva sule mie braze staria contento et bene posato: Ma bene essendogi altre circostancie assai me ne dolgeria et tristaria fra mi medemo: Et massime considerando che io che pur ho incomenciato ad avere uno pocho di nome, fusse trattato et iudicato et apparagonato al piú tristo garzone de ferara: Et che lo mio avere studiato et continuamente studio non dovesse avere a questa volta qualche piú premio et maxime dala Ill.ma V.ra Sig.ia che quelli che e abesenti da tale studio.certo Ill.mo principe non poria esser che dentro da mi non me natristase e dolesse. E poi che lo mio lavorare a fede como o fato et adornare de oro e de boni coluri foseno de quello precio che talle parte de i altri che se sono passato senza talle fatiche et spexe mene pareria pure strano: Et questo dicho Sig.r perche io ho lavorato quaxi el tuto a fresco che e lavoro avantazato e bono e questo e noto a tuti li maestri de larte: Tuta via Ill.mo S.r me rimeto ali pedi de la S.V.ra. Et quella prego quando havesse. questo obieto de dire non voglio fare a ti.per che mi sarebe forza fare ali altri. Sig.r mio continuamente la Sig.ra V.ra poteria dire che cosí e stato extimato: Et quando V.ra Sig.ia non volesse andare drieto ad extime prego quela Voglia se non el tuto che forsi me vegneria: ma quella parte li pare de gratia et benignitate Sua me la doni: Et

io per gracioso dono laceptarò et cossí predicarò. Me ricomando ala Ill.ma S.V.ra: Ferrariae die xxv □ Martij 1470.

Ill.me D.D.V.re

Servitor quamvis infimus franc.us del cossa»].

² Cfr. p. 18.

³ *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, vol. I: *Il Zibaldone Quaresimale*, a cura di A. Perosa, London 1960, pp. 23-24.

⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁵ *Ibid.* [«... Dicesi volgharmente, quello ch'è il vero, che'l ghuadagnare e lo spendere sono del numero de' grandi piaceri che gl'uomini pigliano in questo mondo, e ffassi difichultà quale sia il maggore di questi due. E io non avendo mai fatto altro da cinquanta anni in qua se non ghuadagnare e spendere, chome si chontiene di sopra, n'ò preso grandissima dolcezza e grandissimo chontentamento, e achordomi che anchora sia maggore dolcezza lo spendere che il ghuadagnare»].

⁶ G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, vol. I, Firenze 1840, pp. 175-76, doc. LXVI; e H. MENDELSON, *Fra Filippo Lippi*, Berlin 1909, pp. 154-59 e 235-36. [I laterali del trittico vennero identificati in due tavole della collezione Cook (cfr. H. COOK, *La collection de Sir Frederick Cook, Visconde de Monserrate, a Richmond*, in «Les Arts», n. 44, 1905, p. 4; si veda anche G. POGGI, *Di due tavole di fra Filippo Lippi nella raccolta Cook a Richmond*, in «Rivista d'Arte», IV, 1906, p. 39). Si suppone che i due dipinti siano stati trasferiti da Napoli in Spagna dopo la caduta degli Aragonesi; la contessa Pacheco, moglie dell'ambasciatore a Roma, ve li portò da Madrid e li cedette al Cook nel 1871. La parte centrale del trittico viene invece considerata perduta. Le due tavole, che dal 1961 appartengono al Cleveland Museum of Art, raffigurano san Michele arcangelo (come si deduce anche dalla lettera di Lippi) e un santo che pure da B. Berenson (*Pittura italiana del Rinascimento*, Milano 1936, p. 248) viene indicato come san Bernardo, mentre nelle monografie di M. Pittaluga (Firenze 1949, pp. 205-7, fig. 170) e di G. Marchini (Milano 1975, pp. 211-12, fig. 145) viene definito rispettivamente come sant'Antonio e sant'Antonio abate. Si veda in particolare H. S. FRANCIS, *Fra Filippo Lippi, St. Michael and St. Antony abbot* [Fra Filippo Lippi, san Michele e sant'Antonio abate], in «The Bulletin of the Cleveland Museum of Art», LI, 1964, pp. 234-35, dove vengono anche menzionate varie copie esistenti della parte centrale del polittico].

⁷ P. E. KÜPPERS, *Die Tafelbilder des Domenico Ghirlandajo* [I dipinti su tavola di Domenico Ghirlandaio], Strassburg 1916, pp. 86-87, doc. I.

⁸ [Sull'azzurro oltremare (chiamato anche ultramarino, oltre amarino, ultramarino ecc., e che era della lazurite, una miscela isomorfa di silicati, la cui composizione chimica varia a seconda della provenienza

ma si può indicare con la formula $\text{Na}_4\text{Al}(\text{NaS}_3) \cdot \text{Al}_2(\text{SiO}_4)_2$ cfr. C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, Cap. LXII, e in particolare la relativa nota che compare nell'edizione a cura di F. Brunello (Venezia 1971), p. 64].

⁹ [Il contratto relativo al Tabernacolo della Madonna, stipulato l'11 luglio 1433 tra gli Operai dell'Arte dei Linaiuoli e l'Angelico, è pubblicato in S. ORLANDI, *Beato Angelico*, Olschki, Firenze 1964, p. 186, doc. XIV. «MCCCCXXXIII. a dí XI di luglio. Ricordo chome detto dí. E sopradetti Operai. aloghorono. a frate Guido. vocato frate Giovanni de l'ordine di sancto Domenicho da fiesole. a dipigner uno tabernacolo di nostra donna nella detta arte. dipinto di dentro et di fuori. con colori. oro. et. azurro. et ariento. de migliori e piú fini. che si truovino. con ogni sua arte et Industria. per tutto et per sua fatica et manifattura. per fi[orini]. CLXXXX. dx. o quello meno che parrà alla sua conscientia. Et con quelle figure che sono nel disegno chome di tutto appare a libro de' partiti. di decta arte»].

¹⁰ V. LAZZARINI, *Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV*, in «Nuovo Archivio Veneto», XVI, vol. I, 1908, p. 82; [lo stesso saggio, in volume, Istituto Veneto di Arti Grafiche, Venezia 1908, p. 209, doc. CXVIII:

«1469, jnd. 2, die veneris XVI junii. Quia magnifica et generosa domina Jacoba, uxor quondam strenui armorum capitanei magnifici Gatamelate, condidit testamentum et inter cetera legata legavit quod fabricaretur capella et pingeretur in ecclesia sancti Antonii confessoris Padue, ut in testamento manu ser Gasparis de Cologna notarii in Montagnana, et sit fabricata ipsa capella et restet ad pingendum eam et ad ipsam pingendum voluit et iusit, ut in suo testamento, expendi ducatos trecentos auri, et sit heres pro dimidia in dicto testamento magnifica domina Caterina filia quondam magnifici Johannis Antonii filii dicti quondam magnifici domini Gatamelate et dicte quondam domine Jacobe, pro dimidia cum archa sancti Antonii confessoris predicti et sic spe[c]tet ipsam dimidiam pingere: nunc vero spectabilis miles et famosus juris doctor dominus Antonius Franciscus de Dotis, pater et legitimus administrator domini Francisci mariti dicte domine Catarine, cum consensu dictorum dominorum Francisci et Catarine presentium et consentientium, omni meliori modo etc. elligit im-pitorem ad pingendum ipsam capellam, cum illis instoriis seu instoria quibus videbitur ipsi spectabili domino Antonio Francisco pingenda, magistrum Petrum Calceta pitorem quondam Benedicti de contrata Servorum Padue, presentem et se obligantem ad pingendum prout ipsi domino Antonio Francisco videbitur. Et promisit ipse dominus Antonius dicto nomine solvere ipsi Petro suam dimidiam secundum quod pinget vel erit in concordio cum ipso domino Antonio Francisco, pacto quod teneatur et debeat per primum ipse Petrus facere unum designum cum fantasia seu instoria ei danda et dare ipsi domino Antonio Francisco,

et postea pingere prout ipse dominus Antonius mandabit, et pingere et meliorare prout videbitur ipsi domino Antonio Francisco et mandabit. Renunciantes etc. Que omnia etc.].

¹¹ G. POGGI, *Le ricordanze di Neri di Bicci*, in «Il Vasari», III, fasc. II-III, 1930, p. 134. [Le Ricordanze di Neri di Bicci riguardano il periodo dal 10 marzo 1452 al 24 aprile 1475 e sono state via via pubblicate da G. Poggi, in «Il Vasari», a partire dal 1928 (I, fasc. IV). La tavola a tempera di cui si parla qui era destinata alla cappella Spini in Santa Trinita (affrescata dallo stesso Neri di Bicci che vi dipinse la vita di san Giovan Gualberto (cfr. G. VASARI, *Le Vite de' piú eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1878, vol. II, p. 60); il contratto per la tavola della cappella Benizzi venne stipulato l'8 marzo 1453 (cfr. «Il Vasari», I, fasc. IV, 1928, pp. 326-27). A proposito della tavola degli Spini si trova nelle Ricordanze un primo cenno che riguarda il supporto (cfr. *ivi*, p. 320), mentre il 28 febbraio 1454 venne stipulato il contratto (cfr. *ivi*, III, fasc. II-III, pp. 133-34:

«c. 10^r – A dí 28 di febraio 1454.

Richordo ch'el sopra detto dí io Neri di Bicci dipintore ò tolto a dipigniere da meser l'abate Bartolomeo abate di santa Trinita di Firenze e da Salvestro Ispini e da Giovanni del Pechorella Ispini e da Giovanni di Scholaio Ispini 1^a tavola d'altare la quale à stare in Santa Trinita alla loro chapella la quale lasciò mona Bancha degli Spini e sopra detti ne sono aseghuitori e chome eseghuitori del detto lascio m'aloghorono detta tavola la quale aveva fatta di legniam *Giuliano da Maia no* ed è quadra fatta a l'anticha, d'alteza di bracc[i]a .6. o circha e di largheza di bracc[i]a .5. o circha, nella quale ò a fare una Asunzione di Nostra Donna chon dodici apostoli da piè e molti angeli da lato e di sopra e nella predella tre istorie di Nostra Donna choll'arme loro, messa la detta tavola d'oro fine dov'è bisogno e lavorate le figure d'azzurro oltramarino dov'è di bisogno e tuta bene ornata e cholorita sichome quella fe' a Charllo Benizi in Santa Filicita e debola avere fatta per tutto dí 15 di dicembre 1455 e loro mene debono dare per oro e metitura e per cholori e mio maestero in tutto l. quatrocento otanta c[i]oè l. 480 in questo modo c[i]oè al presente l. 40 e per tutto aprile 1455 l. 40. e di piú ogni mese l. 20 insino a tanto abia detta tavola fornita e chosí fatto d'achordo cho detti il sopra de[tto] dí e per chiarezza di ciò n'apare una iscritta di mano di Salvestro sopra detto la quale deba esere sottoscritta di mano di c[i]aschuno de' detti e mia l. 480.

Rendei la detta tavola e rizala in su l'altare di detta chapella in detta chiesa a dí 28 d'aghosto 1456 e loro la ricevono chome bene serviti c[i]oè l'abate Salvestro e G[i]ovanni del pechorella,

A libro d. a c. 10»].

¹² [VASARI, *Le Vite* cit., vol. III, pp. 470-71; lo stesso Milanesi (pp. 468-69) riassume il testo di una lettera, conservata nell'Archivio di

Stato di Firenze e scritta il 2 settembre 1488 dal cardinale Oliviero Carafa a proposito di Filippino e della cappella nella chiesa della Minerva. Dal documento (piú tardi pubblicato, cfr. E. MÜNTZ, *Le Arti in Roma sotto il pontificato d'Innocenzo VIII (1484-1492)*, in «Archivio Storico dell'Arte», II, fasc. XI-XII, 1889, p. 484 e A. SCHARF, *Filippino Lippi*, Wien 1935, p. 89, doc. IX) si deduce che nello stesso giorno doveva essere stato stipulato il contratto relativo, di cui non si è però trovato il testo.

Sul destinatario della lettera, don Gabriele Mazzinghi, abate di Monte Scalari, e i suoi rapporti con i Medici e il Carafa, cfr. R. DE MAIO, *Savonarola e la curia romana*, Roma 1969.

«Venerabilis Abbas noster. Hogi a xx hore, haviamo donato lettere, et licentia a maestro Philippo nostro, con el quale havemo concluso e contractato l'opera, come a la tornata sua intenderite. Quando con piacere, una cum lo Magnifico Oratore, legimo la vostra de xxvi del passato piena de dubio, che Maestro Philippo nostro carissimo non fusse da sui emuli supplantato presso noi. Sed modice fidei, quando dubitasti! Ben posseva la paternità vostra pensare, quando ben maestro Philippo mai fusse stato de quella sufficienza chel è, che essendo dal Magnifico L.o commendato, lo haveriamo preposto ad uno Appelle, overo a tucta Italia. Vero è che in quel giorno che gionse in Roma ne fu facto pratica per un ch'el venia de costí. Noi, ben che, ancora non havevamo visto Maestro Philippo, tamen per lo maneggio era tra noi, non li donaimo orecchie. Poi de li poca hora, ce lo menò Messer Io. Antonio vostro e volentieri, leto animo, el vidimo: et sempre stato presso noi: et concluso l'opera con lui et hora vene, per tornare presto in ordine. Da lui intenderite omni cosa. Solo ve dicimo, che essendone stato indirizzato dal Magnifico L.o non lo haveriamo cambiato, per quanti altri pictori forono mai in Grecia antiqua. Cetera remettiamo a le lettere che 'r predetto maestro Philippo porta. Bene valeat Pat. Vest. et mai non desista regratiar el magnifico L.(orenzo) quale da nostra parte milies salutarete.

Rome, II Septem. 1488.

(foris)

Venerabili ac Religioso patri domino
Gabrieli: Abbati Monasterii
Montis Scalarii Dilectissimo.
Ol. Episcopus Sabin.
Cardinalis Neapolit. »].

¹³ [Cfr. KÜPPERS, *Die Tafelbilder* cit., p. 87. In calce al contratto riportato sopra, pp. 9-10, compare la seguente aggiunta che modifica i patti a favore dell'artista: «... E piú rimasono d'accordo che detto Domenico avessi di piú fiorini sette larghi per rispetto della predella di sopra, perché no ne restò d'accordo Domenico al pregio di sopra,

come di nuovo apare alla scritta di mano di fra Bernardo, che in tutto giudicò che lo spedale abia a pagare fiorini centoventidua larghi per detta tavola e predella, che si cresce e' detti fiorini 7 larghi di sopra apare la scritta in filza

Fior. 122 larghi»].

¹⁴ [Sull'azzurro d'Alemagna (detto anche azuro di Magnia, azzurro della Magna, azurro Thodesco, azzurro di montagna, azzurro citramarino, ecc., e che era della azzurrite, cioè del carbonato basico di rame $2 \bullet \text{CuCO}_3 \bullet \text{Cu}(\text{OH})_2$) cfr. CENNINI, *Il libro dell'arte* cit., cap. LX, e in particolare la nota relativa che compare nell'edizione a cura di F. Brunello (Venezia 1971), p. 62].

¹⁵ [Si tratta dello scomparto superiore centrale del Polittico di Pisa, attualmente conservato a Napoli, nelle Gallerie Nazionali di Capodimonte. La grande ancona, come è noto, è stata rimossa nel tardo Cinquecento: numerose parti sono poi andate perdute, mentre le tavole superstiti sono disperse in vari musei; delle notizie esaurienti e accessibili sulla vicenda del polittico si possono trovare in una breve ma documentata monografia dedicata a Masaccio a cura di L. Berti (Milano 1963), pp. 89-90].

¹⁶ Cfr. O. GIGLIOLI, *Su alcuni affreschi perduti dello Starnina*, in «Rivista d'Arte», III, 1905, p. 20:

[«Al nome di dio amen, a dí 6 di febbraio 1408.

Sia noto e manifesto ad qualunque persona leggierà o udirà leggere la presente scritta come per commissione facta per tutta la compagnia della nuntiata della veste nera la quale è nel convento de frati di sancto Augustino da Empoli in Biagio di Iacopo da Empoli in Nello Taddeo da Empoli in Pagolo di Francischo da Pietrafitta e in Antonio di Nicholaio da Empoli. El sopradetto Biagio in nome di sé e di tutti e compagni nominati disopra s'obbriga ad Gherardo di Iacopo da Firenze dipintore dovere dare e pagare fiorini d'oro ottantacinque per dipintura della cappella intitulata della nuntiata posta nella chiesa de sopradetti frati di sancto Augustino la quale cappella el detto Gherardo à cominciato a dipingere e debbela seguire con questi patti e conditionj che in ognj faccia della cappella el detto Gherardo debbe dipingere tre ystorie della vergine maria secondo la volontà de' detti huominj e di sopra la cappella due figure le quali piacciano loro o veramente una adnuntiata e debba mettere tutto oro fine dove bisogna ornamento d'oro e per tutti e' campi debbe mettere el detto Gherardo azzurro fine d'uno fiorino l'oncia di quello che ae cominciato ad mettere nelle prime due lunette della volta della detta cappella e nelle figure cioè di nostra donna debbe mettere azurro fine di due fiorini 1 oncia e questo e ogni altra cosa che s'appartiene a ornamento della dipintura della detta cappella ad sue spese e questo per tutto el mese dagosto proximo che viene e così el detto Biagio s'obbliga per sé e per compagni aver-

lo pagato a detto tempo del pregio de detti ottanta cinque fiorini e intestimonianza di cio Io frate Michele di Bardo da Empoli lettore del convento di santo spirito di Firenze de' frati di santo Augustino ò facta la presente scritta dí e anno e mese notato di sopra pregato dal detto Gherardo per l'una parte e dal detto Biagio per l'altra. Alla quale scritta tutte le partj si soscriveranno in testimonianza di ciò e cosí ancora el detto Gherardo soscriverà di sua propria mano tutti e' denari ch egli riceverà dal sopra detto ser Biagio o da chi gli pagasse per la decta compagnia e cosí jo frate Michele ò facta la predefca scripta di mia mano propria.

Io Gherardo di Iachopo dipintore sono chontento attutto ciò che di sopra è scritto e che ciò sia vero mi soscrivo qui di mia propria mano anno e mese e dí detto di sopra. E sono chontento che la sopra detta scritta tengha frate Michele di Bardo da Empoli.

Io Biagio di Iachopo da Empoli sono contento a la detta scritta fatta detto dj ano e mese e perciò mi sono sottoscritto di mia propria mano.

E piú sono chontento Io sopradetto Gherardo avere ricevuto dal sopradetto Biagio avere ricevuto (*sic*) questo di detto di sopra fiorinj venti cinque 25»].

¹⁷ P. KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, Berlin 1902, pp. 516-17, doc. II.

¹⁸ *Ibid.*, p. 526, doc. 42.

¹⁹ *Ibid.*, p. 527, doc. 45.

²⁰ *Ibid.*, p. 538, doc. 78.

²¹ *Ibid.*, doc. 79.

²² *Ibid.*, p. 541, doc. 84.

²³ *Ibid.*, doc. 85.

²⁴ Sui contratti in generale cfr. H. LERNER-LEHMKUHL, *Zur Struktur und Geschichte des florentinischen Kunstmarktes im 15. Jahrhundert* [Struttura e storia del mercato d'arte fiorentino nel xv secolo], Watterscheid 1936, che è un breve saggio e un indice di contratti fiorentini, e M. WACKERNAGEL, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance* [L'ambiente dell'artista nel Rinascimento fiorentino], Leipzig 1938. Delle buone raccolte di documenti sono: G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI cit.*; G. MILANESI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana*, Roma 1893.

²⁵ VESPASIANO DA BISTICCI, *Vite di uomini illustri*, a cura di P. d'Ancona e E. Aeschlimann, Milano 1951, p. 60.

²⁶ *De remediis utriusque fortunae* I XLI, in F. PETRARCA, *Opera omnia*, Basel 1581, p. 40. [Pubblicato anche in M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators* [Giotto e gli oratori], Oxford 1971, p. -142, doc. I].

²⁷ L. B. ALBERTI, *Della pittura*, a cura di L. Mallè, Firenze 1950, p. 102.

²⁸ H. P. HORNE, *Sandro Botticelli*, London 1908, p. 353, doc. xxv.

²⁹ G. B. VERMIGLIOLI, *Bernardino Pinturicchio*, Perugia 1837, p. VI, appendice II:

[«1495 die XIII. Februarii. Actum Perusie in domibus Diamantis Alphani de Alphanis ec. in camera Alphani sita juxta plateam magnam ante palatium Magnificorum Dominorum Priorum, praesentibus Diamante Alphani et Alphano eius filio mercatoribus perusinis testibus rogatis.

Maestro Bernardino de Benedecto da peroscia de Porta S. A. alias el Pentoricchio pentore per se et suoi herede obbliga se et tutti suoi beni presenti et avenire, promise et convenne a fra Hieronymo de Francesco da Venetia sindaco et procuratore de li Frate capitulo et convento de la Ecclesia de Santa Maria del li Angioli de Por. S. Pietro recipiente per la dicta Ecclesia et a messer Mariotto de Giovanni recevente per la dicta Ecclesia, et a Sebastiano de PietroPaulo de Boro recevente per la dicta Ecclesia depingere in una tavola stante super al altare grande de dicta Ecclesia le infrascripte penture et figure cioè in prima.

Nel quadro de mezzo de sopra de la tavola cioè nel maiur quadro la imagine de la nostra gloriosa Donna cum lo Bambino in quello modo che parera a dicto maestro et che sara meglio et in maesta cioè in sedere cum quelli adornamente piú convenienti, et a mano destra de sopra ymagine et pictura de nostra Donna la figura del glorioso Sancto Augustino in habitu pontificali et dallato sinistro la penctura de lamagine de Sancto Hieronymo in habitu cardinalesco.

Nel quadro de mezzo de sopra al supradicto quadro la pieta con quelli adornamenti che saranno piú convenienti ad epsa.

Nelli doi quadra seguenti alli sopradicti: la Nuntiata da uno lato la nostra Donna et dalaltro l'Angelo.

Nel frontespitio de sopra lamissione dello Spiritus sancto a la Nuntiata.

Nella predella de sopra pingere diciotto figure cioè nelle doi primi basamenti da un canto Sancto Baldo da laltro Sancto Bernardo cum habitu de Canonici Regolari nelli doi basamenti ultimi da uno Sancto Joseph da laltro S et in nel mezo de dicta predella cioè in mezo del quadro el Papa cum quattro Cardinali in maesta cum cinque frati a li piedi loro, da uno lato uno Cardinale cum uno Vescovo in maesta cum uno frate et uno converso in ginocchione et similmente dalaltro lato ornati tutti come bisogna si doro et si de colori sien a tutte a spese de dicto Maestro Bernardino et similmente si per levare et portar via epsa tavola si per arechare et reportare dove stà.

Anche promette nel vacuo delli quadri o vero campi de le figure pegnere paese et aiere et tutti li altri campi dove se mette colore excepto li cornicioni dove se ha a ponere loro li quadri non sintendono in epso coptimo.

Et questo fare dicto Mastro Bernardino perché dicto fra Hieronymo sindaco et procuratore predicto obl. se et suoi successori et frate capitulo et convento de epsa Ecclesia et tucti li beni de epsa et anche

dicto Sebastiano obbliga se et suoi herede et cose et beni mobili et immobile presente et fut. verranno, promisero et convenero a dicto M.º Bernardino presenti stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus, dare et solvere fiorini centodieci a bol. XL in questo modo cioe fiorini septanta al principio de la pictura de epsa tavola et pictura et el resto al fine del lavoro cioe dicto frate Hieronymo fiorini cento a dicta ragione in questo modo fiorini septanta da pigliarse per parte del dicto Berardino dal fondico del erede de Nicolo de ser Giapeco et compagni depositati et relicti li per Melchiorre de Bor... dirizzate a dicta Chiesa per fare picture in dicta Ecclesia, et da ponerse al fundico, de l'Alfani et fiorini trenta a 40 promise dicto frate Hieronymo dicti nomi. ponerli in dicto fundico d'Alfani et fiorini dieci dicto Sebastiano promise de ponerli a dicto fundico da pagarse in dicti tempi.

Et queste cose promise de fare de doi anni hogie incominciando et da finire come seguita.

Anche promise dare a dicto M.º Berardino fiorini tre a bol. quaranta per fiorino et lui se trove le stantie atte al preposito suo del pegnerre, et tutte le altre spese sia tenuto epso M.º Berardino. Recipientes ec. Juraverunt ec. sub pena dupli ec. quam penam ec: qua pena ec: promiserunt facere confessionem ec. Rogans me ec:]

³⁰ G. S. DAVIES, *Ghirlandaio*, London 1908, p. 171, doc. VI:

[1485. die prima Mensis Septembris. Actum Florentie in domo habitationis infrascripti Joannis sita in populo Sancti Michaelis Berteldi de Florentia presentibus Dominico Andree de Alamannis et Martino Guglielmi de Alamania testibus, etc.

Cum ad laudem magnitudinem et honorem omnipotentis Dei ac sue matris gloriose semper Virginis matris Marie beatorumque Johannis et Dominici et aliorum infrascriptorum Sanctorum ac totius denique curie Paradisi magnificus et generosus vir Johannes quondam Francisci domini Simonis de Tornabuonis civis et mercator florentinus ad presens ut asseritur patronus et jura indubitati patronatus tenens majoris cappelle site in ecclesia sancte Marie Novelle de Florentia dictam cappellam suis propriis sumptibus ac intuitu pietatis et amore Dei decorare ac nobilibus et egregiis et exquisitis et ornatis pitturis (*sic*) ornare proposuerit in exaltationem sue domus ac familie et ornationem (?) et decorem dicte ecclesie et cappelle prefate.

Idcirco providus ac discretus vir Dominicus olim Thommasii corradi pittor (*sic*) et magister pitturae constitutus, etc., et ejus proprio et privato nomine ac etiam vice et nomine Davit ejus fratris carnalis et filii quondam dicti Thommasii pro quo de rattoo promisit etc. et se facturum et curaturum etc. aliter etc. locavit etc. dicto magnifico et generoso viro Johanni olim Francisci de Tornabuonis etc. operas suas dicti Dominice ac etiam dicti Davit ad standum et se exercendum et operas eorum et cujuslibet eorum dandum et prestandum in pingendo et

ornando pitturis et ornamentis totam dictam majorem cappellam sitam in dicta ecclesia sancte Marie Novelle de Florentia, modis, formis, qualitatibus, picturis et ornamentis infrascriptis videlicet; Pingere et ornare testudinem. dicte cappelle et ut vulgariter dicitur *el cielo* colore azzurrino et ibidem et in dicta testudine pingere quatuor evangelistas ornatos ut decens et conveniens est auri finis (*sic*) et de auro fini (*sic*) In pariete vero et seu facie dicte cappelle in parte dextera pingere septem (*sic*) hystorias Virginis Marie quarum prima sit et esse debeat incipiendo in parte inferiori, ascendendo ad superiorem partem, Nativitatis ipsius Virginis Marie; secunda Sponsalitii, et Nuptiarum Virginis Marie; tertia Annuntiationis ejusdem; quarta Nativitatis Domini nostri Jhesu Christi cum Magis venientibus ad oblationem; quinta, Purificationis Virginis Marie; sexta Jhesu Christi pueri disputantis in medio doctorum in templo; settima (*sic*) Mortis Marie una cum duodecim Apostolis Christi.

In parte vero seu facie dicte cappelle in parte sinistra pingere septem alias hystorias quarum prima sit et esse debeat incipiendo ut supra in parte inferiori tendendo ad superiorem, Zacherie, in templo; secunda Visitationis Sante (*sic*) Helysabette facte per Virginem Mariam; tertia Nativitatis Santi (*sic*) Johannis Batiste; quarta Santi Joannis euntis in desertum; quinta Predicationis ejusdem Sancti Joannis in deserto; sexta Baptismi Christi; settima Convivi Herodis et ejusdem Santi Joannis decollatio. Et Easdem, hystorias pingere unam super et desuper alteram cum ornamentis et qualitatibus infrascriptis.

In parte vero è contra seu ... altare ipsum hoc est in facie parietis in qua sunt et existunt fenestre vitree pingere in parte dextera incipiendo a parte inferiori, eundo et tendendo ad superiora figuram beati Antonini quondam Archiepiscopi florentini et desuper ipsum figuram Santi Thomme de Aquino et desuper ipsum Sanctum Thommam figuram Santi Dominici.

In parte vero sinistra ejus faciei dicti parietis pingere incipiendo in parte inferiori eundo ad superiora figuram Sante Chaterine de Senis et desuper ipsam figuram Santi Vincentii et desuper ipsam figuram Santi Petri Martiris, et desuper dictas fenestras vitreas et ibidem et indicto loco pingere Coronationem Virginis Marie cum gloria et seu representatione glorie Paradisi. Et promiserunt dicti locatores – omnes dictas hystorias figuras et pitturas pingere facere et exornare cum omnibus coloribus ut vulgariter dicitur *posti in frescho* et cum azzurro ultramarino ubi opus esset in dictis pignus colore azzurrino et in aliis ornamentis et campis ubi opus esset colore azzurrino pingere et ornare cum azurro magno fini et omnes ricintos facere apparere marmoris et colonis marmorei cum ornamentis auri finis et cum aliis coloribus prout convenit et oportunum erit et necessarium juxta operis pulcritudinem et qualitatem: ac etiam ut vulgariter dicitur e *pilastris* dicte cap-

pelle pingere cum fogliaminibus apparentibus coloris marmorei cum campo auri finis et capitellis ornatis auro fini et aliis coloribus condecantibus et requisitis in tali opere; et archum existentem super dictis pillastris pingere cum requadratis apparentibus coloris marmorei cum campo coloris azurini cum rosonibus ornatis auro fini. Et insuper columnas (*sic*) dicte cappelle in parte exteriori pingere colore petrino ut vulgariter dicitur *bigio* et in omnibus dictis suprascriptis historiis et circa dictas historias et figuras et pitturas de quibus supra fit mentio et totam et universam dictam capellam (*sic*) et parietis et testudinem et archus et collunas dicte cappelle intus et extra pingere et figuras hedifitia castra, civitates, montes, colles, planities, lapides, vestes, animalia, aves, bestias quascunque et omnes cujuscumque generis apponere pingere et annotare et ornare ut et prout et sicut videbitur dicto Joanni secundum tamen taxationem colorum et auri de quibus supra: et omnia arma que voluerit et in qua parte voluerit dictus Johannes apponi et pingi pingere ad suam liberam voluntatem et beneplacitum.

Et promisit dictus locator – dicto Joanni conductori – pingere et laborare et operari diligenter et arbitrio boni viri et perficere et perfecisse et perfectionem dedisse toti ditti operi et universe pitture dicte cappelle et totam dictam cappellam perigisse (*sic*) et ornasse – ad per totum mensem may anno domini 1490 incipiendo opus predictum de mense et initio mensis may proxime future et sic in quatuor annis proxime futuris incipiendo ut supra. Et promisit dictus magnificus vir Johannes Conductor predictus pro toto dicto opere et picturis et ornamentis et pro tota dicta conductione dicto *Dominico* – dare et soluere dicto *Dominico* – summam et quantitatem florenorum mille centum auri largor. ad rationem librarum sex pro quolibet floreno de moneta hoc modo videlicet; quolibet mense dictorum quatuor annorum Zatham tangentem, etc., etc., etc. »].

³¹ E. MÜNTZ, *Les Arts à la Cour des Papes* [Le arti alla Corte dei Papi], vol. I, Paris 1878, pp. 126-27.

³² G. MILANESI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana*, Roma 1893, p. 91.

³³ A. SCHARF, *Filippino Lippi*, Wien 1935, p. 88, doc. VIII: [«A dí XXI. d'Aprile 1487.

Sia manifesto a qualunque persona, come Filippo di Filippo dipintore ha tolto a dipignere da Filippo di Matteo degli Strozzi una sua Cappella in Santa M. Novella, allato all'altare Maggiore, con questi patti appresso: Che nel cielo abbiano a essere quattro figure o Dottori o Vangelisti o altri, a elezione del detto Strozzo, e siano ornate d'azzurro e d'oro come e piú riccamente si può; el resto del cielo tutto azzurro oltremarino fine, almeno di pregio di fiorini quattro larghi l'oncia, cioè fior. III larghi 1 □ 8, e li bastoni e capitelli de' pilastri e cornicie adorni di dipintura e d'oro, secondo farà di bisogno. E da ogni

faccia di essa hanno a essere dua Storie, secondo che dal detto Filippo Strozzi li saranno date; e dalla faccia della finestra, e' pilastri e arco della Cappella dentro e di fuori, e arme debba adornare, secondo che dal detto Filippo li sarà ordinato; e così delle dipinture in giù fare quello imbasamento che dal detto Strozzi li sarà ordinato: con mettere in qualunque luogo dove fussi di bisogno, quelle oro, azzurro fine che si richiederà, e ogni altro colore fine e perfetto. E promette lo detto Filippo di Filippo al detto Strozzi di lavorarla in fresco, e finirla a uso di buon Maestro e con tutta quella diligenza saprà e potrà; e tutto di sua mano, e massime le figure.

E sono d'accordo ch'el detto Filippo abbia avere per manifattura con dipintura, colori, azzurri, ponti, calcina, legname e ogni altra cosa, in modo che el detto Strozzi non abbia a sentire nulla, fiorini trecento di suggello, cioè fior. CCC di sugg. in questo modo: fiorini xxxv al presente quando comincerà, per li legnami e calcina e altro necessario; e il resto fino a fiorini 100, quando vorrà andare a Vinegia; e il resto di mano in mano secondo vi lavorerà, in modo che sempre restino fiorini 50 o almeno 40, e' quali detto Strozzi promette pagarli liberamente, fornita che l'arà; la quale promette avere intieramente compiuta al primo Marzo 1489.

E se per caso non la lavorassi bene, a uso di buon Maestro, a giudizio di dua dell'Arte, e' quali s'abbino a eleggere per detto Strozzi; in tal caso, s'abbia a defalcare da' detti fiorini 300 quello che e' detti giudicassino fussi peggio che perfettamente lavorata; e così se non l'avesse finita a detto tempo promesso, dà licenza a detto Strozzi che la possa allogare e dare a finire a altri, a chi li parrà e piacerà, e a spese del detto Filippo dipintore, renunciando a ogni pregiudicio che in suo favore volessi allegare. E io Palla Carlo Strozzi ho fatto la presente Scritta, a preghiera delle suddette parti, questo dí soprascritto; appiè della quale ciascuno di loro si soscriveranno, qui d'appiè, d'esser contento a quanto di sopra si contiene.

Io Filippo degli Strozzi sopradetto sono contento, e prometto osservare quanto di sopra si contiene; e per fede del vero mi sono sottoscritto di mia propria mano, questo dí XXI d'Aprile 1487.

Io Filippo di Filippo dipintore son contento, e prometto osservare quanto di sopra si contiene; e per fede del vero ho fatto questo di mia propria mano, questo dí 21 d'Aprile 1487.

Io Filippo di Filippo dipintore ho ricevuto oggi, questo dí 21 d'Aprile 1487, fiorini trenta cinque di suggello in grossi da Filippo i Strozzi e compagni; sono per parte della Cappella, come in questa si dicie.

E addí 8 d'Agosto 1489; fiorini sessanta cinque di suggello in grossi, ebbi contanti io Filippo sopradetto da detto Filippo i Strozzi e compagni, per la suddetta cagione.

E addí 26 di Settembre 1489; fiorini venticinque di suggello in gros-

si, ebbi io Filippo contanti da Filippo i Strozzi e compagni, per la detta cagione.

E addí 22 d'Agosto 1494; ho ricevuto io Filippo di Filippo soprascritto fiorini trentanove, sol. 8 denari 3 a oro di suggello, in fiorini trenta d'oro in oro, da Mona Selvaggia vedova, e donna fu di Filippo i Strozzi, tutrice de' pupilli; e per lei da Carlo i Strozzi e compagni, e per detta Cappella finire.

Filippo di Filippo dipintore dee avere a dí 27 di novembre 1500 fiorini 134. 2. 6. per resto di quello se li deve dare, quando arà finito la cappella di S. M. Novella»].

³⁴ R. VISCHER, *Luca Signorelli und die Italienische Renaissance* [Luca Signorelli e il Rinascimento italiano], Leipzig 1879, p. 348.

