

Arte del Rinascimento: il Quattrocento

L'interpretazione del Rinascimento (J. Burckhardt)

La città ideale nel Rinascimento (E. Garin)

La figura dell'architetto tra il Quattrocento e il Cinquecento (R. A. Goldthwaite)

Simbolismo religioso delle chiese a pianta centrale (R. Wittkower)

La prospettiva come forma simbolica e significato culturale (E. Panofsky)

Il mecenatismo del Quattrocento (E. H. Gombrich)

Viaggio di formazione classica: Brunelleschi e Donatello a Roma (A. Manetti)

Brunelleschi, il nuovo modello di architetto (G. Vasari)

Brunelleschi, Istruzioni per la costruzione della cupola de Santa Maria del Fiore
secondo il suo progetto (C. Guasti)

Le vite di Masaccio e Donatello (G. Vasari)

Il concorso per le porte del Battistero di San Giovanni (L. Ghiberti)

I principi della pittura rinascimentale (L. B. Alberti)

Invenzione e imitazione (L. B. Alberti)

La chiesa ideale (L. B. Alberti)

La definizione rinascimentale di bellezza (L. B. Alberti)

La prospettiva come spazio matematico (P. Della Francesca)

L'INTERPRETAZIONE DEL RINASCIMENTO

Jacob Burckhardt

Lo storico svizzero Jacob Burckhardt (1818-1897) con l'opera La civiltà del Rinascimento in Italia (1860, prima edizione italiana 1876) ha dato l'avvio ad una interpretazione del Rinascimento che influenzerà in modo determinante la lettura del significato di questo periodo nella storia della civiltà europea. Burckhardt considera il Rinascimento come l'inizio della modernità, che ebbe il suo fulcro in Italia. Contrapponendosi alla cultura medievale, il Rinascimento fondò una nuova civiltà e una nuova visione della vita basata sull'affermazione dell'individualità e della centralità dell'uomo e su un diverso rapporto con la religione: una visione che aveva il suo modello nella cultura e nel mondo classico.

Nel Medio Evo i due lati della coscienza – quello che riflette in sé il mondo esterno e quello che rende l'immagine della vita interna dell'uomo – se ne stavano come avvolti in un velo comune, come in sogno o dormiveglia.¹ [...] L'uomo non aveva valore se non come membro di una famiglia, di un popolo, di un partito, di una corporazione, di una razza o di un'altra qualsiasi collettività. L'Italia è la prima a squarciare questo velo e a considerare e a trattare lo Stato, e in genere tutte le cose terrene, da un punto di vista oggettivo; ma al tempo stesso si risveglia potente nell'Italiano il sentimento del soggettivo: l'uomo si trasforma nell'individuo spirituale,² e come tale si afferma. [...]

Ma col finire del secolo XIII l'Italia comincia addirittura a formicolare d'uomini indipendenti: [...] a migliaia sorgono le personalità dotate d'un carattere affatto proprio. [...]

Ma ciò che noi dobbiamo stabilire fin d'ora, come un punto essenziale del nostro libro, è questo, che non la risorta Antichità da sé sola, ma essa e lo spirito del popolo italiano, già presente, compenetrati insieme, ebbero la forza di trascinare con sé tutto il mondo occidentale.³ [...] Grandissimo invece si riscontra nelle arti figurative e in parecchi altri campi d'attività e così questo nesso fra due civiltà di uno stesso popolo tanto remote fra loro, appunto perché indipendente, appare anche giustificato e fecondo. [...] E se quegli spiriti queruli, che rimpiangono il Medioevo, potessero farlo rivivere un'ora sola, anelerebbero ritornar subito alla vita moderna. Che poi in tali grandi processi storici qualche singolo e delicato fiore resti soffocato, senza poter vivere nemmeno nella tradizione o nella poesia, non per questo è lecito desiderare che il grande evento nel suo insieme non sia accaduto. Ora l'evento consiste precisamente in questo che, accanto alla Chiesa, la quale fino a questo tempo (ma per poco ancora) teneva unito tutto l'Occidente, sorge un nuovo elemento morale, che, diffondendosi dall'Italia, invade il resto d'Europa e diventa atmosfera vitale di tutti gli uomini forniti di un certo grado di cultura.⁴ Il biasimo più forte che se ne possa fare è quello della sua impopolarità, perché conduce necessariamente ad una separazione completa tra le classi colte e non colte di tutta Europa;⁵ ma il biasimo stesso si rivela di nessun valore quando noi stessi siamo costretti a confessare che questa separazione, chiaramente riconosciuta, sussiste ancora oggi e non può essere tolta. [...]

Vinti gli innumerevoli vincoli che altrove inceppavano il progresso, raggiunto un alto grado di sviluppo individuale ed educati alla scuola dell'antichità, gli Italiani si volgono ora alla scoperta del mondo esteriore⁶ e arditamente si accingono a riprodurlo nella scienza e nell'arte. [...]

Alla scoperta del mondo di natura, la civiltà del Rinascimento aggiunge un servizio ancor più grande, in quanto essa per prima scopre e mette in luce l'intera e ricca figura dell'uomo.⁷

Rid. e adatt. da Jacob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Sansoni, Firenze, 1953

1. *Nel Medioevo ... come in sonno o dormiveglia:* entrambe le dimensioni della coscienza “dormono” nel Medioevo e sono ridestate dal Rinascimento: la coscienza dell’interiorità dell’uomo e quella del mondo esterno e della storia.
2. *L’uomo si trasforma nell’individuo spirituale:* uno dei segni essenziali della modernità è l’affermazione dell’individualità.
3. *non la risorta Antichità ... il mondo occidentale:* può darsi che la maggior parte dei nuovi orientamenti spirituali sarebbero nati anche senza questo ritorno all’antico, ma unito allo spirito del popolo italiano, questa riscoperta ha dato al Rinascimento la forza di rompere con il Medioevo e di trascinare il mondo occidentale.
4. *sorge un nuovo elemento morale ... grado di cultura:* la polemica con il Medioevo, o con i nostalgici di questa epoca è continua. La nostalgia del Medioevo – espressa soprattutto dai settori della cultura romantica – appare a Burckhardt pura mitizzazione culturale, perché, in realtà, nessuno dei nostalgici vorrebbe veramente tornare indietro, sacrificando la modernità. Alla Chiesa, collante del mondo cristiano medievale, si sostituisce, nel Rinascimento, quell’elemento morale in cui funzione decisiva ha l’“atmosfera vitale” che unisce gli uomini di cultura nel far rivivere la civiltà antica greca e romana.
5. *conduce ... tutta Europa:* Burckhardt riconosce – e questo diventerà uno dei tanti motivi di dibattito – il carattere elitario della cultura rinascimentale, la separazione che si determina tra colti e non colti. È ciò che succede anche ai suoi tempi.
6. *gli Italiani si volgono ora alla scoperta del mondo esteriore:* variegata sono le esperienze e le modalità che portano gli Italiani a riscoprire il mondo esteriore. Sono i viaggi, è l’avventura di Colombo, è la volontà di guardare direttamente, con i propri occhi, la natura, una volta che si è superata la “servitù dinanzi alla tradizione”.
7. *scopre e mette in luce l’intera e ricca figura dell’uomo:* l’Umanesimo come tratto saliente del Rinascimento, la riscoperta della “ricca” figura dell’uomo: è l’individualità spirituale che viene affermata, è il senso nuovo della personalità umana, ben diversa dalla sua mortificazione, proclamata dal Medioevo. Nell’Umanesimo, in qualche modo, si assommano tutte le molteplici correnti della civiltà del Rinascimento italiano.

LA CITTÀ IDEALE NEL RINASCIMENTO

Eugenio Garin

La città ideale nel Rinascimento è la città funzionale, progettata ed edificata secondo ragione a misura d'uomo ma anche la città rispondente alla natura dell'uomo; è, quindi, lo spazio nel quale si incontrano ragione umana e legge naturale e nel quale si riflette l'intera cultura filosofica e artistica di un'epoca. Per comprendere cosa è stato il Rinascimento non si può prescindere dallo studio delle concezioni urbanistiche e politiche dell'epoca, come ha fatto anche il nostro maggiore studioso della filosofia umanistica Eugenio Garin: in questo brano egli indica con grande chiarezza e sintesi gli elementi culturali e storici di base per la comprensione della città quattrocentesca.

Alla città medievale, cresciuta disordinatamente su se stessa, con gli edifici ammucchiati lungo le strade strette e tortuose, si vuole sostituire la nuova città pianificata secondo un disegno razionale. Contemporaneamente, ordinamenti complessi e contraddittori si vogliono trasformare in ordini organicamente articolati. È il punto in cui una società, fatta matura, si ripiega su se stessa, riflette sulle proprie strutture e cerca nella lezione del passato un suggerimento per il futuro.

Si è parlato spesso, a proposito degli urbanisti del Rinascimento, dall'Alberti a Leonardo, di un predominio di preoccupazioni estetiche, di un divorzio fra bellezza e funzionalità, ossia di una supremazia dell'ornato, di una sorta di prepotenza retorica su concrete esigenze economiche, politiche e sociali. In realtà si tratta piuttosto di un modo di intendere e tradurre la funzionalità.

Proprio perché la città deve essere di misura umana, proprio per questo gli edifici, le strade, i luoghi dovranno adeguarsi a tale natura. [...] La ragione umana non è chiamata a lottare contro forze naturali ostili. [...] Uomo e natura, ragione umana e legge naturale e la città razionale: la città costruita secondo ragione a misura umana, ma anche la città perfettamente rispondente alla natura dell'uomo. [...]

I trattati di urbanistica diventano trattati di politica, e accentuano la richiesta di una razionalizzazione della città sia su piano legislativo che su quello architettonico: fatta per le comunità umane, la città deve essere a loro misura. D'altra parte questa razionalizzazione è nello stesso tempo armonizzazione: ricerca di un equilibrio che risponde a una concezione della vita più libera e più bella. [...] Architetto diventa così sinonimo di legislatore e coordinatore di tutte le attività cittadine.

L'Alberti presenta l'architettura come arte delle arti, unificatrice e regina di tutte le altre. [...] Per questo non si possono comprendere le concezioni politiche del Quattrocento prescindendo dai costruttori delle città: da quel "murare" di Cosimo che pare una frenesia, da quell'edificare di Nicolò V, da quel mutar volto alle città perché erano mutate le attività. [...] E gli urbanisti, più ancora che rispondere a delle richieste, venivano imponendo i loro piani «secondo le ragioni dell'architettura» - come diceva Francesco di Giorgio. Le quali ragioni erano poi queste: che si devono costruire «proporzionate abitazioni e dilettevoli ... con dilettevole apparenza e amena esistenza», intorno alla piazza e al mercato, che è «come il bellico [l'ombelico] dell'uomo». [...] Che in questa atmosfera l'immagine più impressionante della città ideale sia stata delineata proprio da un architetto, non è cosa che meravaglia. Tale, appunto, il caso del Filarete, ossia di Antonio Averlino, nato a Firenze proprio nel 1400, e che tra il '60 e il '64 completò i venticinque libri del suo *Trattato d'Architettura*.

In tutto questo era dominante la fiducia umanistica nell'uomo, nella sua ragione, nella sua capacità di edificare. E tuttavia, chi segua le scritture del Quattrocento è colpito da una crescente sfiducia nelle forze dell'uomo. Così sul cadere del secolo scoppiano le profezie di sventura e di palingenesi, di catastrofi e di riscatti. La Firenze di Savonarola, la mistica erede di Gerusalemme la nuova città santa, è molto lontana dalla Firenze di Leo-

nardo Bruni.[...] A un rigoroso ragionare, a un discorso di magistrature e di imposte, di rapporti tra larghezza di strade e altezza degli edifici, di piani regolatori e di tribunali, s'interpone una visione di nuove Gerusalemme, di città solari, di monarchie universali. [...] Nello sconforto savonaroliano come nell'amarezza di Machiavelli si esprimeva la catastrofe di una civiltà. Il Quattrocento svelava la sua ambiguità: oltre l'annuncio di un rinnovamento, la tristezza di un tramonto; e mentre le splendide città cadevano in un clima religioso di attesa, si chiedeva a un rinnovamento totale una condizione diversa dell'uomo, e la sua liberazione dalla schiavitù alla natura e alle sue leggi. Ed è a queste richieste che risponderanno oramai, anche se in modo tanto diverso, *La Città Solare* di fra Tommaso Campanella e *La Nuova Atlantide* del cancelliere Francesco Bacone: una riforma religiosa da una parte, la scienza moderna dall'altra, svincolata oramai da ogni nostalgia del passato.