[«In nomine Domini amen. Anno Domini MCCCCLXXXIX Indictione II, tempore Pontificatus Alexandrii PP. VI, die vero v mensis Aprilis. Congregatis, et convocatis de mandato supradicti Placidi Camerarii, Magnif. Dominis Conservatoribus pacis etc. Dominis superstit. ipsius fabrice et nonnullis aliis Civibus infrascriptis, videlicet, Stanislao Angeli, Andrea Belli Conservat. pacis; Johanne Ludovico Benincasa, Butio Jacobi, Johanne Barnabei et Pacifico Octaviani Superst. una cum spectabili viro Placido Oddi Cam. ac infrascriptis Civibus vid. Comite Carletto de Corbario, ven. Viro D. Petro Paulo Priore Sancti Iuvenalis: Simone de Simoncellis etc.

Coram quibus – dictus Camerarius fecit instantiam et propositam ad presens incumbentem et notissime necessariam in dicta Fabrica, videlicet. Quod attenta licentia generali eidem Cam. concessa ut supra, qualiter laborerium Cappelle nove perficiatur, et jam scripserit Mag. Petro Perusino pictori prout dictus Cam. habuit in commissione, et habito responso a dicto. Mag. Petro se non posse seu velle in presentiarum venire ad perficiendum pingere dictam Cappellam novam, et esset valde bonum et utile quod dictum opus perficeretur ad laudem et honorem D. N. I. C. et sue gloriose matris Virginis Marie, totiusque hujus Magnifice Civitatis Urbevete; deducitur nunc ad notitiam quatenus ad presens venit huc ad Urbem veterem quidam Mag. Lucas de Cortona famosissimus pictor in tota Italia, prout dicitur, et ejus experientia apparet in pluribus locis, ut ipse Mag. Lucas et Chrisostomus Fiani et alii de eo plenam notitiam habeant, et dixerunt fecisse multas pulcherrimas picturas in diversis civitatibus et presertim Senis. Si placet et videtur quod conducatur, et quomodo, et quanto pretio, petit quid fiendum sit.

Qui omnes Congregati, audita et intellecta dicta proposita unanimiter et concorditer habito super hoc maturo colloquio et ratiocinio, deliberaverunt quod dictus magister Lucas introducatur et audiatur in dicta Congregatione, et ipso audito, deliberabitur quid sit agendum.

Qui Mag. Lucas comparuit in dicta Congregatione, et dixit se

vidisse dictam Cappellam novam, et quidquid fiendum sit in ea, e petiit et dixit velle pro suis laboribus et mercede dicte picture ducatos ducentos ad rationem duodecim carlenorum papalium pro ducato; et omnibus suis expensis pingere a cordonibus supra, exceptis pontibus, calce, et arena que intendit habere a Cam. predicto, et obtulit facere figuras meliores aut pares, similis, et conformes aliis figuris existentibus nunc in dicta Cappella nova.

Spectabilis vir Johannes Ludovicus Benincasa civis Urbevitanus unus ex dictis Superst. dicte fabrice surgens pedibus modo consulendi super dictam propositionem, primo et ante omnia Omnipotentis Dei et gloriose Virginis Marie nominibus invocatis, dixit et consuluit quod mittatur iterum pro dicto Mag. Luca, et cum eo habeatur conventio, et sibi locetur dicta pictura seu laborerium dicte Cappelle nove, et fiat eidem unum Instrumentum prout est Instrumentum Mag. Petri Perusini, et quod dentur dicto Mag. Luce pro ejus mercede et laboribus dicte picture Cappelle nove centum octuaginta ducati ad rationem decem et octo grossorum pro quolibet ducato, et domus cum uno lecto, suppellectilibus dicte Fabrice. Cum additione eximii viri Simonis de Simoncellis, qui dixit quod figure per ipsum Mag. Lucam fiende, sint meliores, vel saltem pares, conformes et similis aliis figuris que sunt ibi in dicta Cappella nova, sicut et dictus Mag. Lucas sponte promisit in dicta Congregatione et colloquio.

Quod quidem de commissione D. Camerarii cum decreto Magnif. ditorum Conservatorum fuit missum ad partitum cum, dicta additione Domini Simonis, et datis fabis et inde recollectis, fuit obtentum per fabas quindecim nigras del sic, in contrarium tamen repertis tribus del non.

Postquam comparuit Mag. Lucas in dicta audientia coram etc. et habitis multis ratiociniis, fuit conclusum inter ipsum magistrum Lucam et dictum Consilium et Camerarium, quod faciat dictum opus videlicet a pedicinis volte supra, et pro pretio habeat CLXXX ducatos ad rationem XVIII grossorum pro quolibet ducato, et domum pro habitatione cum uno lecto, et aurum, et azurum, et pontes et calcem; et alias expensas faciat ipse Mag. Lucas cum hystoriis ad beneplacitum Cam. et Superst. et debeat ipse Mag. Lucas facere figuras a medio supra; et quod debeat interesse toti picture faciende, et maxime in rebus importantibus; et quo die xxv mensis Maii proxime venturi debeat esse hic Urbevitere prefatus Mag. Lucas, et incipere dictum opus.

In nomine Domini amen. Anno Domini MCCCCLXXXIX Indictione II, tempore Pontificatus Alexandri PP. V, die vero V mensis Aprilis.

Premissis ratiociniis et deliberationibus Magnif. dominorum Conservatorum, Suprastantium, et aliorum Civium, spectabilis vir Ser Pla-

cidus Oddi mercator et civis Urbeveteranus, honorabilis Cam. Operis et Fabrice Sancte Marie Majoris de Urbeveteri, dicto nomine, locavit, et accotimavit, cessit, et concessit excellentissimo Magistro pictori Mag. Luce de Cortona presenti et conducenti, ad pingendum voltas Cappelle nove site in dicta Ecclesia, videlicet celum voltarum dicte Cappelle, et arcus usque ad peduccios arcorum cum his conventionibus, et conditionibus, videlicet.

Quod dictus Camerarius nomine dicte Fabrice teneatur, et sic promisit fieri facere pontes, et dare calcem et arenam, et dare eidem Mag. Luce aurum et azurum expedientem pro picturis fiendis in dictis voltis, et dare et consignare domum, et stantias pro habitatione dicti Mag. Luce, et duplum lectum. Item dictus Magister teneatur, et sic promisit, pingere dictas voltas dicte Cappelle dictis figuris et hystoriis dandis, consignandis, ac declarandis per dictum Camerarium, et completere partem dictarum voltarum inceptarum pingi. Et pingere arcus dictarum voltarum et vacua usque ad dictos piduccios, et dictos piduccios omnibus et singulis expensis dicti Magistri omnium et singulorum colorum, et manufacturarum ipsius Mag. Luce, et ita et taliter facere quod omnes volte, arcus, et vacua sint picti. Item dictus Mag. Lucas teneatur, et sic promisit, incipere dictum laborerium et picturas in die xxv mensis Maii proximi futuri et laborare, et pingere per totam estatem quosque pingi poterit.

Item quod teneatur dictus magister Lucas et sic promisit pingere manu propria omnes figuras fiendas in dictis voltis, et maxime facies et omnia membra figurarum omnium a medio figure supra, et quod non possit pingi sine ejus presentia, sine voluntate et licentia ipsius Camerarii .

Item quod teneatur omnes colores mictendos per ipsum Mag. Lucam, mictere bonos, perfectos, et pulcros.

Item teneatur facere omnes figuras bonas, pulcras, et ad perfectionem, et meliores vel saltem conformes et similes aliis figuris existentibus ibi in dicta Cappella nova, ad iudicium tantum cujuslibet boni et periti magistri.

Et dictus Cam. nomine dicte Fabrice promisit eidem Mag. Luce pro mercede picturarum, et omnium et singulorum, mittendis et faciendis in dictis picturis dare et solvere ducatos Centum octuaginta ad rationem decem et octo grossorum pro quolibet ducato de tempore in tempus, videlicet secundum expedientiam et indigentias pro ut pinget, pro rata. Cum conditione quod Cam. semper habeat in manu ducatos xxv dicti ejusdem Mag. Luce, et in fine dicti laborerii et picturarum totam et integram dictam quantitatem solvat quam habere debebit.

Que omnia et singula promiserunt et juraverunt – attendere ad penam dupli dicti pretii.

Actum Urbeveteri in Camera nova dicte Fabrice – presentibus

Johanne Laurentii, Chrisostomo Jacobi Fiani, et Mariotto Urbani de Cortona, et Francisco Urbani etiam de Cortona, testibus»].

³⁵ SANT'ANTONINO, *Summa Theologica* III VIII 4, varie ed.

³⁶ P. MÜLLER-WALDE, *Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci* [Contributi alla conoscenza di Leonardo da Vinci], in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XVIII, 1897, p. 165; il passo è stato spesso ripubblicato.

Capitolo secondo

L'occhio del Quattrocento

I.

Un oggetto riflette un disegno di luce sull'occhio. La luce entra nell'occhio attraverso la pupilla, viene raccolta dal cristallino e proiettata sullo schermo che si trova nel retro dell'occhio, la retina. Quest'ultima è dotata di una rete di fibre nervose che, per mezzo di un sistema di cellule, filtrano la luce a diversi milioni di ricettori, i coni. La reazione dei coni, che sono sensibili sia alla luce che al colore, consiste nel portare al cervello le informazioni relative alla luce e al colore.

È a questo stadio del processo che nell'uomo gli strumenti della percezione visiva cessano di essere uniformi e cambiano da individuo a individuo. Il cervello ha il compito di interpretare i dati di prima mano relativi alla luce e al colore ricevuti dai coni e ciò avviene sia grazie a delle capacità innate che grazie a quelle che gli derivano dall'esperienza. Esso ricava i relativi dettagli dal suo bagaglio di schemi, categorie, abitudini di deduzione e analogia – «rotondo», «grigio», «liscio», «ciottolo» ne possono essere degli esempi verbali – e questi forniscono una struttura e quindi un significato alla fantastica complessità dei dati oculari. Ciò avviene a prezzo di una certa semplificazione e distorsione: la proprietà peculiare della categoria «rotondo» nasconde una più complessa realtà. Ma ciascuno di noi ha avuto un'espe-

rienza diversa e quindi avrà anche sia una conoscenza che una capacità di interpretazione leggermente diverse. Ognuno infatti elabora i dati dell'occhio servendosi di strumenti differenti. In pratica queste differenze sono piuttosto modeste dal momento che la maggior parte dell'esperienza è comune a tutti: tutti noi siamo in grado di riconoscere la nostra specie e i suoi membri, di stimare la distanza e l'altezza, di rilevare e valutare il movimento e tante altre cose. Tuttavia in certe circostanze le differenze da uomo a uomo, in altri casi marginali, possono assumere una strana rilevanza.

Supponiamo che a un uomo venga mostrato ciò che raffigura la fig. 1, un'immagine che può essere interpretata in vari modi. C'è chi potrebbe vederla essenzialmente come una cosa rotonda con un paio di proiezioni allungate a forma di L su ogni lato; chi invece potrebbe vedere in essa una forma circolare sovrapposta a una rettangolare interrotta; ci sono ovviamente molti altri modi, altrettanto validi, di percepire tale immagine. Il fatto di tendere a dare un'interpretazione piuttosto che un'altra può dipendere da molte cose – in particolare dal contesto dell'immagine che qui, per il momento, non è reso noto – ma non meno dalla capacità interpretativa che ciascuno possiede e cioè le cate-

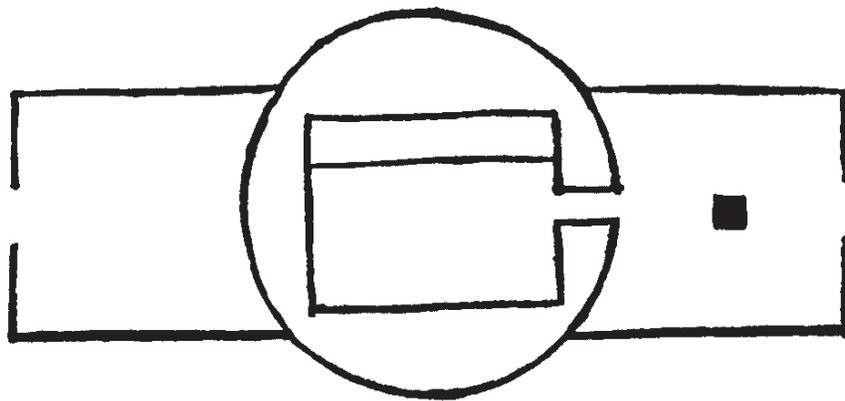


Fig. 1

gorie, i modelli e le abitudini di deduzione e analogia: in breve ciò che si può definire lo «stile conoscitivo» individuale. Supponiamo che colui che guarda la fig. 1 possieda modelli e concetti di forma come quelli che appaiono nella fig. 2 e sia abituato a usarli. (Infatti la maggior parte della gente per cui venne fatta in origine la fig. 1 era molto orgogliosa di esserne dotata). Costui sarà senz'altro incline a dare alla figura la seconda interpretazione. È invece improbabile che egli la veda essenzialmente come una cosa rotonda con proie-

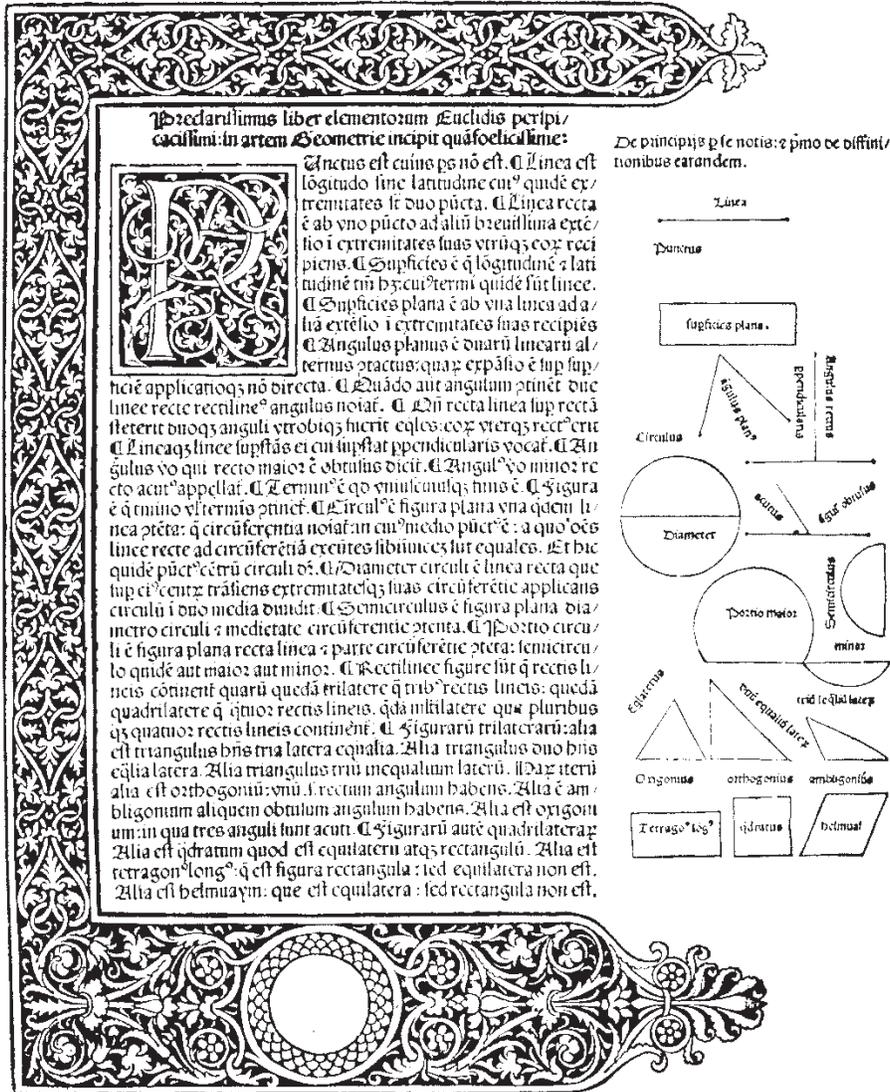


Fig. 2

zioni laterali; la vedrà piuttosto come un cerchio sovrapposto a un rettangolo: egli conosce queste categorie ed è abituato a distinguere questi modelli in forme complesse. Con gli elementi a disposizione fino a ora egli «vedrà» la fig. 1 in modo diverso da un uomo privo di risorse di questo tipo.

Aggiungiamo ora alla fig. 1 un contesto. Si trova in una descrizione della Terra Santa stampata a Milano nel 1481 con la didascalia: «Questo e la forma del sancto sepulchro de meser iesu christo». Il contesto aggiunge due elementi particolarmente importanti per l'interpretazione della figura. In primo luogo si sa che è stata fatta con l'intento di rappresentare qualcosa: colui che la guarda, facendo riferimento alla sua esperienza relativa alle convenzioni rappresentative, è portato a catalogarla nella convenzione della pianta – se si guardasse una struttura verticalmente dall'alto in basso le linee che rappresentano i muri perimetrali proseguirebbero fino al piano. Quella della pianta è una convenzione relativamente astratta e analitica per rappresentare le cose e l'uomo può trovarsi perplesso sull'interpretazione da dare alla figura a meno che questa convenzione non rientri nella sua cultura – come accade per noi. In secondo luogo si è indotti a considerare il fatto che, in questo caso, ci si può rifare a precedenti esperienze di edifici in base alle quali si ricaveranno delle deduzioni. Un uomo abituato all'architettura italiana del xv secolo poteva facilmente desumere che il cerchio è un edificio circolare, forse con una cupola, e che le ali rettangolari sono delle sale. Ma un cinese del xv secolo, una volta appresa la convenzione della pianta, poteva desumere una corte centrale circolare sul modello del nuovo Tempio del Cielo a Pechino.

Qui abbiamo quindi tre tipi di strumenti diversi e molto legati alla cultura che la mente usa per dare un'interpretazione piuttosto che un'altra al disegno di luce

che la fig. 1 trasmette alla retina: una serie di schemi, categorie e metodi di deduzione; l'abitudine a usare una certa gamma di convenzioni rappresentative; e l'esperienza, ricavata dall'ambiente, di fatti che consentono di visualizzare in modo plausibile ciò di cui abbiamo un'informazione incompleta. In pratica però non si tratta di elementi che operano uno di seguito all'altro, secondo la descrizione qui data, ma insieme; il processo è indescrivibilmente complesso e ancora oscuro nei suoi dettagli fisiologici.

2.

Tutto ciò può sembrare molto lontano dal nostro modo di guardare un dipinto, ma in realtà non lo è. La fig. 3 rappresenta un fiume e in essa vengono usate almeno due distinte convenzioni rappresentative. Le sirene e il paesaggio miniaturizzato sulla sinistra sono rappresentati da linee indicanti i contorni di forme, e il punto di vista si trova in basso leggermente rivolto verso l'alto. Il corso del fiume e la dinamica del suo flusso sono resi con un diagramma e in modo geometrico, e il punto di vista si trova sulla verticale. La convenzione di rap-

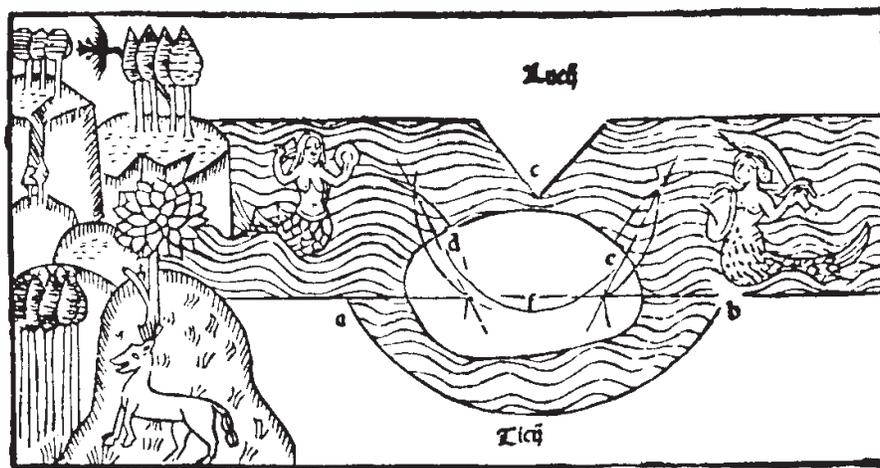


Fig. 3

presentare la superficie dell'acqua con una increspatura lineare costituisce l'elemento di mediazione fra uno stile rappresentativo e l'altro. La prima convenzione è piú immediatamente collegata a ciò che si vede, mentre la seconda è piú astratta e concettualizzata – e per noi oggi piuttosto insolita – ma entrambe implicano una capacità e una volontà di interpretare i segni sulla carta come rappresentazioni che semplificano un aspetto della realtà all'interno di regole ormai accettate: noi infatti non «vediamo» un albero come una superficie piana bianca circonscritta da linee nere. Eppure l'albero non è altro che una versione sommaria di ciò che si trova in un dipinto, e le varie influenze che agiscono sulla percezione, cioè lo stile conoscitivo, condizionano in chiunque anche il modo di percepire un dipinto. Prenderemo come esempio l'affresco dell'*Annunciazione* di Piero della Francesca ad Arezzo. In primo luogo la comprensione del dipinto si fonda sul riconoscimento di una convenzione rappresentativa imperniata sul fatto che il pittore dispone i colori su un piano bidimensionale per riferirsi a qualcosa che è tridimensionale: si deve quindi entrare nello spirito del gioco, che non è quello della pianta, ma qualcosa che Boccaccio descrive molto bene:

Sforzasi il dipintore che la figura dipinta da sé, la quale non è altro che un poco di colore con certo artificio posto sopra una tavola, sia tanto simile, in quello atto ch'egli la fa, a quella la quale la natura ha prodotta e naturalmente in quello atto si dispone, che essa possa gli occhi de' riguardanti o in parte o in tutto ingannare, facendo di sé credere che ella sia quello che ella non è...¹.

Infatti, dato che la vista è stereoscopica, è ben difficile che ci si possa ingannare a tal punto da credere che un dipinto di questo genere sia vero. Tale affermazione è sottolineata anche da Leonardo:

Impossibil e' che la pittura imitata con soma perfectio-
ne di lineamenti, ombra lume colore, possa parere del mede-
simo rilievo qual pare esso naturale se già tal naturale in
lunga distantia non e' veduto con un sol occhio².

A ciò egli aggiunge un disegno per dimostrare perché
è così: A e B sono i nostri occhi, C l'oggetto osservato,
E-F lo spazio dietro di esso, D-G la superficie che viene
nascosta da un oggetto dipinto, ma che è visibile nella
realtà. Ma la convenzione consisteva nel fatto che il pit-
tore facesse la sua superficie piatta in modo da richiamare
il più possibile un mondo tridimensionale e gli veniva
attribuito il merito di avere tale capacità. Per l'Italia del
xv secolo il fatto di osservare tali rappresentazioni era
una specie di istituzione che comportava una serie di
aspettative: queste variavano a seconda della collocazio-
ne cui era destinato il dipinto – una chiesa o un *salone* –
ma un'aspettativa restava costante: come abbiamo visto
il fruitore si aspettava il «talento». Prima di passare a
occuparci del tipo di capacità che egli cercava è necessa-
rio notare che l'uomo del Quattrocento si impegnava a
fondo nel guardare un dipinto, anche se ciò può apparire
curioso. Sapeva che in un buon dipinto ci doveva
essere abilità e spesso era convinto che il dare un giudi-
zio su di essa e talvolta anche l'esprimerlo verbalmente,
fosse compito del fruitore colto. Il più famoso trattato
del Quattrocento sull'educazione, per esempio, *De inge-
nuis moribus etc.* di Pier Paolo Vergerio del 1404 ricor-
dava al fruitore che: «[rerum, quae natura constant aut
arte, pulchritudo ac venustas] quibus de rebus pertinet
ad magnos viros et loqui inter se, et iudicare posse»³.
Osservando il dipinto di Piero, un uomo che avesse un
minimo di rispetto intellettuale di sé non poteva assolu-
tamente restare passivo, ma era tenuto a esprimersi.

Con ciò arriviamo al secondo punto e cioè al fatto che
il dipinto risente dei tipi di capacità interpretativa –

schemi, categorie, deduzioni, analogie – che la mente gli fornisce. La capacità umana di riconoscere un certo tipo di forma o un rapporto di forme influisce senz'altro sull'attenzione che l'uomo dedica all'osservazione di un quadro. Se, per esempio, ha una certa abilità nel notare i rapporti proporzionali, o se ha una certa pratica nel ridurre delle forme complesse a composizioni di forme semplici, o se dispone di una ricca gamma di categorie per diversi tipi di rosso e di bruno, tutte queste capacità lo porteranno a dare una lettura dell'*Annunciazione* di Piero della Francesca diversa da quella di gente priva di tali capacità e senza dubbio molto più acuta di quella di persone cui l'esperienza non ha fornito quelle capacità che sarebbero necessarie per meglio comprendere il dipinto. Perché è chiaro che ci sono delle capacità percettive che sono più adatte di altre a un certo dipinto: l'essere un esperto nel classificare il ductus di linee inclinate – una capacità che per esempio molti tedeschi dell'epoca possedevano – o l'aver una conoscenza sul funzionamento della muscolatura superficiale del corpo umano non sarebbe stato molto utile nel caso dell'*Annunciazione*. Buona parte di ciò che noi chiamiamo «gusto» consiste nella corrispondenza fra l'analisi richiesta da un dipinto e la capacità di analisi del fruitore. Ci fa piacere esercitare la nostra abilità e soprattutto divertirci a usare quelle stesse capacità che nella vita di tutti i giorni utilizziamo molto seriamente. Se un dipinto ci fornisce l'occasione per far uso di capacità comunque apprezzate e ricompensa la nostra perizia con la sensazione di aver saputo cogliere il modo in cui quel dipinto è organizzato, siamo portati a provarne piacere: è una cosa di nostro gusto. Non è così quando l'uomo è privo di quelle capacità di cui ci si è serviti per organizzare il dipinto: come potrebbe accadere a un calligrafo tedesco di fronte a un Piero della Francesca.

C'è infine il terzo punto: l'uomo si trova davanti al

dipinto con una quantità di informazioni e opinioni tratte dall'esperienza generale. La nostra cultura è sufficientemente vicina al Quattrocento da permetterci di accettarne buona parte del patrimonio e di non avere la netta sensazione di fraintenderne i dipinti: siamo infatti piú vicini alla mentalità del Quattrocento, per esempio, che non a quella bizantina. Per questo stesso motivo però ci può essere difficile renderci conto di quanto la nostra comprensione del dipinto dipenda dalle nostre conoscenze personali. Prendiamo due tipi contrastanti di questo genere di conoscenza: se nella lettura dell'*Annunciazione* di Piero della Francesca si prescindesse *a)* dalla supposizione che gli elementi architettonici siano con ogni probabilità rettangolari e regolari e *b)* dalla conoscenza della storia dell'Annunciazione, sarebbe molto difficile riuscire a dedurlo. Per quanto riguarda il punto *a)*, nonostante la rigorosa costruzione prospettica di Piero – espressione di un modo di rappresentare che avrebbe creato dei problemi al cinese del xv secolo – la logica del dipinto dipende in gran parte dal fatto che noi supponiamo che la loggia sporga ad angolo retto dalla parete di fondo; eliminando questa ipotesi ci si trova in uno stato di incertezza circa l'intero schema spaziale della scena. Forse la loggia è meno profonda di quanto si pensasse e da una parte si spinge in fuori verso sinistra formando un angolo acuto, il soffitto è inclinato all'indietro verso il basso, le piastrelle del pavimento poi saranno dei rombi, non dei rettangoli... e così via. Un caso piú chiaro: abbandoniamo l'ipotesi che l'architettura della loggia nell'*Annunciazione* di Domenico Veneziano sia regolare e rettangolare – rifiutiamo cioè di accettare sia che le pareti del cortile si incontrino ad angolo retto, sia che le file di colonne viste di scorcio siano spaziate a intervalli uguali a quelli della fila di fronte – e improvvisamente lo spazio del quadro si riduce a una piccola superficie poco profonda.

Quanto alla conoscenza della storia, se uno non sapesse quella dell'Annunciazione sarebbe difficile distinguere chiaramente cosa stava accadendo nel dipinto di Piero; come ha sottolineato una volta un critico, se si fosse persa tutta la dottrina cristiana, una persona potrebbe benissimo supporre che le due figure, l'arcangelo Gabriele e Maria, stiano rivolgendo una sorta di devota attenzione alla colonna. Ciò non significa che Piero raccontasse male la sua storia; significa che egli poteva fare assegnamento sul fatto che il fruitore riconoscesse il soggetto dell'Annunciazione con un'immediatezza sufficiente da permettergli di accentuarlo, modificarlo e adattarlo in modo abbastanza spregiudicato. In questo caso la posizione frontale di Maria risponde a diverse esigenze: primo, è una soluzione cui Piero ricorre per provocare la partecipazione del fruitore; secondo, si contrappone, nel caso specifico, al fatto che la sua collocazione nella cappella ad Arezzo costringe il fruitore a guardare l'affresco da una posizione abbastanza spostata sulla destra; terzo, contribuisce a indicare una fase particolare della storia di Maria, cioè un momento di riserbo nei confronti dell'Angelo che precede la sua definitiva sottomissione al destino. La gente del Quattrocento era infatti in grado di fare delle distinzioni più acute di noi fra gli stadi successivi dell'Annunciazione, e uno dei problemi di cui ci occuperemo in seguito è costituito proprio dal tipo di sfumature che noi oggi perdiamo nelle rappresentazioni quattrocentesche dell'Annunciazione.

3.

Come si è detto, poiché si riteneva che le persone colte dovessero essere in grado di dare dei giudizi sull'interesse dei dipinti, trovandosi di fronte a un'opera

la gente del Rinascimento vi si impegnava a fondo. Ciò assumeva molto spesso la forma di una vera e propria preoccupazione per la ricerca dell'abilità del pittore, e abbiamo anche visto che questa preoccupazione era strettamente legata a certe convenzioni e ipotesi economiche e intellettuali. Ma in pratica l'unico sistema per esprimere pubblicamente dei giudizi è quello verbale: il fruitore del Rinascimento era quindi spinto a trovare dei termini adatti a definire l'interesse di un oggetto. L'occasione gli si poteva presentare quando esprimeva un giudizio con parole appropriate, o quando sentendo di possedere una serie di categorie adatte aveva la garanzia della sua competenza riguardo al dipinto. In ogni caso, a un certo livello abbastanza alto di consapevolezza, l'uomo del Rinascimento era uno che abbinava dei concetti allo stile pittorico.

Questo è uno dei fattori che rendono tanto importante per la fruizione rinascimentale dei dipinti il tipo di influsso che, come s'è detto, la cultura ha sulla percezione. Nella cultura attuale esiste una categoria di persone iperculturalizzate che, pur non essendo pittori, possiedono una gamma piuttosto estesa di definizioni specialistiche relative all'interesse pittorico, una terminologia e una serie di concetti specifici riguardanti la qualità dei dipinti: essi sono in grado di parlare di «valori tattili» o di «immagini diversificate». Anche nel xv secolo c'erano alcune persone di questo genere, ma in confronto disponevano di pochi concetti specifici, forse soltanto a causa della scarsa letteratura artistica di allora. La maggior parte della gente per cui il pittore lavorava possedeva una mezza dozzina di queste categorie relative alla qualità dei quadri – «scorcio», «azzurro ultramarino a 2 fiorini l'oncia», forse «panneggio» e alcune altre che incontreremo – e al di là di queste si trovava a dover attingere alle sue risorse conoscitive più generali.

Come accade oggi alla maggior parte di noi, in realtà si imparava a dare una valutazione, coscientemente precisa e visivamente complessa, degli oggetti «*quae natura constant aut arte*»⁴, non tanto sui dipinti quanto su cose piú immediatamente legate al benessere e alla sopravvivenza sociale:

La beleza del cavallo se die cognoscer in questo modo in prima vo haver el cavallo el corpo grandò & longo in tanto che coresponda le tue membre al suo grandò & longo corpo come se convene ordinatamente. Ell capo del cavallo dieba esser gracile secco & longo convenientemente. La bocha granda & lacerata. Le narisse grande & infiate. I ochi non concavi ne oculti. Le orecchie picolle & portate a modo de aspido el collo longo & ben gracile verso el capo. Le maxille ben gracile & seche. Le crine poche & plane. El pecto grosso & quasi rotondo. El garesse non accuto ma quasi destesso & dreto. La schena curta & quasi piana. I lombi rotondi & quasi grossi. Le coste grosse & i altri membri bovini. Le anche longe & destesse. La gropa longa & ampla...

El cavallo dieba esser piu alto davanti che da driedo alquanto come el cervo el dieba portare el colo levato. & la grosseza del colo arente el pecto. Qui vora ictamente cognoscere la beleza del cavalo bisogna el considera i suprascripti membri cossi ala alteza come ala longeza del cavallo ordinatamente & proportionabilmente convenirli del pelo del cavallo perche diversi hano diverse sententie...⁵.

Ma c'è da fare una distinzione fra le capacità visive piú correnti e quelle specifiche capacità che riguardano piú direttamente la lettura delle opere d'arte. Le capacità di cui siamo piú consapevoli non sono quelle che abbiamo assorbito come chiunque altro nell'infanzia, ma quelle che abbiamo appreso in modo formale, con sforzo cosciente: quelle cioè che ci sono state insegna-

te. E a questo proposito si riscontra una correlazione con le capacità di cui si può parlare. Quelle che apprendiamo hanno infatti comunemente delle regole e delle categorie, una terminologia e dei modelli stabiliti, che non sono altro che il mezzo che rende possibile il loro insegnamento. Questi due elementi – la fiducia in una capacità abbastanza sviluppata e apprezzata, e il fatto di disporre della relativa terminologia – rendono tali capacità particolarmente adatte a essere trasferite in situazioni quali quella di un uomo che si trovi di fronte a un dipinto.

Qui sorge però un problema. Abbiamo cercato di dare una definizione dello stile conoscitivo del Quattrocento, cioè del corredo critico con cui il pubblico di un pittore del xv secolo affrontava dei complessi stimoli visivi quali potevano essere i dipinti. Non si sta parlando di tutta la gente del Quattrocento in generale, ma di quelle persone la cui reazione alle opere d'arte era di importanza fondamentale per l'artista – potremmo dire le classi dei committenti. In effetti questo significa una porzione piuttosto ristretta della popolazione: i mercanti e i professionisti che operavano in qualità di membri di confraternite o individualmente, i principi e i loro cortigiani, i superiori degli ordini religiosi. I contadini e i cittadini poveri avevano un ruolo irrilevante nella cultura del Rinascimento – che è la cosa che ora ci interessa di più – il che può essere deplorabile, ma è un fatto che va accettato. Anche all'interno delle classi committenti c'erano delle differenze, non semplicemente l'inevitabile differenza fra uomo e uomo, ma delle diversificazioni per gruppi. Così una certa professione, per esempio, fa sì che un uomo sia in grado di esprimere giudizi particolarmente validi in campi specifici e ben identificabili. La medicina del xv secolo abituava un medico a osservare i rapporti esistenti fra le

membra del corpo umano per poter fare una diagnosi, e di conseguenza un medico era attento ai problemi di proporzione ed era quindi in grado di notarli anche nei dipinti. Ma mentre è chiaro che fra il pubblico del pittore c'erano molti sottogruppi con specifiche capacità e abitudini visive – gli stessi pittori d'altra parte costituivano uno di questi sottogruppi – questo libro si occuperà degli stili di giudizio più diffusi. Un uomo del Quattrocento trattava affari, frequentava la chiesa, conduceva una vita sociale e da tutte queste attività acquisiva delle capacità di cui si serviva per osservare i dipinti. È vero che uno poteva essere più dotato di capacità concernenti gli affari, un altro di quelle relative alla religione, un altro ancora di quelle riguardanti le buone maniere; ma ognuno aveva in sé qualcosa di ciascuna, qualunque fosse l'equilibrio individuale, ed è proprio al comune denominatore delle capacità presenti nel suo pubblico che il pittore si uniformava per soddisfarlo.

Per riassumere: alcuni degli strumenti mentali con cui un uomo organizza la sua esperienza visiva possono variare, e buona parte di questi strumenti sono relativi al dato culturale, nel senso che sono determinati dall'ambiente sociale che ha influito sulla sua esperienza. In essi rientrano le categorie per mezzo delle quali egli classifica i suoi stimoli visivi, le conoscenze cui attingerà per integrare il risultato della sua percezione immediata, e l'atteggiamento che assumerà di fronte al tipo di oggetto artificiale che gli si presenta. Il fruitore deve utilizzare nella lettura di un dipinto le capacità visive di cui dispone, e dato che di queste sono pochissime di solito quelle specifiche della pittura, egli è incline a usare quelle capacità che sono più apprezzate dalla società in cui vive. Il pittore è sensibile a tutto questo e deve fare i conti con la capacità visiva del suo pubblico. Quali che siano le sue capacità professionali specifiche, egli stesso

d'altronde fa parte della società in cui opera e quindi partecipa all'esperienza visiva e alle abitudini di questa società.