Eugenio Garin, *Scienza e vita civile nel Rinascimento*, Laterza, Bari, 1965

LA FIGURA DELL'ARCHITETTO TRA IL QUATTROCENTO E IL CINQUECENTO

Richard A. Goldthwaite

In questo brano dello storico dell'arte Richard Goldthwaite viene tracciata la figura dell'architetto da un punto di vista sociale ed economico nel Rinascimento. Viene così definito un profilo professionale assai complesso nel quale si sommarono diverse mansioni che richiedevano molteplici competenze: l'architetto, infatti, rivestiva più ruoli nell'impresa. Dal maestro muratore al capomastro, dal direttore dei lavori al progettista e al contabile. Inoltre va ricordato che la fase di ideazione comprendeva non solo il progetto dell'edificio ma anche tutta la parte decorativa e di arredo. Fondamentale nell'evoluzione della figura sociale dell'architetto tra i due secoli sono i mutamenti della richiesta dovuti alla trasformazione e all'allargamento della committenza.

Le carriere di Brunelleschi e Michelozzo offrono l'esempio di vari gradi di coinvolgimento che un architetto quattrocentesco poteva avere nei confronti di una costruzione, e che andavano dal puro e semplice impegno di progettazione al lavoro di capomastro e responsabile in toto dei lavori, seguendo la tradizione del maestro-muratore medievale. Tuttavia la tendenza dell'architetto era quella di evitare il mandato complessivo di capomastro anche quando, come nel caso di molti scalpellini, egli trovava occupazione stabile sul posto. Salvi d'Andrea, ad esempio, che lavorò come capo-scalpellino a *Santo Spirito* per tutti gli anni Settanta e Ottanta del Quattrocento, ebbe la funzione di architetto supervisore, dal momento che aveva acquisito un'esperienza nel disegno e nel dettaglio decorativo di cui certo un capomastro, muratore d'estrazione, non avrebbe potuto godere (e, infatti, veniva pagato a parte per la realizzazione di modelli di vari tipi): in ogni modo non ebbe la funzione di direttore dei lavori e, di conseguenza, la sua remunerazione non ne raggiungeva il livello.

Un esempio più chiaro di un'analoga divisione di responsabilità è rappresentato dalla posizione del Cronaca a *Palazzo Strozzi*. In qualità di architetto supervisore egli era un dipendente salariato con grosse responsabilità, ma il suo stipendio di 36 fiorini, se paragonato a quello del capomastro, che raggiungeva i 60, indica solo un impegno parziale nel progetto. [...]

Anche le condizioni dell'impegno di Giuliano da Sangallo a *Santa Maria delle Carceri* in Prato, dal 1483 in avanti, indicano come l'architetto non fosse legato a un impegno a tempo pieno. Egli veniva remunerato un tanto a giornata passata in cantiere in qualità di capomastro e architetto, il che non accadeva spesso come si può desumere dalla pubblicazione della contabilità relativa al progetto. Quando gli veniva accreditata una cifra – sempre sulla base di un compenso giornaliero – spesso veniva indicato anche a che titolo egli si fosse recato sul posto: per misurare il terreno in previsione delle fondamenta, per essere presente all'emissione di contratti con gli scalpellini, per preparare disegni e modelli della cupola, della lanterna, della facciata, dell'altare, dell'organo e dei vari dettagli decorativi. Egli fu indubbiamente presente nei momenti critici della costruzione ma non garantì una presenza costante. Negli stessi anni fu attivo a *Santo Spirito* e realizzò il grande modello di *Palazzo Strozzi*. [...]

Data la situazione generale di tutta la committenza privata durante il Quindicesimo secolo, l'architetto fiorentino non poteva organizzare i suoi impegni in modo da migliorare notevolmente la propria situazione economica solo grazie alla sua attività. La frammentazione della committenza era infatti eccessiva e la domanda non era sufficientemente accentrata. Firenze, diversamente da Siena e da alcune altre città, non aveva un proprio architetto o provveditore; in questo senso l'incarico più importante della città, quello di capomastro della cattedrale, veniva espletato da due o più supervisori addetti part-time alla manutenzione, almeno una volta che l'edificio principale fu finito. L'architetto fiorentino trovò maggiore considerazione, sia da un punto di vista economico che sociale, al di fuori della sua città, prestando servizio alle dipendenze di uno dei numerosi principi italiani, soprattutto ora che

l'architettura militare era divenuta per tutti loro la preoccupazione più grossa. È possibile che l'offerta di lavoro pervenuta a Michelozzo da parte della Repubblica di Ragusa gli sia giunta in una fase della carriera in cui si era trovato gravato da sospetti per i problemi insorti alla *Santissima Annunziata*, ma lo stipendio di 250 fiorini, con l'aggiunta dell'offerta di una casa, era talmente superiore alle aspettative possibili a Firenze da poter essere ben difficilmente rifiutato. Per lo stesso motivo molti fiorentini afferrarono le opportunità che si aprivano loro nello Stato pontificio, proprio allora in via di espansione. Come era possibile trovare a Firenze la generosità di un Pio II che offrì un premio di 100 ducati più un mantello rosso (probabilmente di valore simile) a Bernardo Rossellino per il lavoro realizzato nella ricostruzione di *Pienza*, città natale del papa?

L'architetto italiano, in genere, ebbe migliore successo durante il Cinquento perché si ricorse più spesso alla sua opera; il numero dei committenti era aumentato e, nel complesso, essi erano disposti a spendere di più rispetto al mercante fiorentino del Quattrocento.

Il segno di questo nuovo status dell'architetto non si riscontra solo nella remunerazione più elevata cui poteva ambire, ma anche dal fatto che egli veniva esentato dalla diretta responsabilità di gestione delle operazioni edilizie in tutti i loro dettagli. In genere era più probabile che i committenti, non esigendo più che l'architetto assumesse la funzione di capomastro o supervisore dei lavori, dessero via a progetti edilizi intesi come imprese autonome, indipendenti dall'architetto, per cui non c'era bisogno della sua diretta supervisione. Furono queste le circostanze in cui il Cronaca lavorò a *Palazzo Strozzi* e Michelangelo a *San Lorenzo*. Non esiste esempio migliore, in questo senso, di *San Pietro*, il progetto più importante del periodo, in cui il numeroso staff di addetti ai lavori aveva una struttura gerarchica contrassegnata da compiti ben definiti e una autorità chiaramente determinata: in questo contesto l'architetto si inseriva non come direttore dei lavori ma come una sorta di consigliere tecnico, sia pur dotato di completa autorità per intervenire in qualunque fase, allo scopo di assicurare la completa realizzazione dei suoi intenti. In altri termini, la costruzione vera e propria e la pratica architettonica tendevano a diventare due funzioni distinte anche se l'architetto dipendeva ancora dall'attività pratica che svolgeva sul luogo del cantiere.

Esentato dalla diretta responsabilità di dirigere l'impresa di costruzione e dotato di mezzi per comunicare le sue idee - almeno in linea generale - attraverso tracciati, piante e modelli, l'architetto poteva sperare di affrontare contemporaneamente più progetti ampliando così la propria produzione artistica.

Anche se impegnato in un grosso progetto, non costituiva per lui un problema dedicarsi ad altri edifici per essere presente saltuariamente nei relativi cantieri di costruzione. In tal modo egli poteva essere gravato dal maggiore impegno di recarsi contemporaneamente in diversi posti, il che richiedeva notevoli spostamenti. Ad un certo punto della sua carriera, nel 1538, Antonio da Sangallo fu impegnato in ben quattro progetti papali tra Loreto, Ancona e Roma, cumulando compensi che raggiungevano in tutto gli 85 fiorini al mese. Galeazzo Alessi ebbe clienti in varie città e non fu in grado di recarsi spesso in alcuni di questi luoghi. Egli previde di dirigere i lavori alla *Chiesa di Carignano* (1552) soprattutto per corrispondenza, avendo lasciato disegni e istruzioni a coloro che dovevano realizzarlo sul posto, ma il suo datore di lavoro, seccato dalla sua assenza e forse anche perché doveva trattare con i maestri genovesi locali (i quali, dotati com'erano di un forte senso corporativo, si risentivano di lavorare per uno straniero) aumentò il suo salario da 160 a 210 scudi a patto che egli si impegnasse a rimanere sul posto almeno per gli otto mesi della stagione edilizia vera e propria. Quanto al Vignola, egli non riuscì ad elaborare una tecnica adatta a controllare i progetti durante la sua assenza, e i suoi piani e disegni spesso non erano chiari per risolvere tutti i problemi che si presentavano durante la costruzione; perciò egli fu implicato in dissapori e discussioni sulle decisioni prese in sua assenza.

Richard A. Goldthwaite, *La costruzione della Firenze rinascimentale*, Il Mulino, Bologna, 1984

SIMBOLISMO RELIGIOSO DELLE CHIESE A PIANTA CENTRALE

Rudolf Wittkower

Rudolf Wittkower (1906-1971), una delle figure più importanti del Warburg Institute di Londra, nel saggio del 1949 Principi architetonici nell'età dell'Umanesimo affronta il problema dell'architettura tra Quattro e Cinquecento. In questo testo l'autore approfondisce gli aspetti di progettazione trovando nello studio dell'iconologia, nel simbolismo proprio del clima filosofico del Rinascimento e nelle sue radici sociali, le ragioni profonde delle scelte artistiche dell'epoca.

Gli artisti rinascimentali aderivano fermamente al postulato pitagorico «tutto è numero»; ispirandosi a Platone e ai Neoplatonici e col sostegno di una lunga serie di teologi da Agostino in poi, essi erano persuasi della struttura matematica e armonica dell'universo e di ogni creatura. Posto che le leggi dei numeri armonici pervadono ogni cosa, dalle sfere celesti alla più umile vita sulla terra, le nostre anime stesse dovranno conformarsi a questa armonia. Secondo l'Alberti è un sentimento innato quello che ci fa consapevoli dell'armonia; in altre parole, egli sostiene che la percezione dell'armonia per mezzo dei sensi è possibile in virtù di un'affinità della nostra anima. Da ciò deriva che se una chiesa è stata costruita secondo le armonie matematiche essenziali, noi vi reagiremo istintivamente e, anche senza ricorrere all'analisi razionale, un innato sentimento ci dirà se ci troviamo entro un edificio che partecipi della forza vitale che è celata dietro ogni materia e lega insieme tutto l'universo. Senza una tale simpatia tra il microcosmo dell'uomo e il macrocosmo di Dio, la preghiera non potrà avere efficacia. Un autore come Pacioli giunge ad affermare che le funzioni sacre hanno ben poco valore se la chiesa non è stata costruita «con debita proportione». Ne segue che nelle chiese è necessario applicare proporzioni perfette, siano esse o meno manifeste, nei loro esatti rapporti, all'occhio «esteriore».

La figura geometrica più perfetta è il cerchio, cui viene perciò conferito un significato speciale. Per intenderlo pienamente dovremo tornare per un istante a Niccolò Cusano, il quale aveva trasformato la gerarchia scolastica delle sfere statiche (delle immobili sfere fisse rispetto a un centro, la Terra) in un universo di sostanza uniforme, privo di qualsiasi centro fisico o ideale.

In questo nuovo mondo di infinite relazioni la certezza incorruttibile della matematica assumeva un'importanza senza precedenti. Per Cusano la matematica è il veicolo necessario per penetrare la conoscenza di Dio il quale dev'essere configurato per mezzo del simbolo matematico. Cusano, sviluppando qui una formula pseudo-ermetica, visualizza Dio come la figura geometrica meno tangibile e nello stesso tempo più perfetta, come centro e circonferenza del cerchio; poiché, nell'infinito cerchio o nella sfera infinita, centro, diametro e circonferenza sono una stessa cosa. Analogamente Ficino, fondandosi sull'autorità di fonti ermetiche e su Plotino considera Dio come il vero centro dell'universo, ciò che di più intimo vi è in ogni cosa, ma nello stesso tempo come circonferenza dell'universo, che travalica ogni cosa incommensurabilmente.

Di tutto ciò gli architetti rinascimentali erano ben consapevoli; in proposito i loro trattati non lasciano ombra di dubbio. Non vogliamo affermare che tutti o anche molti fra essi avessero familiarità con le intricate elucubrazioni della speculazione filosofica; ma erano certo imbevuti di queste idee che, col platonismo e il neoplatonismo del Quattrocento, si erano diffuse rapidamente e irresistibilmente.

L'origine della definizione geometrica di Dio per mezzo del simbolo del cerchio o della sfera può esser fatta risalire fino ai poeti orfici. Platone vi infuse nuova vita, facendone la nozione centrale del mito cosmologico esposto nel *Timeo*; [...]. Perché mai dunque - ci potremmo chiedere - i costruttori delle cattedrali non tentarono di tradurre visivamente questa concezione, perché soltanto con il Quattrocento le piante centrali delle chiese vennero ritenute l'espressione più appropriata del divino? La risposta sta nel nuovo atteggiamento scientifico verso la natura, che è gloria degli artisti italiani del Quattrocento.

Appunto gli artisti, con alla testa l'Alberti e Leonardo, diedero un considerevole contributo al consolidamento e alla vasta diffusione dell'interpretazione matematica del cosmo materiale. [...] Considerarono l'architettura una scienza matematica che opera con unità spaziali: parti, queste ultime, di quello spazio universale della cui interpretazione scientifica essi avevano scoperto la chiave nelle leggi della prospettiva. Vennero pertanto indotti a credere nella possibilità di ricreare i rapporti validi universalmente e di manifestarli in forma pura e assoluta, quanto più possibile vicina alla geometria astratta. E furono, inoltre, convinti che l'universale armonia non potesse rivelarsi interamente finché non venisse realizzata nello spazio per mezzo di un'architettura concepita al servizio della religione.

La fede nella corrispondenza tra microcosmo e macrocosmo, nella struttura armonica dell'universo, nella intelligibilità di Dio per mezzo dei simboli matematici del centro, del cerchio e della sfera, tutte queste idee strettamente interconnesse, che avevano radice nell'antichità e che facevano parte dei principi indiscussi della filosofia e della teologia medievale, acquistarono vita nuova nel Rinascimento, e nella chiesa rinascimentale trovarono la propria espressione visuale. Le forme create dall'uomo nel mondo corporeo divennero materializzazioni visibili di simboli matematici intelligibili, e la relazione che lega le pure forme della matematica assoluta e le forze visibili della matematica applicata, fu percepibile immediatamente e intuitivamente. Per gli uomini del Rinascimento quest'architettura, con la sua rigida geometria, con l'equilibrio del suo ordine armonico, con la sua serenità formale e soprattutto con la sfera della cupola, riecheggiava e nello stesso tempo rivelava la perfezione, l'onnipotenza, la verità e la bontà di Dio.

Il realizzarsi di queste idee nella chiesa rinascimentale tradisce implicitamente un mutamento nello stesso sentimento religioso, mutamento del quale il trapasso dalla chiesa basilicale a quella centralizzata è simbolo più eloquente delle metamorfosi verificatesi nell'interpretazione filosofica di Dio e del mondo. Bisogna rammentare che il principio classico dell'analogia tra forma e contenuto non venne mai abbandonato. I costruttori medievali disegnavano le proprie chiese «in modum crucis»: la pianta a croce latina era espressione simbolica del Cristo crocifisso, e il Rinascimento, come abbiamo veduto, non perdette di vista questo principio. Quel che era mutato era la concezione della divinità: Cristo, come essenza di perfezione e di armonia, sostituì il Cristo che aveva sofferto per l'umanità sulla croce; il Pantocrator succedette al Christus patiens.

Prima di chiudere [...], è necessaria qualche ulteriore osservazione su alcuni punti. Anzitutto, le chiese a pianta poligonale o su croce greca sono assai più frequenti di quelle a pianta circolare. Anche ammettendo che, a causa del riferimento alla croce, la pianta a croce greca esercitasse sugli architetti un'attrazione particolare, può lasciare perplessi il contrasto tra la fervida apologia del cerchio, in teoria, e il suo ristretto uso, nella pratica. Ma l'Alberti aveva dimostrato che tutte le figure poligonali derivano dal cerchio, e che possono esserne sviluppate con semplici operazioni, e nella sua scia Palladio e altri avevano sottolineato il fatto che le figure geometriche regolari traggono i loro rapporti dalle forme rotonda e quadrata. Inoltre, il simbolismo della chiesa rinascimentale veniva a confluire tutto nella cupola, che sorgeva da un cerchio.

Rudolf Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino, 1994

LA PROSPETTIVA COME FORMA SIMBOLICA E SIGNIFICATO CULTURALE

Erwin Panofsky

Il grande storico dell'arte tedesco Erwin Panofsky (1892-1968) in un importante saggio del 1927 (La prospettiva come "forma simbolica"), da cui è tratto il brano seguente, ha interpretato la prospettiva non soltanto come un metodo tecnico-matematico per dare l'idea di profondità alla rappresentazione figurativa e quindi dotarla di una maggiore aderenza alla realtà, ma come "forma simbolica" cioè come un nuovo linguaggio, come un nuovo modo di vedere il mondo frutto della mentalità e cultura del Quattrocento.

Oggi potrà forse sembrare strano che un genio come Leonardo da Vinci definisse la prospettiva "briglia e timone della pittura" e che un pittore ricco di fantasia come Paolo Uccello rispondesse alla moglie, quando questa lo invitava a dormire: "Oh, che dolce cosa è questa prospettiva!"; ma è necessario cercare di chiarire quale fu allora il significato di questa scoperta. Non significò soltanto un'elevazione dell'arte a "scienza" (per il Rinascimento si trattava veramente di un'elevazione¹): l'impressione visiva soggettiva era stata razionalizzata² a tal punto che poteva costituire il fondamento per la costruzione di un mondo empirico saldamente fondato eppure, in senso pienamente moderno, "infinito"³ [...]. Era stato così realizzato il passaggio dallo spazio psicofisiologico⁴ allo spazio matematico: in altre parole, un'obiettivazione della soggettività.

Questa formula indica tuttavia come la prospettiva, quando avrebbe cessato di rappresentare un problema tecnico-matematico, avrebbe necessariamente cominciato a costituire in misura tanto maggiore un problema artistico. Perché la prospettiva è per natura un'arma a doppio taglio: essa offre ai corpi lo spazio, in cui dispiegarsi plasticamente e muoversi mimicamente – ma anche permette alla luce di diffondersi nello spazio e di scomporre pittoricamente i corpi; essa crea una distanza tra l'uomo e le cose ("primo è l'occhio che vede, secondo l'oggetto che è visto, terza la distanza intermedia", dice Dürer riprendendo Piero della Francesca⁵) – ma poi elimina questa distanza, assorbendo in certo modo nell'occhio dell'uomo il mondo di cose che esiste autonomamente di fronte a lui; essa riduce i fenomeni artistici a regole ben definite, anzi a regole matematicamente esatte, ma d'altro canto le fa dipendere dall'uomo, anzi dall'individuo, in quanto queste regole si riferiscono alle condizioni psicofisiche dell'impressione visiva, e in quanto il modo in cui agiscono viene determinato dalla posizione, che può essere liberamente scelta, di un "punto di vista" soggettivo. Così la storia della prospettiva può essere concepita ad un tempo come un trionfo del senso della realtà distanziante e obiettivante, oppure come un trionfo della volontà di potenza dell'uomo che tende ad annullare ogni distanza; sia come un consolidamento e una sistematizzazione del mondo esterno, sia come un ampliamento della sfera dell'io. Perciò essa doveva riproporre di continuo alla riflessione artistica il problema del senso in cui impiegare questo metodo ambivalente. Era necessario chiedersi (e infatti ci si chiese) se la struttura prospettica del dipinto dovesse essere regolata in base alla posizione effettiva dell'osservatore (come avviene in modo particolare nella pittura "illusionistica" dei soffitti, la quale giunge a disporre orizzontalmente il piano dell'immagine e a trarre tutte le conseguenze implicite in questa 'rotazione di 90° del mondo intero') oppure se, viceversa, toccasse all'osservatore di assumere idealmente la posizione corrispondente alla struttura prospettica del dipinto, e, in quest'ultimo caso, in quale luogo del campo dell'immagine fosse più opportuno disporre il punto di vista, a quale intervallo dovesse essere misurata la distanza, se, e in quale misura, fosse consentita una visione diagonale dell'intero spazio. In tutti questi interrogativi, per usare un termine moderno, all'"istanza" dell'oggettivo si contrappone l'ambizione del soggettivo; poiché l'oggetto (appunto in quanto "oggettivo") vuole restare a una certa distanza dall'osservatore, vuole affermare liberamente la validità di leggi formali proprie, per esempio quelle della simmetria o della frontalità e non vuole essere in riferimento a un punto di vista eccentrico, né tantomeno vuole

essere determinato, come nel senso della visione diagonale, da un sistema di coordinate i cui assi non si presentano più con un'evidenza obiettiva, bensì esistono soltanto nell'idea dell'osservatore. È chiaro che una soluzione poteva essere conseguita soltanto sulla base di quelle grandi antitesi che si è soliti designare come norme e arbitrio, individualismo e collettivismo, irrazionalità e razionalità, e che proprio questi moderni problemi prospettici dovevano indurre le epoche, le nazioni e gli individui a una presa di posizione decisa e chiara.

Erwin Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Feltrinelli, Milano, 1995

-
1. *per...elevazione*: elevazione in quanto l'operare artistico acquistava quella dimensione e dignità scientifica che il Rinascimento tanto apprezzava.
 2. *razionalizzata*: sottoposta a regole precise e sottratta al dominio indefinito della soggettività.
 3. *moderno, "infinito"*: regolato da una serie infinita di rapporti matematici; moderno cioè non un infinito teologico o metafisico.
 4. *spazio psicofisiologico*: cioè uno spazio in cui le coordinate erano percepite con gli occhi e la mente e quindi così rappresentate, non individuate come un sistema di rapporti matematici e di proporzione.
 5. Albrecht Dürer si interessò di prospettiva sulla base dei trattati sull'argomento di Piero della Francesca *De prospectiva pingendi* e *De quinque corporibus regularibus*.

IL MECENATISMO DEL QUATTROCENTO

Ernst H. Gombrich

Il mecenatismo delle grandi famiglie e Signorie nell'Italia del Quattrocento è un fenomeno di importanza fondamentale per comprendere l'intera arte dell'epoca. Il caso specifico di Lorenzo de' Medici studiato dallo storico dell'arte Ernst Gombrich (1909-2001), nella sua eccezionalità, illumina sulle componenti costitutive il mecenatismo italiano fatto di competenze artistiche, di cultura umanistica, larghezza di vedute e diletterismo. Ciò spingeva le committenze ad intervenire direttamente sulla progettazione dell'opera e a imporsi come presenza costante nella formulazione e concezione della città.