Ci occupiamo qui dello stile conoscitivo del Quattrocento in rapporto allo stile pittorico dello stesso secolo. Questo capitolo deve ora esemplificare i tipi di capacità visiva di cui era specificamente dotata una persona del Quattrocento, e cercare di mostrare come questi fossero connessi alla pittura.

4.

La maggior parte dei dipinti del xv secolo sono dipinti religiosi. Cosa ciò significhi in senso stretto è evidente, ma il termine «dipinto religioso» si riferisce a qualcosa di più che a una certa gamma di soggetti; significa che i dipinti erano creati in funzione di fini istituzionali cui fornivano il contributo di una specifica attività intellettuale e spirituale. Significa anche che i dipinti ricadevano sotto la giurisdizione di una teoria ecclesiastica sulle immagini con regole ormai consolidate da tempo. Per quanto queste elaborazioni teoriche fossero molto spesso ribadite dai teologi, non c'è alcun indizio che nel Quattrocento le ulteriori elaborazioni accademiche di questa teoria facessero presa sulla mentalità di molta gente, ma alcuni dei principî fondamentali continuavano a fornire dei modelli per i dipinti molto più reali per la mentalità del pubblico di certa teoria sull'arte che si fa molto oggi.

Quale era la funzione religiosa dei dipinti religiosi? Dal punto di vista della Chiesa le immagini dovevano avere un triplice scopo. Il *Catholicon* di Giovanni di Genova, un dizionario della fine del XIII secolo – che continuò a essere in uso anche nel secolo seguente – li riassume in questo modo:

Item scire te volo quod triplex fuit ratio institutionis imaginum in ecclesia. *Prima* ad instructionem rudium, qui eis quasi quibusdam libris edoceri videntur. *Secunda* ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria nostra essent dum quotidie oculis nostris representantur. *Tertia* ad excitandum devotionis affectum, qui ex visis efficacius excitatur quam ex auditis (il corsivo è mio)⁶.

In un sermone pubblicato nel 1492 il domenicano fra Michele da Carcano ne dà una piú ampia spiegazione conforme all'ortodossia quattrocentesca:

... imagines Virginis et sanctorum introducte fuerunt triplici de causa. *Primo* propter ruditatem simplicium, ut qui non possunt scripturas legere in picturis possint sacramenta nostre salutis et fidei cernere. Ideo scribitur de consecratione distinctione 3 c. perlatum. Perlatum ad nos fuerunt quod inconsiderato zelo succensus sanctorum imagines sub hac quasi excusatione ne adorari debuissent confregeris: et quia adorari eas vetuisse omnino laudamus: fregisse vero reprehendimus... Aliud enim est picture adorare, aliud per pictam hystoriam quid sit adorandum adiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis prostat pictura cernentibus: quia in ipsa ignorantes vident quod sequi debeant: in ipsa legunt qui litteras nesciunt. Unde et precipue gentibus pro lectione pictura est. Verba hec scribit Gregorius Sireno episcopo marsiliensi. *Secundo* sunt imagines introducte propter tarditatem affectivam: ut homines qui non excitantur ad devotionem, cum aliqua audiunt de sanctorum memoria, saltem moveantur dum ea in picturis quasi presentia cernunt. Plus enini excitatur affectus noster per ea que videt, quam per ea que audit. *Tertio* introducte sunt propter memorie labilitatem: ... Et ideo quia multi que audiunt tenere non possunt, sed cum imagines vident recordantur: ideo introducte sunt (il corsivo è mio)⁷.

Trasformare queste tre ragioni, che stanno alla base dell'utilizzazione delle immagini, in istruzioni rivolte al fruitore, equivale a usare i dipinti come stimoli rispettivamente lucidi, vividi e immediatamente accessibili che inducono l'uomo a meditare sulla Bibbia e sulle vite dei santi. Se le si considerano delle disposizioni rivolte al pittore, esse comportano un'aspettativa, presuppongono cioè che il dipinto debba raccontare una storia in modo chiaro per la gente semplice, in modo avvincente e indimenticabile per chi stenta a ricordare e utilizzando appieno tutte le emozioni che la vista, il più potente e preciso di tutti i sensi, può suscitare.

Naturalmente, la questione non poteva sempre essere così semplice e razionale come in questo caso; vi erano degli abusi sia nelle reazioni del pubblico di fronte ai dipinti, sia nel modo in cui i dipinti stessi venivano fatti. L'idolatria rappresentava pur sempre una preoccupazione costante per la teologia: ci si rendeva pienamente conto che la gente semplice poteva facilmente confondere l'immagine della divinità o dei santi con la divinità o la santità stesse e quindi adorarla. D'altra parte si ha un'ampia testimonianza di fenomeni che dimostravano una simile tendenza alla irrazionalità delle reazioni alle immagini; un episodio della *Vita di sant'Antonio di Padova* di Sicco Polentone, stampata nel 1476, ne è un esempio:

Bonifacius quoque ille ipse qui nominis eius Papa octavus fuit... Basilicam sancti Iohannis in laterano cum bellis tum vetustate dirutam exaedificari exornarique multa cum cura & sumptu fecit. & quos pingi in ea sanctos nominatim dedit. Istam ad rem fratrum minorum praecipui pictores acque illam in arte singulares duo magistri erant. hii depictis perfectisque uti summo a pontifice iussi erant omnibus sanctis vacuo in loco ymagine sanctorum Francisci & Antonii suo arbitrio depinxerunt. Id audiens Papa moleste tul-

lit acque dedigatus per contemptum ad suos iubens in hec verba inquit. Sancti Francisci picturam postea quam facta est aequo animo tolleremus. Sed que illius sancti Antonii de Padua est ymago poenitus deleatur volo missi autem qui pontificis iussa implerent alii acque alii omnes. terribili quadam a persona ac ingenti furia in terram proiecti verberatique aeriter acque expulsi sunt. Papa vero ut hec audivit. sinatis inquit Sanctum illum Antonium. sicut vult remanere nam ut videmus. perdere potius certando cum eo quam lucrari possemus⁸.

Ma l'idolatria non assunse mai le proporzioni di un pressante problema di pubblico scandalo come avvenne in Germania; era un abuso su cui i teologi dissertavano regolarmente, ma in modo stereotipo e piuttosto inutile. L'opinione pubblica laica riteneva in genere che la si potesse considerare soltanto un uso scorretto delle immagini, che non costituiva però motivo di condanna dell'istituzione stessa delle immagini, come aveva scritto l'umanista Coluccio Salutati, Cancelliere di Firenze:

Qui [Caecilius Balbus] michi videtur de simulacris suis non aliter autumasse quam et nos ipsi de memoriis pictis vel sculptis sanctorum martyrorumque nostrorum in fidei nostre rectitudine faciamus. ut hec non sanctos, non deos, sed dei sanctorumque simulacra sentiamus. Licet vulgus indoctum plus de ipsis forte et aliter quam oporteat opinetur. Quoniam autem per sensibilia ventum est in spiritualium rationem atque noticiam, si gentiles finxerunt fortune simulacrum cum copia et gubernaculo tamquam opes tribuat, et humanarum rerum obtineat regimen, non multum a vero discesserunt. Sic etiam cum nostri figurant ab effectibus quos videmus fortunam quasi reginam aliquam manibus rotam mira vertigine provolventem, dummodo picturam illam manu factam non divinum aliquid sentiamus sed

divine providentie dispositionis et ordinis similitudinem, non etiam eius essentiam sed mundanarum rerum sinuosa volumina representantes, quis rationabiliter reprehendat?º.

Si era concordi nel riconoscere che in una certa misura l'abuso esistesse, ma questo non spingeva gli uomini di chiesa ad adottare concezioni nuove, né ad agire nei confronti del problema.

Per quanto riguarda poi i dipinti, la Chiesa si rendeva conto che c'erano talvolta nella loro concezione degli errori che andavano contro la teologia e il buon gusto. Sant'Antonino, arcivescovo di Firenze, riassume i tre principali errori:

Reprehensibiles etiam sunt cum pingunt ea, quae sunt contra fidem, cum faciunt Trinitatis imaginem unam Personam cum tribus capitibus, quod monstrum est in rerum natura; vel in Annuntiatione Virginis parvulum puerum formatum, scilicet Jesum, mitti in uterum Virginis, quasi non esset de substantia Virginis ejus corpus assumptum; vel parvulum Jesum cum tabula litterarum, quum non didicerit ab homine. Sed nec etiam laudandi sunt, quum apochrypha pingunt, ut obstetrices in partu Virginis, Thomae apostolo cingulum suum a Virgine Maria in Assuntione sua propter dubitationem ejus dimissum, ac hujusmodi. In historiis etiam sanctorum seu in ecclesiis pingere curiosa, quae non valent ad devotionem excitandum, sed risum et vanitatem, ut simias et canes insequentes lepores, et hujusmodi, vel vanos ornatus vestimentorum, superfluum videntur et vanum¹⁰.

Soggetti con implicazioni eretiche, soggetti apocrifi, soggetti resi meno chiari dal fatto di essere trattati in modo frivolo e indecoroso: tutti e tre questi errori continuavano a esistere. In molti dipinti il Cristo veniva erroneamente mostrato mentre imparava a leggere. La

storia apocrifa di san Tommaso e della cintura della Vergine fu il soggetto piú largamente sfruttato per le decorazioni scultoree della Porta della Mandorla della cattedrale di Firenze, proprio la chiesa di Sant'Antonino, e appare anche in numerosi dipinti. L'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano, dipinto per il mercante e umanista fiorentino Palla Strozzi nel 1423, ritrae le scimmie, i cani e i costumi elaborati che sant'Antonino considerava vani e superflui. Ma, ancora una volta, il biasimo non è nuovo o specifico di quell'epoca; è semplicemente una versione quattrocentesca di un'accusa tipica sempre mossa dai teologi, continuamente ripetuta da san Bernardo fino al Concilio di Trento. Quando sant'Antonino guardava i dipinti del suo tempo può darsi benissimo che abbia sentito che, nel complesso, le tre funzioni assegnate dalla Chiesa alla pittura venissero rispettate: dato che la maggior parte dei dipinti era 1) chiara, 2) attraente e indimenticabile, 3) rappresentazione toccante di storie sacre. Se non ne fosse stato convinto era certo uomo da dirlo apertamente.

Perciò la prima domanda – Quale era la funzione religiosa dei dipinti religiosi? – può essere riformulata, o almeno sostituita da una nuova domanda: Che tipo di pittura il pubblico religioso avrebbe trovato lucida, vividamente indimenticabile e toccante?

5.

Per il pittore la traduzione in immagini di storie sacre era un compito professionale. Ciò che noi oggi dimentichiamo facilmente è che, nel suo pubblico, a ogni persona devota capitava di compiere occasionalmente la stessa operazione tutte le volte che faceva degli esercizi spirituali per i quali era richiesta una notevole capacità di concepire visivamente almeno gli episodi fonda-

mentali della vita di Cristo e di Maria. Adottando una distinzione teologica si potrebbe dire che le visualizzazioni del pittore erano esteriori, quelle del pubblico interiori. La mente del pubblico non era una tabula rasa su cui si potessero imprimere le rappresentazioni che il pittore dava di personaggi o di una storia; ogni pittore doveva misurarsi con un'attiva consuetudine di visualizzazione interiore. Sotto questo profilo l'esperienza quattrocentesca di un dipinto non si limitava soltanto al dipinto che noi vediamo oggi, ma comprendeva anche il processo di visualizzazione che il fruitore aveva precedentemente operato sull'argomento raffigurato nel dipinto stesso.

Pertanto è importante innanzitutto sapere, almeno per sommi capi, di che tipo di processo si trattava. C'è un manuale per giovani fanciulle, molto utile e chiaro su questo punto, il *Zardino de Oration*, scritto nel 1454 e stampato più tardi a Venezia. Il libro spiega l'esigenza di rappresentazioni interiori e il loro ruolo nell'atto della preghiera.

La quale historia [della Passione] aciò che tu meglio la possi imprimere nella mente, e più facilmente ogni acto de essa ti si reducha alla memoria ti serà utile e bisogno che ti fermi ne la mente lochi e persone. Come una citade, laquale sia la citade de Hierusalem, pigliando una citade laquale ti sia bene praticata. Nella quale citade tu trovi li lochi principali nelquali forono exercitati tutti li acti dela passione: come è uno palacio nelquale sia el cenaculo dove Christo fece la cena con li discipuli. Anchora la casa de Anna e la casa de Cayfas dove sia il loco dove fu menato la nocte Miser Iesu. E la stantia dove fu menato dinanti da Cayfas, e lui deriso e beffato. Anche il pretorio de Pilato dove li parlava con li iudei: et in esso la stantia dove fu ligato Misser Iesu alla colonna. Anche el loco del monte de Calvario, dove esso fu posto in croce, e altri simili lochi...

Anchora e dibisogno che ti formi nela mente alcune persone, le quale tu habbi pratiche e note, le quale tute representino quelle persone che principalmente intervenero de essa passione: come è la persona de Misser Iesu, della nostra Madonna, Sancto Pietro, Sancto Ioanne Evangelista, Sancta Maria Magdalena, Anna, Cayfas, Pilato, Iuda, e altri simili, liquali tutti formarai nella mente. Cosí adunque havendo formate tutte queste cose nela mente, sí che quivi sia posta tutta la fantasia, e entrarai nel cubiculo tuo e sola e solitaria discaciando ogni altro pensiero exterioe. Incominciarai a pensare il principio de essa passione. Incominciando come esso Misser Iesu vene in Ierusalem sopra lasino. E morosamente tu transcorrendo ogni acto pensarai facendo dimora sopra ogni acto e passo, e se tu sentirai alcuna divotione in alcuno passo ivi ti ferma: e non passare piú oltra fino che dura quella dolcezia e divotione ...¹¹.

Una meditazione che visualizzi cosí dettagliatamente le storie da arrivare quasi ad ambientarle nella propria città e a utilizzare come personaggi i propri conoscenti è un tipo di esperienza che oggi manca alla maggior parte di noi. Quell'abitudine dava una funzione curiosa alle visualizzazioni esteriori del pittore.

Questi non poteva infatti competere con la rappresentazione personale per ciò che riguardava i particolari. Dal momento che i fruitori potevano accostarsi alla sua opera con delle immagini interiori precostituite fin nei dettagli, e diverse per ciascuno, il pittore di regola cercava di evitare di caratterizzare nei particolari le persone e i luoghi: se l'avesse fatto ciò avrebbe costituito un'interferenza nella personale visualizzazione di ognuno. I pittori particolarmente ammirati negli ambienti devoti, come il Perugino, dipingevano dei tipi di persone comuni, non caratterizzati e intercambiabili. Essi fornivano una base – decisamente concreta e molto evocativa per la tipologia dei personaggi – a cui il fruitore

devoto potesse imporre il suo dettaglio personale, piú particolareggiato, ma meno strutturato, di quello offerto dal pittore.

Un pittore come il Perugino era particolarmente apprezzato per la sua rispondenza a condizioni di questo genere, anche se non era l'unico a lavorare all'interno di esse. La qualità delle principali esperienze della pittura del Quattrocento – diciamo ad esempio *Il Tributo* di Masaccio o *La Trasfigurazione* di Bellini – deriva in gran parte dalla stessa situazione. Bellini non ha bisogno di fornire i dettagli di luoghi e personaggi che il pubblico aveva già immaginato. Egli integra la visione interiore del fruitore. I suoi personaggi, così come i luoghi, sono generici e tuttavia decisamente concreti, e sono strutturati secondo schemi di forte suggestione narrativa. Nessuna di queste qualità, e cioè la concretezza e l'adeguata tipologia dei modelli, poteva essere fornita dal fruitore, dato che queste qualità non si possono produrre con immagini mentali, come dimostra anche una minima introspezione; né potevano entrare completamente in gioco senza far ricorso al senso fisico della vista. Il dipinto è la testimonianza di una collaborazione tra Bellini e il suo pubblico: l'esperienza quattrocentesca della *Trasfigurazione* era il risultato di una azione reciproca tra il dipinto, cioè la raffigurazione sulla parete, e il processo di visualizzazione della mente del pubblico – la mente di un pubblico con una preparazione e delle attitudini diverse dalle nostre. Della *Trasfigurazione* a noi piace soprattutto la parte avutavi dal pittore, perché siamo stimolati dallo squilibrio, cioè dall'eccessivo rilievo che l'estrema concretezza e l'eloquente composizione assumono a scapito – cosa d'altra parte accettabile – del particolare e il Bellini poteva permetterselo in quanto sapeva di poter contare sul fatto che gli venisse fornito dal fruitore. Non sarebbe che una illusione pensare di poter vivere fino in fondo l'espe-

rienza della *Trasfigurazione* come era stata concepita da Bellini, o di poterla considerare come la semplice espressione di uno stato d'animo. Spesso i migliori dipinti esprimono la loro cultura non solo direttamente, ma piuttosto in modo complementare, perché è in quanto complementi della cultura che riescono a soddisfare meglio le esigenze del pubblico: il pubblico infatti non ha bisogno di ciò che ha già.

Il *Zardino de Oration* descrive degli esercizi spirituali individuali intesi a rendere più intensa e acuta l'immaginazione. Il pittore si rivolgeva a persone che venivano istruite pubblicamente sullo stesso argomento e in modo più formale e analitico. Il sermone è oggi la miglior guida agli esercizi spirituali collettivi di cui disponiamo. I sermoni avevano un ruolo molto importante nel caso del pittore: sia il predicatore che il dipinto facevano parte dell'apparato di una chiesa e ciascuno teneva conto dell'altro. Il xv secolo segnò l'ultima occasione per il predicatore popolare di tipo medievale: infatti il V Concilio Laterano del 1512-17 prese delle misure per sopprimerli. Questo è uno degli elementi che in Italia differenziano il sostrato culturale del Quattrocento da quello del Cinquecento. I predicatori popolari erano senza dubbio privi di gusto e talvolta miravano a infiammare gli animi, ma assolvevano la loro funzione di insegnanti in modo insostituibile; senz'altro essi addestravano i loro fedeli ad acquisire una serie completa di capacità interpretative che corrispondono esattamente alla reazione del Quattrocento alla pittura. Fra Roberto Caracciolo da Lecce ne è un esempio molto eloquente: Cosimo de' Medici pensava che egli vestisse in modo troppo elegante per un prete e che avesse un senso del drammatico molto forte – Erasmo trovò di cattivo gusto che durante un sermone sulla Crociata egli si strappasse di dosso la veste per mostrare l'abito e l'armatura da crociato che indossava sotto – ma i suoi sermoni come

li abbiamo noi oggi sono abbastanza dignitosi. Il susseguirsi delle festività nel corso dell'anno liturgico dava occasione a un predicatore come fra Roberto di toccare molti dei temi trattati dai pittori, spiegando il significato degli avvenimenti e risvegliando nel suo uditorio i sentimenti di pietà consoni a ciascun episodio. *La Natività*¹² racchiude misteri di 1) «humilita», 2) «poverta», 3) «iocundita», ciascuno suddiviso e riferito ai dettagli concreti dell'evento. *La Visitatione*¹³ ha in sé 1) «benignita», 2) «maternita», 3) «laudabilita»: la «benignita» si manifesta a) nella «Inventione» e cioè nell'atto di Maria di andare a trovare Elisabetta che si trova lontano, b) «Salutatione», c) «Conversatione», ecc. Questi sermoni erano una classificazione delle storie in termini molto emotivi, strettamente legati alla personificazione fisica e quindi anche visiva dei misteri. Il predicatore e il pittore erano in sostanza *repetiteur* l'uno dell'altro.

Esaminiamo ora un po' piú da vicino un sermone: fra Roberto predicando sull'Annunciazione¹⁴ distingue tre misteri principali: 1) la «Angelica Missione», 2) l'«Angelica Salutatione» e 3) l'«Angelica Confabulatione». Ognuno di essi viene discusso in cinque capitoli principali. Per quanto riguarda la missione angelica l'interpretazione di fra Roberto vi individua a) «Congruita» – l'Angelo quale tramite adatto a mediare tra Dio e il mortale; b) «Dignita» – Gabriele appartiene all'ordine piú alto degli Angeli (viene qui notata la «pictorum licentia pennas facit ut celerem eorum in cuncta discursum significat» [Isidorus]); c) «Chiarita» – l'Angelo si manifesta materialmente agli occhi di Maria; d) «Temporalita» – Venerdì 25 marzo, forse all'alba o a mezzogiorno (ci sono varie controversie sui due momenti), ma certamente nella stagione in cui la terra, dopo l'inverno, si copre di erbe e fiori; e) «Localita» – Nazareth, che significa «Fiore», sottolineando il rapporto simbolico

dei fiori con Maria. Per il saluto angelico fra Roberto è molto più breve: il saluto comporta *a)* «Honoratione» – l'Angelo si inginocchia dinanzi a Maria, *b)* «Exemptione» – esenzione dalle doglie del parto, *c)* «Gratificatione» – conferimento della grazia, *d)* «Assumptione» – unione con Dio, e *e)* «Benedictione» – beatitudine di Maria unica Vergine e Madre.

Quanto detto fin qui da fra Roberto è sostanzialmente preliminare e marginale rispetto al dramma di Maria visualizzato dal pittore. È il terzo mistero invece, l'«Angelica Confabulatione», che chiarisce il sentimento quattrocentesco per quanto, a livello umano e emotivo, Le è accaduto nel momento cruciale che il pittore doveva rappresentare. Fra Roberto analizza il racconto di san Luca (1.26-38) e delinea la successione di cinque condizioni spirituali e mentali o stati d'animo attribuibili a Maria:

O tertio misterio da dichiarare circa la annuntiatione della madonna si chiama angelica confabulatione: dove si contengono cinque laudabile conditione de essa virgine benedicta.

La prima si chiama *conturbatione*.

La seconda *cogitatione*.

La tertia *interrogatione*.

La quarta *humiliatione*.

La quinta *meritatione*.

La prima laudabile conditione si chiama *conturbatione* secondo scrive Luca. Havendo odita la virgine la salutatione di l'angelo – [«*Ave o piena di grazia, il Signore è con te! Benedetta tu fra le donne*»] – *si conturbò*: la quale conturbatione non fu per alcuna incredulità secondo scrive Nicolò de Lira: ma per una admiratione: perhò che lei era solita vedere gli angeli: e perhò non si maravegliò tanto della apparitione quanto de quella alta e magna salutatione: dove l'angelo explicava di lei tante cose stupende e grande de che lei per la humilita stava attonita e stupefacta.

La seconda laudabile sua conditione si chiama *cogitatio-
ne* che *pensava quale era tale salutatione*: dove appare la prudentia di essa virgine sacratissima. Allhora li disse l'angelo: *Non timere o Maria perho che tu bai trovata gratia appresso a dio: non solo per te ma per tutta la humana generatione. Ecco che conceperai nel tuo ventre e parturirai uno figliolo e chiamerai el suo nome Iesu.* (...)

La terza laudabile conditione si chiama *de interrogatio-
ne*. Domandò la virgine e disse a l'angelo: *Quomodo fiet istud quoniam virum non cognosco idest non cognoscere propono*. Come serà questa cosa che io ho lo fermo mio proposito da Dio a mi ispirato e poi confermato per voto da me non cognoscere mai homo. E in questa parte secondo dice Francisco de Marone nel suo terzo alla IIII dist.: si poteria dire che la virgine gloriosa desiderava piú essere virgine che concipere el figliolo de dio senza la virginità: perhò, che la virginità è del numero delle cose laudabile: concipere el figliolo è delle cose honorevele dove non consiste virtù ma lo premio della virtù. E la virtù si deve piú desiderare che lo premio de essa virtù: perché circa la virtù consiste el merito e non circa lo premio. Domandò dunque quella pudicissima mundissima castissima figliola amatrice de la virginità come virgine potesse concipere. (...)

La quarta laudabile conditione si chiama *humiliatione*. Quale lingua poteria mai esprimere né quale intellecto contemplare con quale gesto con quale modo e maniera pose in terra li soi sancti ginochii e abassando la testa disse: *Eccomi ancilla del signore*. Non disse donna: non disse regina: o profunda humilità: o mansuetudine inaudita. Eccomi disse schiava e serva del mio signore. Et poi levando li occhi al cielo stringendo le mani con le braze in croce fece quella desiderata conclusione da dio da li angeli dalli sancti padri. *Sia facto in mi secondo la tua parola*.

La quinta laudabile conditione si chiama *meritatione*... E dicte quelle parole l'angelo si partí. E la virgine benigna subito hebbe Christo dio incarnato nel suo ventre con quel-

le mirabile conditione delle quale dissemo nel sermone nono. Dove noi possiamo meritamente contemplare che in quello puncto che la virgine Maria concepí Christo l'anima sua fu levata in tanta contemplatione alta e sublime con gesto e dolceza delle cose divine che citra la beatifica visione passò el modo de ogni altra creatura. E della presentia del figliolo el quale tenia nel ventre si recreavano ancora li corporei sentimenti con suavità inenarrabile. E verisimile è che per la humilità sua profunda levasse gli occhi al cielo e poi li abassasso al suo ventre con molte lachrime dicendo simile parole: Chi son io la quale ho conceputo virgine dio in mi incarnato chi se tu infinito bene signore del cielo e della terra el quale stai rinchiuso o vero nascosto nel mio piccolino ventre... (il corsivo è mio)¹⁵.

Il monologo immaginario continua e il sermone di fra Roberto raggiunge il suo apice.

L'ultima delle Laudabili Conditions, «Meritatione», fa seguito al congedo di Gabriele e fa parte delle rappresentazioni della Vergine da sola, il genere cioè che ora chiamiamo «Annunziata»; le altre quattro – rispettivamente «Conturbatione», «Cogitatione», «Interrogatione» e «Humiliatione» – erano suddivisioni fatte all'interno della sublime narrazione della reazione di Maria all'Annunciazione e concordavano perfettamente con le rappresentazioni dipinte. La maggior parte delle Annunciazioni del xv secolo sono identificabili come Annunciazioni di Conturbatione o Humiliatione, o – queste molto meno facilmente distinguibili tra loro – di Cogitatione e/o Interrogatione. I predicatori preparavano il pubblico sul repertorio dei pittori e i pittori rispettavano la corrente categorizzazione emotiva dell'evento. Anche senza le indicazioni di fra Roberto, saremmo comunque in grado di cogliere un vago senso di turbamento o riflessione o umiltà che riscontriamo nell'immagine della scena, ma è indubbio che la conoscenza

delle categorie del Quattrocento, molto piú esplicite, rende piú acuta la nostra capacità di percepire le differenze. Esse ci fanno venire in mente, per esempio, che il Beato Angelico nelle sue numerose annunciazioni non si allontana mai sostanzialmente dal genere dell'«Humiliatione»; mentre Botticelli ha una pericolosa preferenza per la «Conturbatione»; o che buona parte dei meravigliosi modi trecenteschi di esprimere la «Cogitatione» e l'«Interrogatione» diventano confusi e decadono nel xv secolo, a eccezione di qualche occasionale ripresa da parte di un pittore quale Piero della Francesca; o che circa 1500 pittori sperimentavano in modo specifico dei tipi di «Conturbatione» piú complessi e misurati di quello tradizionale adottato dal Botticelli; essi condividevano la disapprovazione di Leonardo per la maniera impetuosa:

... come io vidi a' questi giorni un angelo, che pareva nel suo annuntiare che volessi cacciare la nostra donna della sua camera con movimenti che dimostravano tanta d'ingiuria quanto far si potessi a un vilissimo nimico, e la nostra donna pareva che si volesse come disperata gittarsi giu duna finestra si che siati a' memoria di no' cader in tali diffetti⁶.

Lo sviluppo pittorico del Quattrocento avvenne all'interno delle categorie che riassumevano l'esperienza emotiva di quel secolo.

6.

L'elemento essenziale delle storie era la figura umana. Ciò che caratterizzava la figura non era tanto la sua fisionomia – una questione personale questa lasciata per lo piú al fruitore, come abbiamo visto –, quanto piuttosto il suo atteggiamento. Ma c'erano delle eccezioni, e specialmente per quanto riguarda la figura del Cristo.

La figura del Cristo lasciava meno spazio di altre alla immaginazione personale perché il xv secolo aveva la fortuna di essere convinto di possedere una testimonianza oculare del suo aspetto. Essa si trovava in un rapporto apocrifo che un Lentulo, governatore della Giudea, avrebbe inviato al Senato romano:

Homo di statura tra gli altri mediocre, cioè mezzana e molto spectabile. E ha una faccia venerabile, laquale quelli che risguardano el possono amar e haver paura. E ha li capelli di colore de una noxella matura cioè come de oro, liquali capelli sono piani quasi fino alle orecchie: da lorechie ingiuso sono rici e crespi, e alquanto piú risplendenti liquali gli discorreno giuso per le spalle. E dinanci sono partiti in due parte havendo in mezo el discriminale secondo lusan-
cia e costume deli nazarei. La fronte sua è piena e polita e serenissima, e tutta la faccia sua è sencia cresspa e ruga e macula alcuna: la quale è adornata da una temperata rossecia, cioè uno puoco colorita. El naso e la bocca sua niuna riprensione gli si pò dare alla barba copiosa, cioè folta over spessa: e come hanno li gioveni di prima barba de colore simile alli capelli, non troppo longa, ma nel mezo partita in due parte. Esso ha il suo aspecto semplice e maturo. Li ochi soi ha relucenti varii, chiari, e risplendenti. Nel riprendere terribile nelle admonitione piacevole et amabile. Aliegro, ma servando sempre la gravita. Elquale mai non fu veduto ridere ma pianger sí. Nela statura del suo corpo largo nel pecto e dritto. Le mane sue e le bracia delectevole a vedere. Nel suo parlare grande e raro cioè poco e modesto tra li figlioli delli homini¹⁷.

Solo pochi dipinti non rispettano questo modello.

La Vergine era raffigurata in modo meno uniforme, nonostante i presunti ritratti di san Luca, e c'era una consolidata tradizione di controversie circa il suo aspetto. C'era per esempio il problema della sua carnagione: scura

o chiara. Il domenicano Gabriele da Barletta fornisce l'immagine tradizionale in un sermone sulla bellezza della Vergine – un tema piuttosto comune nei sermoni, anche se affrontato in termini piuttosto simbolici:

... Sed quaeris modo. Utrum fuit nigra aut alba? Respondit Alber. super missus est. c. 45. Quod non nigra simpliciter neque rubea, neque alba: quia isti colores dant quandam imperfectionem in persona. Unde dici solet: Deus me protegat a Lombardo russo, Alemanno nigro, Hispano albo, Flammineo cuiusvis pili. Fuit Maria mixta coloribus, participans de omnibus, quia illa facies est pulchra, quae de omnibus coloribus participat. Unde dicunt autores medicinae: quod ille color qui est compositus ex rubeo, et albo, est optimus cum commixtione tertii coloris, scilicet nigri, et hunc inquit Alber. concedimus in Mariam fuisse. Fuit nigra aliquantulum. Et hoc triplici ratione. Primo ratione complexionis, quia judaei tendunt in brunedinem quandam, et ipsa fuit Judaea. Secundo testificationis, quia Lucas qui tres fecit imagines, una Romae, alia Loreti, alia Bononiae, sunt brunae. Tertio assimilationis: Filius matri communiter assimilatur, et e converso, sed Christi facies fuit bruna, igitur, ...¹⁸.

Questo tipo di descrizione lasciava ancora spazio all'immaginazione. Lo stesso dicasi per i santi, sebbene molti avessero alcuni segni fisici come elementi emblematici di identificazione – come la calvizie di san Pietro – e generalmente consentivano un margine di intervento al gusto individuale e alle tradizioni proprie di ogni pittore.

D'altra parte, come sottolineava l'umanista Bartolomeo Fazio: «Aliud enim est superbum pingere, aliud avarum, aliud ambitiosum, aliud prodigum et reliqua item huiusmodi»¹⁹. Molte figure esprimono un carattere peculiare indipendentemente dal rapporto che esse

hanno con le altre. Probabilmente non perdiamo molto a non saper leggere i volti in modo quattrocentesco; la complessa fisiognomica della medicina del tempo era troppo accademica per costituire una fonte cui il pittore potesse attingere e i luoghi comuni della fisiognomica popolare sono rimasti pressoché invariati:

Sed oculorum prognostica longum esset referre. Nam cum fenestrae sint animorum, quid eorum color, quid vero frequens motus, quid item acrimonia indicent nemo fere ignorat. Unum tamen non reticendum est eos maleficos esse pessimisque moribus quibus oculi sunt longi. Si candida pars oculi extenta est aperiturque tota, impudentiam, cum autem aperitur nec omnino ostenditur, inconstatiam indicat de oculis hucusque²⁰.

Leonardo da Vinci tuttavia considerava la fisiognomica una falsa scienza; egli riteneva che il pittore dovesse limitarsi a osservare i segni lasciati sul volto dalle passioni:

... ver' e' che li segni de' volti mostrano in parte la natura de gli huomini di lor vitij e complessioni, ma nel volto li segni che separano le guancie da labri della bocca, elle nari del naso e casse de gli occhi sono evidenti sono huomini allegri e spesso ridenti, e quelli che poco li segnano sono huomini operatori della cogitazione, e quelli ch'anno le parti del viso di gran rilievo e profondità sono huomini bestiali et iracondi con poca ragione et quelli ch'hanno le linee interposte infra le ciglia forte evidenti sono iracondi e quelli che hanno le linee trasversali de la fronte forte lineate sono huomini copiosi di lamentationi occulte o' palesi²¹.

Comunque ci si accorgerà immediatamente se un pittore si dedica molto a questo genere di osservazione.

Sono molto piú numerose le cose che ci possono sfug-

gire se non facciamo nostra questa capacità popolare di cogliere lo stretto rapporto tra il movimento del corpo e i moti dell'animo e della mente. Un dipinto come *Scena dall'Odissea* del Pinturicchio sembra usare un linguaggio che noi comprendiamo solo a metà. L'uomo ben vestito che si fa avanti in primo piano con la mano aperta e il dito teso in un gesto enfatico sta facendo delle rimostranze o sta raccontando qualcosa? L'uomo con il turbante e la mano alzata mostra sorpresa, sgomento o forse addirittura simpatia? La figura all'estrema destra che compare a metà con la mano sul cuore e lo sguardo volto al cielo indica un'emozione piacevole o spiacevole? Cosa prova la stessa Penelope? Tutti insieme questi interrogativi si possono riunire in una sola domanda e cioè qual è il soggetto di questo quadro? Rappresenta Telemaco che informa Penelope della sua ricerca di Ulisse, o mostra i Proci che sorprendono Penelope nel suo stratagemma di disfare la tela che vuol far credere di tessere? Non conosciamo abbastanza a fondo il linguaggio per poter affermare qualcosa con sicurezza.

L'espressione fisica dello stato d'animo mentale e spirituale è una delle maggiori preoccupazioni di Alberti nel suo trattato sulla pittura:

Ma questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo...²². Sono alcuni movimenti d'animo detti affezione: come era dolore, gaudio et timore, desiderio et simili altri; sono movimenti de corpi: muovonsi i corpi in più modi, crescendo, discredendo, infermandosi, guarendo et mutandosi da luogo a luogo. Ma noi dipintori i quali volliamo coi movimenti delle membra mostrare i movimenti dell'animo, solo riferiamo di quel movimento sifa mutando el luogo²³.

Ciò rappresenta una preoccupazione anche per Guglielmo Ebreo nel suo trattato sulla danza:

La qual virtute del danzare è una azione dimostrativa di fuori di movimenti spirituali li quali si àno a concordare colle misurate e perfette consonanze d'essa armonia, che per lo nostro audito alle parti intellettive trai sensi cordiali con diletto disciende, dove poi si genera cierti dolci commovimenti, i quali, come contro a sua natura rinchiusi, si sforzano quanto possono d'uscire fuori e farsi in atto manifesti²⁴.