Lorenzo certamente rivelò un notevole interesse, unico in un laico di quel tempo, anche per le imprese architettoniche contemporanee. Nel 1481 richiese i disegni del *Palazzo Ducale* di Urbino, e nel 1485 domandò quelli della *Chiesa di San Sebastiano* di Mantova dell'Alberti; inoltre mostrò una certa riluttanza a prestare al duca di Ferrara il trattato di architettura dell'Alberti, perché amava scorrere questo libro con assidua frequenza. Tale interesse per l'architettura [...] egli l'aveva ereditato dal nonno Cosimo¹. Ma ormai esso ha assunto un indirizzo più dichiaratamente teorico: c'è una sottile ma importante differenza tra le parole con le quali Vespasiano² aveva elogiato l'abilità pratica di Cosimo e quelle di Filippo Redditi nel suo panegirico di Lorenzo (scritto in latino: ne riportiamo qui la traduzione) dedicato a Piero il Giovane (detto Piero il Gottoso, figlio di Lorenzo): *“Quale non è la sua grandezza in architettura? Negli edifici pubblici e privati tutti ci serviamo delle sue invenzioni e delle sue armonie. Egli infatti ha adornato e perfezionato la teoria dell'architettura con l'altissimo metodo della geometria, e tanto in essa avanzò Lorenzo, da non occupare un infimo rango tra i geometri illustri della nostra età. La geometria è degna di un principe, perché muove i nostri animi e aguzza le nostre menti.”*

Si dilunga in questo elogio il Valori, dicendo di molti che hanno costruito molti augusti edifici seguendo i consigli di Lorenzo. In particolare cita *Palazzo Strozzi*, costruito da Filippo Strozzi, il quale si consultò con Lorenzo per quanto riguardava le proporzioni (*de modulo*). Fu forse per controbattere questa affermazione che il figlio di Filippo fece circolare la sua versione sul modo con cui il padre era riuscito a far erigere il suo orgoglioso palazzo proprio sotto il naso dei Medici, approfittando della debolezza di Lorenzo, se di debolezza si trattava. Filippo Strozzi, leggiamo, ambiva più alla fama che alla ricchezza, e piacendogli molto erigere edifici, sperò di garantire il ricordo del suo nome lasciando un palazzo veramente magnifico. C'era però una difficoltà: chi “reggeva” avrebbe potuto invidiargli questa fama. Ma Filippo era fiorentino, e sapeva come andavano trattati i potenti: invece di nascondere la sua idea, ne parlò con diversi “muratori” e architetti, sempre opponendosi ai loro ambiziosi progetti col dire ch'egli cercava non già il fasto, bensì l'utilità. Gli dissero *“che chi reggeva desiderava che la città fusse con ogni spezie d'ornamento esaltata, parendogli che come il bene et il male da lui dependeva, così anco il bello e il brutto anco se gli dovesse attribuire”*. In altre parole, Lorenzo voleva il controllo dell'impresa; la lusinga aveva funzionato. Egli volle vedere i disegni e consigliò un'imponente facciata “a bozzi”; Filippo ribatté con una finta obiezione, protestando che una simile ostentazione non sarebbe stata adatta a un privato cittadino; egli piuttosto si era proposto di fare “sotto la casa” numerose botteghe da affittare, per guadagnare così un po' di denaro extra. Si lasciò persuadere di mala voglia a trascurare questa gretta abitudine, e accettò di costruire proprio quel palazzo ch'egli aveva sempre sperato di costruire.

Tra i Medici e gli Strozzi non correva troppo buon sangue, e l'episodio non dovette essere del tutto chiaro. Ma c'è un fatto che prova in modo irrefutabile l'alta opinione che Lorenzo aveva della propria competenza in materia d'architettura: nel 1491 partecipò personalmente, con un suo disegno, alla gara per la facciata della cattedrale fiorentina (*Santa Maria del Fiore*). La situazione che ne risultò non dovette mancare di aspetti umoristici:

erano iscritti alla competizione ventinove concorrenti, e tra questi spiccavano i nomi di Filippino Lippi, Verrocchio, Perugino, Botticelli e Ghirlandaio. Ma ancora una volta i fiorentini poterono far ricorso alla loro grande tradizione diplomatica, ed escogitarono una contromossa perfetta: chiesero cioè a Lorenzo di decidere lui stesso quale fosse il progetto migliore. Lorenzo, da parte sua, non era però uomo da lasciarsi giocare tanto facilmente; li lodò tutti, e consigliò di rinviare la cosa, sperando, non c'è dubbio, che tutti intendessero al volo. La partita era a un punto morto, e ora sappiamo bene che la cattedrale era destinata a restare senza facciata per altri centocinquanta anni.

Qualunque possa essere la spiegazione vera di questo episodio, l'immagine di Lorenzo che ne emerge si discosta da quel tipo di mecenate che abbiamo scoperto in Cosimo e anche in Piero³. Vien fatto anzi di sospettare che quelle stesse somme ch'egli doveva spendere a favore delle Belle Arti venissero invece impiegate nell'acquisto di pietre preziose antiche.

Ernst H. Gombrich, da *Il mecenatismo dei primi Medici*,
in *Norma e forma*, Einaudi, Torino, 1973

-
1. Si tratta di Cosimo il Vecchio.
 2. Vespasiano da Bisticci (1421-1498) scrisse *Vite di uomini illustri del secolo XV*, cinquanta biografie di personalità importanti dell'epoca da lui conosciute, tra cui Cosimo il Vecchio.
 3. Piero: padre di Lorenzo.

VIAGGIO DI FORMAZIONE CLASSICA: BRUNELLESCHI E DONATELLO A ROMA

Antonio Manetti

Ad Antonio Manetti (1423-1497) architetto, poeta, prosatore ed esperto di arte fiorentino viene attribuita la prima biografia di Brunelleschi, Vita di Filippo di ser Brunellesco, scritta in forma di epistola a Girolamo Benivieni di incertissima datazione. Nel brano che riportiamo si descrive la formazione classica dell'architetto ottenuta attraverso un viaggio a Roma accompagnato da Donatello. Si nota un Brunelleschi affascinato dall'arte antica e attento a studiare ogni edificio romano dal punto di vista estetico, dei materiali, gli ornamenti, la logica compositiva, a misurare e, importantissimo, a cercare di cogliere le tecniche costruttive e gli strumenti. Insomma l'architetto non solo apprende i fondamenti dell'arte e dell'architettura classica dall'esperienza ma ne approfondisce la tecnologia, attratto anche dalla soluzione dei problemi di ordine tecnico.

E [Brunelleschi] andossene a Roma: ché in quel tempo v'era che si potevano vedere in publico assai delle cose buone, e di quelle che vi sono ancora, benché non molte, e di quelle che da diversi pontefici e signori cardinali, e Romani e d'altre nazioni, sono state trafugate e portate, e mandate via. E nel guardare le sculture, come quello che aveva buono occhio ancora mentale e avveduto in tutte le cose, vide el modo del murare degli antichi e le loro simmetrie; e parvegli conoscere un certo ordine di membri e d'ossa¹ molto evidentemente, come quello che da Dio, rispetto a gran cose, era alluminato: el che e' notò molto, parendogli molto differente da quello che s'usava in que' tempi. E fece pensiero, che mentre che riguardava le sculture degli antichi, non avere meno gli occhi a questo ordine e modo, che a quello delle sculture, e si ne' reggimenti, e fortezze dello edificio, e corpi e garbi e invenzioni, secondo e propositi a che egli avevano a servire, come negli ornamenti²; e veggendovi drento molte maraviglie e belle cose; perché furono fatte in diversi tempi, e buona parte da maestri eccellentissimi, che per la esperienza delle cose e pe' premi grandissimi de' prencipi, che dettono loro facultà da poterle studiare, e loro non erano anche uomini vulgari, si feciono così. Fece pensiero di ritrovare el modo de' murari eccellenti e di grand'artificio degli antichi, e le loro proporzioni musicali³, e con agevolezza e con risparmi, dove si potevano fare senza mancamenti. E veduto le gran cose e difficili, che erano intra esse, che pure si vedevano fatte, non gli venne meno pensiero d'intendere e modi che coloro avevano tenuti e con che strumenti. Ed essendosi diletato pel passato e fatto alcuno oriuolo e destatoio, dove sono varie e diverse generazioni di molle e da varie e moltitudine d'ingegni moltiplicate⁴, ché tutte o la maggiore parte aveva vedute, gli dettono grandissimo aiuto al potere immaginare diverse macchine e da portare e da levare e da tirare, secondo le opportunità, ch'egli aveva veduto che erano state di bisogno: e facevane memoria, e non faceva secondo che gli parevano e' bisogni. E vide delle rovine, dov'erano in piede, e dov'erano state volte di diverse ragioni; e pensò e modi e delle centine e delle altre armadure, e così, dove si potessi fare senza esse pe' risparmi delle spese e delle comodità, e che modo s'avessi a tenere; e così dove l'armadure non possono servire per la grandezza delle testudini⁵, e diverse altre cagioni: e vide e meditò molte belle cose, che da quel tempo antico innanzi, che furono que' buoni maestri, in qua, non s'erano vedute per altri, che se ne avessi notizia. E collo ingegno suo e con la pruova e esperienza di quelle, segretamente e con grandissime fatiche e tempo e con pensarle diligentemente, sotto colore⁶ di fare altro che quello che faceva, ne venne maestro perfettissimo: come fece poi esperienza nella nostra città e altrove [...]. Ebbe in questa stanza di Roma quasi continuamente [continuativamente] Donatello scultore, e originalmente v'andarono d'accordo; [...] quantunque insieme e' levassono grossamente in disegno quasi tutti gli edifici di Roma, e in molti luoghi circostanti di fuori, colle misure delle larghezze e altezze, secondo che potevano, arbitrando, certificarsi, e longitudini, ecc. E in molti luoghi facevano cavare⁷ per vedere e riscontri de' membri degli edifici e le loro qualità, s'egli erano quadri

o di quanti anguli, o tondi perfetti o ovati o di che condizione. E così dove e' potevano congetturare l'altezze, così da basa a basa per altezza, come da' fondamenti, e riseghe⁸ e tetti degli edifici, e' ponevano in su strisce di pergamene che si lievano per riquadrare⁹ le carte, con numero d'abbaco e carattere, che Filippo intendeva per se medesimo.[...] Intorno alle quali opere, Filippo stette molti anni; e perché trovò negli edifici, tra le cose belle e di grande spesa, differenze assai nelle mazzonerie¹⁰ e delle qualità delle colonne e delle base e de' capitelli, architravi, fregi e cornici e frontoni e corpi e differenze¹¹ di templi, e spessezze di colonne, col suo vedere sottile conobbe bene la distinzione di ciascuna spezie, come furono Ioniche, Doriche, Toscane, Corinte e Attiche; e usò a' tempi e a' luoghi, della maggiore parte, dove gli pareva meglio, come ancora si può vedere negli edifici suoi.

Antonio Manetti, *Vita di Filippo di ser Brunellesco*,
in *Prosatori volgari del Quattrocento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1955

-
1. *di membri e d'ossa*: di elementi compositivi e di strutture architetture. È significativo il paragone istituito da Manetti tra il corpo umano e la struttura dell'edificio, intesa al pari del primo come organismo vivente.
 2. *si...ornamenti*: fedele ai principi di progettazione architettonica di Vitruvio, l'attenzione di Brunelleschi si concentra sui basamenti (*reggimenti*), sui rinforzi murari (*fortezze*), sui complessi architettonici (*corpi*), sulle curvature (*garbi*), sulle progettazioni (*invenzioni*) in relazione alla loro utilizzazione (*secondo... servire*), sia sugli elementi decorativi (*ornamenti*).
 3. *musicali*: matematiche.
 4. *ingegni multiplicate*: il Brunelleschi aveva costruito un orologio a sveglia (*destatoio*) fornito di diversi tipi di ruote (*mole*) e congegni (*ingegni*).
 5. *testudini*: tipi di volta, coperture.
 6. *sotto colore*: facendo finta.
 7. *cavare*: scavare.
 8. *riseghe*: specie di sporgenze, pilastri.
 9. *riquadrare*: prender la misura della superficie al quadrato.
 10. *mazzonerie*: ornamenti in rilievo.
 11. *differenze*: varietà.