Ciò si riflette d'altronde anche molto sui giudizi quattrocenteschi a proposito delle persone, della loro serietà o superficialità, aggressività o amabilità. E sempre Leonardo dedica molte pagine a sottolinearne l'importanza nella valutazione della pittura: «La piú importante cosa che ne discorsi della pittura trovare si possa sono li movimenti apropiati alli accidenti mentali di ciascun animale»²⁵. Ma sebbene continui a insistere sulla necessità di distinguere un tipo di movimento dall'altro, egli naturalmente trova difficile descrivere a parole gli specifici movimenti a cui si riferisce: egli si riprometteva di fornire una descrizione «... del moto dell'irato, del dolore, de la paura, del spavento subito, del pianto, della fuga, del desiderio, del comandare, della pigrizia, et della soleccitudine, et simili»²⁶ ma in realtà non lo fece mai.

Se noi oggi troviamo ambiguo questo genere di sensibilità e i tipi che a essa corrispondono è anche perché non crediamo piú all'antica fisiologia dello spirito che ne costituiva una spiegazione razionale. Questi tipi si potrebbero identificare piú chiaramente solo considerandoli sotto la forma, poco interessante, di una gradualità di espressioni gestuali piú o meno libere proprie di differenti tipi di persone, dal vigore dei giovani amanti al ritegno dei vecchi saggi: come dice Alberti i filosofi non dovrebbero comportarsi come schermidori²⁷. Ma nel gesto che è l'espressione fisica piú convenzionale del sentimento, e in certo qual modo la piú utile per la let-

tura dei dipinti, si possono trovare alcuni riferimenti.

Non ci sono dizionari sul linguaggio dei gesti del Rinascimento; ci sono però delle fonti che offrono delle indicazioni sul significato di un gesto: esse sono poco autorevoli e devono quindi essere usate con cautela, ma le indicazioni che trovano conferma in un ricorrente uso nei dipinti sono molto utili per avanzare delle ipotesi. Leonardo suggeriva due fonti a cui il pittore potesse attingere per i gesti – gli oratori e i muti. In questo possiamo seguirlo a metà prendendo in considerazione due tipi di persone che hanno lasciato una descrizione di alcuni dei loro gesti – i predicatori e i monaci votati al silenzio. Di questi ultimi abbiamo solo pochi cenni che consistono in elenchi del linguaggio dei segni elaborati nell'ordine benedettino per essere usati durante i periodi di osservanza del silenzio. Delle molte centinaia di segni presenti negli elenchi, può valere la pena di verificarne una mezza dozzina sui dipinti; per esempio:

«Affirmatio»: *leva manum moderate et move, non inversam, sed ut exterior superficies sit sursum.*

«Demonstrare»: *extenso solo poterit res visa notari.*

«Dolor»: *palma premens pectus dat significare dolorem.*

«Pudor»: *lumina quando tego digitis designo pudorem*²⁸.

In tal modo siamo spinti, per esempio, a leggere *La cacciata dei progenitori dal Paradiso terrestre* di Masaccio in modo più preciso: è Adamo (*lumina tegens digitis*) che esprime vergogna, Eva (*palma premens pectus*) soltanto dolore e nella coppia di figure si combinano due aspetti della reazione emotiva. Ogni lettura di questo tipo dipende dal contesto; perfino negli elenchi benedettini una mano sul cuore, un sorriso e gli occhi rivolti al cielo indicavano gioia, non dolore. Ed è possibile che la stessa gente del Quattrocento potesse sbagliarsi sul significato di un gesto o di un movimento. San Bernardino da

Siena lamentava in uno dei suoi sermoni che i pittori nella Natività mostrassero san Giuseppe con il mento appoggiato alla mano, per indicare malinconia; ma Giuseppe era un vecchio sereno, egli dice, e così dovrebbe essere raffigurato. Sebbene questo gesto spesso indichi malinconia, come per esempio al capezzale di un morente, viene anche usato nel senso di meditazione, come dovrebbe suggerire un contesto della Natività. Naturalmente talvolta può avere entrambi i significati.

Una fonte piú utile e anche piú autorevole ci viene dai predicatori, veri e propri attori dotati di notevoli capacità mimiche con una gamma di gesti codificati, non specifici per l'Italia. Un predicatore italiano poteva girare nel Nord Europa predicando con successo perfino in luoghi come la Bretagna e raggiungere il suo effetto proprio soprattutto grazie al gesto e alla qualità del suo porgere. Molti italiani devono aver seguito i sermoni latini allo stesso modo. C'era una fonte biblica del genere su questo tipo di arte del gesto: «[Gestus] quem credendum est christum habuisse quando dixit. "Solvite Templum" (Giovanni 2. 19) hoc ponendo manum super pectus et respiciens templum»²⁹. Si insegnava al predicatore a dar rilievo in modo analogo ai passi delle Sacre Scritture:

Aliquando [conandum est ut predicator loquatur] cum horrore et commotione, ut ibi, Nisi conversi fueritis et cetera. («Se voi non vi convertite e non diventate come i fanciulli, non entrerete nel regno dei cieli», Matteo 18.3).

Aliquando cum yronia et derisione, ut ibi, Adhuc permanes in simplicitate tua. («Rimani ancor fermo nella tua probità?», Giobbe 2.9).

Aliquando cum gratia vultus et manuum attractione, ut ibi, Venite ad me omnes et cetera. («Venite a me voi tutti che siete affaticati e stanchi, ed Io vi darò completo riposo», Matteo 11.28).

Aliquando cum quadam elatione, ut ibi, De terra longinqua venerunt ad me. («Da terre lontane son venuti fino da me, da Babele», Isaia 39.3).

Aliquando cum tedio et indignatione, ut ibi, Constituamus nobis ducem et cetera. («Nominiamoci un capo e torniamo in Egitto!», Numeri 14.4).

Aliquando cum gaudio et manuum elevatione, ut ibi, Venite benedicti et cetera. («Venite, benedetti dal Padre mio,...», Matteo 25.34)³⁰.

Restava sempre il problema di dove porre un limite; il *De modo componendi sermones* di Thomas Waleys, della metà del XIV secolo, esortava così il predicatore:

Valde tamen caveat ne motibus inordinatis jactet corpus suum, nunc subito extollendo caput in altum, nunc subito deprimendo, nunc vertendo se ad dextrum, nunc subito cum mirabili celeritate se vertendo ad sinistrum, nunc ambas manus sic extendendo simul quasi posset simul orientem occidentemque complecti, nunc vero subito eas in unum conjungendo, nunc extendendo brachia ultra modum, nunc subito retrahendo. Vidi enim aliquos qui quoad alia in sermonibus [optime] se habebant, tamen ita motibus corporis se jactabant quod videbantur cum aliquo duellum inisse, seu potius insanisse, in tantum quod seipsos cum pulpito in quo stabant nisi alii succurissent praecipitassent³¹.

Fra Mariano da Genazzano – un predicatore particolarmente ammirato dall'umanista Poliziano per il suo porgere – raccoglieva le lacrime che gli cadevano copiose nelle mani messe a conca e le gettava verso i fedeli³². Tali eccessi erano abbastanza insoliti tanto da provocare il commento grazie al quale ne abbiamo notizia, ma una serie più contenuta e tradizionale di accenti istrionici era evidentemente normale. Nella terza edizione del

Mirror of the World del 1520 c'è un breve elenco inglese dei principali gesti tradizionali:

[1] ... whan thou spekest of a solemne mater to stande vp ryghte with lytell mevyng of thy body, but poyntynge it with thy fore fynger.

[2] And whan thou spekest of any cruell mater or yrefull cause to bende thy fyst and shake thyn arme.

[3] And whan thou spekest of any heuenly or godly thynges to loke vp and pointe towards the skye with thy finger.

[4] And whan thou spekest of any gentilnes, myldenness, or humylyte, to ley thy handes vpon thy breste.

[5] And whan thou spekest of any holy mater or devocyon to holde vp thy handes³³.

Elaborare nella propria mente un elenco come questo, rivederlo e ampliarlo alla luce della propria esperienza nei confronti della pittura, è un'operazione indispensabile per l'osservazione dei dipinti del Rinascimento. Trattando lo stesso argomento dei predicatori, nello stesso luogo dei predicatori, i pittori inserivano nel dipinto le espressioni fisiche del sentimento secondo lo stile usato dai predicatori. Tale processo lo si può osservare fra l'altro nell'*Incoronazione della Vergine* del Beato Angelico. Il Beato Angelico utilizza il quinto gesto dell'elenco citato per fare in modo che sei predicatori – o almeno sei diversi membri dell'ordine dei predicatori – stimolino la nostra reazione: quando parli di argomenti santi o di fede tieni le mani alzate. I gesti erano utili per diversificare una serie di santi, come nell'affresco del Perugino nella Cappella Sistina *La consegna delle chiavi*. Spesso servivano a introdurre nella raffigurazione di un gruppo un ulteriore elemento che ne arricchisse il significato narrativo.

Questo era il gesto devoto. Il gesto laico non era molto diverso rispetto a esso, ma aveva una propria

gamma, difficile da classificare: diversamente dal genere devoto, non veniva insegnato nei libri, era più personale e cambiava a seconda della moda. Un esempio adatto e utile per la lettura di alcuni importanti dipinti, è un gesto usato nella seconda metà del secolo per indicare invito e espressione di benvenuto. Può essere studiato in una xilografia del 1493 che illustrava una edizione fiorentina del *Liber scaccorum* di Jacobus de Cessolis, un'allegoria medievale che rappresentava l'ordine sociale sotto forma di scacchiera; nell'allegoria l'alfiere della regina è un oste, e uno dei tre attributi grazie ai quali lo si identifica come tale è il suo gesto di invito «... aveva la mano diritta stesa a modo di persona che invitasse». Il palmo della mano è leggermente alzato e le dita tendono ad aprirsi un po' a ventaglio verso il basso.

Grazie all'indicazione della xilografia possiamo riscontrare come questo gesto abbia una sua parte in molti dipinti; anche se sappiamo già che il quadro rappresenta un incontro, il fatto di conoscere il gesto ci aiuta a leggerlo in modo più chiaro perché il gesto si presta a diverse inflessioni espressive. Nell'affresco del Botticelli *Un giovane dinanzi al consesso delle Arti* la figura principale usa una chiara forma di benvenuto verso il giovane. Nella *Camera degli Sposi* di Mantegna, Lodovico Gonzaga riceve suo figlio, il cardinale Francesco Gonzaga, con un'espressione di signorile ritegno. Il Pinturicchio, sempre pronto a cogliere il gesto più adatto, lo utilizza in chiave drammatica nel gruppo delle tre tentatrici nell'atto di tentare sant'Antonio Abate. Chiunque avesse ascoltato un sermone su sant'Antonio di fra Roberto Caracciolo, o di qualunque altro predicatore, avrebbe saputo che le fanciulle rappresentavano il secondo dei quattro stadi della tentazione di sant'Antonio e cioè la «Carnalis stimulatio», e all'occhio attento il carattere delle fanciulle appare già molto chiaro dall'uso eccessivamente libero delle mani. Il manuale per fan-

ciulle *Decor Puellarum*, stampato a Venezia nel 1471, stabiliva delle norme precise: «... et così stando et andando sempre cum la mano dextra sopra la sinistra, al mezo del cenzer nostro davanti ...»³⁴. Non rispettando questa regola la tentatrice di mezzo, sebbene trattata da una compagna piú accorta e diplomatica, fa segni di invito non con una, ma addirittura con tutte e due le mani. Un caso piú raffinato e importante è quello della *Primavera* del Botticelli: qui la figura centrale di Venere non sta battendo il tempo per la danza delle Grazie, ma ci invita con la mano e lo sguardo nel suo regno. Rischiamo di non cogliere il senso del dipinto se non interpretiamo in modo corretto il gesto.

Allo stesso modo ci sfugge qualcosa se non riusciamo a percepire una certa differenza tra il gesto religioso e quello profano. Non si trattava di una distinzione netta: tanto è vero che un gesto principalmente religioso veniva spesso usato per un soggetto profano con tutto ciò che questo poteva comportare. In mancanza di qualunque altra guida, l'elenco del predicatore può perfino permetterci di comprendere un po' piú a fondo la *Scena dall'Odissea* del Pinturicchio. Analogamente il gesto di invito, profondamente laico, da lui usato per la tentatrice in *Sant'Antonio e san Paolo* è un accento profano che ha uno scopo ben preciso. Invece generalmente i dipinti religiosi si basano sul gestire devoto allontanando abbastanza le vicende sacre dal piano della vita profana di ogni giorno, stabilendo un diverso modo soprannaturale di accadere degli eventi fisici, con uno stile enfatico ben distinto.

7.

Nelle storie una figura interpretava la sua parte ponendosi in relazione con le altre e nella composizio-

ne dei gruppi e negli atteggiamenti il pittore era solito suggerire rapporti e azioni. Egli non era l'unico a ricorrere all'arte di creare dei gruppi: infatti gli stessi soggetti erano spesso rappresentati anche in drammi sacri di vario genere. Quanto detto non vale però per tutte le città. Nel corso del xv secolo a Firenze ci fu una grande fioritura di drammi religiosi, mentre a Venezia questo tipo di rappresentazioni era vietato. Dove esistevano, esse devono aver contribuito non poco ad accrescere nella gente la capacità di visualizzare gli avvenimenti rappresentati e a quell'epoca venne notato un certo rapporto fra queste e la pittura. Nel 1439 un vescovo russo, trovandosi a Firenze per il Concilio che vi si teneva, vide e descrisse le rappresentazioni dell'*Annunciazione* e dell'*Ascensione* cui aveva assistito in due chiese. Egli notò la somiglianza di questo o quel particolare con la pittura.

Gli Apostoli vanno a piè nudi, e quali si veggono nelle sante immagini ...³⁵.

L'angiolo è un bel giovane, vestito di un abito bianco come neve, ornato d'oro: proprio come si veggono dipinti gli angioli celesti»³⁶.

Ma questa e altre descrizioni dei drammi sacri non ci dicono molto di quanto vogliamo sapere e cioè del modo in cui un attore si rivolgeva fisicamente a un altro. Due cose tuttavia sembrano piuttosto chiare. La prima, solo negativa e per di più presunta, è che le descrizioni che noi abbiamo delle sacre rappresentazioni spesso sottolineano la loro dipendenza da effetti spettacolari che hanno poco a che fare con la raffinata suggestione narrativa del pittore. Le rappresentazioni a cui assistette il vescovo russo nel 1439 raggiungevano il loro scopo servendosi di elaborati meccanismi, con gli attori sospesi su dei fili, grandi dischi rotanti, massicce fonti di luce arti-

ficiale, personaggi che andavano su e giù su nuvole di legno. Le rappresentazioni delle storie nelle strade, come le celebrazioni a Firenze del Giorno di San Giovanni descritte da Matteo Palmieri nel 1454³⁷ sembrano più vicine alla pittura perché l'elemento verbale vi aveva scarso rilievo e avevano un più marcato carattere da *tableau vivant*; anch'esse tuttavia si fondavano sull'imponenza numerica dei personaggi: nella celebrazione del 1454 200 cavalieri seguivano i tre Re Magi. C'erano molti spettacoli più modesti, naturalmente, ma il pittore – che ricorrendo a una sapiente e complessa composizione di gruppi di poche figure riusciva a suggerire un avvenimento drammatico, trattando le figure statiche in modo tale da far pensare a rapporti di movimento, senza tuttavia che ciò entrasse in contrasto con la loro effettiva immobilità – poteva avere solo pochi elementi in comune con tutto questo.

In secondo luogo, quei pochi accenni frammentari che si possono trovare a proposito della recitazione degli spettacoli inducono a pensare che quanto essi avevano in comune con i dipinti possa essere individuato, paradossalmente, in ciò che noi consideriamo convenzioni antidrammatiche piuttosto che nel realismo delle rappresentazioni. Queste, ad esempio, erano introdotte da una figura corale, il *festaiuolo*, spesso impersonato da un angelo, che restava sulla scena durante lo svolgimento dello spettacolo come un tramite tra il pubblico e le vicende rappresentate: figure corali di questo genere, che colpiscono il nostro occhio e mettono a fuoco l'azione centrale, vengono spesso usate anche dal pittore. Sono consigliate anche dall'Alberti nel suo *Della pittura*: «Et piacemi sia nella storia chi admonisca et insegni ad noi quello che ivi si facci»³⁸. Il fruitore del Quattrocento avrebbe percepito tali figure corali attraverso la sua esperienza del *festaiuolo*³⁹. O ancora, gli spettacoli venivano recitati

da figure che normalmente non lasciavano il palcoscenico tra un'apparizione e l'altra; sedevano invece sulle rispettive *sedie* sul palco, alzandosi per recitare la propria parte con battute e gesti. La rappresentazione fiorentina di *Abramo e Agar* fornisce in proposito delle indicazioni insolitamente chiare.

Finita l'annunziatura il festaiuolo va a sedere. Et Abraam sta a sedere in luogo un poco rilevato e Sarra appresso a lui et a' piedi loro da mano destra debbe stare Isac, e da mano sinistra un poco più discosto debbe stare Ismael con Agar sua madre; et alla fine del palco da man destra debbe essere un altare, dove Abraam va a fare orazione, et alla mano sinistra alla fine del palco ha a essere uno monte in sul quale sia uno bosco con uno arbore grande, dove arà apparire una fonte d'acqua a modo di pozo, quando sarà il tempo [per l'episodio di Agar con l'Angelo]⁴⁰.

Agar e Ismaele non prendono parte alla recita nei primissimi minuti: essi aspettano sulle loro sedie che Abraamo ritorni alla sua. Anche questa convenzione ha il suo corrispondente nella logica di molti dipinti. Per esempio nel dipinto *La Vergine e il Bambino con i santi* di Filippo Lippi le figure dei santi assistono sedute in attesa del loro turno per alzarsi e recitare, proprio come facevano i Profeti nelle rappresentazioni fiorentine dell'Annunziata.

In ogni caso, anche quanto si sa di questi vari spettacoli non è sufficiente per affrontare il nocciolo del problema della qualità, che è quello che ci interessa nella pittura: e cioè di come per esempio in un dipinto la posizione di due figure rivolte l'una verso l'altra sia in grado di evocare nettamente un rapporto intellettuale o emotivo – di ostilità, di amore o di comunicazione – a un livello meno esplicito di un vero e proprio assalto, di un abbraccio o del tendere l'orecchio, o perfino di queste

stesse azioni appena accennate. Il pittore lavorava per sfumature: sapeva che il suo pubblico aveva elementi per riconoscere, con piccoli suggerimenti da parte sua, che nel dipinto una figura era Cristo, l'altra Giovanni Battista e che Giovanni stava battezzando il Cristo. La sua opera era di solito una variante sul tema noto al fruitore sia attraverso altri dipinti che grazie alla meditazione privata e alla pubblica esposizione da parte dei predicatori. Insieme a vari motivi di discrezione, questo escludeva la brutale rappresentazione di una cosa scontata. Le figure dei pittori rappresentavano la loro parte con ritegno.

Ma questo modo attenuato di rappresentare i rapporti fisici fece crescere una piú rozza tradizione popolare di immagini di gruppi e di gesti; questa tendenza trova raramente spazio in pittura, ma è documentata in qualche occasione in espressioni piú umili come le xilografie che illustravano i libri. Una xilografia di un libro come *Vita et Fabule di Esopo* (Napoli 1485) presenta un gruppo di figure vigorose, popolarische e molto eloquenti. Anche prima di leggere il testo abbiamo dalla xilografia una chiara indicazione del tipo di azione in corso. La figura inginocchiata con le mani semichiusse sembra appellarsi alla figura in trono, la cui mano alzata suggerisce il suo turbamento. Le due figure in piedi sulla destra sono raggruppate in modo tale da implicare un'associazione tra loro. Una stende una mano, anch'essa come a fare un dolce appello; l'altra, che sta senz'altro sorridendo, tiene il pollice mezzo piegato a uncino in direzione della nave. Se confrontiamo questo con il testo troviamo che, infatti, la figura inginocchiata è Esopo, nell'atto di intercedere, con successo, presso il re Creso perché il tributo, che gli abitanti di Samo – sulla destra – gli avevano portato, venga restituito a Samo.

Nella versione pittorica questo carattere allusivo era attenuato, ma persino Piero della Francesca, che era

notoriamente il pittore piú contenuto in questo genere di cose, faceva assegnamento sul fatto che il fruitore fosse disposto a leggere i rapporti che c'erano all'interno dei gruppi. Nel suo *Battesimo di Cristo* c'è un gruppo di tre angeli sulla sinistra che vengono usati per un artificio a cui Piero spesso ricorreva. Ci rendiamo conto che una delle figure sta fissando con sguardo trasognato o direttamente noi o un punto appena sopra o accanto alla nostra testa. Questa situazione stabilisce tra noi e la figura un rapporto tale che ci sentiamo attratti da essa e dal suo ruolo. È quasi un *festaiuolo*. Ha sempre un ruolo secondario, o quello di un angelo che assiste, o di una dama di corte, ma si trova comunque in stretto rapporto con altre figure simili. Spesso, come accade nel *Battesimo di Cristo*, la sua testa sarà vicino ad altre teste, con differenziazioni tipologiche rispetto alla prima appena percettibili, che fissano con grande attenzione il punto centrale della narrazione, il Cristo battezzato o l'incontro tra Salomone e la regina di Saba. In tal modo siamo invitati a unirli al gruppo di figure che assistono all'evento. A fasi alterne siamo così fruitori, quando guardiamo l'azione stando di fronte, e attori, quando instauriamo un rapporto personale con il gruppo di angeli, cosicché abbiamo un'esperienza dell'avvenimento, in cui la chiarezza di un tipo di approccio è arricchita dall'intimità dell'altro. L'artificio agisce su di noi in modo piú sottile che non un pollice a uncino o un dito puntato, ed esige da noi anche qualcosa di piú: dipende dalla nostra disponibilità ad aspettarci, se non addirittura a impegnarci in taciti rapporti con un gruppo di persone e all'interno di esso e questo sforzo da parte nostra rende tanto piú rilevante la nostra comprensione del significato del gruppo. Diventiamo parte attiva nell'avvenimento. E il problema sta proprio in questa trasformazione di un'arte sociale popolare di accostare i personaggi in un'arte in cui uno schema di personaggi – non

figure gesticolanti o che si slanciano in avanti o fanno delle smorfie – può ancora suscitare una netta sensazione di reciproca azione psicologica: c'è da chiedersi se noi disponiamo della corretta predisposizione per cogliere tale raffinata allusione in modo del tutto spontaneo.

Un'attività del xv secolo abbastanza simile alla composizione dei gruppi in pittura da permetterci di comprendere questi ultimi un po' più a fondo è la danza: in modo particolare la *bassa danza*, la danza a passo lento che divenne popolare in Italia nella prima metà del secolo. Diversi sono gli elementi che fanno della bassa danza un utile parallelo, senz'altro molto più valido che non le sacre rappresentazioni. Innanzitutto si trattava di un'arte a sé, con trattati propri – il primo è di Domenico da Piacenza, scritto evidentemente negli anni '40 – e una sua terminologia teorica: come l'arte della retorica, la danza si componeva di cinque Parti – «Aere», «Maniera», «Misura», «Misura di terreno», «Memoria»⁴¹. In secondo luogo i danzatori erano concepiti e classificati in gruppi di figure, in schemi; diversamente dai francesi, gli italiani non usavano una notazione della danza, ma descrivevano in modo completo i movimenti delle figure, come visti da uno spettatore. In terzo luogo il parallelo tra la danza e la pittura sembra si sia esso stesso imposto alla gente del Quattrocento. Nel 1442 Angelo Galli, un poeta di Urbino, scrisse un sonetto dedicato al pittore Pisanello con un elenco delle sue qualità:

Arte, *mesura*, *aere* et desegno,
Manera, prospectiva et naturale
Gli ha dato el celo per mirabil dono (il corsivo è mio)⁴².

Se prendiamo i termini «Aere», «Maniera» e «Misura» nel senso che essi hanno nella danza, come Domenico da Piacenza e i suoi allievi li definiscono, essi rappresentano delle analisi critiche molto adatte a Pisanel-

lo. «Aere» secondo Guglielmo Ebreo è «aierosa presenza et elevato movimento, colla propria persona mostrando con destreza nel danzare un dolcie et umanissimo rilevamento»⁴³. «Maniera» secondo Domenico è «... tenere el mezo del tuo movimento che non sia ni troppo, ni poco, ma cum tanta suavitate che pari una gondola che da dui rimi spinta sia per quelle undicelle quando el mare fa quieta secondo sua natura, alzando le dicte undicelle cum tardeza et asbassandosse cum presteza»⁴⁴. «Misura» è ritmo, ma ritmo flessibile, «tardeza ricoperada cum presteza»⁴⁵.

Abbiamo visto come il trattato sulla pittura dell'Alberti e il trattato sulla danza di Guglielmo Ebreo abbiano in comune una preoccupazione per i movimenti fisici come riflesso dei moti mentali. Il manuale della danza era il piú enfatico in proposito, dato che questo era il punto centrale della danza, almeno da un punto di vista intellettuale. Domenico da Piacenza cita Aristotele in difesa dell'arte. Ma oltre ai principî i trattati offrono, attraverso le danze che essi descrivono, degli esempi di figure tipo che, in modo piuttosto esplicito, esprimono dei rapporti psicologici. Le danze erano semidrammatiche. Nella danza intitolata *Cupido*⁴⁶ gli uomini eseguono una serie di piroette che suggeriscono che essi sono legati fra loro e nello stesso tempo inseguono le loro partner, il cui compito è quello di ritirarsi. Nella danza intitolata *Gielosia*⁴⁷ tre uomini e tre donne cambiano partner e ogni uomo attraversa uno stadio in cui è da solo, separato dalle altre figure. In *Febus*⁴⁸ due donne hanno la funzione di contrappunto dinamico rispetto a un uomo che si esibisce, ecc.

Come tutto ciò fosse legato allo stile usato dai pittori nel creare dei gruppi è di solito molto piú evidente nei dipinti di soggetto neoclassico e mitologico che non in quelli religiosi. Nei primi il pittore era costretto a inventare qualcosa di nuovo in un linguaggio quat-

trocentesco, invece di limitarsi ad affinare i modelli religiosi tradizionali adattandoli alla sensibilità del suo secolo. *La Nascita di Venere* del Botticelli fu dipinta negli anni '80 per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici come *La Primavera* lo era stata alcuni anni prima: suo cugino, Lorenzo di Piero de' Medici, il Magnifico, aveva composto una danza intitolata *Venus*, probabilmente negli anni '60:

Bassa danza, chiamata Venus, in tre, composta per Lorenzo di Piero di Cosimo de' Medici.

In prima faccino una contenenza, e poi vadino insieme con duo passi sciempi, cominciando col piè manco; e poi quello di mèzo torni indietro, attraverso, con dua riprese, l'una in sul piè manco, così per lato, e l'altra in sul piè ritto pure attraverso; et in quello tempo, che quello di mèzo fa quelle riprese, gli altri dua vadino innanzi con dua passi doppi, e poi diano mèza volta in sul piè ritto, tanto che si voltino l'uno verso l'altro; e poi faccino due riprese, l'una in sul piè manco e l'altra in sul piè ritto; e poi venghino incontro l'uno all'altro con uno passo doppio, cominciando col piè manco; e poi faccino la volta del gioioso tutti insieme; poi quello di mèzo venga incontro agli altri con duo passi sciempi; et in quel tempo gli altri faccino una rivenza in sul piè manco ...⁴⁹.

Questo è circa un terzo della danza che si sviluppa secondo il medesimo schema e viene poi ripetuta. La forma è sempre quella delle due figure laterali che dipendono da quella centrale. Il sesso non è specificato. L'analogia dello schema informatore non significa ovviamente che quella danza particolare abbia influenzato proprio quel dipinto: ma che sia la danza che il quadro di *Venere* vennero creati per gente con lo stesso tipo di approccio alle scene artistiche di gruppo. La sensibilità

rappresentata dalla danza richiedeva al pubblico una capacità di interpretare schemi di figure, cioè un'esperienza generale di accordi semidrammatici che permise al Botticelli e ad altri pittori di contare su una analoga prontezza del pubblico nell'interpretare i loro gruppi. Quando aveva a che fare con un soggetto neoclassico, privo di qualsiasi tradizione prestabilita riguardo all'impostazione e di qualsiasi certezza che la storia fosse ampiamente e intimamente nota, il pittore poteva far danzare le figure in modo da esprimere palesemente il loro rapporto, come fa il Botticelli nel suo *Pallade doma il centauro*. Non importa molto se la storia non ci è familiare: il dipinto può essere preso nello spirito di un *ballo in due*.

8.

Abbiamo esaminato le rappresentazioni che i pittori davano dei personaggi nei seguenti termini: i personaggi rappresentati non venivano stabiliti in base ai modelli relativi a gente reale, ma in base ai modelli desunti dall'esperienza di gente reale. Nello stesso tempo le figure dei pittori e il loro ambiente erano anche dei colori e delle forme molto complesse e il bagaglio culturale del xv secolo, che permetteva di comprenderli come tali, non era in tutto e per tutto uguale al nostro.

Ciò è decisamente meno evidente, e probabilmente anche meno importante, per i colori che non per le forme. Riunire i colori in serie simboliche era un gioco tardo medievale ancora in uso nel Rinascimento. Sant'Antonino e altri elaborarono un codice teologico:

Bianco:	purezza
Rosso:	carità
Giallo-oro:	dignità
Nero:	umiltà ⁵⁰

Alberti e altri fornirono un codice relativo ai quattro elementi:

Rosso:	fuoco
Blu:	aria
Verde:	acqua
Grigio:	terra ⁵¹

C'era anche un codice astrologico sul quale si basava Leonello d'Este, marchese di Ferrara, per la scelta quotidiana degli abiti⁵². Ce n'erano anche altri naturalmente e il risultato era quello di elidersi ampiamente a vicenda. Ciascun codice poteva essere operante solo all'interno di limiti molto ristretti: nella propria mente uno poteva riferirsi al codice araldico per gli stemmi o al codice teologico quando contemplava i costumi religiosi, e senza dubbio al codice astrologico quando guardava Leonello d'Este.

Ma a meno che il riferimento a un codice derivasse da speciali spunti suggeriti da circostanze di questo tipo, esso non poteva far parte del normale modo di vivere l'esperienza visiva. I simbolismi legati ai codici non sono importanti in pittura, anche se ci sono talvolta degli elementi che vi corrispondono. Non ci sono codici segreti che valga la pena di conoscere a proposito del colore usato dai pittori.

La cosa che piú si avvicina a un codice è quella che abbiamo incontrato prima: una sensibilità maggiore della nostra ai diversi gradi di preziosità delle tinte che permetteva al pittore di usarle per porre qualcosa in evidenza. Le tinte non erano uguali, non erano percepite come uguali, e il pittore e il suo cliente cercavano di tener presente il piú possibile questo fatto. Quando Gherardo Starnina si atteneva alle istruzioni di usare un azzurro da 2 fiorini per la Vergine e un azzurro da un fiorino per il resto del dipinto (p. 15) sottolineava una distinzione teologica. Ci sono tre livelli di adorazione:

«Latria» è il massimo di adorazione dovuta solo alla Trinità; «Dulia» è la reverenza per l'eccellenza e cioè ciò che dobbiamo ai santi, agli angeli e ai padri della chiesa; «Hyperdulia» è una forma più intensa della precedente ed è dovuta solo alla Vergine. Negli affreschi di Starnina l'«Hyperdulia» veniva misurata a 2 fiorini l'oncia. Non c'è dubbio che la «Latria» dovuta al Padre, Figlio e Spirito Santo venisse espressa con l'oro. L'enfasi data da un colore prezioso non venne però abbandonata dai pittori una volta che essi e i loro clienti ebbero delle remore nell'ostentare ampie quantità di tali colori per il loro prestigio. C'erano colori costosi, azzurri ricavati dal lapislazzuli o rossi fatti d'argento e zolfo, e c'erano colori economici, le terre, come l'ocra e il terra d'ombra. L'occhio era colpito da quelli preziosi prima che dagli altri.

Ciò potrebbe apparire un fatto meschino – anche se sarebbe difficile darne una spiegazione razionale – e all'epoca c'era per esso un certo disgusto intellettuale e, ancor più chiaramente, pittorico: la tensione è una delle caratteristiche del periodo. Il disgusto si esprimeva in una disputa sulla pura relatività del colore. L'affermazione letteraria più eloquente si ebbe intorno al 1430 da parte dell'umanista Lorenzo Valla, esasperato da un'assurda gerarchia araldica dei colori che l'avvocato trecentesco Bartolo da Sassoferrato aveva pomposamente definito:

Intueamur nunc rationes tuas [di Bartolo] de coloribus... Color *aureus* est, inquit, nobilissimus colorum, quod per eum figuratur lux. Si quis enim vellet figurare radios solis, quod est corpus maxime luminosum, non posset commodius facere quam per radios aureos, constat autem luce nihil esse nobilius. Animadvertite stuporem hominis, stoliditatemque pecudis. Si aureum colorem accipit eum solum, qui ab auro figuratur, sol quidem non est aureus. Si aureum

pro *fulvo*, *rutilo*, *croceo*, quis unquam ita caecus atque ebrius fuit, nisi similis ac par Bartolo, qui solem croceum dixerit? Sustolle paulisper oculos asine [Bartolo]... et vide an sol est aureus vel *argenteus*... Quid postea, quae proximo loco colorem ponit?... *Sapphireus*, inquit, est proximus, quem ipse, ut est barbarus, et quasi cum foeminis, et non cum viris loquatur, *azurum* vocat: per hunc colorem, ait significatur aer. Nonne tibi hic aliquid dicere videtur, qui ordinem sequitur elementorum? certe. Sed nescio quare lunam praetermisit,... quum solem primum feceris, lunam debueras facere secundam, quae et altior aere est, et magis suum quendam colorem habet quam aer, et quum illum dixeris aureum, hanc oportebat argenteam nominare et proximam a sole facere, ut argentum secundum est ab auro: ... *Sapphireum* igitur secundo numeras loco, [BartoIo], delectatus, ut dixi, ordine elementorum: a metallis enim, a lapidibus preciosis, ab herbis et floribus, non putasti tibi exempla sumenda: quae si propria magis et accomodata erant, tum humilia tibi et abiecta duxisti, tu qui ex sole tantum es factus et aere. Nam quum seriem elementorum prosequeris, de duobus dicis, de duobus alteris obmutescis, et nobis expectantibus tam altum venerandumque processum, quodam modo illudis. Si primus color est igneus, sequens acrius, tertius aquaticus erit: quartus terreus... Pergamus ad caetera. Paulo post ait album esse nobilissimum colorum, nigrum abiectissimum, alios vero ita quenquam optimum, ut est albo coniunctissimus, rursum ita quenquam deterrimum: ut est nigredini proximus. Horum quid primum reprehendam? an quod aurei caloris non meminit...? ... Aut cur serica fila murice tingerentur, lanae candidae rubricarentur, nisi rubeus color albo putaretur esse venustior? Nam si candor est simplicissimus et purissimus, non continuo est praestantissimus... De nigro autem quid dicam? quem cum albo comparatum invenio, nec minoris praestantiae putatum, unde corvus et cygnus propter hanc ipsam causam dicuntur Apollini consecrati: ... Et mea sententia Aethiopes Indis

pulchriores, eo ipso quod nigriores sunt. Quid ergo auctoritatem homini affero, quos ille aethereus parvifacit?... Quod si rerum conditor nullam in operibus suis putavit colorum differentiam, quid nos homunculi faciemus? an volumus plus deo sapere? aut eum imitari et sequi erubescemus? O bone et sancte Jesu, si non cogitavit de lapidibus et herbis, de floribus et multis aliis Bartolus quum de vestibus et operimentis hominum loqueretur, poteratne oblivisci de avium, prope dixerim, vestibus, ut galli, pavonis, picci, picae, phasiani, et aliorum complurium?... Eamus nunc et hominem audiamus, a divinis atque humanis rebus dissentientem: et puellis Ticinensibus, ver enim adventat, legem imponamus, ne sarta, nisi quomodo Bartolus praescribit, texere audeant,... Nunc illud dixisse satis est. Stolidissimum esse aliquem de dignitate colorum legem introducere (il corsivo è mio)⁵³.

Su questa discussione ci sono molte prese di posizione da parte dei pittori.

Il richiamo del Valla al limitato, per non dire medievale, settore della Natura rappresentato dai prati fioriti era una mossa convenzionale: lo scultore Filarete si riferiva agli stessi prati in alcune osservazioni di scarsa utilità a proposito dell'accostamento delle tinte:

Guarda dalla natura come stanno bene compartiti i fiori ne' campi e l'erbe. A presso al verde ogni colore se gli confà: el giallo e il rosso, e anche l'azzurro non si disdice. El bianco appresso al nero tu sai come si conformano; el rosso col giallo non così bene si confà, assai si confà allo azzurro, ma piú al verde; el bianco al rosso si confà assai⁵⁴.

Le osservazioni di Alberti sulle armonie di colore sono meno semplicistiche e non in rapporto con il simbolismo degli elementi che anch'egli formalmente ammetteva:

Sarà ivi gratia quando l'uno colore apresso molto sarà dal altro differente, che se ivi dipignierai Diana guidi il coro, sia ad questa nimpha panni verdi, ad quella bianchi, ad l'altra rossati, al'altra crocei, et cosi ad ciascuna diversi colori tale che sempre i chiari sieno presso ad altri diversi colori obscuri. Sarà questa comparatione, ivi la bellezza de colori piú chiara et piú leggiadra, et truovasi certa amicitia de' colori, che l'uno giunto con l'altro li porgie dignità et gratia. Il colore rossato presso al verde et al cilestro si danno insieme honore et vista. Il colore bianco non solo adpresso il cienericcio at apresso il croceo ma quasi presso a tutti posto porge letitia. I colori obscuri stanno fra i chiari non senza alcuna dignità et così i chiari bene s'avolgano fra li obscuri. Così adunque, quanto dissi, il pictore disporrà suo colori⁵⁵.

Le considerazioni di Alberti sulla combinazione dei colori sono le piú precise che si possano trovare, e la difficoltà a comprendere a fondo cosa egli intenda è un ammonimento: le parole non erano infatti il mezzo con cui gli uomini del xv secolo, o chiunque altro, potessero esprimere il loro senso del colore.

9.

A Firenze, e nella maggior parte delle altre città su cui si hanno notizie, un ragazzo nelle scuole laiche private o municipali – le alternative erano le scuole religiose, allora piuttosto in declino, o una delle poche scuole umanistiche – riceveva due gradi di istruzione⁵⁶. Per circa quattro anni, a partire dall'età di sei o sette, egli frequentava una scuola elementare o *botteghuzza*, dove imparava a leggere e scrivere e alcune nozioni di base di corrispondenza commerciale e formule notarili. Poi, per circa quattro anni, a partire dall'età di dieci-undici, la maggior parte proseguiva gli studi in una scuola secon-

daria, l'*abbaco*. Qui essi studiavano alcuni libri un po' piú impegnativi, come Esopo e Dante, ma la maggior parte dell'insegnamento era a questo punto basato sulla matematica. Pochi proseguivano ulteriormente ed entravano all'università per diventare avvocati, ma per buona parte della gente appartenente alla borghesia le nozioni matematiche acquisite nella scuola secondaria costituivano il nucleo centrale della loro formazione intellettuale e della loro cultura. Molti dei loro manuali esistono ancora oggi e ci si può rendere conto molto chiaramente della natura di questa matematica: era una matematica commerciale strutturata sulle esigenze del mercante e entrambe le sue principali nozioni sono profondamente inserite nella pittura del Quattrocento.

Una di queste è la misurazione. È un fatto importante della storia dell'arte che le merci siano arrivate regolarmente in contenitori di misura standard solo a partire dal XIX secolo: prima ogni contenitore – che fosse un barile, un sacco o una balla – era unico, e calcolare il suo volume in modo rapido e preciso era una condizione essenziale negli affari. È importante conoscere il modo in cui una società misurava i suoi barili e ne calcolava il volume perché è un indice delle sue capacità analitiche e delle sue usanze. Per esempio sembra che in Germania, nel Quattrocento, si misurassero i barili con complessi e appositi regoli e misure da cui si potevano ottenere i risultati: il lavoro era spesso fatto da uno specialista. Un italiano, al contrario, misurava i suoi barili per mezzo della geometria e del π :

Egl'è una bocte che i suoi fondi è ciascuno per diametro 2 bracci; et al cochiume è $2\frac{1}{4}$ et tra i fondi e 'l cochiume è $2\frac{2}{9}$, et è lunga 2 bracci. Domando quanto serà quadrata.

Questa è de spetie de piramide taglate, però fa'cosí. Montiplica il fondo in sé, ch'è 2, fa 4, poi montiplica $2\frac{2}{9}$,

in sé fa $4^{76}/_{81}$; giogni insieme fa $8^{76}/_{81}$. Poi montiplica 2 via $2^2/_{9}$ fa $4^4/_{9}$, giogni con $8^{76}/_{81}$ fa $13^{31}/_{81}$, parti per 3 ne vene $4^{112}/_{243}$ cioè radici de $4^{112}/_{243}$ che in sé montiplicato fa $4^{112}/_{243}$; e questo tieni a mente. Tu ài che moltiplicato $2^2/_{9}$ in sé fa $4^{76}/_{81}$, hora montiplica $2^1/_{4}$ in sé fa $5^1/_{16}$, giogni insieme fa $10^1/_{1296}$, et montiplica $2^2/_{9}$ via $2^1/_{4}$ fa 5 giogni insemi fa $15^1/_{1296}$; parti per 3 ne vene $5^1/_{3888}$, cioè la radici de $5^1/_{3888}$, che in sé montiplicato fa $5^1/_{3888}$. Giognilo chon quello de sopra ch'è $4^{112}/_{243}$ fa $9^{1792}/_{3888}$ il quale montiplica per 11 e parti per 14, [cioè moltiplica per $\pi/4$] ne vene $7^{23600}/_{54432}$: tanto è quadrata la dicta botte⁵⁷.

È un mondo intellettuale tutto particolare.

Queste istruzioni per misurare un barile sono prese da un manuale di matematica per mercanti scritto da Piero della Francesca, *De abaco*, e proprio questo strettissimo rapporto tra il pittore e la geometria mercantile rappresenta il punto essenziale. Le capacità che Piero o qualsiasi altro pittore usava per analizzare le forme che dipingeva erano le stesse che Piero, o qualunque commerciante, usava per misurare delle quantità. E il legame fra la misurazione e la pittura, che Piero stesso personifica, è estremamente concreto. Da un lato molti pittori, loro stessi uomini d'affari, erano passati attraverso l'istruzione matematica secondaria delle scuole laiche: si trattava della geometria che essi conoscevano e usavano quotidianamente. Dall'altro il pubblico colto aveva queste stesse nozioni geometriche per guardare i dipinti: era uno strumento di cui erano dotati per esprimere dei giudizi e i pittori lo sapevano.

Un modo ovvio per il pittore di provocare l'intervento del misuratore era quello di fare un acuto uso del repertorio degli oggetti solitamente utilizzati negli esercizi di misurazione, cioè le cose familiari che il fruitore doveva aver fatto per imparare la geometria – cisterne, colonne, torri di mattoni, superfici pavimentate e così

via. Per esempio, quasi ogni manuale usava un padiglione come esercizio per calcolare le aree di superficie; era un cono adatto, o il composto di un cono e di un cilindro, o di un cilindro e di un tronco di cono e si chiedeva di calcolare quanta stoffa era necessaria per fare il padiglione. Quando un pittore come Piero usava un padiglione nella sua pittura invitava il suo pubblico a misurare. Non che essi si mettessero a fare dei calcoli sulle aree delle superfici o sui volumi, naturalmente, ma tendevano a riconoscere nel padiglione prima di tutto un composto di un cilindro e di un cono e, solo secondariamente, qualcosa che andava al di là del cilindro e del cono in senso stretto. Ne risultava una piú completa conoscenza del padiglione quale precisa forma volumetrica. Non c'è niente di banale nell'uso che Piero fa qui dell'abilità del suo pubblico; è un modo per soddisfare la terza richiesta della Chiesa al pittore e cioè lo stimolare l'uso della vista nella sua speciale qualità di immediatezza e di forza. La precisa e spontanea valutazione che il fruitore dà del padiglione è ciò che gli consente di passare dalla sua dimensione quotidiana al mistero della immacolata concezione della Vergine, così come i tre angeli fungono da mediatori nel *Battesimo di Cristo*.

Nelle sue manifestazioni pubbliche il pittore dipendeva di solito dalla generale attitudine del suo pubblico a misurare. Per l'uomo di commercio quasi tutto era riducibile alle figure geometriche che stavano sotto a qualsiasi irregolarità della superficie – la pila di grano ridotta a un cono, il barile a un cilindro o a un composto di tronchi di cono, il mantello a un cerchio di stoffa che poteva diventare un cono di stoffa, la torre di mattoni a un composto di un corpo cubico formato da un numero calcolabile di corpi cubici piú piccoli, e così via. Questa abitudine di analisi è molto simile all'analisi delle apparenze fatta dal pittore. Come un uomo misurava una balla, così il pittore misurava una figura. In

entrambi i casi c'è una consapevole tendenza a ridurre delle masse e dei vuoti irregolari a combinazioni di corpi geometrici calcolabili. Un pittore che lasciava delle tracce di questo tipo di analisi nei suoi dipinti lasciava dei suggerimenti che il suo pubblico era perfettamente in grado di recepire.

Ci sono vari modi di vedere il cappello di Niccolò da Tolentino nella *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello. Uno è quello di vedere un cappello rotondo coronato da una balza; un altro di considerarlo un composto di un cilindro e di un disco poligonale rigonfio a forma di cappello. I due non si escludono a vicenda: Lorenzo de' Medici, che aveva questo dipinto nella sua stanza da letto, li avrebbe visti entrambi e li avrebbe accettati come una specie di successione di scherzi geometrici. Di primo acchito esso attira l'attenzione per la sua dimensione e il suo sfarzo esagerati; poi, in un secondo momento, per il disegno paradossale di questa estrema tridimensionalità dei cappelli che si comportano come se fossero bidimensionali, allargandosi piattamente sulla superficie del dipinto senza tener conto della forma dell'oggetto; infine per il sorgere di un interrogativo circa il poligono della corona. È certamente poligonale, ma è quadrangolare, ettagonale o esagonale? È un cappello problematico e come modo per far notare Niccolò da Tolentino l'artificio del paradosso e dell'ambiguità è ovviamente efficace, sebbene qui la geometria sia meno sostanzialmente funzionale nella vicenda che non nel caso del padiglione di Piero. Ma il pensare alla corona come a una cosa del tutto poligonale richiede non solo certe abitudini di illazione – come il presumere che il pezzetto che è nascosto alla vista sia una regolare continuazione della parte visibile – non solo questo, ma anche un elemento di energia e di interesse: cioè non ci si darebbe la pena di spingersi fino a questo punto se in qualche modo non ci si divertisse a fare questo esercizio, anche soltanto per

utilizzare delle capacità che noi teniamo in gran conto. Lo stile pittorico di Paolo Uccello deve trovare lo stile conoscitivo adatto perché il dipinto funzioni.

I concetti geometrici di un misuratore e la sua attitudine a esercitarli rende più acuta la sensibilità visiva di un uomo di fronte alla realtà di un volume. Egli è portato a comprendere più a fondo il personaggio di Adamo nel dipinto di Masaccio *La cacciata dei progenitori dal Paradiso terrestre* vedendolo come un composto di cilindri, o la figura di Maria nel dipinto di Masaccio *La Trinità* vedendola come un massiccio tronco di cono e quindi come la figura stessa. Nell'ambiente sociale quattrocentesco del pittore ciò costituiva uno stimolo a usare i mezzi che egli aveva a disposizione – nel caso di Masaccio la convenzione toscana di suggerire una massa indicando i toni di luce e ombra che una fonte di luce avrebbe prodotto su di essa – in modo da rendere chiaramente il suo volume, con un'abilità ben identificabile. Un pittore che avesse lavorato all'interno di altre convenzioni avrebbe potuto usare mezzi diversi per raggiungere uno scopo analogo. Per esempio Pisanello veniva da una tradizione dell'Italia settentrionale secondo la quale una massa veniva resa più con i suoi contorni caratteristici che non con i toni. Egli poteva andare incontro all'attitudine a misurare, con delle figure in atteggiamento di torsione e di bilanciamento del peso in modo che il contorno, rispetto alla superficie del quadro, presentasse delle spirali attorno al corpo come un'edera intorno a una colonna. Sembra che in molte parti d'Italia la gente preferisse questa convenzione, forse perché era il tipo di pittura alla quale erano abituati o forse perché a essi piaceva l'impressione di mobilità che essa produceva. In ogni caso il *San Giorgio* di Pisanello costituisce, a suo modo, una prova impegnativa per il misuratore.

10.

Nel suo trattato *Sulla vita civile* il fiorentino Matteo Palmieri, di cui abbiamo già incontrato la descrizione della processione del Giorno di San Giovanni, raccomandava lo studio della geometria per rendere piú acute le menti dei bambini. Anche il banchiere Giovanni Rucellai lo ricordava, ma sostituiva la geometria con l'aritmetica: «... perché fa l'animo atto et pronto a esaminare le cose sottili»⁵⁸. Questa aritmetica era l'altra branca della matematica commerciale, anch'essa di fondamentale importanza nella cultura del Quattrocento. E al centro della loro aritmetica commerciale c'era lo studio della proporzione.

Il 16 dicembre 1486 il matematico Luca Pacioli si trovava a Pisa e durante il giorno fece visita al magazzino di stoffe del suo amico Giuliano Salviati. C'era anche un mercante fiorentino, Onofrio Dini, e si misero a parlare. Una delle cose che il fiorentino Onofrio Dini propose fu il seguente problema:

Uno vien a morte, e a sua donna gravida. E fa testamento de duc. 600 che si trova in tutto. Di quali la donna facendo maschio, ne die havere 200. el fio 400. E facendo femina, la donna ne deba havere 400. E la fia 200. Acade che feci fio et fia. Dimandase che ne toca per uno, aciò sia salva la intentione del testatore ...⁵⁹.

Onofrio Dini probabilmente non se ne rese conto, ma il gioco delle proporzioni che proponeva era un gioco orientale: lo stesso problema della vedova e dei gemelli lo si trova in un libro medievale arabo. A loro volta gli arabi avevano imparato questo tipo di problema, e le regole aritmetiche che esso comportava, dall'India in quanto si trattava di un procedimento indú risalente al VII secolo o anche prima. Insieme a molte altre nozioni

matematiche esse vennero introdotte in Italia dall'Islam all'inizio del XIII secolo dal pisano Leonardo Fibonacci. Nel Quattrocento in Italia c'erano moltissimi problemi sul tipo di quello della vedova e dei gemelli. Essi avevano una funzione assolutamente pratica: sotto le spoglie della vedova e dei gemelli ci sono tre capitalisti che traggono un certo profitto a seconda dei loro rispettivi investimenti in qualche impresa commerciale di rischio. È la matematica delle società commerciali ed era in questo contesto che Luca Pacioli riporta la storia di Onofrio Dini nel suo *Summa de Arithmetica* del 1494.

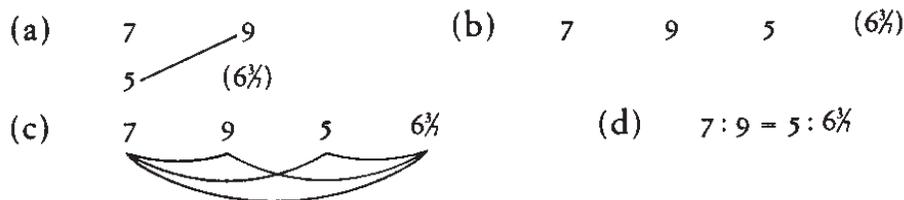
Lo strumento aritmetico universale usato dai mercanti italiani colti nel Rinascimento era la Regola del Tre, anche nota come Regola Aurea o Chiave del Mercante. Si trattava fondamentalmente di una cosa molto semplice come spiega Piero della Francesca:

La regola de le tre cose dici che se dèi montiplicare la cosa, che l'omo vole sapere, per quella che non è simigliante e, la somma che fa, partire per l'altra; et quello che ne vene è de la natura de quello che non è simigliante, et sempre il partitore è simile a la cosa che l'omo vole sapere.

Exemplo. Bracci 7 di panno vaglano 9 Libre, che varà 5 bracci?

Fa' cosí: montiplica la quantità che tu voi sapere per quella quantità che vale li 7 bracci di panno, ch'è 9 Libre, cosí 5 via 9 fa 45, parti per 7 ne vene 6 Libre e resta 3 Libre; fanne soldi sono 60, parti per 7 ne vene 8 soldi e resta 4 soldi; fanne d[e]nari sono 48, parti per 7 ne vene 6 denari $\frac{6}{7}$. Adunqua 5 bracci di panno a quella ragione vaglano 6 Libre 8 soldi 6 denari $\frac{6}{7}$.

C'erano diverse convenzioni per tracciare uno schema dei quattro termini in questione:



Nel XIII secolo Leonardo Fibonacci aveva usato la forma piú islamica (a). Nel XV secolo molti preferivano porre i termini in una linea retta, come in (b). In alcuni quaderni la rappresentazione convenzionale aggiunse, nel tardo Rinascimento, delle connessioni tra i termini per mezzo di linee curve, come in (c). Oggi noi rappresenteremmo il rapporto come in (d), ma questa notazione venne usata solo a partire dal XVII secolo. Le linee curve nella notazione (c) non erano una semplice decorazione; esse connotavano i rapporti tra i termini perché la Regola del Tre esprime una proporzione geometrica. Rientra nella natura della formula e dell'operazione che 1) il primo termine stia al terzo come il secondo sta al quarto, e anche che 2) il primo termine stia al secondo come il terzo sta al quarto e inoltre che 3) se si moltiplica il primo termine per il quarto il prodotto sarà uguale a quello del secondo per il terzo. Ci si basava su questi rapporti per verificare i calcoli.

La Regola del Tre rappresenta il modo in cui il Rinascimento trattava i problemi della proporzione. I problemi di proporzione riguardavano: l'allevamento, la mediazione, lo sconto, l'abbuono per la tara, l'alterazione delle merci, il baratto e lo scambio di valuta. Tutti questi calcoli erano molto piú essenziali di quanto non lo siano oggi. Per esempio i problemi di scambio erano di una complessità straordinaria poiché ogni città impor-

tante aveva non solo la sua valuta, ma anche i propri pesi e misure. In una pagina di un *Libro di mercantie* fiorentino del 1481 e tratta delle differenze tra le misure fiorentine e quelle di alcune altre città. La gente del Quattrocento affrontava questa formidabile confusione con la Regola del Tre e una buona metà dei loro trattati di aritmetica è dedicata a essa. Le difficoltà non stavano nella formula in sé, che è semplice, ma nel ridurre in formula un problema complesso, con i termini giusti al posto giusto; e per problemi quali quello dell'interesse composto la formula veniva ampliata in modo tale che, invece di tre termini iniziali, se ne potevano avere molti di più.

Così la gente del xv secolo divenne esperta attraverso la pratica quotidiana nel ridurre i più diversi tipi di informazioni a una formula di proporzione geometrica: A sta a B come C sta a D. Per il nostro scopo la cosa importante sta nel constatare che l'abilità era una sola, sia che venisse usata per i problemi riguardanti le società o gli scambi, sia che fosse utilizzata per fare e vedere dei dipinti. Piero della Francesca disponeva della stessa preparazione sia per un affare di baratto, che per il sottile gioco di intervalli dei suoi dipinti, ed è interessante notare che ciò che egli spiega dovrebbe essere più connesso a usi commerciali che non pittorici. L'uomo di commercio aveva delle capacità che riguardavano la proporzionalità della pittura di Piero, perché il piccolo passo che separava le proporzioni interne a una società commerciale dalle proporzioni interne di un corpo umano veniva fatto naturalmente anche solo nell'ambito degli esercizi commerciali. Nella fig. 4 per esempio ci sono due problemi di proporzione che riguardano un calice e un pesce. Il coperchio, la coppa e il piede del calice così come la testa, il corpo e la coda del pesce sono poste in proporzione – non per le dimensioni ma per i risvolti commerciali dei problemi del peso. Le operazioni sono

legate a quelle concernenti lo studio della proporzione della testa di un uomo, come le descrisse Leonardo:

Tanto dev'essere da $a b$ cioè dal nascimento dinanzi de' capelli alla linea della sommità del capo, quanto è da $c d$ cioè dal fine di sotto del naso alla congiuntione de' labbri dinanzi della bocca; tanto è dal lagrimatoio dell'ochio m alla sommità del capo a quanto è da m al di sotto del mento s ; $s c f b$ sono simili per spatio l'uno all'altro⁶¹.

Lo studio delle proporzioni del corpo umano fatto dal pittore era generalmente qualcosa di abbastanza sommario in termini matematici a paragone di ciò cui erano abituati i mercanti.

La proporzione geometrica dei mercanti era un metodo di precisa consapevolezza delle proporzioni. Non si trattava di una proporzione armonica, di questa o quella convenzione, ma rappresentava proprio il modo in cui si deve trattare una convenzione di proporzione armonica. Persino qualcosa di piú, in quanto

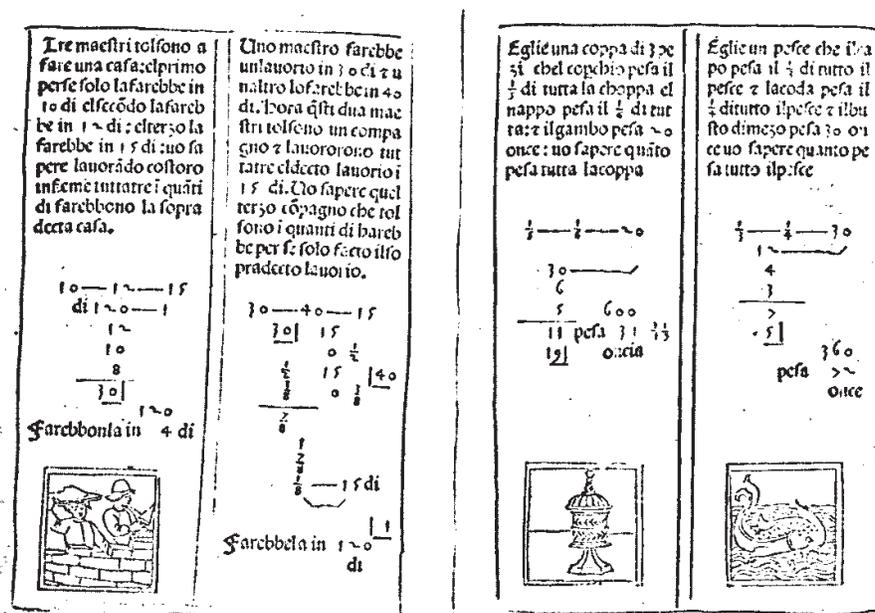


Fig. 4

la suggestione del suo insieme comportava anche una tendenza alla proporzione armonica. Leonardo usa la Regola del Tre per un problema relativo ai pesi in una bilancia e arriva ai quattro termini 6 8 9 (12): è una sequenza molto semplice a cui ogni mercante era abituato. Ma è anche la sequenza della scala armonica pitagorica – tono, diatessaron, diapente e diapason – come veniva discussa nella teoria musicale e architettonica del xv secolo. Prendete quattro pezzi di corda di uguale consistenza lunghi 6, 8, 9 e 12 pollici, e sottoponeteli alla stessa tensione. L'intervallo tra 6 e 12 è un'ottava; tra 6 e 9 e tra 8 e 12 una quinta; fra 6 e 8 e tra 9 e 12 una quarta; fra 8 e 9 un tono maggiore. Questa è l'intera base dell'armonia occidentale e il Rinascimento poteva trascriverla sotto forma di Regola del Tre: anche Pietro Cannuzio pone questa annotazione della scala armonica in cima al frontespizio delle *Regule florum musices*, per richiamare l'attenzione del mercante. Nella *Scuola di Atene* di Raffaello l'attributo di Pitagora è una tavoletta con lo stesso motivo numerato VI, VIII, IX, XII. La serie armonica di intervalli usata da musicisti e talvolta da architetti e pittori⁶² era comprensibile grazie alle nozioni impartite dall'istruzione commerciale.

Naturalmente qui si corre il rischio di esagerare: sarebbe assurdo pretendere che tutta questa gente di commercio se ne andasse in giro alla ricerca di serie armoniche nei dipinti. Ciò che va detto è più mediato. Prima di tutto l'educazione del Quattrocento attribuiva un valore eccezionale a certe capacità matematiche come la misurazione e la Regola del Tre. Questa gente non conosceva molta più matematica di noi, anzi la maggior parte di loro sapeva meno della maggior parte di noi. Ma essi conoscevano benissimo il settore in cui erano specializzati, la utilizzavano in affari importanti più spesso di noi, la usavano in giochi e

indovinelli, acquistavano libri lussuosi sull'argomento e si vantavano della loro abilità nella matematica, in sostanza essa rappresentava la parte relativamente più vasta della loro cultura intellettuale convenzionale. In secondo luogo questa specializzazione costituiva una attitudine a indirizzare l'esperienza visiva, sia nei dipinti che al di fuori di essi, in un senso specifico, considerando cioè la struttura di forme complesse come delle combinazioni di solidi geometrici regolari e come degli intervalli raggruppabili in serie. Siccome avevano una certa pratica nell'averne a che fare con le proporzioni e nell'analizzare il volume o la superficie di corpi composti erano sensibili ai dipinti che portavano i segni di tali processi. Terzo, c'è una continuità tra le capacità matematiche usate dalla gente di commercio e quelle usate dal pittore per produrre la proporzionalità pittorica e la lucida solidità che ci colpiscono oggi come dei fenomeni tanto rilevanti. Il *De abaco* di Piero è la prova di questa continuità. Il ruolo attribuito a queste capacità nella sua società era un incoraggiamento per il pittore a divertirsi a inserirle nei suoi dipinti e, come possiamo constatare, egli non esitava a farlo. Era proprio per questa «profusione» di abilità che il suo mecenate lo pagava.

II.

L'argomento di questo capitolo è diventato progressivamente più profano, ma ciò potrebbe trarre in inganno. Infatti è possibile che le qualità pittoriche che ci sembrano teologicamente neutrali – proporzione, prospettiva, colore, varietà, per esempio – in realtà non lo fossero. Una cosa imponderabile è l'occhio morale e spirituale, atto a interpretare diversi tipi di interesse visivo in termini morali e spirituali. Ci sono due generi di letteratura devota del Quattrocento che forniscono degli

accenni, anche se soltanto degli accenni, su come ciò possa arricchire la percezione dei dipinti. Uno è un tipo di libro o di sermone sulla qualità sensibile del paradiso e l'altro è un testo in cui le caratteristiche della normale percezione visiva vengono esplicitamente tradotte in termini morali.

Secondo il primo la vista è il più importante dei sensi e le delizie che l'attendono in cielo sono grandi. *De deliciis sensibilibus paradisi* di Bartolomeo Rimbertino, stampato a Venezia nel 1498, è un resoconto del tutto completo su questi argomenti, distingue tre tipi di progressi rispetto alla nostra esperienza visiva di esseri umani: una maggior bellezza delle cose viste, una maggiore acutezza del senso della vista e un'infinita varietà di oggetti da osservare. La maggior bellezza sta in tre particolari: luce più intensa, colore più chiaro, e miglior proporzione (soprattutto nel corpo di Cristo); la maggiore acutezza della visione comprende una maggiore capacità di fare distinzioni tra una forma o un colore e un altro e la capacità di vedere sia a grandissima distanza che attraverso i corpi. Come riassume un altro trattato con lo stesso titolo, *De sensibilibus deliciis paradisi* di Celso Maffei del 1504: «... Et visus erit ita acutus ut minimas differentias colorum et varietates discernere poterit. Nulla etiam distantia aut corporum interpositio erit impedimento»⁶³. L'ultima di queste nozioni è per noi la più strana; Bartolomeo Rimbertino aveva spiegato il pensiero che stava dietro di essa:

... intersticidium non impedit visum oculorum beatorum...
Nam si christus existens in celis post ascensionem suam videbat matrem suam dulcissimam: adhuc in terra existentem et in cubiculo orantem, patet quod nec situs nec paries impedit.

Item non plus impedit opacitas intersticii quam inversio rei visibilis ab ante et retro: ut de facie locuti sumus. Unde

Christus poterat faciem matris prostrate in terram intueri et nunc mater eius beatissima, quemlibet devotum suum: ac si in faciem eius de directo respiceret. Et sic patet quod per dorsum videre potest pectus: et per occiput faciem⁶⁴.

L'esperienza terrena che si poteva avvicinare di più a ciò era forse quella che si serviva di una rigida convenzione prospettica applicata a un disegno geometrico, come accade nel disegno di Piero della Francesca della parte esterna di un pozzo.

Ma nel secondo tipo di testo vengono discussi alcuni aspetti della nostra normale percezione terrena. *De oculo morali et spirituali* di Pietro di Limoges era un libro del XIV secolo abbastanza in voga in Italia nel tardo Quattrocento: una traduzione italiana, *Libro del occhio morale*, fu stampata nel 1496. Il suo programma era chiaro:

Se diligentemente vorremo col spirito pensare nella lege del signore, facilmente cognosceremo che nelli sacri eloqui spesso si recitano quelle cose che alla visione & occhio materiale si appartengano. Donde è manifesto che la consideratione del occhio & di quelle cose che ad esso si appartengano è assai utile ad havere più piena notitia de la sapientia divina⁶⁵.

Uno dei metodi adottati dall'autore per raggiungere questo scopo è quello di prendere un certo numero di fenomeni ottici abbastanza comuni – per esempio un bastone immerso per metà nell'acqua che sembra piegato e il fatto che se si mette un dito di fronte alla fiamma di una candela si vedono due dita – per trarne delle considerazioni morali. Egli le chiama «Tredici maravigliose cose circa la vision del occhio, le quali contengono spirituale informatione»⁶⁶. L'undicesima meraviglia è un esempio che rinvia alla percezione dei dipinti:

Undecimo mirabile in la visione.

È provato per la antedecta scientia [la prospettiva], che sottracti li ragi over linee non si può certificar la quantità dela cosa che si vede, ma si puo ben discernere se si vede per deritte linee: come è manifesto in alcuna cosa laquale hora se vede in aere & hora in acqua. Similmente, el peccato si può certitudinalmente comprendere secondo el grado della propria quantità da quello elquale derittamente risguardo el peccato con locchio della ragione. Et in questo modo alcuno doctore over qualunque altro huomo studioso risguarda el peccato, elquale speculando in ciaschun peccato la vita, considera & investiga ciò che si dee cognoscere de li gradi de peccati... El peccatore adonque quando commette el peccato, non discerne la colpa di esso peccato né risguarda quello per dericta linea ma per obliqua & interrota ...⁶⁷.

Non dovrebbe essere difficile riferire tutto ciò al significato morale della prospettiva lineare del pittore del Quattrocento.

Il principio fondamentale della prospettiva lineare in uso è in effetti molto semplice: la visione segue delle linee rette e le linee parallele che vanno in tutte le direzioni sembrano incontrarsi all'infinito in un unico punto di fuga. Le maggiori difficoltà e complicazioni di questa convenzione sorgono nel particolare, nella pratica, nella consistenza e nelle modificazioni del principio base necessario per evitare che la prospettiva del dipinto appaia troppo tendenziosa e schematica: esse costituiscono un problema per il pittore e non per il fruitore, a meno che in un dipinto la prospettiva sia sbagliata e ce ne si voglia chiedere la ragione. Molta gente del Quattrocento era piuttosto abituata all'idea di applicare la geometria piana al più ampio mondo delle apparenze, poiché ciò veniva loro insegnato per misurare gli edifi-

ci e gli appezzamenti di terreno. C'è un esercizio tipico nel trattato di Filippo Calandri del 1491:

E sono dua torri in nun piano che luna è alta 80 braccia et l'altra è alta 90 braccia: et dal luna torre all'altra è 100 braccia: et intra queste dua torri e una fonte d'acqua in tal luogho che movendosi due uccelli uno diciasuna et volando dipari volo giungono alla decta fonte a un tracto. Vo sapere quanto la fonte sarà presso a ciascuna torre⁶⁸.

La chiave del problema sta semplicemente nel fatto che le due ipotenuse descritte dai voli degli uccelli sono uguali, in modo che la differenza dei quadrati delle altezze delle due torri – 1700 – è la differenza dei quadrati delle due distanze delle torri dalla fonte d'acqua. L'idea della prospettiva, di comporre su un prospetto un reticolo di angoli calcolabili e delle linee rette immaginarie rientra nella capacità di comprensione di un uomo in grado di affrontare un simile esercizio di misurazione.

Se si uniscono questi due tipi di pensiero – l'esperienza geometrica sufficiente a percepire una costruzione prospettica complessa e una cultura religiosa per fare di questa un'allegoria – emerge un'ulteriore sfumatura che caratterizza la rappresentazione narrativa dei pittori del Quattrocento. Gli episodi di virtuosismo prospettico perdono la loro gratuità e assumono una diretta funzione drammatica. Il Vasari indicò la loggia di scorcio al centro dell'*Annunciazione* di Piero a Perugia come «una prospettiva di colonne che diminuiscono, bella affatto»⁶⁹; è degno di nota il fatto che molte annunciazioni del Quattrocento, scene di morte e scene di visioni abbiano qualcosa in comune. Ma, secondo la cultura religiosa che abbiamo esaminato, questo tipo di prospettiva non viene considerata soltanto come un *tour de force*, ma anche come una forma di metafora visiva,

un suggestivo artificio, diciamo, che esprime la condizione spirituale della Vergine negli ultimi stadi dell'Annunciazione, come li abbiamo visti nella spiegazione di fra Roberto. E c'è poi la possibilità di interpretarlo in primo luogo come un simbolo analogico di una convinzione morale (*Del occhio morale*) e poi come una visione escatologica della beatitudine (*De deliciis sensibilibus paradisi*).

Questo tipo di spiegazione è troppo teoretico per avere un'applicazione storica in casi specifici. Il fatto di rilevare a questo punto l'armonia fra lo stile della meditazione religiosa descritta in questi libri e l'interesse pittorico – proporzionalità, varietà e chiarezza del colore, strutturazione – di alcuni dipinti del Quattrocento, non ha lo scopo di interpretare delle opere individuali, ma solo di ricordarci l'origine dell'eventuale inafferrabilità dello stile conoscitivo del Quattrocento. Nel xv secolo alcuni guardarono questi dipinti con un occhio morale e spirituale di questo tipo e in effetti molti dipinti sembrano lasciare spazio a questo genere di esercizi. È giusto chiudere questo capitolo su una nota di incertezza.

¹ G. BOCCACCIO, *Il Comento alla Divina Comedia*, a cura di D. Guerri, vol. III, Bari 1918, p. 82 (*Inferno* XI 101-5).

² LEONARDO DA VINCI, *Trattato della Pittura*, a cura di A. P. McMahon, Princeton 1956, vol. I, p. 177 e vol. II, p. 155v; [cfr. anche l'ed. a cura di H. Ludwig, Wien 1882, vol. I, p. 484, n. 494].

³ PETRI PAULI VERGERII, *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae etc.*, a cura di A. Gnesotto, Padova 1918, pp. 122-23. [Cfr. M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators* cit., p. 125, nota 9].

⁴ *Ibid.*

⁵ GIORDANO RUFFO, *L'arte de cognoscere la natura dei cavael*, trad. G. Bruni, Venezia 1493, pp. b.iv-b.ii r.

⁶ JOANNES BALBUS (GIOVANNI DI GENOVA), *Catholicon*, Venezia 1497, p. v.vr (s. v. *Imago*).

⁷ FRA MICHELE DA CARCANO, *Sermones quadragesimales fratris Michaelis de Mediolano de decem preceptis*, Venezia 1492, pp. 48v-49r (Sermo XX: *De adoratione*). Per la citazione da san Gregorio, cfr. GREGORIO, *Epistulae XI 13 (Patrologia Latina LXXVII 1128)*; la lettera fu scritta nel 787 all'iconoclasta Sereno, vescovo di Marsiglia.

⁸ SICCO POLENTONE, *Sancti Antonii Confessoris de Padua Vita*, Padova 1476, p. 41v.

⁹ COLUCCIO SALUTATI, *De fato et fortuna*, Biblioteca Vaticana, ms. Vat. lat. 2928, f. 68v-69r; il passo è pubblicato in BAXANDALL, *Giotto and the Orators cit.*, p. 61, nota 21.

¹⁰ SANT'ANTONINO, *Summa Theologica III VIII 4*, varie ed. Il brano è stato pubblicato e commentato da C. GILBERT, *The Archbishop on the Painters of Florence, 1450* [L'Arcivescovo sui pittori fiorentini, 1450], in «The Art Bulletin», XLI, 1959, pp. 75-87. Sulle fonti medievali della teoria delle immagini cfr. S. RINGBOM, *Icon to Narrative* [Dall'iconico al narrativo], Åbo 1965, pp. 11-39.