BRUNELLESCHI, IL NUOVO MODELLO DI ARCHITETTO

Giorgio Vasari

Giorgio Vasari nelle sue Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri (1550) racconta con vena narrativa ma anche con precisione storica le difficoltà incontrate da Brunelleschi nel fare accettare il proprio progetto della cupola. L'originalità del disegno, l'arditezza della struttura architettonica e la complessa novità della concezione costruttiva rendevano la proposta di Brunelleschi "strana", "terribile" o addirittura "folle" e "ridicola". L'episodio consente a Vasari di tratteggiare il profilo eroico di un uomo capace di affrontare ogni tipo di diffidenza e di difficoltà per realizzare il suo progetto, disposto a mettersi contro tutto e tutti, consapevole del valore e qualità del progetto e della propria "virtù". È il battesimo di una nuova figura di architetto non solo "ingegnere" o "mechanico" ma intellettuale nel quale il possesso approfondito di competenze scientifiche, di conoscenze storico-letterarie aggiunte al valore umano si risolvono in un prodotto creativo di grande novità.

Filippo [Brunelleschi] e Donato [Donatello] risolverono insieme partirsì di Fiorenza, ed a Roma star qualche anno, per attender Filippo all'architettura e Donato alla scultura [...] E perché era Filippo sciolto dalle cure familiari, dandosi in preda agli studi non si curava di suo mangiare e dormire: solo l'intento suo era l'architettura; dico gli ordini antichi buoni, e non la tedesca e barbara, la quale molto si usava nel suo tempo. Ed aveva in sé due concetti grandissimi: l'uno era tornare a luce la buona architettura, credendo egli, ritrovandola, non lasciar manco memoria di sé, che fatto si aveva Cimabue e Giotto; l'altro di trovar modo, se e' si potesse, a voltar la cupola di *Santa Maria del Fiore* di Fiorenza: le difficoltà della quale avevan fatto sì che dopo la morte di Arnolfo Lapi non ci era stato mai nessuno a cui fusse bastato l'animo, senza grandissima spesa d'armature di legname, poteri a volgere [...]. L'anno 1407 ... Filippo se ne tornò a Fiorenza ... Fu fatto il medesimo anno, una ragunata di architettori e d'ingegneri del paese sopra il modo del voltar la cupola ... intra i quali intervenne Filippo, e dette consiglio, ch'era necessario cavare l'edifizio fuori del tetto, e non fare secondo il disegno di Arnolfo, ma fare un fregio di braccia quindici di altezza, e in mezzo a ogni faccia fare un occhi grande; perché oltra che leverebbe il peso fuor delle spalle delle tribune, verrebbe la cupola a voltarsi più facilmente: e così se ne fece modelli e si messe in esecuzione.

[...] Filippo disse queste parole: «*Signori operai, e' non e' dubbio che le cose grandi hanno sempre nel condursi difficoltà; e, se niuna n'ebbe mai, questa vostra l'ha maggiore che voi per avventura non avvisate; perciocché io non so che né anco gli antichi voltassero mai una volta sì terribile come sarà questa: ed io che ho molte volte pensato all'armadure di dentro e di fuori, e come si sia per potervi lavorare sicuramente, non mi sono mai saputo risolvere; e mi sbigottisce non meno la larghezza che l'altezza dell'edifizio. Perciocché, se ella si potesse girar tonda, si potrebbe tenere il modo che tennero i Romani nel voltare il Panteon di Roma, cioè la Ritonda: ma qui bisogna seguitare l'otto facce, ed entrare in catene ed in morse di pietre, che sarà cosa molto difficile*». [...] Venuto l'anno 1420, furono finalmente ragunati in Fiorenza .. maestri oltramontani, della Toscana, e tutti gli ingegnosi artefici di disegno fiorentini. E fu cosa bella il sentir le strane e diverse opinioni sul modo di voltar questa tribuna: perciocché chi diceva di far pilastri murati dal pian della terra per volgervi su gli archi, e tenere le travate per reggere il peso: altri ch'egli era ben voltarla di spugne, acciò fusse più leggieri il peso; e molti si accordavano a fare un pilastro in mezzo e condurla a padiglione. Solo Filippo disse che si poteva voltarla senza tanti legni e senza pilastri o terra, con assai minore spesa di tanti archi e facilissimamente senza armadura. [...] Filippo disse: «*Signori, considerate che non è possibile volgerla in altra maniera che in questa; e, ancorché voi ridiate di me, conoscerete (se non volete essere ostinati) non doversi né potersi fare in altro modo. Ed è necessario .. ch'ella si giri col sesto di quarto acuto, e facciasì doppia, l'una volta di dentro e l'altra di fuori, in modo che fra l'una e l'altra si cammini; e in su le cantonate degli angoli delle otto facce, con le morse di pietra s'incateni la fabbrica per la grossezza, e similmente con catene di legnami di quercia e si giri per le facce di quella*».

Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri*, Firenze, 1550
Edizione a cura di G. Milanesi, Firenze, 1869

BRUNELLESCHI, ISTRUZIONI PER LA COSTRUZIONE DELLA CUPOLA DE SANTA MARIA DEL FIORE SECONDO IL SUO PROGETTO

Cesare Guasti

Spinto dalla diffidenza nei confronti della riuscita del progetto, Brunelleschi fu invitato dal provveditore di creditori dell'Arte della Lana a mettere per iscritto le istruzioni per la costruzione della cupola di Santa Maria del Fiore in modo che non potesse sfuggire all'impegno. Momento significativo di tale progetto, oltre la precisione terminologica e la chiarezza descrittiva, è la presentazione dell'idea costruttiva delle cupole: «Facciasi un'altra Cupola di fuori sopra questa.... e perché la torni più magnifica e gonfiata... Murinsi le Cupole nel modo di sopra, senz'alcuna armadura». Si comprende così quanto la volontà di costruire senza armature fosse dettata dall'intenzione che la cupola apparisse animata da una spinta espansiva e si librasse senza peso: «La costruzione con le armature gli avrebbe impedito di ergere la sua struttura "sopra e cieli", di far di essa una rappresentazione finita dello spazio fisico, di stabilire il rapporto urbanistico, e sia pure allegorico e simbolico, Firenze-cieli» (G.C. Argan, La cupola di Brunelleschi, in "Nuova antologia", sett.-ott. 1977)

Qui appresso faremo menzione di tutte le parti che si contengono nel modello fatto per esempio della Cupola maggiore, la quale Cupola ne' detti modi e forma si dee murare.

In prima: la Cupola, dallo lato di drento lunga a misura di quinto acuto, negli angoli sia grossa nella mossa da piè¹ braccia $3 \frac{3}{4}$, e piramidalmente² si muri; sicché nella fine, congiunta con l'occhio di sopra³, che ha a essere fondamento e basa della lanterna, rimanga grossa braccia $2 \frac{1}{2}$.

Facciasi un'altra Cupola di fuori sopra questa, per conservarla dallo umido; e perché la torni più magnifica e gonfiata, e sia grossa nella sua mossa da piè braccia $1 \frac{1}{4}$, e piramidalmente segua, che insino all'occhio rimanga braccia $\frac{2}{3}$.

El vano che rimarrà da l'una Cupola all'altra, sia da piè braccia 2: nel quale vano si metta le scale per poter cercare tutto tra l'una Cupola e l'altra; e finisca 'l detto vano a l'occhio di sopra braccia $2 \frac{1}{3}$.

Sieno fatti ventiquattro sproni⁴, che otto ne sieno negli angoli e sedici nelle faccie: ciascuno sprone negli angoli grosso dappiè braccia sette. Dalla parte di drento, e di fuori, nel mezzo di detti angoli, in ciascuna faccia, sia due sproni; ciascuno grosso dappiè braccia quattro: e lunghe insieme le dette due volte, e piramidalmente murate insieme insino alla sommità dell'occhio inchiuso dalla lanterna, per iguale proporzione.

I detti ventiquattro sproni con le dette cupole sieno cinti intorno di sei cerchi di forti macigni, e lunghi, e bene sprangati di ferro stagnato: e di sopra a detti macigni⁵, catene di ferro che cingano d'intorno la detta volta, co' loro sproni. Hassi a murare di sodo⁶, nel principio braccia $5 \frac{1}{4}$ per altezza; e poi seguano gli sproni, e dividansi le volte.

El primo e secondo cerchio, alto braccia 2; e 'l terzo e quarto, alto braccia $1 \frac{1}{3}$; e 'l quinto e sesto cerchio, alto braccia 1: ma 'l primo cerchio dappiè sia, oltre a ciò, afforzato⁷ con macigni lunghi per lo traverso, sì che l'una volta e l'altra della Cupola si posi in su detti macigni.

E nell'altezza d'ogni braccia 12, o circa, delle dette volte, sieno volticciuole a botte tra l'uno sprone e l'altro, per andito alla detta Cupola; e sotto le dette volticciuole, tra l'uno sprone e l'altro, sieno catene di quercia grosse, che leghino i detti sproni, e cingano la volta drento; e in su dette quercie una catena di ferro.

Gli sproni murati tutti di pietra di macigno e pietra forte⁸, e le facce della Cupola tutte di pietra forte, legate con sprone insino all'altezza di braccia 24: e da indi in su si muri di mattoni o di spugna⁹, secondo che si delibererà per chi allora l'avrà a fare, più leggieri che pietra.

Facciassi un andito di fuori, sopra gli occhi, che sia di sotto imbeccatellato¹⁰ con parapetti traforati, e d'altezza di braccia 2 in circa, all'avvenante¹¹ delle tribunette di sotto; o veramente due anditi, l'uno sopra l'altro, in sun'una cornice ben ornata; e l'andito di sopra sia scoperto.

L'acque della Cupola terminino in sun'una ratta¹² di marmo larga braccia $\frac{1}{3}$, e getti l'acque in docce di pietra forte, murate sotto la ratta.

Facciansi otto creste di marmo¹³ agli angoli nella superficie della Cupola di fuori, grosse come si richiede, alte braccia 1 sopra la Cupola, scorniciate e a tetto, larghe braccia 2 di sopra, sì che braccia 1 sia dal colmo della gronda da ogni parte; e muovansi piramidali dalla mossa loro insino al fine.

Murinsi le Cupole nel modo di sopra, senz'alcuna armadura, massime insino a braccia 30; ma da indi in su, in quel modo che sarà consigliato e deliberato per quei maestri che l'avranno a murare: perché nel murare la pratica insegna quello che si ha da seguire.

Cesare Guasti, *La cupola di Santa Maria del Fiore illustrata con i documenti dell'archivio dell'Opera secolare*, Firenze, 1857

-
1. *da piè*: dall'inizio della volta
 2. *piramidalmente*: diminuendo lo spessore.
 3. *occhio di sopra*: il vano intorno al quale si alza la lanterna
 4. *sproni*: speroni, costoloni
 5. *macigni*: arenarie tipiche dell'Appennino settentrionale
 6. *di sodo*: per l'intero spessore del tamburo
 7. *afforzato*: rafforzato
 8. *pietra forte*: calcare arenaceo a grana fine e uniforme, di colore variabile dal giallo bruno all'azzugnolo, molto in uso all'epoca a Firenze.
 9. *spugna*: pietra porosa
 10. *imbecatellato*: dal verbo *imbecatellare* cioè porre beccatelli, mensole di sostegno delle estremità delle travi
 11. *all'avvenante*: al paragone
 12. *ratta*: lastra inclinata
 13. *otto creste di marmo*: sono gli otto costoloni di marmo all'esterno della cupola

LE VITE DI MASACCIO E DONATELLO

Giorgio Vasari

Vasari cominciò fin da giovane a raccogliere notizie sulla vita e le opere degli artisti, ma fu a Roma nel 1542 che si iniziò a organizzare tutto quel materiale per *Le Vite de' più eccellenti architetti pittori et scultori italiani da Cimabue insino a tempi nostri*, che fu pubblicato la prima volta nel 1550 e successivamente in edizione corretta e accresciuta nel 1568. L'opera rappresenta una pagina fondamentale nella cultura in volgare di metà Cinquecento ed è un monumento celebrativo per l'arte italiana ma soprattutto per la Firenze di Cosimo I, punto di arrivo di un lungo e articolato itinerario di esperienze creative. Si divide in tre parti corrispondenti a tre momenti di evoluzione dell'arte: la rinascita della pittura con Cimabue e l'esperienza decisiva di Giotto; il racconto del progresso delle arti verso la perfezione, i cui momenti più importanti sono individuati in Ghiberti, Masaccio, Donatello, Botticelli, e infine la contemporaneità definita come il punto più alto della vicenda storica quando con Leonardo, Raffaello, Giorgione e Michelangelo, sono portati a perfezione quei valori che l'età di mezzo aveva promesso, vale a dire "regola, ordine, misura, disegno e maniera".

Masaccio

La origine di costui fu da Castello San Giovanni di Valdarno, e dicono che quivi si veggono ancora alcune figure fatte da lui nella fanciullezza. Fu persona astrattissima e molto a caso, come quello che avendo fisso tutto l'animo e la volontà alle cose della arte sola, si curava poco di sé e manco di altrui. E perché e' non volle pensar già mai in maniera alcuna alle cure o cose del mondo, e non che altro, al vestire stesso, non costumando riscuotere i danari da' suoi debitori, se non quando era in bisogno estremo, per Tommaso, che era il suo nome, fu da tutti detto Masaccio. Non già perché e' fusse vizioso, essendo egli la bontà naturale, ma per la tanta straccurataggine con la quale nientedimanco era egli tanto amovibile nel fare altrui servizio e piacere, che più oltre non può bramarsi. Cominciò l'arte nel tempo che Masolino da Panicale lavorava nel *Carmino* di Fiorenza la *Cappella de' Brancacci*, seguitando sempre quanto e' poteva le vestigie di Filippo (Brunelleschi) e di Donato (Donatello), ancora che l'arte fusse diversa, e cercando continuamente nello operare di fare le figure vivissime e con bella prontezza a la similitudine del vero. E tanto modernamente trasse fuori de gli altri i suoi lineamenti et il suo dipignere che le opere sue sicuramente possono stare al paragone con ogni disegno e colorito moderno. Fu studiosissimo nello operare, e nelle difficoltà della prospettiva, artificioso e molto mirabile, come si vede in una sua istoria di figure piccole, che oggi è in casa Ridolfo del Ghirlandaio, nella quale, oltre il Cristo che libera lo indemoniato, sono casamenti bellissimi in prospettiva, tirati in una maniera che e' dimostrano in un tempo medesimo il di dentro et il di fuori, per avere egli presa la loro veduta, non in faccia, ma in su le cantonate per maggior difficoltà. Cercò più de gli altri maestri di fare gli ignudi e gli scorti nelle figure, poco usati avanti di lui. Fu facilissimo nel far suo, e molto semplice nel panneggiare.

[...] Successe intanto la morte di Masolino, per la quale, restando imperfetta la *Cappella de' Brancacci*, fu richiamato Masaccio a Fiorenza da Filippo di Ser Brunellesco suo amicissimo; e per mezzo di quello gli fu allogata a finire la detta cappella.[...] Seguitando le istorie di San Piero, cominciate da Masolino, ne finì una parte, ciò è la istoria della cattedra, il liberare gli infermi, suscitare i morti et il sanare gli attratti con l'ombra nello andare a 'l tempio con San Giovanni. Ma tra l'altre notabilissima apparisce quella dove San Piero, per pagare il tributo, cava per commissione di Cristo i danari de 'l ventre del pesce; perché, oltre il vedersi quivi in uno Apostolo che e nello ultimo il ritratto stesso di Masaccio, fatto da lui medesimo a lo specchio, che par vivo vivo, e' vi si conosce lo ardore di San Piero nella dimanda e la attenzione de gli Apostoli nelle varie attitudini intorno a Cristo, aspettando la risoluzione con gesti sì pronti che veramente appariscono vivi. Et il San Piero mas-

simamente, il quale nello affaticarsi a cavare i danari del ventre del pesce ha la testa focosa per lo stare chinato. E molto più quando e' paga il tributo, dove si vede lo affetto del contare e la sete di colui che riscuote, che si guarda i danari in mano con grandissimo piacere. Dipinsevi ancora la resurrezione del figliuolo del re, fatta da San Piero e San Paulo, ancora che per la morte di esso Masaccio restasse imperfetta l'opera che fu poi finita da Filippino. Nella istoria dove San Piero battezza, si stima grandemente uno ignudo che triema tra gli altri battezzati assiderando di freddo, condotto con bellissimo rilievo e dolce maniera, il quale da gli artefici e vecchi e moderni è stato sempre tenuto in riverenza et ammirazione, per il che da infiniti disegnatori e maestri continuamente fino a 'l dì d'oggi è stata frequentata questa cappella. Nella quale sono ancora alcune teste vivissime e tanto belle, che ben si può dire che nessuno maestro di quella età si accostasse tanto a' moderni quanto costui. Laonde le sue fatiche meritano infinitissime lodi, e massimamente per avere egli dato ordine nel suo magisterio alla bella maniera de' tempi nostri. [...] Ma con tutto che le cose di Masaccio siano state sempre in cotanta riputazione, egli è nondimeno opinione, anzi pur credenza ferma di molti, che egli avrebbe fatto ancora molto maggior frutto nella arte, se la morte, che di XXVI anni ce lo rapì, non ce lo avesse tolto così per tempo. Ma, o fusse la invidia o fusse pure che le cose buone comunemente non durano molto, e' si morì nel bel del fiorire, et andossene sì di subito, che e' non mancò chi dubitasse in lui di veleno, assai più che di altro accidente.

Dicesi che, sentendo la morte sua, Filippo di Ser Brunellesco disse: «Noi abbiamo fatto in Masaccio una grandissima perdita»; e gli dolse infinitamente, essendosi affaticato gran pezzo in mostrargli molti termini di prospettiva e di architettura.

Donatello

Nacque Donato l'anno MXXXLXXXIII nella città di Fiorenza, e da' suoi cittadini e da gli artefici suoi, Donatello per lo più fu chiamato, et in molte opere ancora si sottoscrisse così. Fu scultor raro e statuario maraviglioso, pratico ne gli stucchi e valente, e nella prospettiva e nella architettura similmente molto stimato. Ma nelle cose sue, di grazia, di bontà e di disegno e di pratica divenne tale, che osservando le vestigia dell'antica maniera de gli eccellenti Greci e de' Romani, tanto simile in essa apparì, che senza dubbio si ammira per uno de' maggiori ingegni che più si accostasse alle vere difficoltà, di coloro che perfettamente l'hanno mostrate, sì come appare in tutte lo opere sue. Onde veramente se gli dà grado del primo, che mettesse in buono uso la invenzione delle storie, ne' bassi rilievi, i quali da lui furono talmente operati, che alla considerazione perfetta di facilità e di magisterio mostrò saperli con intelligenza e con bellezza più che ordinaria. Perché operando, nonché alcuno artefice allora lo vincesses, ma nell'età nostra ancora non è chi lo abbia paragonato. [...] All'Arte de' Corazzai [*per Orsammichele*] fece una figura di San Giorgio armato vivissima e fierissima. Nella testa della quale si conosce la bellezza nella gioventù, l'animo et il valore nelle armi, una vivacità fieramente terribile et un maraviglioso gesto di muoversi dentro a quel sasso. E certo nelle figure moderne non s'è veduta ancora tanta vivacità, né tanto spirito in marmo, quanto la natura e l'arte operò con la mano di Donato in questo. E nel basamento che il tabernacolo di questo regge, lavorò di marmo in basso rilievo, quando egli amazzò il serpente, fra le quali cose è un cavallo molto stimato e molto lodato.

[...] Fuse per la Signoria di quella città un getto di metallo, che fu locato in piazza in uno arco della loggia loro, et è *Giudit che ad Oloferne taglia la testa*, opera di grande eccellenza e di magisterio, la quale, a chi considererà la semplicità del di fuori, nello abito e nello aspetto di Giudit, manifestamente scuopre nel di dentro l'animo grande di quella donna e lo aiuto di Dio, sì come nella aria di esso Oloferne, il vino et il sonno e la morte nelle sue membra, che per avere perduti gli spiriti si dimostrano fredde e cascanti. Questa fu da Donato talmente condotta, che il getto con sottilità è venuto, e con pazienza e con grandissimo amore; et appresso fu sì rinetta [ripulita e lucidata], che maraviglia grandis-

sima è a vederla. Similmente il basamento di granito con semplice ordine si dimostra ripieno di grazia et a gli occhi grato in aspetto. E sì di questa opra si senti sodisfare, che più che all'altre il nome suo gli parve di dovervi imprimere, scrivendovi: *Donatelli opus*. Trovasi di bronzo, nel cortile del palazzo di detti Signori, un *David* ignudo quanto il vivo, ch'a Golia ha troncato la testa, et alzando un piede, sopra esso lo posa, et ha nella destra una spada. Et è la figura in sé tanto naturale nella vivacità e nella morbidezza che impossibile pare a gli artefici che ella non sia formata sopra il vivo. Stava già questa statua nel cortile di casa Medici, e per lo essilio di Cosimo in detto luogo fu portata.

[...] Avvenne che in quel tempo la Signoria di Vinegia, sentendo la fama sua, mandò per lui acciò che facesse la memoria di *Gattamelata* nella città di Padova, che fu il cavallo di bronzo su la piazza di Santo Antonio, nel quale si dimostra lo sbuffamento et il fremito del cavallo et il grande animo e la fiera vivacissimamente espressa dalla arte nella figura che lo cavalca. E dimostrossi Donato tanto mirabile nella grandezza del getto in proporzioni et in bontà, che veramente si può aguagliare a ogni antico artefice, in movenza, in disegno, in arte, in proporzione et in diligenza. Perché non solo fece stupire allora que' che lo videro, ma ogni persona che al presente lo può vedere. Per la qualcosa cercarono i Padovani con ogni via di farlo lor cittadino, e con ogni sorte di carezze fermarlo.

[...] Insomma Donato fu tale e tanto mirabile in ogni azione, che e' si può dire che in pratica, in giudicio et in sapere, sia stato de' primi a illustrare l'arte della scultura e del buon disegno ne' moderni; e tanto più merita commendazione, quanto nel tempo suo le antichità non erano scoperte sopra la terra, da le colonne, i pili e gli archi trionfali in fuori. Et egli fu potissima cagione che a Cosimo de' Medici si destasse la volontà dello introdurre a Fiorenza le antichità che sono et erano in casa Medici, e quelle tutte di sua mano acconciò. Era liberalissimo, amorevole e cortese, e per gli amici migliori che per se medesimo; né mai stimò danari, tenendo quegli in una sporta con una fune al palco appicati, onde ogni suo lavorante et amico pigliava il suo bisogno, senza dirgli nulla. Passò la vecchiezza allegrissimamente, e venuto in decrepità, ebbe ad essere soccorso da Cosimo e da altri amici suoi, non potendo più lavorare. Dicesi che venendo Cosimo a morte lo lasciò raccomandato a Piero suo figliuolo, il quale, come diligentissimo esecutore della volontà di suo padre, donò un podere in Cafaggiuolo, di tanta rendita che e' ne poteva vivere comodamente. Di che fece Donato festa grandissima, parendoli essere con questo più che sicuro di non avere a morir di fame. Ma non lo tenne però uno anno che, ritornato a Piero, glie lo rinunziò per contratto publico, affermando che non voleva perdere la sua quiete per pensare alla cura familiare et alla molestia del contadino, il quale ogni terzo di gli era intorno; quando perché il vento gli aveva scoperto la colombaia, quando perché gli erano tolte le bestie dal comune per le gravezze, e quando per la tempesta che gli aveva tolto il vino e le frutte. Delle quali cose era tanto sazio et infastidito, che e' voleva innanzi morire di fame che avere a pensare a tante cose.