¹¹ *Zardino de Oration*, Venezia 1494, pp. x.IV-x.IIIr (cap. XVI: *Chome meditare la vita di christo ...*).

¹² ROBERTUS CARACCIOLUS, *Specchio della fede*, Venezia 1495 (?), pp. LXVr-LXVIr (*Sermone XI della Iocunda Nativita...*).

¹³ *Ibid.*, pp. CLIIr-CLIVr (*Sermone XLI de la Uisitazione ...*).

¹⁴ *Ibid.*, pp. CXLIXr-CLIIr (*Sermone XL de la Annuntiatione ...*). In un altro volume dello stesso autore, intitolato *Sermones de laudibus sanctorum*, Napoli 1489, vi sono degli utili sermoni dedicati ad alcuni santi come, ad esempio, san Giorgio (*Sermo LI de Beato Giorgio martire*, pp. CLVIIIr sgg.), sant'Antonio Abate (*Sermo LXII de Sancto Antonio abbate*, pp. CXCx sgg.), e santa Caterina da Siena (*Sermo LXX de Sancta Catherina de Senis*, pp. CCXr sgg.).

¹⁵ *Ibid.*, pp. CLIV-CLIIr.

¹⁶ LEONARDO DA VINCI, *Trattato della Pittura cit.*, vol. I, p. 58 e vol. II, p. 33r; [cfr. Ludwig cit., vol. I, pp. 112 e 114, n. 58].

¹⁷ *Zardino de Oration cit.*, p. IVr-v. Questa descrizione di Cristo, abbastanza diffusa nel XV secolo, era una traduzione rinascimentale dal greco di un «falso» e compare anche in altre pubblicazioni dell'epoca.

¹⁸ GABRIEL DE BARLETTA, *Sermones celeberrimi*, Venezia 1571, vol. I, p. 173. La citazione da Albertus Magnus è tratta dal cap. XLV del suo libro *Super missus est Gabrièl*, piú conosciuto come *Mariale*.

¹⁹ [BARTOLOMEO FAZIO, *De viris illustribus*, Biblioteca Nazionale, Roma, Cod. Vittorio Emanuele 854, cart., sec. XV, f. 22r. Il passo è stato pubblicato in BAXANDALL, *Giotto and the Orators cit.*, p. 163, doc. XVI].

²⁰ GALEOTTUS MARTIUS, *De homine*, Milano 1490, p. a.IV.

²¹ LEONARDO DA VINCI, *Trattato della Pittura cit.*, vol. I, p. 157 e vol. II, p. 109v; [cfr. Ludwig cit., vol. I, pp. 312 e 314, n. 292].

²² L. B. ALBERTI, *Della pittura*, a cura di L. Mallè, Firenze 1950, p. 93.

²³ *Ibid.*, p. 95.

²⁴ *Trattato dell'arte del ballo di Guglielmo Ebreo Pesarese*, a cura di F. Zambrini, Bologna 1873, p. 7.

²⁵ LEONARDO DA VINCI, *Trattato della Pittura* cit., vol. I, p. 64 e vol. II, p. 48r; [cfr. Ludwig cit., vol. I, p. 172, n. 122].

²⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 149 e II, p. 124r; [cfr. Ludwig cit., vol. I, p. 285].

²⁷ [ALBERTI, *Della pittura* cit., p. 89: «... ma voglio un filosofo, mentre che favella, dimostri molto più modestia che arte di schermire»].

²⁸ G. VAN RIJNBERK, *Le langage par signes chez les moines* [Il linguaggio dei gesti in uso presso i monaci], Amsterdam 1954, s. vv. Il volume raccoglie gli elenchi che ci sono rimasti.

²⁹ *Tractatulus solemnus de arte et vero modo predicandi*, Strasbourg s. d., p. a.II-r-v.

³⁰ *Ibid.*

³¹ THOMAS WALEYS, *De modo componendi sermones*, ripubblicato in T. M. CHARLAND, *Artes praedicandi*, Paris 1936, p. 332.

³² [Il giudizio di Poliziano, espresso in una lettera datata 11 aprile 1489, indirizzata a Tristano Calco, si trova in A. POLITIANI, *Opera*, Basileae 1533, pp. 52-53; l'episodio delle lacrime è invece riferito in F. PACIFICICO BURLAMACCHI, *Vita del P. F. Girolamo Savonarola*, Lucca 1761, pp. 32-33. Cfr. inoltre F. CAVICCHI, *Una raccolta di poesie italiane e latine per la morte di Fra Mariano da Genazzano*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. XL, 1902, pp. 151-69].

³³ *Mirror of the World* [Lo specchio del mondo], ca. 1527, cit. in W. S. HOWELL, *Logic and Rhetoric in England 1500-1700*, Princeton 1956, pp. 89-90.

[1] ... quando parli di un soggetto solenne stai ritto in piedi con un piccolo movimento del corpo, ma puntando con l'indice.

2) E quando parli di un qualsiasi argomento crudele e pieno d'ira prima stringi il pugno e scuoti il braccio.

3) E quando parli di cose celesti e divine guarda in alto e indica il cielo con il dito.

4) E quando parli di gentilezza, dolcezza o umiltà appoggia le mani sul petto.

5) E quando parli di argomenti santi o di fede tieni le mani alzate].

³⁴ [*Decor Puellarum*, Venezia 1471, libro IV, cap. VII, pp. 51-52].

³⁵ A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Torino 1891², vol. I, p. 252. [Per la descrizione che Abramo, vescovo di Souzdal, fece della rappresentazione dell'Annunciazione svoltasi nella chiesa dell'Annunciata il 25 marzo 1439, cfr. pp. 246-50, e pp. 251-53 per quella relativa alla rappresentazione dell'Ascensione che ebbe luogo il 14 maggio nella chiesa del Carmine].

³⁶ *Ibid.*, p. 249.

³⁷ Cfr. *ibid.*, pp. 228 sgg.

³⁸ [ALBERTI, *Della pittura* cit., p. 94].

³⁹ Per il *festaiuolo* e le *sedie*, cfr. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano* cit., pp. 423 sgg.

⁴⁰ *Abramo e Agar*, pubblicato in A. D'ANCONA, *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, vol. I, Firenze 1872, pp. 1-41 e in particolare p. 13.

⁴¹ DOMENICO DA PIACENZA, *De arte saltandi et choreas ducendi*, Bibliothèque Nationale, Paris, ms it. 972, fol. iv. Una guida ai trattati sulla danza è A. MICHEL, *The earliest dance-manuals* [I primi manuali sulla danza], in «*Medievalia et Humanistica*», III, 1945, pp. 119-24.

⁴² G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, vol. I: *Gentile da Fabriano ed il Pisanello*, a cura di A. Venturi, Firenze 1896, pp. 49-50.

⁴³ *Trattato dell'arte del ballo di Guglielmo Ebreo Pesarese* cit., p. 17.

⁴⁴ DOMENICO DA PIACENZA, *De arte saltandi et choreas ducendi* cit., f. III.

⁴⁵ *Ibid.*, f. iv.

⁴⁶ *Trattato dell'arte del ballo di Guglielmo Ebreo Pesarese* cit., pp. 47-48.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 95-96.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 50-52.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 65-66.

⁵⁰ SANT'ANTONINO, *Summa Theologica* I III 3. [Albedinem puritatis: quia candidus | Rubedinem charitatis: quia rubicundus | Fulvedinem dignitatis: quia aurum optimum | Nigredinem humilitatis: quia nigre come].

⁵¹ ALBERTI, *Della pittura* cit., p. 63. [Fia colore di fuoco il rosso, dell'aere cilestrino, dell'acqua il verde et la terra bigia et cenericcia]. Cfr. S. Y. EDGERTON jr, *Alberti's colour theory* [La teoria del colore dell'Alberti], in «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», XXXII, 1969, pp. 109-34.

⁵² Cfr. ANGELO DECEMBRIO, *De politia litteraria*, Basel 1562, p. 3.

⁵³ LORENZO VALLA, *Epistola ad Candidum Decembrem*, in *Opera* Basel 1540, pp. 639-41; ripubblicato in BAXANDALL, *Giotto and the Orators* cit., pp. 168-71, doc. XVII.

⁵⁴ FILARETE, *Trattato di Architettura*, a cura di J. R. Spencer, New Haven 1965, vol. I, p. 311 e vol. II, p. 182r [cfr. anche l'ed. a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, Milano 1972, vol. II, libro XXIV, p. 669].

⁵⁵ ALBERTI, *Della pittura* cit., pp. 101-2.

⁵⁶ Per un breve ma ben documentato resoconto sul sistema scolastico cfr. C. BEC, *Les marchands écrivains* [I mercanti istruiti], Paris-Hague 1967, pp. 383-91.

⁵⁷ PIERO DELLA FRANCESCA, *Trattato d'abaco*, a cura di G. Arrighi, Pisa 1970, pp. 233-34. Il più chiaro manuale a stampa sulla misurazione

è quello di FILIPPO CALANDRI, *De arimethrica*, Firenze 1492, che è anche illustrato. Di questo libro c'è un'edizione manoscritta finemente miniata che era stata redatta per Giuliano di Lorenzo de' Medici e che si trova nella Biblioteca Riccardiana a Firenze (ms 2669). Non esiste un elenco dei numerosi manuali manoscritti sull'argomento, ma per una ricognizione su quelli che si trovano nelle biblioteche milanesi cfr. A. FANFANI, *La preparation intellectuelle et professionnelle à l'activité économique en Italie du 14^e au 15^e siècle* [La preparazione intellettuale e professionale all'attività economica in Italia dal 14^o al 15^o secolo], in «Le Moyen Age», LVII, 1951, pp. 327-46.

⁵⁸ [Giovanni Rucellai e il suo Zibaldone cit., p. 14].

⁵⁹ LUCA PACIOLI, *Summa de Arithmetica*, Venezia 1494, p. 158r.

⁶⁰ PIERO DELLA FRANCESCA, *Trattato d'abaco* cit., p. 42. Per altri testi a stampa sulla Regola del Tre cfr. P. BORGI, *Arithmethica*, Venezia 1484 (altre ed. 1488, 1491, 1501); FRANCES PELLIS, *Compendio de lo abaco*, Torino 1492; CALANDRI, *De arimethrica* cit.; per una chiara spiegazione della Regola del Tre in termini moderni cfr. D. E. SMITH, *History of mathematics* [Storia della matematica], Boston 1925, vol. II, pp. 477-94.

⁶¹ [The literary works of Leonardo da Vinci (Scritti di Leonardo da Vinci), a cura di J. P. Richter, Oxford-London 1939, vol. I, p. 247, n. 316].

⁶² I rapporti tra proporzione armonica e arti visive sono descritti in modo chiaro e accessibile in R. WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1962³, in modo particolare pp. 103-10 [trad. it. *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino 1964, pp. 115-22].

⁶³ CELSUS MAFFEUS, *De sensibilibus deliciis paradisi*, Verona 1504, in particolare pp. a.viii-b.ii.

⁶⁴ BARTHOLOMEUS RIMBERTINUS, *De deliciis sensibilibus paradisi*, Venezia 1498, pp. 15v-26r.

⁶⁵ PETRUS LACEPIERA (LEMOVICENSIS), *Liber de oculo morali*, Venezia 1496; *Libro de locchio morale et spirituale*, Venezia 1496, p. a.iii. Cfr. anche A. PARRONCHI, *Le fonti di Paolo Uccello: I «filosofi»* [in «Paragone», VIII, n. 95, 1957, pp. 3-33 e particolarmente alle pp. 21-25; ind], in *Studi sulla dolce prospettiva*, Milano 1964, pp. 522-26.

⁶⁶ *Ibid.*, p. a.viii.

⁶⁷ *Ibid.*, p. b.viii.

⁶⁸ CALANDRI, *De arimethrica* cit., p. o.viii.

⁶⁹ [VASARI, *Le Vite* cit., vol. II, p. 498].

Capitolo terzo

Dipinti e categorie

I.

Si potrebbe obiettare che nel capitolo precedente si è data un'immagine dell'uomo del Quattrocento che lo presenta soltanto come un uomo d'affari che frequenta la chiesa e ha un certo gusto per la danza. A ciò si può replicare sia attaccando, cioè riaffermando la validità della tesi fin qui sostenuta, sia difendendosi con ulteriori spiegazioni. In primo luogo si può sottolineare che esistevano in ogni caso uomini d'affari che andavano in chiesa e danzavano, e fra questi c'era una figura tipica del Quattrocento come Lorenzo de' Medici, e che essi corrispondono all'uomo del xv secolo rappresentandolo meglio di altri cui ci si riferisce più comunemente, come ad esempio «gli umanisti civili». L'altro tipo di risposta richiede invece un discorso più complesso.

Le abitudini sociali più immediatamente connesse alla percezione dei dipinti sono quelle visive. La maggior parte delle abitudini visive di una società, naturalmente, non viene registrata in documenti scritti. Dal tipo di fonti disponibili per il capitolo II emerge quel particolare modo di vedere del pubblico personificato dal mercante che andava in chiesa e danzava. Questi non viene assolutamente proposto come un tipo ideale, ma ha in sé gli elementi del problema – religione, educazione, affari. Nel Quattrocento, all'inter-

no delle categorie di coloro che pagavano i pittori, nessuno era del tutto privo di questi elementi. Un principe come Leonello d'Este poteva essere piú dotato di cortesia e meno preparato in matematica, ma non ne era del tutto digiuno; in ogni caso alcuni dei principi piú attivi nel commissionare buona pittura – in particolare Lodovico Gonzaga di Mantova, il datore di lavoro di Mantegna e Alberti, e Federigo da Montefeltro, committente di Piero della Francesca a Urbino – erano piuttosto ferrati in matematica. Un finanziere come Giovanni Rucellai conosceva bene la Regola del Tre e forse a malapena danzava, ma certamente assorbí i modelli di corretto comportamento sociale della societ  in cui viveva. Per entrambi i tipi di uomini l'osservanza religiosa era una consuetudine talmente istituzionalizzata da rendere il problema della fede individuale quasi irrilevante.

Inoltre buona parte dello stile conoscitivo del Quattrocento di maggior importanza per la pittura non   stato affrontato nel capitolo II ed   quindi il momento di tentare un diverso approccio al problema. Il lettore ricorder  che il capitolo I finiva in un vicolo cieco per l'incapacit  di «leggere» il resoconto dell'agente milanese su quattro pittori che lavoravano a Firenze. In effetti se si riguarda la lettera, alcuni dei Problemi che essa poneva si sono chiariti un po' alla luce del contenuto del capitolo II. L'aria «virile» di Botticelli   un po' piú accettabile adesso che si   imparato ad accostarsi ai dipinti del Botticelli come a un modo di rappresentare legato alla «bassa danza»: infatti si pu  quasi parlare di «aere» virile. Ora che si   incontrata la Regola del Tre si sa anche che chi scriveva aveva probabilmente una sensazione abbastanza immediata di cosa fosse la proporzione e che quindi l'osservazione sull'«integra proportion» di Botticelli doveva probabilmente riflettere un genuino senso di intervallo. L'«aria piú dolce» di

Filippino Lippi è ancora relativamente incomprensibile, ma spinti dallo stimolo a cercare dei dati che ci possano essere di aiuto, troviamo un poema pubblicato da Francesco Lancilotti nel 1508, in cui un pittore viene così esortato:

Ove bisogna *aria dolce*, aria fiera,
Variare ogni atto, ogni testa e figura,
Come fior varia a' prati primavera¹.

Così «aria» si riferisce al carattere del movimento, della testa e della figura; e «dolce» contrasta con fiero quanto con virile. L'«aria angelica» del Perugino è già stata in parte chiarita dalle informazioni relative ad argomenti quali il gesto religioso. A ciò possiamo aggiungere le Quattro doti corporali dei Beati, spiegate in molti sermoni e trattati del Quattrocento: «Claritas», «Impassabilitas», «Agilitas», «Subtilitas»². La «buona aria» del Ghirlandaio rimane la descrizione sommaria e poco efficace di un artista con un carattere poco marcato.

Ora la scarsa chiarezza della lettera inviata a Milano è in parte dovuta all'incertezza lessicale di chi, scrivendo, non ha la capacità di descrivere a parole lo stile pittorico in modo esatto o completo. Nonostante ciò, una volta che si riesce a ravvisare un significato nelle sue parole, esse ci sono molto utili. Ciascuno dei termini da lui usati può essere inteso in due sensi: come la sua reazione ai dipinti, evidentemente, ma anche come l'origine latente dei suoi schemi di giudizio. «Virile», «proportione» e «angelica» riferiscono i dipinti ai sistemi di analisi tipici della persona bene educata, del mercante e del credente a cui egli attingeva. Se un testo di questo tipo è comprensibile, un testo scritto da un uomo più abile nell'usare il linguaggio è probabile che lo sia ancora di più. Per questo motivo è utile leggere

molto attentamente un breve testo di Cristoforo Landino, il miglior critico d'arte – contrapposto ai teorici dell'arte – del Quattrocento. Non è il «genuino» resoconto sulla pittura che prima non siamo riusciti a trovare: l'uomo comune non si mette a scrivere critica d'arte. Ma Landino, benché dotato di una sensibilità superiore alla norma, di conoscenze riguardo alla pittura e di una proprietà di linguaggio piuttosto insolita, si rivolgeva a uomini comuni con lo scopo di essere da loro compreso. Il testo fa parte di un'introduzione – intesa a esaltare la città – al suo commento su Dante, presentato alla signoria di Firenze nel 1481, che costituì per mezzo secolo l'edizione dantesca più diffusa. Prenderemo in esame i sedici termini impiegati da Landino per descrivere quattro pittori fiorentini. Alcuni dei termini saranno specificamente pittorici, di uso comune nella bottega del pittore e ci diranno il genere di cose che probabilmente anche i non-pittori sapevano sull'arte – la «ragione» pittorica a cui si riferiva l'agente milanese. Altri termini saranno del tipo di «virile», «proportione», e «angelica», tratti da un discorso più ampio e questi ci diranno invece qualcosa circa le più generali origini degli schemi di giudizio del Quattrocento. E tutti insieme i sedici termini costituiranno un solido bagaglio culturale quattrocentesco per guardare i dipinti di quel secolo.

2.

Ma prima di fare ciò, sarà utile dare un rapido sguardo a come a quell'epoca venisse vista la storia generale della pittura del xv secolo: retrospettivamente, a partire dalla fine del secolo, quali erano i pittori che spiccavano sulla massa? È sorprendentemente difficile da stabilirsi. Da un lato, mentre la pittura del Trecento è

stata riassunta, almeno a Firenze, in uno schema molto chiaro – Cimabue, Giotto e gli allievi di Giotto, rispettivamente il profeta, il salvatore e gli apostoli della pittura – il Quattrocento non produsse mai uno schema altrettanto netto. Dall'altro, quando qualcuno faceva un elenco di grandi artisti propendeva naturalmente per quelli che avevano lavorato nella sua città, sia che fosse Firenze o, diciamo, Padova. L'elenco piú distaccato e piú ricco di informazioni generali si trova nel componimento poetico di un pittore che lavorò a Urbino, Giovanni Santi. Egli aveva sia il vantaggio della conoscenza professionale, sia quello di una prospettiva neutrale.

Giovanni Santi, che morì nel 1494, era il padre di Raffaello Sanzio. Si è soliti congedarlo come un pittore trascurabile e un cattivo poeta, ma ciò non è del tutto giusto. Egli non è un artista importante, tuttavia fu un pittore eclettico e molto preciso operante nell'ambito di una scuola dell'Italia orientale di cui Melozzo da Forlì, che egli ammirava molto, è il tipico esponente. La pala d'altare da lui firmata a Montefiorentino è una testimonianza della sua professionalità e una concreta affermazione del suo livello. Quanto al suo poema, è una lunghissima cronaca rimata³ – una forma non pretenziosa – in terza rima, che narra la vita e le gesta del suo datore di lavoro Federigo da Montefeltro, duca di Urbino; l'occasione per l'exkursus sulla pittura è una visita di Federigo a Mantova, dove vede l'opera di Andrea Mantegna, particolarmente lodato come maestro in ogni aspetto della pittura:

...de tucti imembri de tale arte
Lo integro e chiaro corpo lui possede
Piú che huom de Italia o dele externe parte.

Ma soprattutto viene qui dato un elenco in rima di altri grandi maestri di pittura:

Nela cui arte splendida e gentile
Nel secul nostro tanti chiar son stati
Che ciescuno altro far paren pon vile.
A Brugia fu fra gli altri piú lodati
El gran Joannes: el discepul Rugiero
Cum tanti d'excellentia chiar dotati
Nela cui arte et alto magistero
Di colorir son stati si eccellenti
Che han superati molte volte el vero.
Ma Italia in questa età presente
Vi fu el degno gentil da Fabriano
Giovan da Fiesol al ben ardente
Et in medaglia e in pictura el Pisano
Frate Philippo et Francesco Pesselli
Domenico chiamato el Venetiano
Massaccio et Andrein Paulo Ocelli
Antonio e Pier si gran designatori
Pietro dal Borgo antico piú di quelli
Dui giovin par dotati e par dannori
Leonardo da Vinci el Perusino
Pier dalla Pieve che un divin pictore
El Ghirlandaia el giovin Philippino
Sandro di Botticello; el Cortonese
Luca de ingegno: et spirto pellegrino.
Hor lassando de Etruria el bel paese
Antonel de Cicilia huom tanto chiaro
Giovanbellin ch[e] sue lode en distese
Gentil suo fratre e Cosmo cum lui al paro
Hercule ancora e molti ch'hor trapasso
Non lassando Melozo a me si caro
Che in prospettiva ha steso tanto el passo.

Se riduciamo tutti questi nomi ad uno schema,
abbiamo la seguente tavola:

FIRENZE

Beato Angelico
(ca. 1387-1455)

Paolo Uccello
(1396/7-1475)

Masaccio
(1401-1428 [?])

Pesellino
(ca. 1422-1457)

Filippo Lippi
(ca. 1406-1469)

Domenico Veneziano
(morto nel 1461)

Andrea del Castagno
(1423 [?] -1457)

Ghirlandaio
(1449-1494)

Antonio e Piero
Pollaiuolo
(ca. 1432-1498;
ca. 1441-1496)

Botticelli
(ca. 1455-1510)

Leonardo da Vinci
(1452-1519)

Filippino Lippi
(1457/8-1504)

OLANDA

Rogier van der Weyden
(1399/1400-1464)

Jan van Eyck
(morto nel 1441)

MARCHE

Piero della
Francesca
(ca. 1410/20-1492)

Melozzo da Forlì
(1438-1494)

Cosimo Tura
(ca. 1425/30-1495)

Ercole de' Roberti
(1448/55-1496)

UMBRIA

Perugino
(ca. 1445/50-1523)

Luca Signorelli
(ca. 1450-1523)

VENEZIA - ROMA

Gentile da Fabriano
(ca. 1370-1427)

Pisanello
(1393-1455/6)

PADOVA - MANTOVA

Mantegna
(ca. 1431-1506)

VENEZIA

Antonello da Messina
(ca. 1430-1479)

Gentile Bellini
(ca. 1430-1516)

Giovanni Bellini
(ca. 1429/30-1507)

Diversamente da molti fiorentini, Santi è consapevole della bella pittura prodotta a Venezia e nel Nord Italia: egli riconosce anche la buona qualità della pittura olandese⁴; conosciuta e acquistata a Urbino. Ma il maggior peso viene attribuito – come era logico – a Firenze – tredici dei venticinque artisti italiani – ed è sempre a Firenze che bisogna far capo per trovare la miglior critica. Abbiamo già incontrato quattro pittori dell'elenco di Santi nel rapporto dell'agente milanese: Botticelli, Filippino Lippi, Ghirlandaio, Perugino. Vedremo ora le definizioni che Cristoforo Landino dà delle caratteristiche di altri quattro: Masaccio, Filippo Lippi, Andrea del Castagno e il Beato Angelico.

3.

Cristoforo Landino era uno studioso di latino e un filosofo platonico, un esponente della lingua volgare e docente di poesia e retorica all'università di Firenze; era anche scrittore di lettere pubbliche presso la Signoria di Firenze⁵. In breve la sua professione consisteva nell'esatto uso della lingua. Altri due elementi lo mettevano in grado di pronunciarsi sui pittori: era amico di Leon Battista Alberti (1404-72) ed era il traduttore della *Naturalis Historia* di Plinio (77 d. C.). Landino stesso dà una descrizione di Alberti:

Ma dove lascio Battista Alberti o in che generazione di dotti lo ripongo? Dirai tra' fisici. Certo, affermo lui esser nato solo per investigare e' secreti della natura. Ma quale spezie di matematica gli fu incognita? Lui geometra, lui aritmetico, lui astrologo, lui musico e nella prospettiva meraviglioso piú che uomo di molti secoli. Le quali tutte dottrine quanto in lui risplendessino manifesto lo dimostrano nove libri De Architettura da lui divinissimamente

scritti, e' quali sono referti d'ogni dottrina e illustrati di somma eloquenza. Scrisse De Pictura, scrisse De Sculptura, el quale libro è intitolato Statua. Né solamente scrisse ma di mano propria fece, e restano nelle mani nostre commendatissime opere di pennello, di scalpello, di bulino e di getto da lui fatte⁶.

Alberti aveva scritto il suo trattato *Della pittura* nel 1435, il primo trattato in Europa sulla pittura che sia giunto fino a noi e che pare sia stato diffuso particolarmente tra gli umanisti che si occupavano di pittura o di geometria o della buona prosa semplice. Il libro I è una geometria della prospettiva, il libro II descrive la buona pittura suddividendola in tre sezioni⁷: 1) «Circumscriptione», o contorno dei corpi; 2) «Compositione et 3) ricevere di lumi», o toni e tinte; il libro III discute la formazione e lo stile di vita dell'artista. L'influenza del trattato tardò a imporsi al di fuori dei circoli colti, ma Landino ne fu chiaramente colpito e con il testo che ci accingiamo a leggere egli contribuì a rendere noti a un pubblico più vasto alcuni dei principali concetti del libro di Alberti.

La *Naturalis Historia* di Plinio fu scritta nel I secolo d. C. e comprende nei suoi libri XXXIV-XXXVI la più completa storia critica dell'arte classica che ci sia giunta dall'antichità, riprendendo sia i fatti che il linguaggio critico da una tradizione di critica d'arte sviluppata in libri greci oggi andati perduti. Il metodo di Plinio si fondava prevalentemente su una tradizione di uso della metafora: egli descriveva lo stile degli artisti con parole che dovevano buona parte del loro significato al loro uso in contesti sociali o letterari, non pittorici. Nel 1473 venne pubblicata la traduzione di Plinio fatta da Landino⁸. Trovandosi di fronte ai termini di Plinio «austerus», «floridus», «durus», «gravis», «severus», «liquidus», «quadratus» egli si limitò a tradurli con «austero», «florido», «duro», «grave», «severo»,

«liquido» e «quadro». Così quando nel 1480 Landino si trovò a descrivere gli artisti del suo tempo ci si sarebbe aspettati che usasse i termini di Plinio. Essi sono infatti termini sottili, ricchi e precisi per descrivere l'arte; noi stessi oggi ne usiamo la maggior parte, anche se molta della loro carica metaforica si è ormai affievolita. Ma fu un merito di Landino il non averlo fatto. Egli non usò i termini di Plinio, con il loro riferimento a una cultura generale molto diversa da quella della Firenze del 1480, bensì il «metodo» dei termini di Plinio. Come Plinio egli fece uso di metafore, o coniate da lui o appartenenti alla sua cultura, riferendo aspetti dello stile pittorico del suo tempo allo stile sociale o letterario della sua epoca – per esempio «prompto», «divoto», «ornato». Come Plinio anch'egli usa termini ricavati dalla bottega degli artisti, non così tecnici da essere sconosciuti al lettore comune, ma che hanno in sé l'autorità del pittore – per esempio «disegnatore», «prospettivo», «rilievo». Questi sono i due metodi della critica di Landino.

Il resoconto sugli artisti si trova nell'introduzione al suo commento alla *Divina Commedia* in cui egli mirava a respingere l'accusa che Dante fosse stato antiflorentino; egli sostiene la lealtà di Dante e poi l'eccellenza di Firenze parlando degli uomini della città che si erano distinti in vari campi. La sezione su pittori e scultori², che viene dopo quella sui musicisti, si suddivide in quattro parti. La prima descrive l'arte antica in dieci frasi e si rifà a Plinio. La seconda descrive Giotto e alcuni pittori del Trecento e copia un critico del XIV secolo, Filippo Villani. La terza descrive i pittori fiorentini del Quattrocento ed è il contributo personale di Landino – e questo è il brano che leggeremo. La quarta descrive alcuni scultori. Di Masaccio, Filippo Lippi, Andrea del Castagno e del Beato Angelico Cristoforo Landino scrive:

Fu Masaccio ottimo imitatore di natura, di gran *rilievo* universale, buono *compositore* et *puro* senza *ornato*, perche solo si decte all'imitatione del vero, et al *rilievo* delle figure: fu certo buono et prospectivo quanto altro di quegli tempi, et di gran *facilita* nel fare, essendo ben giovane, che mori d'anni ventisei. Fu fra Filippo *gratioso* et *ornato* et artificioso sopra modo: valse molto nelle *compositioni* et varietà, nel *colorire*, nel *rilievo*, negli' ornamenti d'ogni sorte, maxime o imitati dal vero o ficti. Andreino fu grande *disegnatore* et di gran *rilievo*, amatore delle difficulta dell'arte et di scorci, vivo et *prompto* molto, et assai *facile* nel fare... Fra Giovanni Angelico et *vezoso* et *divoto* et *ornato* molto con grandissima *facilita* (il corsivo è mio).

4.

Masaccio.

Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai, detto Masaccio, nacque a San Giovanni Val d'Arno nel 1401 e fu ammesso all'Arte dei Pittori^o di Firenze nel 1422. Fra il 1423 e il 1428 dipinse i suoi due capolavori superstiti a Firenze, un affresco della Trinità in Santa Maria Novella (1425-26) e i diversi affreschi nella cappella Brancacci in Santa Maria del Carmine, molto danneggiati in seguito all'incendio del 1771. Nel 1426 dipinse anche un polittico per una cappella in Santa Maria del Carmine a Pisa; questo venne smembrato nel XVIII secolo e alcune parti si trovano ora a Londra (pannello centrale), Pisa, Napoli, Vienna e Berlino. Verso la fine del 1428 Masaccio andò a Roma dove sembra sia morto poco dopo.

a) Imitatore della natura.

Questa e *imitatione del vero*, nonostante la loro apparente semplicità, sono varianti di una delle espressioni

critiche del Rinascimento di cui è piú difficile cogliere la portata; con una formula piú accentuata si poteva dire che un pittore «rivaleggiava o superava la natura o la realtà stessa». Questo genere di frasi ostacolava in molti sensi una corretta valutazione. Rappresentavano la piú semplice e consueta forma di lode che si potesse usare e proponevano un generico realismo come uniforme livello qualitativo per cui non servivano certo a individuare la particolare forza espressiva e il carattere di un artista. La natura e la realtà sono cose diverse per ciascuno e, a meno che non se ne dia una precisa definizione – cosa che raramente accade – non se ne sa molto di piú: quale natura e quale realtà? Ma senza dubbio la frase indica uno dei principali valori dell'arte del Rinascimento, e il fatto che Masaccio sia l'unico dei pittori del Quattrocento a cui Landino attribuisce questa qualità fa pensare che ciò dovesse per lui avere un significato. Inoltre Leonardo da Vinci avrebbe detto di lí a poco una cosa analoga: «Tomaso fiorentino, cognominato Masacio, mostrò con opera perfetta come quelli che pigliavano per autore altro che la natura, maestra dei maestri, s'afaticavano invano...»¹¹. Vale a dire che una caratteristica dell'«imitatore della natura» è il fatto di essere relativamente autonomo verso libri che presentavano dei modelli e dalle formule, cioè dalle figure di repertorio e dalle soluzioni ormai accettate che costituivano una parte sostanziale della tradizione pittorica. Ciò in termini negativi; altrove Leonardo fornisce una descrizione in positivo del modo in cui il pittore imita la natura:

La pittura... costringe la mente del pittore a trasmutarsi nella propria mente di natura e sia interprete infra essa natura e l'arte comentando con quella le cause delle sue dimostrazioni constrette dalla sua legge et in che modo le similitudini delli obbietti circostanti al occhio concorrino

con li veri simulacri alla poppilla del occhio, e infra gli obbietti eguali in grandezza quale si dimostrerà maggiore a esso occhio; e infra li colori eguali qual si dimostrerà piú o men oscuro, o piú o men chiaro; e infra le cose d'egual bassezza quale si dimostrerà piú o men bassa et di quelle che sono poste in altezza eguale quale si dimostrerà piú o men alta et delli obbietti eguali posti in varie distantie perché si dimostreranno men noti l'un che l'altro¹².

Ed è proprio questo il punto: Leonardo parla di prospettiva e di luce e ombra attraverso cui noi percepiamo le forme degli oggetti ed è appunto per la sua maestria in «prospettiva» e «rilievo» che Landino continua lodando Masaccio. Così possiamo dire che l'imitatore della natura è il pittore che si distacca dai libri che presentavano dei modelli con le loro formule e soluzioni precostituite, per cogliere gli oggetti reali così come si presentano; egli si basa sullo studio e la rappresentazione del loro aspetto reso proprio attraverso la loro prospettiva e il loro rilievo – una «realtà» riveduta e corretta e una «natura» selettiva.

b) Rilievo.

Masaccio è il principale esponente del «rilievo» – «gran rilievo universale» e «rilievo delle figure». In ordine decrescente sembra esser seguito da Andrea del Castagno («gran rilievo») e Filippo Lippi («valse molto...nel rilievo»). Alberti, che usa «rilievo» per tradurre la parola latina «prominentia», spiegava che questo è l'apparire di una forma modellata a tutto tondo, ottenuta trattando abilmente e discretamente i toni sulla superficie: «...il lume et l'ombra fanno parere le cose rilevate. Così il bianco e 'l nero fa le cose dipinte parere rilevate ...»¹³.

Il termine era tecnico e proprio del linguaggio di bot-

tega e Cennino Cennini lo usava liberamente nel suo *Trattato della Pittura* dell'inizio del Quattrocento:

Come tu de' dare, [secondo] la ragione della luce, chiaro-scuro alle tue figure, dotandole di ragione di rilievo.

Se per ventura t'avvenisse, quado disegnassi o ritraessi in cappelle, o colorissi in altri luoghi contrari, che non potessi avere la luce dalla man tua, o a tuo modo, seguita di dare el *rilievo* alle tue figure, o veramente disegno, secondo l'ordine delle finestre che trovi ne' detti luoghi, che ti hanno a dare la luce. E cosí, seguitando la luce da qual mano si sia, da' el tuo *rilievo* e l'oscuro, secondo la ragione detta... E se la luce prosperasse con finestra che fusse maggiore d'altra che fusse ne' detti luoghi, seguita sempre la piú eccellente luce, e voglia con debito ragionevole intenderla e seguirla; perché, ciò mancando, non sarebbe tuo lavorio con nessuno rilievo, e verrebbe cosa semprice, e con poco maestero (il corsivo è mio)¹⁴.

È un buon resoconto che mette in evidenza uno degli aspetti piú efficaci del «rilievo» di Masaccio e dà delle indicazioni su come lo si debba guardare: è un luogo comune delle guide turistiche che ci sia un momento del giorno, intorno alle undici del mattino, in cui la luce è in certo qual modo giusta per gli affreschi del Masaccio nella cappella Brancacci e noi, a nostra volta, ci uniformiamo a questo. La luce piena e le ombre vengono percepite come forma solo quando si abbia un'idea chiara di dove venga la luce; se non abbiamo invece questa idea, come può capitarci in condizioni di laboratorio e, occasionalmente, anche nell'esperienza normale, perfino dei corpi veramente complessi vengono visti come superfici piatte macchiate di luce e di chiazze scure – esattamente l'effetto opposto a quello ricercato dai pittori. L'enfasi di Landino sul «rilievo» degli affreschi del Masaccio è rimasta una costante della critica d'arte, sebbene

talvolta mascherata: Bernard Berenson «I never see them without the strongest stimulation of my tactile consciousness»¹⁵. Ma Landino ha il vantaggio di parlare dei dipinti con il linguaggio dei pittori, e non di se stesso.

c) Puro.