Rise Piero de la semplicità di Donato, e per liberarlo di questo affanno, accettato il podere, che così volle al tutto Donato, gli assegnò in su 'l banco suo una provisione della medesima rendita, o più, ma in danari contanti, che ogni settimana gli erano pagati per la rata che gli toccava; de 'l che egli sommamente si contentò. E servitore et amico della casa de' Medici, visse lieto e senza pensieri tutto il restante della sua vita, ancora che condottosi ad LXXXIII anni, si trovasse tanto parletico (paralitico) che e' non potesse più lavorare in maniera alcuna, e si conducesse a starsi nel letto continovamente, in una povera casetta che aveva nella via del Cocomero, vicino alle monache di San Niccolò. Dove, peggiorando di giorno in giorno e consumandosi a poco a poco, dicono alcuni che e' non si poteva però indurlo né con preghi, né con consigli, o admonizioni di chi teneva la cura del governarlo, a confessarsi e comunicarsi ad usanza di buon cristiano. Non perché e' non fusse e buono e fedele, ma per quella somma straccurataggine che ebbe sempre in ogni sua cosa fuori che nella arte. [...]

Morissi Donato il dì XIII di dicembre MCCCCLXVI, e fu sotterrato nella chiesa di San Lorenzo vicino alla sepoltura di Cosimo, come egli stesso aveva ordinato, a cagione che così gli fusse vicino il corpo già morto, come vivo sempre gli era stato presso con l'animo. Dolsse infinitamente la morte sua a' cittadini, a gli artefici et a chi lo conobbe vivo. Laonde per onorarlo più nella morte che e' non avevano fatto nella vita, gli fecero esequie onoratissime nella predetta chiesa; accompagnandolo tutti i pittori, gli architetti, gli scultori, gli orefici e quasi tutto il popolo di quella città.[...] Delle opere di costui restò così pieno il mondo, che bene si può affermare con la verità, nessuno artefice aver mai lavorato più di lui. [Poiché], dilettrandosi d'ogni cosa, a tutte le cose mise le mani, senza guardare che elle fossero o vizi o di pregio, faccendo insino a l'armi di pietra, et ogni lavoro basso e meccanico. E fu nientedimanco necessariissimo alla scultura il tanto operare di Donato in qualunque spezie di figure tonde, mezze, basse e bassissime. Perché sì come ne' tempi buoni degli antichi Greci e Romani, i molti la fecero venir perfetta, così egli solo con la moltitudine delle opere, la fece ritornare perfetta e maravigliosa nel secol nostro. Laonde gli artefici debbono riconoscere la grandezza della arte, più da costui che da qualunque altro che sia nato modernamente, avendo egli oltra il facilitare le difficoltà della arte, con la copia delle opre sue congiunto insieme la invenzione, il disegno, la pratica, il giudizio et ogni altra parte, che da uno ingegno divino si possa o debbia mai aspettare. Fu Donato resolutissimo e presto, e con somma facilità condusse tutte le cose sue, et operò sempremai assai più di quello che e' promise.

Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti pittori et scultori italiani da Cimabue insino a tempi nostri*, Firenze, 1550
Edizione a cura di G. Milanesi, Firenze, 1869

IL CONCORSO PER LE PORTE DEL BATTISTERO DI SAN GIOVANNI

Lorenzo Ghiberti

I Commentarii scritti dal Ghiberti (1378-1455) verso la fine della sua vita raccolgono molte e interessanti informazioni sull'arte antica e le vite di alcuni degli artisti più noti del Trecento. Nel secondo commentario è contenuta anche l'autobiografia di Ghiberti, la prima scritta in forma letteraria da un artista. Da questa parte dell'opera è tratto il brano seguente che racconta un momento importante della vita artistica del secolo: il concorso del 1401 per la realizzazione della seconda porta del Battistero di San Giovanni a Firenze.

[...] Da miei amici mi fu scritto come i governatori¹ del tempio di Santo Giovanni Battista mandano pe' maestri i quali siano dotti, de' quali essi vogliono vedere prova. Per tutte le terre d'Italia moltissimi dotti maestri vennono per mettersi a questa prova e questo combattimento. Chiesi licenza dal signore² e dal compagno. Sentendo il signore il caso, subito mi dié licenza; insieme cogli altri scultori fummo innanzi agli operai³ di detto tempio. Fu a ciascuno dato quattro tavole d'ottone. La dimostrazione vollono i detti operai e governatori di detto tempio ciascuno facesse una istoria di detta porta, la quale storia elessono fusse l'*Immolazione di Isaac* (*Il sacrificio di Isacco*) e ciascuno de' combattitori facesse una medesima istoria. Condussonsi dette prove in un anno e [a] quello vinceva doveva essere dato le vittoria. Furono i combattitori questi: Filippo di ser Brunellesco, Simone da Colle, Nicolò d'Arezzo, Jacopo della Quercia da Siena, Francesco di Valdambina, Nicolò Lamberti⁴; fummo sei a fare detta prova la quale prova era dimostrazione di gran parte dell'arte statuaria. Mi fu conceduta la palma della vittoria da tutti i periti e da tutti quelli si provorono meco. Universalmente mi fu conceduta la gloria senza eccezione. A tutti parve avessi passato gli altri in quel tempo senza veruna eccezione, con grandissimo consiglio ed esaminazione d'uomini dotti. Vollono gli operai di detto governo il giudizio loro scritto di loro mano, furono uomini molti periti tra pittori e scultori d'oro e d'argento e di marmo. I giudicatori furono 34 tra della città e delle altre terre circostanti: da tutti fu data in mio favore la sottoscrizione della vittoria, e consoli ed operai e tutto il corpo dell'arte mercatoria, la quale ha in governo il tempio di Santo Giovanni Battista. Mi fu concesso e determinato facessi detta porta d'ottone pel detto tempio: la quale condussi con grande diligenza. E questa è la prima opera: montò collo adornamento d'intorno circa a ventidue migliaia di fiorini. Ancora in detta porta sono quadri ventotto: ne' venti sono le istorie del testamento nuovo e da pié quattro vangelisti e quattro dottori, con gran quantità di teste umane intorno a detta opera: è condotta con grande amore diligentemente con cornici e foglie d'edera e gli stipiti con grandissimo adornamento di foglie di molte ragioni.

Fu il pondo di detta opera migliaia trenta quattro⁵. Fu condotta con grandissimo ingegno e disciplina. In detto tempo si fece la statua di santo Giovanni Battista⁶, la quale fu di braccia quattro e un terzo: puosesi nel 1414 d'ottone fine.

Lorenzo Ghiberti, *I Commentarii*, Giunti, Firenze, 1998

-
1. *governatori*: addetti all'opera, la commissione di responsabili della manutenzione dell'Arte di Calimala.
 2. Ghiberti si trovava in quel tempo presso Malatesta il Senatore a Pesaro, assieme ad un altro pittore di cui non conosciamo il nome.
 3. *operai*: sovrintendenti.
 4. *Filippo... Lamberti*: Filippo Brunelleschi (1377-1446), di Simone da Colle non si sa niente, Nicolò di Luca Spinelli era fratello di Spinello d'Arezzo, Jacopo della Quercia è il famoso scultore (1374-1458), Francesco di Domenico di Valdambina aiutante di Jacopo della Quercia, Nicolò Lamberti scultore nato ad Arezzo, aveva fatto due statue per il *Duomo* di Firenze, morì nel 1456.
 5. *Fu il pondo... quattro*: il peso di questa opera fu di trentaquattro migliaia di libbre.
 6. *Giovanni Battista*: la statua si trova in *Orsanmichele*.

I PRINCIPI DELLA PITTURA RINASCIMENTALE

Leon Battista Alberti

Nel 1434 Leon Battista Alberti (1404?-1472) giunse a Firenze al seguito di papa Eugenio IV ed entrò in contatto con gli artisti e i pensatori che lavoravano nella città in quel momento così ricca di stimoli e di ricerca. Lì iniziò la sua carriera artistica sorretta da un profondo studio della teoria dell'arte che condusse alla stesura del trattato *De pictura* (1435) nel quale raccolse le sue riflessioni. Il *De pictura* rappresenta la più organica sistemazione teorica della prospettiva e della figurazione dell'epoca umanistica e divenne un testo basilare per le successive elaborazioni artistiche rinascimentali. Esso illustra la nuova teoria dell'arte rinascimentale fiorentina fondata sull'imitazione della realtà con il controllo dello studio scientifico dell'ottica. Sulla base di questa premessa Alberti individua i principi del linguaggio pittorico in tre elementi: il **disegno** ("circunscrizione", "disegnamento dell'orlo"), la **composizione** e la **relazione luce-colore** ("recezione di lumi"). Questi elementi dovranno essere raccolti entro un ordine complessivo di equilibrio classico, di moderazione e di grazia.

Dividesi la pittura in tre parti, qual divisione abbiamo presta dalla natura. E dove la pittura studia ripresentare cose vedute, notiamo in che modo le cose si veggano. Principio, vedendo qual cosa, diciamo questo esser cosa quale occupa uno luogo. Qui il pittore, descrivendo questo spazio, dirà questo suo guidare uno orlo con linea essere circunscrizione. Apresso rimirandolo conosciamo come più superficie del veduto corpo insieme convengano; e qui l'artefice, segnandole in suoi luoghi, dirà fare composizione. Ultimo, più distinto discerniamo colori e qualità delle superficie, quali ripresentandoli, ché ogni differenza nasce da' lumi, proprio possiamo chiamarlo recezione di lumi. [...]

Prima diremo della circunscrizione. Sarà circunscrizione quella che descriva l'attorniare dell'orlo nella pittura. [...]. Io così dico in questa circunscrizione molto doversi osservare ch'ella sia di linee sottilissime fatta, quasi tali che fuggano essere vedute [...] però che la circunscrizione è non altro che disegnamento dell'orlo, quale ove sia fatto con linea troppo apparente, non dimostrerà ivi essere margine di superficie ma fessura, e io desidererei nulla proseguirsi circoscrivendo che solo l'andare dell'orlo; in qual cosa così affermo debbano molto essercitarsi. Niuna composizione e niuno ricevere di lumi si può lodare ove non sia buona circunscrizione aggiunta; e non raro pur si vede solo una buona circunscrizione, cioè uno buono disegno per sé essere gratissimo.[...]

Dal momento che la pittura è la rappresentazione delle cose vedute ne deriva che l'arte del dipingere è costituita da tre parti corrispondenti ai **tre momenti della percezione**. Dapprima, infatti, nell'osservare una cosa avvertiamo che ciò è qualcosa che occupa uno spazio: la descrizione dei contorni di tale forma con una linea si chiama *circunscrizione* ovvero disegno. Successivamente guardando con maggiore attenzione riconosciamo che le molte superfici dell'insieme osservato si incontrano: il tracciare con linee queste unioni di superfici si chiama *fare composizione*. Infine distinguiamo i colori e le qualità delle superfici, la rappresentazione delle quali in pittura si chiama *recezione di lumi* ovvero uso del colore poiché ogni differenza nasce dalla relazione luce-colore sui corpi. Dunque la pittura si compone di disegno, composizione e colorito. [...]

In primo luogo il **disegno** consiste nel delineare i contorni dell'oggetto da rappresentare: la linea deve essere sottile a tal punto da essere quasi impercettibile poiché se il disegno risulta troppo evidente non sembreranno esservi dei margini tra le superfici ma come uno stacco netto e profondo, cosa che è da evitare. Raggiungere una buona qualità nel disegno necessita di un lungo esercizio ma è fondamentale perché nessuna composizione e nessun uso del colore può essere lodato nel quale non vi sia un buon disegno, mentre non è raro trovare dipinti dotati soltanto di un buon disegno. [...]

Esaurito l'esame del modo di disegnare

Finita adunque la circunscrizione, cioè il modo del disegnare, restaci a dire della composizione. Convienci repetere che sia composizione.