«Puro senza ornato» è quasi pleonastico, dal momento che «puro» praticamente significa «senza ornato». «Puro» è uno dei latinismi di Landino e conserva il senso in cui la critica letteraria aveva usato il termine per definire uno stile disadorno e laconico: Cicerone aveva parlato di stile «*purus*» e «*candidus*» (puro e chiaro)¹⁶, Quintiliano di stile «*purus*» e «*dilucidus*» (puro e limpido)¹⁷, Plinio il Giovane di stile «*purus*» e «*pressus*» (puro e conciso)¹⁸. E ciò fa di un concetto negativo – «senza ornamenti» – uno positivo – «conciso e chiaro» – con un elemento di connotazione morale. Questa specificazione era dunque necessaria poiché nella concezione critica classica e rinascimentale a «ornato» si poteva contrapporre tanto il concetto positivo di «semplice» che quello negativo di «povero»: quindi non bastava dire di qualcuno che era «senza ornato». «Puro» ci dice che Masaccio non era né ornato né spoglio. Il termine assume significato dal suo contrasto con «ornato»: e ciò che Landino intende per «ornato» è un problema che si chiarisce meglio quando egli usa questo termine in senso positivo per altri pittori: Filippo Lippi e il Beato Angelico. Ma per dare un'idea del livello al quale Landino pone criticamente Masaccio, abbiamo una parte della distinzione di stili che Dante fa nel trattato *De vulgari eloquentia*:

1) *Inspido*

Esempio: «Pietro ama molto madonna Berta».

Usato: dalle persone incolte.

2) *Sapido e puro*

Esempio: «Mi rincresce, a me che supero tutti per compassione, di coloro che, esuli e mal ridotti, rivedono la patria soltanto in sogno».

Usato: dagli studenti o dai maestri rigorosi.

3) *Sapido ed elegante*

Esempio: «La discrezione, degna di elogio, del marchese Estense, e la sua generosità aperta a tutti lo rendono amato».

Usato: da coloro che colgono l'arte retorica solo superficialmente. (il corsivo è mio)¹⁹

Allo stesso modo quindi «puro» va riferito allo studioso e rigoroso, ma non insipido né elegante Masaccio.

d) *Facilita*.

Questo termine è qualcosa a metà tra le nostre «facilità» e «abilità», ma senza la connotazione negativa della prima. Era molto usato nella critica letteraria e, in senso stretto, veniva spiegato come il prodotto di 1) talento naturale e 2) capacità acquisibili sviluppate attraverso 3) l'esercizio, sebbene naturalmente esso venisse di solito usato più liberamente e disinvoltamente. La scioltezza che derivava in pratica dalla «facilita» era una delle qualità più apprezzate dal Rinascimento, ma era ed è difficile da definire rigorosamente. Alberti ne parla chiamandola «diligenza congiunta con prestezza» o «prestezza di fare congiunta con diligentia»²⁰ e ne individua correttamente l'origine nel talento sviluppato con l'esercizio. Essa si manifesta in un dipinto che appare completo ma non è ancora rifinito: i suoi nemici sono i «pentimenti» o le correzioni, una certa riluttanza a smettere di lavorare a un'opera e quel certo senso di stantio cui si può ovviare facendo una pausa. Tutto ciò riguarda spe-

cificamente piú l'affresco che non il dipinto su tavola – la distinzione operata dall'agente milanese tra «bono in muro» e «bono in tavola» (p. 29) ha un fondamento critico – e poiché noi non abbiamo l'esperienza diretta di vedere qualcuno lavorare rapidamente sull'intonaco che si sta asciugando, ci è difficile reagire in modo corretto al termine «facilita». Gli affreschi del Masaccio sono ciò che si dice «buon fresco», o autentico affresco, dipinti quasi interamente su intonaco fresco, poiché esso veniva dato sul muro pezzo per pezzo ogni volta che si riprendeva a dipingere. In questo essi differiscono dalla maggior parte degli affreschi del Quattrocento, che non sono affatto autentici affreschi, ma «fresco secco», dipinti per lo piú su intonaco secco. Così la «facilita» del Masaccio è misurabile dal numero straordinariamente ridotto di parti di affresco che hanno lasciato il loro segno sulle pareti della cappella Brancacci: soltanto ventisette sedute per l'affresco del *Tributo* costituiscono una sorta di «facilita» concretamente visibile nelle giunture, fra una seduta e la successiva, come pure nelle larghe e ricche pennellate che rendevano possibile questa rapidità. Per il Vasari, che alla metà del XVI secolo osservava le precedenti esperienze artistiche, «facilita nel fare» era la sola qualità di cui la pittura del Quattrocento fosse rimasta piú evidentemente priva. Egli ammirava invece nella sua epoca «una licenzia» e «uno spirito di prontezza», contrapposti a «una certa maniera secca e cruda e tagliante» dovuta a «lo soverchio studio»²¹ nel Quattrocento, che non riusciva a trovare in pittura prima di Leonardo da Vinci. Il mutamento dei criteri di giudizio della critica in generale, e di Vasari in particolare, era influenzato da un nuovo culto cinquecentesco del «buon fresco»: il fatto che il Vasari lamenti una certa «maniera secca» è solo in parte metaforico.

e) *Prospectivo*.

Prospectivo è semplicemente qualcuno che si distingue nell'uso della prospettiva. Nella sua *Vita di Filippo di Ser Brunellesco* Antonio Manetti, un amico di Landino, notava che:

... quello ch' e dipintori oggi dicono prospettiva; ... è una parte di quella scienza, che è in effetto porre bene e con ragione le diminuzioni et accrescimenti che appaiono agli occhi degli uomini delle cose di lungi e da presso: casamenti, piani e montagne e paesi d'ogni ragione e in ogni luogo, le figure e l'altre cose, di quella misura che s'appartiene a quella distanza che le si mostrano di lungi...²².

Come dice Manetti la prospettiva pittorica è legata alla «scienza della prospettiva», un settore cui la ricerca accademica si era intensamente dedicata nel tardo Medioevo e che potremmo chiamare ottica. Dante aveva osservato che «sensibilmente e ragionevolmente è veduto... secondo che per un'arte che si chiama prospettiva, e [per] arismetria e geometria»²³. I fondamenti matematici della prospettiva attrassero alcuni pittori che videro in essi ciò che la rendeva una scienza sistematica. Dante affermava anche che «la Geometria è bianchissima, in quanto è senza macula d'errore e certissima per sé e per la sua ancella, che si chiama Prospettiva»²⁴. Non si sa chi sia stato ad adattare l'ottica alla pittura, ma Landino suggerisce il nome di Brunelleschi: «Philippo di ser Brunellesco architectore valse ancora assai nella pictura et sculptura: maxime intese bene prospectiva, et alcuni afferman lui esserne suto o ritrovatore o inventore». Un altro che fece la stessa affermazione fu l'amico di Landino Antonio Manetti nella *Vita di Filippo di Ser Brunellesco*²⁵. D'altra parte abbiamo visto che, secondo Landino, Alberti

era «... nella prospettiva meraviglioso piú che uomo di molti secoli». In questo contesto «prospettiva» ha probabilmente un significato piú generale di «ottica», ma forse se Brunelleschi ne fu l'inventore, Alberti fu colui che la sviluppò e la spiegò. I principî base della prospettiva²⁶ del pittore del Quattrocento erano piuttosto semplici, come abbiamo visto. Le linee parallele che si allontanano dal piano della superficie del dipinto sembrano incontrarsi in un singolo punto all'orizzonte, il punto di fuga; le linee parallele al piano del dipinto invece non sono convergenti. Il modo in cui il pittore usava questi principî per creare uno spazio pittorico regolato geometricamente viene mostrato nella sinopia di uno degli affreschi di Paolo Uccello²⁷. Le linee che formerebbero un angolo retto alla base del piano del dipinto si incontrano in un punto di fuga al centro dell'orizzonte; a ogni lato ci sono dei punti di fuga per le linee a 45 gradi rispetto al piano del quadro. Le intersezioni delle une con le altre determinano anche la progressiva diminuzione dell'unità di misura scelta, man mano che essa si allontana. Il risultato è ciò che Alberti definisce un «pavimento»²⁸, una scacchiera regolare che si allontana, formata da quadrati immaginari, che in molti dipinti erano reali, su cui il pittore pone e calcola la misura dei suoi pezzi, come fece Leonardo nel suo disegno per un dipinto dell'*Adorazione dei Magi*. Il principio era semplice; la pratica faceva sorgere delle difficoltà nei particolari, soprattutto nel riportare in modo corretto gli oggetti solidi e complessi e ne risultava una netta semplificazione dell'ambiente fisico che l'artista aveva il compito di affrontare. Ci sono molti piú angoli retti, molte piú linee rette, molti piú solidi regolari nei dipinti del Quattrocento di quanti ce ne siano in natura o ce ne fossero stati nella pittura precedente. Ciò che il giovane pittore doveva allora imparare viene mostrato in un contratto in cui il pittore

padovano Squarcione si impegnava nel 1467 a insegnare al figlio di un altro pittore padovano, Ugucione:

le raxon d'un piano lineato ben secondo el mio modo e meter figure sul dicto piano una in zà l'altra in là in diversi luogi del dicto piano e metere masarizie, zoè chariega, bancha, chasa, e darge intendere queste chose sul dicto piano e insegnarge intendere una testa d'omo in schurzo per figura de isomatria, zoè d'un quadro perfeto con el soto quadro in scorzo e insegnarge le raxon de uno corpo nudo mexurado de driedo e denanzi e metere ochi, naxo, bocha, rechie in una testa d'omo ai so luogi mexuradi e darge intendere tute queste cose a parte a parte, quanto a mi serà posibele e 'l dicto Franzesco serà chapaze a inparare...²⁹.

La prospettiva sistematica porta apparentemente e naturalmente con sé la proporzione sistematica: la prima permette al pittore di provvedere alla seconda. Ma c'è un pericolo tanto per noi quanto per l'allievo di Squarcione ed è quello di considerare la «prospettiva» esclusivamente come un complesso di costruzioni sistematiche di linee prospettiche, dal momento che queste possono essere comodamente descritte e insegnate con delle regole. La definizione di Antonio Manetti, con cui abbiamo iniziato, è più ampia e in effetti, con o senza un pavimento, la miglior prospettiva del Quattrocento è spesso intuitiva. Masaccio seguì un'accurata e dettagliata costruzione nella sua *Trinità*, palesemente ma non del tutto coerentemente calcolata per essere guardata dal basso, ma egli lavorò senz'altro in modo più libero nella cappella Brancacci. Noi stessi non abbiamo bisogno di disegnare una costruzione prospettica del *Tributo* per renderci conto che il punto di fuga è dietro la testa del Cristo e corrisponde alla focalizzazione sul Cristo. Se dovessimo ricorrere a ciò sia il dipinto che la nostra reazione a esso mancherebbero di «facilita».

Filippo Lippi.

Filippo Lippi era orfano ed entrò nell'ordine carmelitano nel 1421, all'età di circa quindici anni, nella stessa chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze, dove Masaccio affrescava in quel tempo la cappella Brancacci. Non si parla di lui come pittore fino al 1430 e non si sa chi sia stato il suo maestro, benché spesso si supponga un suo legame con Masaccio. Egli lavorò per la famiglia Medici che lo aiutò in una serie di difficoltà personali, compreso il matrimonio con una suora. Ci rimane un gran numero di dipinti su tavola di Filippo Lippi. Il suo più ampio lavoro, fuori di Firenze, è costituito dai cicli di affreschi nelle cattedrali di Prato (1452-64) e Spoleto (1466-69), dove morì. Senz'altro suo figlio Filippino e probabilmente anche Botticelli furono suoi allievi.

f) Gratoso.

La caratterizzazione di Filippo Lippi, un pittore molto diverso dal Masaccio, comincia con una parola che costantemente oscillava tra un senso più oggettivo e uno più soggettivo: 1) che possiede «grazia» e 2) piacevole in generale. La prima era la più diffusa e precisa, ma la seconda attraeva gli intellettuali come Landino perché la parola latina «gratosus» era comunemente usata con questo significato. Sarebbe assurdo escluderne qui uno, sebbene «grazia» è l'accezione che noi terremo presente. È la qualità per la quale viene lodato nell'epigrafe che l'umanista Poliziano dettò per lui:

CONDITUS HIC EGO SUM PICTURE FAMA PHILIPPUS
NULLI IGNOTO MEE EST GRATIA MIRA MANUS³⁰

In Landino stesso c'è un utile intrecciarsi dei due significati da cui prendere spunto, dato che un altro arti-

sta, lo scultore Desiderio da Settignano (1428-64) viene lodato per avere «*somma gratia*». I dipinti di Filippo e i rilievi di Desiderio formano un accoppiamento immediatamente comprensibile. A livello minimale è chiaro che entrambi gli artisti producevano ritratti a mezzo busto di Madonne con visi dolci e «*gratiose*» in tutti e due i sensi del termine. Ma è più interessante vedere il confronto a un livello meno ovvio: per esempio possiamo accostare i gruppi di angeli del Tabernacolo di Desiderio in San Lorenzo a Firenze alle giovani figure dell'affresco di Filippo *Salomè che danza di fronte ad Erode* – non tanto la stessa Salomè quanto le fanciulle che fanno ala ai lati della sala. Queste sembrano «*gratia*» pura e alcuni anni più tardi Leonardo indicò la formula di questo tipo di figure:

Le membra col corpo debbono esser acomodate con gratia al proposito dell'effetto che tu voi che faccia la Figura, et se tu voi fare Figura che dimostri in sé leggiadria, debbi fare [1] membra gentili e distese [2] senza dimostratione di tropo muscoli e [2a] que pochi ch'al proposito farai dimostrare fagli dolci cioè di poca evidentia con ombre non tinte, et [3] le membra massimamente le braccia, disnodate, cioè che [3a] nissun membro non istia in linea diritta col membro che s'aggiongie con seco³¹.

Si comincia a vedere perché Filippo Lippi, così dotato di «*gratia*» abbia meno «*rilievo*» di Masaccio o di Andrea del Castagno: le due qualità non sono infatti del tutto compatibili. La formula di Leonardo e la pratica comune di Desiderio e di Filippo danno una descrizione sommaria della «*gratia*» pittorica, ma non ne forniscono una definizione. C'è da chiedersi d'altra parte quanto sia desiderabile una definizione: più tardi, nel XVI secolo, filosofi e teorici dell'arte tentarono con grande sforzo di definire la «*gratia*» in termini neoplatoni-

ci, cercando specialmente di metterne in evidenza la differenza dalla bellezza, ma con risultati eccessivamente elaborati e accademici. Ma una definizione utile, e anche adatta al contesto in cui scriveva Landino nel 1480, era quella dei critici letterari neoclassici³², suoi colleghi. Secondo loro «gratia» era il prodotto di 1) «varietà» e 2) «ornato». E sono precisamente queste due qualità che Landino più avanti attribuisce a Filippo Lippi.

g) Ornato.

La difficoltà maggiore nel capire il senso dato nel Rinascimento al termine «ornato» sta nel fatto che esso ci richiama molto i fronzoli e l'applicazione di abbellimenti fini a se stessi; in sostanza per noi «ornato» è un elemento decorativo. Ma nel Rinascimento ciò era solo una piccola e discutibile parte dell'«ornato» che abbracciava invece molto di più. Anche in questo caso le formulazioni più chiare su cosa fosse l'«ornato» ci vengono dalla critica letteraria neoclassica e specialmente dal libro VIII delle *Institutiones oratoriae* di Quintiliano. Per i critici letterari le prime due qualità del linguaggio erano la chiarezza e la correttezza, che tuttavia non bastavano di per sé a ottenere un brillante risultato e tutto ciò che si aggiungeva alla chiarezza e alla correttezza era *ornato*; Quintiliano affermava che «Ornatum est, quod perspicuo ac probabili plus est»³³. Buona parte di ciò che crea una produzione artistica è ornato. Quintiliano ne elenca le qualità generali: «acutum», «nitidum», «copiosum», «hilare», «iucundum», «accuratum»³⁴. Nella teoria letteraria tutto ciò veniva ulteriormente suddiviso e analizzato, ma era la nozione generale di «ornato» che si diffondeva anche in altre attività come la pittura. Per Landino i dipinti di Filippo Lippi e del Beato Angelico erano «ornato», mentre Masaccio era «senza ornato» perché perseguiva altri valori. Cioè

Filippo Lippi e il Beato Angelico erano acuti, nitidi, ricchi, ilari, giocondi, e accurati, mentre Masaccio sacrificava queste virtù a favore di una chiara e corretta imitazione del reale. È importante rendersi conto che «sanza ornato» è per noi una notazione molto più forte e interessante su Masaccio di quanto non sarebbe stato «non ornato»; Masaccio, secondo Landino, scelse di sacrificare molto. Tutto ciò è estremamente generico, ovviamente, ed è destinato a rimanere tale: il vero «ornato» è un elemento troppo diffuso in uno stile pittorico perché lo si possa isolare come si fa con «rilievo» o prospettiva. Ma è chiaro che quando il Quattrocento usava questo termine nel contesto di motivi particolari nei dipinti, intendeva molto spesso riferirlo all'atteggiamento o al movimento di una figura. Alberti, per esempio, suggerisce: «Sia nell'huomo [contrapposto alle "vergini" e ai "garzonetti"] movimenti con più fermezza ornati, con belli posari et artificiosi»³⁵. E in questo il Rinascimento non si discostava molto dall'antichità classica. In un famoso brano³⁶ Quintiliano, nel tentativo di spiegare l'effetto di figure ornate in retorica, usa come paragone una statua; la rigida statua eretta con le braccia che sembrano incollate alla figura, manca di «gratia» e di ornamento, mentre una posa curva, mobile e varia ha «gratia» ed è l'equivalente della prosa ornata. E questa forse è l'immagine mentale che più si adatta al nostro scopo: la figura decisa ed eretta (Masaccio) è «sanza ornato» e quella flessa e bilanciata (Filippo Lippi) è «ornato».

Landino nota anche che Filippo Lippi era bravo «ne gli ornamenti d'ogni sorte, maxime o imitati dal vero o finti». Nell'uso del Quattrocento gli «ornamenti» sono generalmente piuttosto vicini al nostro modo di intendere gli ornamenti e i motivi decorativi. Usati in modo appropriato e con moderazione su figure o edifici essi sono una parte dell'«ornato»; Leonardo: «Non fare mai

nelle istorie tanti ornamenti alle tue figure e' altri corpi che impedischino la forma e l'attitudine di tal figure e l'essentia de predetti altri corpi»³⁷.

b) Varieta.

Il classico resoconto quattrocentesco sulla varietà pittorica che era poi quello più familiare a Landino si trovava nel trattato *Della pittura* di Alberti del 1435. Alberti si occupò di mettere a punto la nozione di varietà e di differenziarla dalla pura e semplice abbondanza di materiali. Egli perciò distingueva tra due tipi di interesse: 1) «copia», che è una profusione di soggetti, e 2) «varietà», che è invece la diversità dei soggetti. Un dipinto è «copioso» quando «a suo luoghi, sieno permisti vecchi, giovani, fanciulli, donne, fanciulle, fanciullini, polli, catellini, uccellini, cavalli, pechore, hedi-fici, province et tutte simili cose»³⁸, il che ci fa tornare alla mente l'elenco contenuto nel contratto Ghirlandajo-Tornabuoni del 1485 (vedi sopra, p. 23). Tutto ciò è abbastanza piacevole fin tanto che è appropriato e non confuso; «Ma – dice Alberti – vorrei io questa copia essere ornata di certa varietà»³⁹. La varietà è un valore assoluto, mentre la copiosità non lo è e, come spiega Alberti, la varietà risiede particolarmente in due fattori: primo in una diversità e contrasto di tinte, come abbiamo già visto; secondo, e soprattutto, in una diversità e contrasto degli atteggiamenti delle figure:

Ivi adunque stieno alcuni ritti et mostrino tutta la faccia, con le mani in alto et con le dita liete, fermi in su un piè. A li altri sia il viso contrario et le braccia remisse, coi piedi aggiunti; et così ad ciascuno sia suo atto et flessione di menbra: altri segga, altri si posi su un ginocchio, altri giacciano. Et se così ivi sia licito, sievi alcuno ignudo et alcuni parte nudi e parte vestiti...⁴⁰.

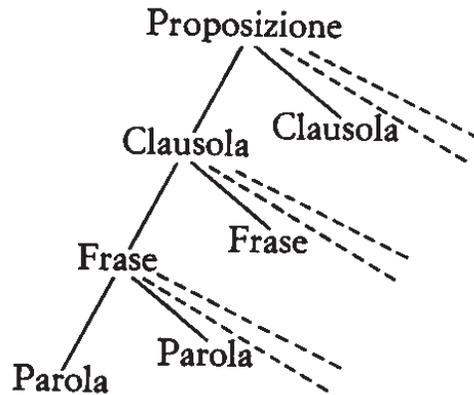
Un esempio di varietà è il mosaico di Giotto della *Navicella*

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 et gesto porgere suo certo inditio d'animo turbato, tale che in ciascuno erano suoi diversi movimenti et stati⁴¹.

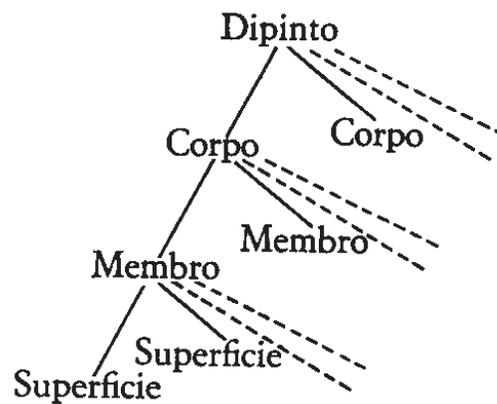
Ci sono quadri di Filippo Lippi che sono sia copiosi che vari, ma sono i dipinti vari, con una quantità ridotta di elementi, che i critici del Quattrocento ammiravano maggiormente: un disegno per una *Crocifissione* rappresenta molto bene ciò che Alberti e Landino intendevano per varietà di figure. C'è una consonanza molto forte tra il valore attribuito alla varietà in pittura e in altri campi della cultura del Quattrocento – quali la critica letteraria e certa prospettiva metafisica che abbiamo esaminato.

i) *Composizione*.

Il termine «composizione», inteso come armonizzazione sistematica dei vari elementi del dipinto volta a ottenere l'effetto complessivo desiderato, venne usato per primo da Alberti nel 1435: è da lui infatti che Landino deriva questo concetto. Alberti prese a modello la critica letteraria classica degli umanisti, per i quali *compositio* era il modo in cui una proposizione veniva costruita su quattro livelli gerarchici:



Alberti trasferí il termine e lo schema alla pittura⁴²:



I dipinti sono composti di corpi, che sono composti di parti, che sono composte, a loro volta, di superfici piane: le superfici si compongono nei membri, i membri nei corpi, i corpi nei dipinti. Con questa teoria il Quattrocento poteva analizzare a fondo la composizione di un quadro, esaminando minuziosamente la sua articolazione, rifiutando il superfluo, e mettendo in relazione i mezzi formali con i fini narrativi. Era anche lo schema immaginativo su cui l'artista costruiva e il critico giudicava la «varietà». Infatti i due concetti sono complementari: né la «varietà» centrifuga, né la «composizione» centripeta, sono complete l'una senza l'altra. La «composizione» disciplina la «varietà» e la «varietà» alimenta la «composizione». Landino si rese conto di

tutto ciò e loda Filippo per «compositione» e «varietà» accoppiando i due termini; e qui abbiamo un altro intrecciarsi di corrispondenze perché egli loda un altro artista, lo scultore Donatello, per le stesse qualità. Donatello è «mirabile in compositione et in varietà». Di primo acchito questo accostamento è sconcertante. Cosa hanno in comune le eloquenti ed energiche figure e i gruppi dei rilievi di Donatello con l'aggraziato e riservato Filippo Lippi? Molto, come risulta dal fatto che il legame ravvisato da Landino ci spinge a individuare una effettiva base di analogia. Entrambi gli artisti composero gruppi in cui varie figure si combinano in gruppi simmetrici con risultati soddisfacenti grazie all'equilibrio tra varietà e simmetria; entrambi potevano indirizzare tutto ciò a fini narrativi creando una ricca e coerente composizione di vari «movimenti del corpo e dell'anima» in cui ambedue inclusero talvolta un gran numero di figure. Entrambi costruirono mondi irreali, ma del tutto adatti a fare da sfondo ai loro protagonisti, inserendo in profondità nel dipinto il loro spazio compositivo, sia che gli elementi fossero alberi o rocce, come spesso in Filippo, o fantasie architettoniche, come accade di solito in Donatello. La diversità di fondo tra i due artisti costituisce quindi per noi un'occasione per constatare che il principio di ordine che essi hanno in comune, a parte le somiglianze accidentali o superficiali, consiste essenzialmente in «compositione e varietà». E una volta che si sia imparato a riconoscere questa qualità abbiamo acquisito una delle basi principali della concezione percettiva del Quattrocento.

j) Colorire.

Questo non significa «colorire» nell'accezione corrente che si riferisce soprattutto alle tinte. Infatti un'importante qualità in negativo della critica di Landino sta

nel fatto che egli non lodi mai un pittore per il suo colore in quanto tale, come lo intendiamo noi: per questo genere di cose bisogna uscire da Firenze. Giammario Filelfo si rivolge al veneziano Gentile Bellini:

Veduta ho lopera tua col suo cholore,
La venustà col suo sguardo, benegno,
Ogni suo movimento e nobil segno,
Che ben dimonstri il tuo gientil valore⁴³.

L'accontentarsi di un'impressione piacevole denota una sensibilità piú ingenua e passiva di quella di Landino. Con «colorire» Landino intende invece lo stendere il colore. Questo termine era talvolta usato in un senso molto generale, quasi equivalente a «dipingere»; secondo il biografo Vespasiano da Bisticci, Federigo da Montefeltro, «e per non trovare maestri a suo modo in Italia, che sapessino colorire in tavole ad olio, mandò infino in Fiandra»⁴⁴. Ma c'era un senso piú specifico e interessante che è quello che Landino ha in mente e di questo viene data una definizione da Piero della Francesca nel suo trattato *De perspectiva pingendi*: «Colorare intendiamo dare i colori commo nelle cose se dimostrano, chiari et uscuri secondo che i lumi li devariano»⁴⁵. In altre parole «colorire» in parte si sovrappone a «rilievo» e coincide con la sezione del trattato di Alberti che egli chiama «Ricevere di lumi». Il fenomeno di ricevere la luce da parte di un oggetto si presentava al pittore come l'arte di trattare il bianco e nero da un lato e il rosso, blu, verde e gli altri colori, dall'altro: toni e tinte. Ma «colorire» raggiunge la pienezza di significato quando viene contrapposto all'elemento che Landino cita subito dopo, non per Filippo Lippi, ma per Andrea del Castagno e cioè «disegno».

Andrea del Castagno.

Andrea del Castagno firmò alcuni affreschi in San Zaccaria a Venezia nel 1442. Non si sa chi fu il suo maestro, né esattamente quando nacque, anche se oggi si considera come data probabile il 1423. Nel 1444 egli ritornò a Firenze e la sua principale attività, da questo momento in poi, è rappresentata da una serie di affreschi in Sant'Apollonia (*L'ultima cena, Crocifissione, Sepoltura e Resurrezione*, 1445-50 ca.), nella chiesa della Santissima Annunziata (*San Giuliano; La Trinità con la Vergine, san Girolamo e una santa*), nella villa Carducci a Soffiano fuori Firenze (un ciclo di uomini e donne famosi, ora trasferito a Sant'Apollonia) e il ritratto equestre di Niccolò da Tolentino nella cattedrale, 1456. Egli morì nel 1457.

k) Disegnatore.

Il termine veniva riferito alla rappresentazione degli oggetti basata sulle linee di contorno contrapposta a quella fondata sul tono. Francesco da Buti, un commentatore di Dante del tardo Trecento dice: «[Giotto] *di pennel fu maestro*; cioè fino dipintore, o *di stile*; cioè o disegnatore con stilo ne le taule ...»⁴⁶. Questo ci porta immediatamente alla distinzione tra «disegno» e «colorire». Cennino Cennini nel suo manuale scrive: «El fondamento dell'arte, e di tutti questi lavorii di mano principio è il disegno e 'l colorire»⁴⁷. «Colorire» (Filippo Lippi) è quindi unito a pennello, toni, rappresentazioni di superfici, «rilievo»; «disegno» (Andrea del Castagno) è unito a matita, linee, rappresentazione di contorni, prospettiva. E noi possiamo proprio vedere il «disegno» puro e semplice di Andrea del Castagno isolato dal resto della sua arte, dato che la sinopia⁴⁸ di alcuni dei suoi affreschi in Sant'Apollonia fu scoperta nel

1953 sotto lo strato dipinto dell'intonaco dell'affresco; i due soldati in primo piano della *Resurrezione* ci presentano Andrea del Castagno «disegnatore» – dove sono le linee del disegno che definiscono le forme e la loro posizione nello spazio indicando con precisione i contorni che le forme e le loro parti presentano al fruitore. Si vede quindi perché Landino lo apprezzasse per questa qualità. Alberti – che generalmente chiamava il «disegno» 'circumscriptione' con un termine latineggiante – notava che «Et forse piú sarà utile exercitarsi al rilievo che al disegno»⁴⁹, e ciò è piuttosto insolito data la sua preoccupazione per la prospettiva degli schizzi. Ma egli pensava probabilmente a un tipo di pittore dell'Italia settentrionale che lavorava principalmente con schizzi, lasciando che la suggestiva delicatezza del suo «disegno» e la parziale precisione dei suoi contorni inducessero il fruitore a completare nella sua mente il rilievo delle superfici che il pittore non aveva definito in ogni dettaglio. Pisanello era un pittore di questo genere ed era giustamente lodato da Angelo Galli, nel poema che abbiamo visto prima, per il suo «disegno» (non per il «colorire», né per il «rilievo»). Nella prima metà del Quattrocento questa efficace convenzione di «disegno», agile e chiaramente popolare, rappresentava una vera e propria alternativa alla pittura tonale fiorentina e Alberti venne tratto in inganno dall'ambiguità del termine «disegno». Piero della Francesca tentò di chiarire l'equivoco separando nettamente l'aspetto prospettico del disegno:

La pictura contiene in sé tre parti principali, quali diciamo essere *disegno*, *commensuratio* et *colorare*. *Dise-gno* intendiamo essere profili et contorni che nella cosa se contene. *Commensuratio* diciamo essere essi profili et contorni proportionalmente posti nei luoghi loro. *Colorare* intendiamo dare i colori commo nelle cose se dimo-

strano, chiari et uscuri secondo che i lumi li devariano (il corsivo è mio)⁵⁰.

La dicotomia tra «disegno» e «colorire», tra linee e toni – una tendenziosa semplificazione dell'esperienza visiva – che si è andata approfondendo sempre di più nella cultura europea relativa all'esperienza visiva ha creato in noi una sensibilità curiosamente sdoppiata, alla dottor Jekyll e Mr Hyde, tagliandoci fuori da ciò che è rappresentato per esempio dalla pittura e dalla critica cinese. È stato il Rinascimento a dare a questa attitudine analitica le sue formulazioni sistematiche e a fare del disegno e della pittura, e cioè dei contorni e delle superfici, delle linee e dei toni, il «fondamento dell'arte della pittura» come veniva insegnata e come viene oggi esaminata.

↳ Amatore delle difficoltà.

L'esecuzione di cose difficili era apprezzata di per se stessa, come una dimostrazione di abilità e di talento. All'epoca di Landino, Lorenzo de' Medici, per esempio, lodava la forma del sonetto «arguendo dalla difficoltà, perché la virtù, secondo i filosofi, consiste circa il difficile»⁵¹. Questo valeva anche per la pittura, e qui siamo di nuovo molto vicini alla richiesta, da parte del cliente, di una notevole abilità: un pittore pubblicamente riconosciuto come uno che amava le difficoltà e riusciva a superarle con successo è uno dotato di un'abilità che è altrettanto pubblicamente individuabile. Anche Andrea del Castagno è «facile nel fare» come lo era Masaccio, ma qui non c'è contraddizione. L'azione è «difficile», chi agisce è «facile»: il buon pittore fa con facilità cose difficili. Questo falso paradosso affascinava i critici del Rinascimento e uno scrittore del Cinquecento, Lodovico Dolce, giocò su questo per distin-

guere gli stili di Michelangelo e Raffaello: «E sí come Michelagnolo ha ricerca sempre in tutte le sue opere la *difficultà*, cosí Rafaello, all'incontro, la *facilità*, parte, come io dissi, *difficile* a conseguire ...» (il corsivo è mio)⁵². È un bisticcio di parole che oggi si cercherebbe di evitare, parlando forse dell'azione come difficile o complessa, ma di chi agisce, per esempio, come di uno sciolto o abile. Ma che tipo di cosa erano le difficoltà dell'arte amate cosí pubblicamente e con successo da Andrea del Castagno? L'amico di Landino, Antonio Manetti, nella sua biografia di Brunelleschi parlò del concorso indetto nel 1401 per la porta del Battistero di Firenze; Brunelleschi fu uno di quelli che presentò come saggio la formella del *Sacrificio di Isacco* che mostrava palesemente delle difficoltà. Tutti i giudici

stupivano e maravigliavansi delle difficoltà ch'egli aveva messo innanzi, come fu l'attitudine d'Abram, l'attitudine di quel dito sotto el mento, la sua prontezza, e panni, e 'l modo e la fine di tutto quel corpo del figliuolo, e 'l modo e panni di quello Angelo e suoi reggimenti, e come gli piglia la mano; l'attitudine e 'l modo e la fine di quello che si trae lo stecco del piè, e cosí di quello che bee chinato; e di quanta *difficultà* sono quelle figure, e quanto bene elle fanno l'ufficio loro... (il corsivo è mio)⁵³.

Le «difficoltà» di Brunelleschi erano degli exploits di abilità con una precisa funzione, dei *tours de force* che mettevano in evidenza la narrazione evitando assolutamente le soluzioni scontate: la mano di Abramo sulla gola di Isacco e la mano dell'angelo sul polso di Abramo vengono notate prima di tutto come tocchi di virtuosismo e, in un secondo tempo, come sottolineature dei momenti salienti dell'episodio. Anche le difficoltà che Andrea del Castagno si imponeva non erano sterili imprese di destrezza, ma degli artifici intesi a enfatiz-

zare la vicenda e, secondo Landino, esse consistono particolarmente nei suoi «scorci».

m) Scorci.

Questi costituiscono l'ambito specifico in cui si manifesta la difficoltà di Andrea del Castagno. Nel suo affresco *La Trinità adorata dalla Vergine, san Girolamo e una santa* lo straordinario scorcio della Trinità e l'analogo modo di sottolineare con l'abilità i volti delle tre figure adoranti sono la base principale della narrazione. Essi sostituiscono l'oro quale mezzo per richiamare l'attenzione; il loro carattere circoscritto, la concezione cioè della difficoltà o dell'abilità come di un qualcosa che si applica in certi determinati punti, è una sopravvivenza della sensibilità all'enfasi ottenuta prima con l'oro, cui s'era poi andata sostituendo l'abilità. D'altra parte ciò era sgradevole per il tardo Rinascimento come l'uso dell'oro lo era divenuto per il Quattrocento. Gli «scorci» sono un'applicazione particolare della prospettiva. Landino disse di Paolo Uccello che egli era «artificioso negli scorci, perché intese bene di prospettiva»: la prospettiva è quindi la scienza o la teoria, gli «scorci» la specifica manifestazione della sua pratica. Infatti un dipinto può essere costruito alla luce della prospettiva sistematica senza avere alcuno scorcio abbastanza stridente da richiedere un commento sugli «scorci»: *Il Tributo* di Masaccio ne è un esempio. Un dipinto può anche avere degli scorci vistosi senza rispettare accuratamente alcun metodo di costruzione prospettica: il volto di uno scudiero che si occupa degli speroni del più giovane dei Re Magi al centro dell'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano è il risultato di un effetto piuttosto comune nella pittura tardo gotica, appreso e insegnato sulla base di un modello compositivo e non di un metodo. Ma in pratica il termine «scorci» spesso riveste due tipi di

interesse. Il primo consiste nello scorcio vero e proprio – una cosa lunga, vista da una parte, dà all'occhio l'impressione d'essere corta e il dedurre il lungo dal corto costituisce un piacevole esercizio mentale. Il secondo è rappresentato dal punto di vista inconsueto. È difficile che un volto umano visto al suo stesso livello, di fronte o di profilo, sia meno «scorciato» dei volti visti dall'alto o dal basso; ma questi ultimi sono meno comuni e quindi attirano facilmente la nostra attenzione. Notiamo lo scorcio del naso visto dall'alto più di quanto non notiamo lo scorcio dell'orecchio di una testa vista di fronte, perché dobbiamo fare un piccolo sforzo in più per riconoscerlo e il riuscirci ci dà soddisfazione. Entrambi questi tipi di interesse compaiono, per esempio, nella figura di Cristo nella *Trinità* di Andrea del Castagno. Ed è essenziale rendersi conto che la difficoltà è qualcosa che deve impegnare sia il fruitore che l'artista; gli scorci e altri elementi di questo tipo destinati a suscitare interesse erano considerati difficili da vedere e da capire, dato che l'abilità del pittore esigeva abilità da parte del fruitore. Era lo sforzo richiesto ciò che richiamava l'attenzione. Una differenza fondamentale tra il Quattrocento e il Cinquecento consiste proprio nel fatto che il primo se ne rese conto, mentre il secondo, con il suo gusto per la dolcezza, non lo fece. Nel *Dialogo della pittura* di Lodovico Dolce del 1557 il personaggio ingenuo di Fabrini provoca l'intervento di quello colto dell'Aretino dicendo: «Ho inteso, che gli scorti sono una delle principali difficoltà dell'arte. Onde io crederci, che chi più spesso gli mettesse in opera, più meritasse laude»⁵⁴. È una caricatura dell'atteggiamento del Quattrocento e l'Aretino lo corregge. È vero, egli dice, che gli «scorti» non possono essere fatti senza una grande abilità, e il pittore dovrebbe usarli, talvolta, «per dimostrar, che gli sa fare»⁵⁵. Ma dovrebbe farlo solo di rado: «Gli scorti sono intesi da pochi, onde a pochi

dilettano, et anco a gl'intendenti alle volte piú apportano fastidio, che diletatione»⁵⁶. Dallo stesso punto di vista il Vasari condannava gli «scorci» nei pittori del Quattrocento come Andrea del Castagno per essere troppo studiati e forzati «che sí come erano a loro duri a condurli, cosí erano aspri a vederli»⁵⁷.

n) Prompto.

Leonardo da Vinci metteva in guardia il pittore: «... se tu vorrai piacere a quelli che no' son maestri le tue pitture hanno pochi *scorci* e poco *rilevo*, o' movimento *pronto* ...»⁵⁸. Landino ha già detto che Andrea del Castagno era un amante delle difficoltà e ha attirato la nostra attenzione sui suoi «scorci» e sul «rilievo»; definendolo ora «vivo e prompto» egli completa la sua caratterizzazione dell'artista come il pittore per pittori, l'artista cioè apprezzato da gente che capiva le capacità artistiche. Landino attribuisce la stessa qualità ad altri due artisti. Nella *Navicella* di Giotto ciascun apostolo «ha gesti *vivi et prompti*», Donatello è «*prompto* et con grande vivacità o nell'ordine o nel situare delle figure». Il *David* di Andrea del Castagno testimonia la qualità di atteggiamento «vivo e prompto» che egli ha in comune con Giotto e Donatello. Si traduce in una piú forte diversificazione della figura, in una maggior suggestione di particolari movimenti, rispetto alla «*gratia*» di Filippo Lippi, ma i termini hanno in comune una cosa molto importante. Entrambi implicano un certo grado di fusione, probabilmente meno conscia di quanto non appaia, tra i due tipi di movimento – il movimento dipinto delle figure del pittore, naturalmente, ma anche quel movimento della mano del pittore che ne è il presupposto. Leonardo parla di «*gratia*» come di una qualità delle figure dipinte; l'epitaffio di Filippo Lippi parla della «*gratia*» della sua mano. Landino si riferisce ai

movimenti «prompti» degli Apostoli di Giotto; Alberti usa questo termine per spiegare le origini della facilità cioè della «diligenza congiunta con prestezza»: «Et l'ingegno mosso et riscaldato per excitatione molto si rende *pronto* et *expedito* al lavoro et quella mano seguita velocissimo quale sia da certa ragione d'ingegno ben guidata»⁵⁹. È ancora una volta la concezione quattrocentesca di uno strettissimo e immediato rapporto tra corpo e mente: come il movimento di una figura esprime direttamente pensiero e sentimento, così il movimento della mano di un pittore riflette direttamente la sua mente. Quando Landino dice che Filippo Lippi «è» «gratioso» o che Andrea del Castagno «è» «prompto» è impossibile escludere uno dei due sensi. Questa ambiguità non è un problema, a meno che non lo si crei richiedendo una distinzione che è estranea al Quattrocento stesso. Al contrario, la fusione è la chiave per comprendere la concezione dello stile personale del Quattrocento – «gratioso» o «prompto», «aria virile» o «aria dolce»; stile o aria è qualcosa che sta tra il movimento delle figure e quello del pennello.

Beato Angelico.

Fra Giovanni da Fiesole entrò nell'ordine domenicano a Fiesole nel 1407, all'età di circa vent'anni e si trovò sotto l'influenza di Giovanni Dominici, un grande insegnante domenicano fra i cui discepoli ci fu anche sant'Antonino, più tardi divenuto arcivescovo di Firenze. Sembra che sia giunto tardi alla pittura. La prima commissione affidatagli, di cui si ha notizia, fu nel 1433 la *Madonna dell'Arte dei Linaioli* ora in San Marco a Firenze. Dal 1436 in poi egli dipinse molti affreschi nel convento di San Marco. A partire dal 1446 circa fino alla sua morte, avvenuta a Roma nel 1455, egli trascorse due

lunghi periodi dipingendo in Vaticano, dove si trovano ancora i suoi affreschi nella cappella di Nicola V.

o) *Vezzoso*.

Un *vezzo* era una carezza e, per estensione, una delizia; *vezzoso* era quindi delizioso in modo carezzevole. Non era una qualità maschile e in alcuni contesti non era affatto una virtù. Sebbene Boccaccio parlasse di «*vezzose* donne», «*vezzosi* fanciulli», un uomo «*vezzoso*» era eccessivamente delicato ed effeminato. Landino non parla di un uomo – benché la sua sintassi possa far sembrare che sia così – ma ancora una volta di una qualità che sta a metà tra il carattere dell'abilità del Beato Angelico e il carattere delle figure umane dipinte dal Beato Angelico. Come per la «*gratia*», sempre all'interno del testo di Landino c'è un riferimento a Desiderio da Settignano, il quale anche è «*vezzoso*». Ma a che tipo di qualità formali si riferisce in particolare questo termine nel Beato Angelico? Lasciando da parte il carattere ovviamente «*vezzoso*» di figure quali gli angeli danzanti dei suoi dipinti, è probabile che il termine sia riferito specialmente ai valori tonali della sua arte. Almeno è in questo tipo di contesto che Alberti decide di usare il termine. Egli si preoccupava che il pittore non enfaticamente esaltasse eccessivamente il contrasto tonale di luci e ombre, particolarmente delle luci, aggiungendo molto colore bianco o nero alle sue tinte:

Per questo molto si biasimi ciascuno pittore il quale senza molto modo usi bianco o nero ... Sarebbe certo utile il bianco et nero si facesse di quelle... perle... che ne sarebbero quanto debbono avari et massai et sarebbero loro opera più al vero dolci et *vezzose*⁶⁰.

Alla base di tutto ciò c'era un fattore fisiologico; in un trattato popolare del Quattrocento Girolamo di Manfredi aveva spiegato:

Perche il nostro vedere e migliore nei colori verdi che nei bianchi e nei negri.

Ogni obiecto extremo debilita il sentimento e il meglio e temperato conforta perche li extremi movano distemperamente lorgano del sentire come il tropo bianco move disgregando il forte negro move tropo uniendo e paucificando. Ma il colore meglio come e il verde temperatamente move ne tropo desgregando ne tropo uniendo. Impero conforta molto il vedere⁶¹.

In questo senso particolare, di uno stile in cui forti estremi tonali non siano troppo violenti, «vezzoso» è chiaramente una autentica descrizione della pittura del Beato Angelico – come pure del rilievo morbido e poco marcato della scultura di Desiderio; essi evitano i forti contrasti di pittori del «rilievo» come Andrea del Castagno. «Vezzoso» è sia soavemente che gaiamente grazioso.

p) Devoto.

Cos'era innanzitutto la devozione? Il Beato Angelico certamente e Landino probabilmente si sarebbero riferiti alla classica testimonianza di san Tommaso d'Aquino⁶²: la devozione è la coscienza e la volontà di rivolgere la mente a Dio; il suo strumento specifico è la meditazione; il suo effetto è gioia per l'infinita bontà di Dio mista a tristezza per l'inadeguatezza dell'uomo. Ma come si manifesta in modo specifico il «devoto» nelle produzioni artistiche che sono in ogni caso esposizioni di un argomento religioso? Qui è utile la classificazione degli stili del sermone del tardo Medioevo e del Rina-

scimento; abbiamo visto che il rapporto tra predicazione e pittura era molto stretto e che le categorie dei sermoni sono molto pertinenti:

Quattuor sunt genera predicationis... Primum genus est *subtilius* pro sapientibus et expertis in arte: et istud est investigandum. Secundum est *facilius* pro noviter introductis in theologia istud est penitus observandum. Tertium *curiosius* pro illis qui solum volunt apparere. Istud est tanquam inutile fugiendum. Quartum *devotius* sicut sunt sermones sanctorum quae leguntur in ecclesia. Istud est plurimum tenendum et est bonum pro populo edificando et informando... Quartum genus predicandi servaverunt antiqui patres, et doctores sancti et Augustinus, et alii sancti qui omnem curiositatem devitantes in quadam massa nobis divinas inspirationes ediderunt sine divisione vel subdivisione aut concordantia aliquali (il corsivo è mio)⁶³.

Questo è il tipo di contesto da cui Landino sembra prendere il suo termine. Così noi abbiamo uno stile contemplativo, che unisce gioia e tristezza, certamente non elaborato e intellettualmente non complesso «plurimum tenendum et bonum pro populo edificando et informando». Sarebbe difficile contestare che ciò possa essere una descrizione del colore emozionale del Beato Angelico. Ma a quali qualità pittoriche in particolare ciò corrisponde? In termini positivi, naturalmente al «vez-zoso», all'«ornato» e alla «facilità» che Landino attribuisce anche al Beato Angelico; in negativo, all'assenza di «difficoltà» – «scorci» accentuati, «rilievo» acuto, o movimenti molto «prompti» – che egli non gli attribuisce. Ciò che manca alla pittura del Beato Angelico viene visto come qualcosa a cui egli rinunciò di proposito, come Masaccio rinunciò di proposito all'«ornato»: il termine «devoto» ha la stessa portata del termine «puro» applicato a Masaccio, e il fatto che il primo

appartenga alla classificazione della predicazione cristiana, e l'altro alla retorica classica, fa parte della ricchezza e sicurezza critica di Landino.

«Puro», «facilità», «gratioso», «ornato», «varietà», «prompto», «vezzoso», «devoto»; «rilievo», «prospettivo», «colorire», «compositione», «disegnatore», «scorci», «imitatore della natura», «amatore delle difficoltà» – con questi termini Landino offre un bagaglio concettuale di base per rivolgersi alla qualità pittorica del Quattrocento. I suoi termini hanno una struttura: ciascuno si contrappone, o si accompagna, o rientra o si sovrappone a un altro. Non dovrebbe essere difficile tracciare un diagramma in cui questi rapporti vengano registrati, ma il diagramma implicherebbe una rigidità sistematica che i termini in pratica non hanno e non dovrebbero avere. Noi oggi possiamo usarli come un complemento e uno stimolo, e naturalmente non come un sostituto, ai nostri concetti; essi ci daranno qualche garanzia di non perdere del tutto di vista ciò che i pittori pensavano di fare. Le intenzioni del Quattrocento venivano espresse in termini quattrocenteschi, non nei nostri.

Termini come quelli di Landino hanno il vantaggio di racchiudere in sé l'unità tra i dipinti e la società da cui emergevano. Alcuni collegano la fruizione dei dipinti da parte del pubblico a ciò che gli artigiani pensavano nella bottega realizzandoli: «prospettivo» o «disegnatore». Altri la mettono invece in relazione con l'esperienza di altri aspetti della vita del Quattrocento: «devozione» o «grazia». E altri ancora indicano una forza che stava cambiando senza scosse la coscienza letteraria dell'epoca.

E ciò perché esiste qui un ambito metaforico, molto importante per Landino, che non veniva preso in considerazione nel capitolo II. Categorie come «puro» o «ornato» o «compositione» attingono al sistema classi-

co della critica letteraria, una complessa e matura categorizzazione dell'attività umana alla quale gli studiosi umanisti come Landino si dedicavano con grande impegno. Ciò non compariva nel capitolo II perché la maggior parte dei banchieri che andavano in chiesa e che danzavano non erano studiosi umanisti; questa era una capacità tipica degli uomini di cultura. Ma nel corso del Rinascimento parte di questo vocabolario per analizzare criticamente l'arte e la vita si estese dagli studiosi e dagli scrittori ad altre persone. Il banchiere prese a usare molti di questi termini e concetti senza alcuna particolare consapevolezza della loro origine classica. Questo processo costituì una parte importante del durevole influsso classico sulla cultura europea nel Rinascimento, più importante di altre più immediatamente ovvie: l'esperienza veniva ri-categorizzata – attraverso sistemi di parole che la suddividevano in modo nuovo – e quindi riorganizzata. Un aspetto di questa riorganizzazione consistette nel fatto che le diverse arti vennero riunite da un sistema uniforme di concetti e di termini: «ornato», nel senso di cui abbiamo parlato, era applicabile alla pittura e alla musica come pure agli stili e alla letteratura. L'affinità che tutto ciò forniva alle diverse arti era talvolta illusoria, ma influì molto sulla loro pratica. L'uso di Landino dei termini «puro», «ornato» e «compositione» per un pubblico di gente comune rappresenta una piccola parte di questo grande processo.

5.

Questo libro aveva iniziato sottolineando che le forme e gli stili della pittura corrispondono alle situazioni sociali; buona parte del libro è stata dedicata all'esame di aspetti pratici e convenzioni sociali che possono rendere più acuta la nostra percezione dei dipinti. È

quindi simmetrico e corretto terminare il libro ribaltando l'equazione – suggerendo cioè che le forme e gli stili della pittura possono acuire la nostra percezione della società. Metà dello scopo dell'esercizio è stato quello di rendere implicito che in effetti è proprio così.

Sarebbe assurdo esagerarne le possibilità, ma esse sono reali e derivano dal fatto che i principali materiali di storia sociale sono molto scarsi: essi consistono in una massa di parole e in alcuni – nel caso del Rinascimento molto pochi – numeri. Questi riguardano sempre gli stessi tipi di attività e di esperienza e ne trascurano altre. Gran parte dell'esperienza più importante non può essere opportunamente tradotta in parole o numeri, come tutti sappiamo, e perciò non appare nei documenti esistenti. Oltre a ciò, molte parole del Rinascimento di cui dobbiamo valerci sono ora quasi completamente in disuso: è difficile utilizzare le parole di Machiavelli su cosa fosse importante nel Rinascimento perché molte altre parole, commenti e nuove formulazioni si sono successivamente inserite. È molto difficile avere un'idea di cosa significasse essere una persona di un certo tipo in una certa epoca e in un certo luogo.

Ed è qui che lo stile pittorico è utile. Una società sviluppa le proprie caratteristiche capacità e le proprie abitudini, che hanno un aspetto visivo, dal momento che il senso della vista è il principale organo di esperienza, e queste capacità e abitudini visive diventano parte degli strumenti espressivi del pittore – analogamente uno stile pittorico consente di risalire alle capacità e alle abitudini visive e, tramite queste, all'esperienza sociale tipica di un'epoca. Un dipinto antico è un documento di un'attività visiva. Si deve imparare a leggerlo, proprio come si deve imparare a leggere un testo di una cultura diversa, anche quando se ne conosca, entro certi limiti, la lingua: sia la lingua che la rappresentazione pittorica sono attività convenzionali. E ci sono vari modi, che vanno

evitati, di servirsi dei dipinti con risultati disastrosi. Non ci si deve accostare pedestremente ai dipinti considerandoli al livello di una storia sociale illustrata, ricercando in essi le immagini di «un mercante del Rinascimento che cavalca verso il mercato» e cose analoghe; evitando anche, per quanto riguarda ciò, una facile equazione fra ambienti «borghesi» o «aristocratici» da un lato e stili «realisti» o «idealisti» dall'altro. Ma accostati nel modo corretto – cioè nell'interesse dell'argomento, come si è fatto in questo libro – i dipinti diventano documenti validi quanto qualsiasi carta o registro parrocchiale. Se osserviamo che Piero della Francesca tende a un tipo di pittura legata alla misurazione, il Beato Angelico a un tipo di pittura connessa alla predicazione e il Botticelli a un tipo di pittura ispirata alla danza, osserviamo qualcosa che riguarda non solo loro ma la società in cui vivevano.

Tutto ciò può sembrare irrimediabilmente inconsistente a degli studiosi abituati ad analizzare carte e registri parrocchiali. E si tratta senz'altro di un genere di fatti del tutto particolare: ciò che offrono è la possibilità di intuire cosa volesse dire intellettualmente e sensibilmente essere una persona del Quattrocento. Questo tipo di analisi è necessaria se bisogna alimentare l'immaginazione storica e qui l'elemento visivo è il giusto complemento a quello verbale. Ma l'ultima parola in proposito è meglio lasciarla al fiorentino Feo Belcari e precisamente alle prime righe del suo dramma *Abramo e Isacco*, rappresentato nel 1449:

Lo Occhio si dice che e la prima porta
Per la quale lo Intellecto intende e gusta.
La secunda e lo Audire con voce scolta
Che fa la nostra mente essere robusta⁶⁴.

¹ FRANCESCO LANCIOTTI, *Trattato di pittura*, Roma 1509, p. a.IIIr; e Ancona 1885, p. 5.

² Il concetto delle Quattro doti corporali dei Beati deriva da sant'Agostino e viene interpretato in numerosi testi e sermoni del Quattrocento: ad esempio in MATTEO BOSSI, *De veris ac salutaribus animi gaudiis*, Firenze 1491.

³ LISE BEK, *Giovanni Santis 'Disputa della pittura' – a polemic treatise* [La *Disputa della pittura* di G. Santi – un trattato polemico], in «Analec-ta romana instituti Danici», v, 1969, pp. 75-102; il testo completo della *Cronaca rimata* di G. Santi è stato pubblicato da H. Holtzinger, Stuttgart 1893. Per quanto riguarda G. Santi come pittore cfr. il catalogo *Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo*, Forlì 1938, pp. 53-57.

⁴ Sulla pittura olandese in Italia cfr. R. WEISS, *Jan van Eyck and the Italians* [J. van Eyck e gli italiani], in «Italian Studies», XI, fasc. 1, 1956 e XII, fasc. 7, 1957.

⁵ Su Landino in generale cfr. M. SANTORO, *Cristoforo Landino e il volgare*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXI, 1954, pp. 501-47.

⁶ *Comento di Christophoro Landino fiorentino sopra la comedia di Danthe Alighieri poeta fiorentino*, Firenze 1481, p. IVr.

⁷ [ALBERTI, *Della pittura* cit., p. 82].

⁸ C. PLINIUS SECUNDUS, *Naturalis Historia*, trad. di C. Landino (*Historia Naturale*), Roma 1473, e ed. successive.

⁹ C. LANDINO, *Fiorentini excellenti in pictura et sculptura*, in *Comento* cit., pp. vr-v. Cfr. inoltre O. MORISANI, *Art Historians and Art Critics – III: Cristoforo Landino* [Storici dell'arte e critici d'arte], in «The Burlington Magazine», XCV, 1953, pp. 267-279. Vedi Appendice.

¹⁰ [Per la precisione Masaccio si iscrisse all'Arte dei Medici e Speciali il 7 gennaio, e il 6 ottobre pagò 2 lire al camerario dell'Arte. I pittori non erano che dei «sottoposti dell'Arte» e, sebbene si raccogliessero nella Compagnia di San Luca, per ciò che riguardava la loro attività professionale dipendevano dagli statuti della corporazione dei Medici e Speciali. A proposito dei rapporti fra gli artisti e le organizzazioni economico-sociali cfr. F. ANTAL, *Florentine Painting and its Social Background*, London 1948 (trad. it. *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino 1960; in particolare pp. 390-93)].

¹¹ *The Literary Works of Leonardo da Vinci* cit., vol. I, p. 372, n. 660.

¹² LEONARDO DA VINCI, *Trattato della Pittura* cit., vol. I, p. 41 e vol. II, pp. 24v e 25r; [cfr. Ludwig cit., vol. I, p. 88, n. 40]. Per quanto riguarda dei tipici testi classici e rinascimentali ove viene espresso lo stesso concetto cfr. PLINIO IL GIOVANE, *Naturalis Historia*, XXXIV, p. 61 (natura ipsa imitanda esse); e LORENZO GHIBERTI, *I commentarii*, ed. J. v. Schlosser, vol. I, Berlin 1912, p. 48 (vol. II, p. 22) «mi ingegnai

con ogni misura osservare in esse [Le storie della Porta del Paradiso] cercare imitare la natura quanto a me fosse possibile».

¹³ ALBERTI, *Della pittura* cit., pp. 98-100 [e specificamente p. 99].

¹⁴ CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte*, cap. IX, a cura di D. V. Thompson, New Haven 1932, p. 6 [e ed. a cura di G. e C. Milanesi, Firenze 1859, p. 7; e ed. a cura di F. Brunello, Vicenza 1971, pp. 10-11] cfr. anche il precedente cap. VIII.

¹⁵ [BERNARD BERENSON, *The Italian Painters of the Renaissance*, London 1954 (trad. it. *I pittori italiani del Rinascimento*, Firenze 1965, p. 79): «Non li rivedo mai senza la piú violenta partecipazione della mia coscienza tattile»].

¹⁶ CICERONE, *Orator* XVI, 53.

¹⁷ QUINTILIANO, *Institutiones Oratoriae* XI 1, 53.

¹⁸ PLINIO IL GIOVANE, *Epistulae* VII IX, 8.

¹⁹ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* II VI, 4-5. [... *insipidus*, qui est rudium; ut, «Petrus amat multum dominam Bertam». Est *pure sapidus*, qui est rigidorum scolarium vel magistrorum, ut «Piget me, cunctis pietate maiorem, quicumque in exilio tabescentes patriam tantum sompniando revisunt». Est et *sapidus et venustus*, qui est quorundam superficietenus rethoricam aurientium, ut, «Laudabilis discretio marchionis Estensis et sua magnificentia preparata cunctis, illum facit esse dilectum» (il corsivo è mio)].

²⁰ ALBERTI, *Della pittura* cit., pp. 110 e 112.

²¹ VASARI, *Le Vite* cit., Proemio alla parte III, vol. IV, pp. 9-11. Per quanto riguarda *fresco* cfr. E. BORSOOK, *The Mural Painters of Tuscany* [I pittori di affreschi della Toscana], London 1960.

²² ANTONIO MANETTI, *Vita di Filippo di Ser Brunellesco*, a cura di H. Holtzinger, Stuttgart 1887, p. 9.

²³ DANTE ALIGHIERI, *Convivio* II III 6.

²⁴ *Ibid.* XIII 27.

²⁵ [La definizione di prospettiva fa appunto parte del passo in cui Manetti attribuisce a Brunelleschi la scoperta e la codificazione della prospettiva. Cfr. sopra, nota 22].

²⁶ Per delle spiegazioni accessibili del sistema prospettico cfr. [P. Toesca, *s.v.* «prospettiva», in *Enciclopedia Italiana*, volume XXVIII, Roma 1929-36, pp. 357-60]; D. Gioseffi, *s.v.* «prospettiva», in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Venezia-Roma 1963, specificamente pp. 116-22; B. A. R. Carter, *s.v.* «perspective», in *Oxford Companion to Art*, H. Osborne, Oxford 1970, specificamente pp. 842-43 e 859-60; [M. BÓSKOVIZ, *s.v.* «prospettiva», in *Enciclopedia Feltrinelli Fischer*, «Arte», vol. II, Milano 1971, pp. 479-501].

²⁷ Sui disegni prospettici della sinopia di Paolo Uccello cfr. R. KLEIN, *Pomponius Gauricus on Perspective* [Pomponio Gaurico sulla Prospettiva], in «The Art Bulletin», XLIII, 1961, pp. 211-30.

²⁸ [ALBERTI, *Della pittura* cit., p. 73].

²⁹ V. LAZZARINI, *Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV*, in «Nuovo Archivio Veneto», xv, vol. II, 1908, pp. 292-93 [lo stesso saggio, in volume, Istituto Veneto di Arti Grafiche, Venezia 1908, pp. 166-67, doc. LVIII:

1467, jndit. 15, die veneris 30 mensis octobris, Padue, in palatio juris ad banchum Leopardi. Ibiq̄ue comendabilis vir magister Franciscus Squarzonus, pictor, quondam ser Johannis, habitator Padue in contracta sancti Antonii confessoris seu Bresagi, parte ex una, et magister Ugutionus pictor quondam Henrici, habitator Padue in contracta Croxarie sancti Antonii confessoris, parte ex altera, convenerunt per pactum expresum, videlicet quod dictus magister Franciscus promittit ipsi magistro Ugutioni docere Johannem Franciscum, filium ipsius magistri Ugutioni, pingere et ostendere suo posse et omnia et singula facere prout in antedicto scripto manu predicti magistri Francisci continetur. Et ex adverso idem magister Ugutio promisit dare et solvere ipsi magistro Francisco quantitatem denariorum descriptam in ipso scripto cum modis et terminis in eo contentis et descriptis, promittentes se dicte partes mutuis obligationibus etc. atendere et observare omnia et singula predicta, sub pena librarum 25 etc. auferenda parti non attendenti etc., que etc., pro quibus etc.

Testes: dominus Federicus de Vigontia, ser Bartholomeus de Renaldino.

Sia noto e manifesto a chi lezerà questo scritto chomo mi Guzon pentor son romaxo d'acordo con m.^o Franzesco Squarzon pentor, ch'el debia insegnar a mio fiolo Franzesco, zoè le raxon d'un piano lineato ben secondo el mio modo e meter figure sul dicto piano una in zà l'altra in là in diversi luogi del dicto piano e metere masarizie, zoè chariega, bancha, chasa, e darge intendere queste chose sul dicto piano e insegnarge intendere una testa d'omo in schurzo per figura de isomatria, zoè d'un quadro perfeto con el soto quadro in scorzo e insegnarge le raxon de uno corpo nudo mexurado de driedo e denanzi e metere ochi, naxo, bocha, rechie in una testa d'omo ai so luogi mexuradi e darge intendere tute queste cose a parte a parte, quanto a mi serà posibile e 'r dicto Franzesco serà chapaze a inparare, quanto per la mia praticcha e fundamento, e tegnirge senpre una carta d'asempio in man una dopo l'altra de diverse figure toche de biacha e corezerge dicti asempi, dirge i falì, quanto a mi serà posibile e lui serà chapaze, como è dicto de sopra, e questo ubligo de una parte e de l'altra per termene de mexe quatro prosimi, e sí me dà per mio salario ogni mexe duc. mezo, che lieva in quatro mexi duc. 2 d'oro, e si me dié pagare de lavori secondo nuj faremo i pacti de i dicti lavori e non abiando lavori el me de' respondere den. e pagarme ogni capo de mexe, comezando da uno quarto [del] becharo, che prinzipio del primo mexe, per quello chel monterà

a la rata del salario, comenzando el termene adí prinzipierà el scritto o de nodaro e si vogio le done consuete: da ogni sancti una ocha, o voia uno paro de polastri, da san Martin la fugaza e 'l vin, da Nadale 2 lire de zitron acro, o voia tanta lonza de porco, da charlesare uno paro de boni pipion, da Pasqua uno bon quarto de chavreto, e si non voio eser ubligado le feste comandà e sel me guastase algun mio desegno chel dicto Guzon sia tenuto a pagarmelo a bona descrezion etc.

Fu chomenzà e termenè a mezo novembre prosimo.

E mi F.^o Squarzon scripsi de mia man propria].

³⁰ H. MENDELSON, *Fra Filippo Lippi*, Berlin 1908, p. 34.

³¹ LEONARDO DA VINCI, *Trattato della Pittura* cit., vol. I, p. 382 e vol. II, p. 114r; [cfr. Ludwig cit., vol. I, p. 332, n. 319].

³² Sul termine «gratia» e la critica letteraria cfr., a esempio, QUINTILIANO, *Institutiones Oratoriae* IX III 3-4.

³³ *Ibid.* VIII III 61 [«L'ornato è qualcosa di più della chiarezza e della correttezza»].

³⁴ *Ibid.*, 49.

³⁵ ALBERTI, *Della pittura* cit., p. 97.

³⁶ QUINTILIANO, *Institutiones Oratoriae* XII x 66.

³⁷ LEONARDO DA VINCI, *Trattato della Pittura* cit., vol. I, p. 275 e vol. II, p. 60v; [cfr. Ludwig cit., vol. I, p. 218, n. 182].

³⁸ ALBERTI, *Della pittura* cit., pp. 91-92.

³⁹ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 95.

⁴² *Ibid.*, p. 87 [«Parte della istoria sono i corpi, parte de corpi i membri, parte de membri la superficie»]; sulla *compositione* vedi pp. 87-98; cfr. BAXANDALL, *Giotto and the Orators* cit., pp. 129-39.

⁴³ G. Filelfo, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Urb. Lat. 804, f. 247v.

⁴⁴ VESPASIANO DA BISTICCI, *Vite di uomini illustri* cit., p. 209.

⁴⁵ PIERO DELLA FRANCESCA, *De perspectiva pingendi*, a cura di G. Nicco Fasola, Firenze 1942, p. 63.

⁴⁶ FRANCESCO DA BUTI, *Commento sopra la Divina Commedia*, vol. II, Pisa 1860, p. 285.

⁴⁷ C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, cap. IV, ed. D. V. Thompson, p. 3; [ed. G. e C. Milanesi, p. 4; ed. F. Brunello, p. 6].

⁴⁸ Sulle sinopie di Andrea del Castagno cfr. U. PROCACCI, *Sinopie e affreschi*, Milano 1961, pp. 67-68 e tavv. 120-29.

⁴⁹ ALBERTI, *Della pittura* cit., pp. 109-10.

⁵⁰ PIERO DELLA FRANCESCA, *De perspectiva pingendi* cit., p. 63.

⁵¹ LORENZO DE' MEDICI, *Opere*, a cura di A. Simioni, vol. I, Bari 1939, p. 22.

⁵² L. DOLCE, *Dialogo della Pittura*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, vol. I, Bari 1960, p. 196.

⁵³ MANETTI, *Vita di Filippo di Ser Brunellesco* cit., pp. 14-15.

⁵⁴ DOLCE, *Dialogo della pittura* cit., p. 180.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 181.

⁵⁷ VASARI, *Le Vite* cit., Proemio alla parte III, vol. IV, p. 11, vol. II, p. 33v; [cfr. Ludwig cit., p. 116, n. 59].

⁵⁸ LEONARDO DA VINCI, *Trattato della Pittura* cit., vol. I, p. 89 e vol. II p. 33v.

⁵⁹ ALBERTI, *Della pittura* cit., p. 110.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 100-1.

⁶¹ GIROLAMO DI MANFREDI, «*Albertus Magnus*», *El libro chiamato della vita, costumi, natura dell'omo*, Napoli 1478, p. LXXVIII.

⁶² TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologica*, 2^a-2^{ae}, q. 180, aa. 1 e 7.

⁶³ *Ars predicandi et syrmocinandi*, Biblioteca Nazionale, Firenze, Ms Magl. VIII, 1412, fol. 18v.

⁶⁴ FEO BELCARI, *Abramo e Isacco*, in D'ANCONA, *Sacre rappresentazioni* cit., vol. I, p. 44.

Appendice

Comento di Christophoro Landino fiorentino sopra la comedia di Danthe Alighieri poeta fiorentino. Firenze. Nicola di Lorenzo della Mappa 1481/ proemio... fiorentini eccellenti in pictura et sculptura.

Resta la pictura: la quale appresso gli antichi non fu mai in piccola stima. Scrivono gli egyptii la pittura essere loro invenzione: et d'Egypto essere venuta in Grecia. Ma de' greci alcuni dicono che è trovata in Sycione, alcuni in Coryntho. Erono le prime picture d'una sola linea, con la quale circundavano l'ombra dell'uomo. Di poi con un solo colore cominciorono a dipignere: onde tal pictura fu chiamata monocromata, idest d'un solo colore, perché monos significa solo, et cromata colore. Né fu molto antica, perché secondo Plinio ne' suoi tempi delle guerre troiane non si trovavano ancora pictori. E primi in Grecia furono Serdice [*Aridices*] Corynthio et Thelophane [*Telephane*] Sycionio. Ma Parrasio Ephesio la ridusse in grande dignità. Seguitarono di poi molti da molti lodati, tra' quali el primo grado tiene Apelle, da tutti reputato etiam ne' futuri secoli insuperabile. Ma tale arte dopo la sua perfectione come molte altre nell'italica servitù quasi si spense: et erano le picture in quegli secoli non puncto ateggiate et senza affecto alcuno d'animo. Fu adunque el primo Joanni fiorentino cognominato Cimabue che ritrovò e liniamenti natura-

li et la vera proportione, la quale e greci chiamano Symetria; et le figure ne' superiori pictori morte fece vive et di vari gesti, et gran fama lasciò di sé: ma molto maggiore la lasciava, se non avessi avuto sí nobile successore, quale fu Giotto fiorentino coetaneo di Dante. Costui fu tanto perfectio et absoluto, che molto dipoi si sono affaticati gli altri che hanno voluto superarlo. E referatissima Italia delle sue picture, ma mirabile la nave di mosaico a sancto Pietro di Roma de' dodici apostoli: ne' quali ciascuno ha gesti vivi et prompti et altutto tra sé differenti, et nientedimeno condecanti et proprii. Dalla disciplina di Giotto come da caval troiano uscirono mirabili pictori, tra' quali molto è lodata la venustà di Maso. Stephano da tutti è nominato Scimia della natura, tanto espresse qualunque cosa volle. Grandissima arte appare in Taddeo Gaddi. Fu Masaccio optimo imitatore di natura, di gran rilievo universale, buono compositore et puro senza ornato, perché solo si decte all'imitatione del vero et al rilievo delle figure: fu certo buono et prospectivo quanto altro di quegli tempi, et di gran facilità nel fare, essendo ben giovane, che morì d'anni ventisei. Fu fra Filippo gratioso et ornato et artificioso sopra modo: valse molto nelle compositioni et varietà, nel colorire, nel rilievo, ne gli ornamenti d'ogni sorte, maxime o imitati dal vero o finti. Andreino fu grande disegnatore et di gran rilievo: amatore delle difficoltà dell'arte et di scorci, vivo et prompto molto et assai facile nel fare. Paolo Uccello buono compositore et vario, gran maestro d'animali et di paesi, artificioso negli scorci, perché intese bene di prospectiva. Fra Giovanni Angelico et vezoso et divoto et ornato molto con grandissima facilità. Pesello sopra gli altri valse negli animali. Seguitò Pesellino Gentile, et in compositione di cose piccole eccellente. Filippo di ser Brunellesco architectore valse ancora assai nella pictura et sculptura: maxime intese bene prospectiva, et alcuni afferman lui

esserne suto o ritrovatore o inventore: et nell'una arte et nell'altra ci sono cose eccellenti facte da lui. Donato sculptore da essere connumerato fra gli antichi, mirabile in compositione et in varietà, prompto et con grande vivacità o nell'ordine o nel situare delle figure, le quali tutte appaiono in moto. Fu grande imitatore degli antichi et di prospectiva intese assai. Desiderio grandissimo et dilicato et vezoso et di somma gratia: et che molto puliva le cose sue (et el quale molto ripuliva le cose): et se morte molto immatura non lo rapiva ne' primi anni sperava ogni dotto in quella arte che arebbe venuto ad somma perfectione. È notissimo Laurentio [*di*] Bartoluccio [*Ghiberti*] per le porte di bronzo del nostro baptisterio. Restono opere perfectæ d'Antonio cognominato Rosso [*Rossellino*]. Et similmente di Bernardo suo fratello, architecto nobile.