Composizione è quella ragione di dipingere con la quale le parti delle cose vedute si pongono insieme in pittura. Grandissima opera del pittore non uno colosso, ma istoria. Maggiore loda d'ingegno rende l'istoria che qual sia colosso. Parte della istoria sono i corpi, parte de' corpi i membri, parte de' membri la superficie. Le prime adunque parti del dipignere sono le superficie. Nasce della composizione delle superficie quella grazia ne' corpi quale dicono bellezza. Adunque in questa composizione di superficie molto si cerca la grazia e bellezza delle cose quale, a chi voglia seguirla, pare a me niuna più atta e più certa via che di torla dalla natura, ponendo mente in che modo la natura, maravigliosa artefice delle cose, bene abbia in be' corpi composte le superficie. [...]

Sino a qui detto della composizione delle superficie. Seguita de' membri. Conviensi in prima dare opera che tutti i membri bene convengano. Converranno quando e di grandezza e d'offizio e di spezie e di colore e d'altre simili cose corrisponderanno ad una bellezza: ché se fusse in una dipintura il capo grandissimo e il petto piccolo, la mano ampia e il piè enfiato, il corpo gonfiato, questa composizione certo sarebbe brutta a vederla. [...]

Così adunque, preso uno membro, si accomodi ogni altro membro in modo che niuno di loro sia non conveniente agli altri in lunghezza e in larghezza. Poi si provenga che ciascuno membro segua, a quello che ivi si fa, al suo officio. Sta bene a chi corre non meno gittare le mani che i piedi; ma voglio un filosofo, mentre che favella, dimostri molto più modestia che arte di schermire. [...]

Dicesi vivere il corpo quando a sua posta abbia certo movimento: dicesi morte dove i membri non più possono portare gli uffici della vita, cioè movimento e sentimento. Adunque il pittore, volendo esprimere nelle cose vita, farà ogni sua parte in moto; ma in ciascuno moto terrà venustà e grazia.

Sarà la storia, qual tu possa lodare e maravigliare, tale che con sue piacevolezze si porgerà sì ornata e grata, che ella terrà con diletto e movimento d'animo qualunque dotto

passiamo a parlare della **composizione**. È importante ripetere in cosa essa consista.

La composizione è il modo di rappresentare in maniera armonica le parti che costituiscono il soggetto pittorico. La grandezza dell'opera non sta nelle dimensioni eccezionali del dipinto ma risiede nel soggetto (*historia*) in quanto espressione delle facoltà inventive dell'autore. Le diverse parti della storia sono costituite dai corpi, quelle dei corpi dalle membra, quelle delle membra dai singoli piani: quindi le prime parti da dipingere sono le superfici poiché nasce dalla composizione delle superfici quella grazia dei corpi che chiamano bellezza. Nella disposizione delle superfici, infatti, si deve ricercare la grazia e la bellezza e per conseguire queste non c'è cosa migliore che imitare la Natura, meravigliosa artefice del tutto, facendo attenzione in che modo essa le abbia composte ed ordinate nei corpi belli.[...]

Passando alla raffigurazione delle membra, bisogna fare in modo che esse siano tra loro bene disposte secondo i criteri di dignità, funzione, aspetto e colore perché se un dipinto presentasse un corpo in cui le varie parti della figura fossero tra loro sproporzionate, la composizione risulterebbe brutta a vedersi. [...]

Pertanto, una volta disegnata una parte del corpo, si passi alla definizione delle altre membra adattandole in maniera proporzionata nelle dimensioni e avendo cura di far svolgere ad ognuna di esse il proprio specifico compito e conveniente a quella situazione; ad esempio un uomo che corre avrà non solo le gambe in movimento ma anche le braccia, oppure un filosofo mentre parla è necessario che riveli più modestia che animosità. [...]

Si definisce vivo un corpo quando esso si muove liberamente, mentre lo si definisce morto quando in esso sono assenti il moto e i sensi; quindi il pittore volendo esprimere nei corpi la vita dovrà conferirgli dinamismo, stando attento a mantenere nei gesti il decoro e un'armoniosa grazia.

Il soggetto del dipinto deve essere scelto per la sua bellezza, l'interesse che può suscitare e le sue potenzialità espressive in modo che attiri e coinvolga chiunque lo ammiri, dotto o incolto. Si tenga presente che ciò che inizialmente dà piacere in un soggetto è la

o indotto la miri. Quello che prima dà voluttà nella istoria viene dalla copia e varietà delle cose. Come ne' cibi e nella musica sempre la novità e abbondanza tanto piace quanto sia differente dalle cose antiche e consuete, così l'animo si diletta d'ogni copia e varietà. Per questo in pittura la copia e varietà piace. Dirò io quella istoria essere copiosissima in quale a' suoi luoghi sieno permisti vecchi, giovani, fanciulli, donne, fanciulle, fanciullini, polli, catellini, uccellini, cavalli, pecore, edifici, province, e tutte simili cose: e loderei io qualunque copia quale s'appartenga a quella istoria. E interviene, dove chi guarda sopra sta rimirando tutte le cose, ivi la copia del pittore acquisti molta grazia. Ma vorrei io questa copia essere ornata di certa varietà, ancora moderata e grave di dignità e verecundia. [...] Ma in ogni storia la varietà sempre fu ioconda, e in prima sempre fu grata quella pittura in quale sieno i corpi con suoi posarsi molto dissimili. Ivi adunque stieno alcuni ritti e mostrino tutta la faccia, con le mani in alto e con le dita liete, fermi in su un piè. Agli altri sia il viso contrario e le braccia remisse, coi piedi aggiunti. E così a ciascuno sia suo atto e flessione di membra: altri segga, altri si posi su un ginocchio, altri giacciono. E se così ivi sia licito, sievi alcuno ignudo, e alcuni parte nudi e parte vestiti, ma sempre si serva alla vergogna e alla pudicizia.

Poi moverà l'istoria l'animo quando gli uomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d'animo. Interviene da natura, quale nulla più che lei si truova rapace di cose a sé simile, che piangiamo con chi piange, e ridiamo con chi ride, e dogliamci con chi si duole. Ma questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo. [...]

Così adunque conviene sieno ai pittori notissimi tutti i movimenti del corpo, quali bene impareranno dalla natura, bene che sia cosa difficile imitare i molti movimenti dello animo. [...]

Resta a dire del ricevere de' lumi. [...] Certo affermo che alla grazia e lode della pittura la copia e varietà de' colori molto giova. Ma voglio così estimare i dotti, che tutta la somma industria e arte sta in sapere usare il bianco e 'l nero, e in ben sapere usare questi due con-

copiosità e la varietà degli elementi rappresentati: come nei cibi e nella musica anche in pittura ciò che piace è la ricchezza, la varietà e la novità rispetto alla tradizione o al consueto. Intendo per fecondo un soggetto nel quale in uno stesso luogo si trovino insieme uomini e donne di ogni età, animali diversi, edifici, spazi cittadini e altro per cui lo spettatore indugi nel passare in rassegna tutti gli elementi del quadro; tuttavia apprezzo soltanto quella ricchezza di figure che è pertinente alla storia che si sta narrando e che è abbellita da una varietà non eccessiva, ma dignitosa ed equilibrata. [...] In ogni pittura, la varietà più piacevole e gradita è quella data dai corpi in movimento o in varie posture: si possono trovare alcuni personaggi in piedi che mostrano intero il volto, le mani in alto con dita palpitanti e fermi su un solo piede, altri con espressione ostile, le braccia abbandonate e a piedi uniti. Ciascun personaggio deve essere ritratto nel giusto atteggiamento del corpo e piegamento di arti, quindi alcuni saranno seduti, altri in ginocchio, altri distesi e se il contesto lo richiede alcuni siano nudi, altri semi svestiti, sempre però nei limiti del decoro e della pudicizia.

La composizione commuove gli spettatori quando i personaggi mostrano i loro moti d'animo poiché è per indole naturale che noi uomini piangiamo con chi piange, ridiamo con chi ride e soffriamo con chi soffre. Tali affetti sono riconoscibili dagli atteggiamenti dei personaggi. [...]

Pertanto è opportuno che i pittori conoscano approfonditamente tutti i movimenti del corpo e li imparino dall'assidua osservazione della realtà benché sia assai difficile imitare le tante affezioni dell'animo umano. [...]

*Rimane da affrontare il **rapporto luce-colore** [...]; sono convinto che la ricchezza e la varietà cromatica contribuiscano alla bellezza e alla grazia del dipinto ma, allo stesso tempo, ritengo che il pittore esperto sappia che la somma tecnica del dipingere stia nel sapere usare bene il bianco e il nero perché come la luce e l'ombra fanno apparire le cose in rilievo, così il bianco e il nero danno la sensazione di volume agli oggetti del dipinto. [...]*

viensi porre tutto lo studio e diligenza. [...]

Ma io quasi mai estimerò mezzano dipintore quello quale non bene intenda che forza ogni lume e ombra tenga in ogni superficie. Io, coi dotti e non dotti, loderò quelli visi quali come scolpiti parranno uscire fuori della tavola, e biasimerò quelli visi in quali vegga arte niuna altra che solo forse nel disegno. Vorrei io un buono disegno ad una buona composizione bene essere colorato.

Leon Battista Alberti, *De Pictura*,
libro II, 30; 35-37;
40-42; 46 ed. critica a cura di L. Mallé,
Sansoni, Firenze, 1950

Sicuramente io valuto mediocre quel pittore la cui tecnica si limita al disegno e non ha chiara cognizione di quanta forza abbiano le luci e le ombre sulle superfici dei corpi; mentre apprezzo, assieme agli spettatori dotti e incolti, quei ritratti che sono realizzati in maniera che comunicano la sensazione di forme solide e sembrano, per le loro qualità plastiche, uscire fuori dalla superficie piana della tavola. Tuttavia, in conclusione, l'ottimo sarebbe avere in un dipinto un buon disegno in una buona composizione ben colorata.

Parafrasi di Gabrio Pieranti

INVENZIONE E IMITAZIONE

Leon Battista Alberti

Il pittore teorizzato dall'Alberti è un uomo "integrale" la cui cultura si fonda sulla conoscenza della letteratura e della geometria e sulla pratica della tecnica pittorica: insomma il pittore di Alberti, riflesso dell'artista umanista, è un moderno uomo colto il cui sapere si pone tra arte e scienza, molto distante dai suoi precedenti modelli medioevali.

Riguardo poi all'attività creativa, nell'ambito delle arti visive, i precetti dell'Alberti vengono sintetizzati con grande lucidità nelle due dimensioni che concorrono al fare pittorico: l'**imitazione** e l'**invenzione**. Si tratta di un aspetto molto importante della riflessione dell'Alberti: da una parte c'è l'attenzione riconosciuta all'osservazione della realtà e dall'altro l'elaborazione creativa. Pertanto la bellezza è intesa dall'autore (ma in ciò si rispecchia un'intera epoca) come imitazione della natura secondo rigore scientifico e come invenzione che permette di raggiungere la perfezione ideale non percepibile con la vista.

52. *Dico l'ufficio del pittore essere così descrivere con linee e tignere con colori in qual sia datoli tavola o parete simile vedute superficie di qualunque corpo, che quelle ad una certa distanza e ad una certa posizione di centro paiano rilevate e molto simili avere i corpi; la fine della pittura, rendere grazia e benevolenza e lode allo artefice molto più che ricchezze. E seguiranno questo i pittori ove la loro pittura terrà gli occhi e l'animo di chi la miri; [...] Ma piacerammi sia il pittore, per bene potere tenere tutte queste cose, uomo buono e dotto in buone lettere. [...]*

53. *Piacemi il pittore sia dotto, in quanto e' possa, in tutte l'arti liberali; ma in prima desidero sappi geometria. Piacemi la sentenza di Panfilo, antiquo e nobilissimo pittore, dal quale i giovani nobili cominciarono ad imparare dipignere. Stimava niuno pittore potere bene dipignere se non sapea molta geometria. I nostri dirozzamenti, dai quali si esprime tutta la perfetta, assoluta arte di dipignere, saranno intesi facile dal geometra. Ma chi sia ignorante in geometria, né intenderà quelle né alcuna altra ragione di dipignere. Pertanto affermo sia necessario al pittore imprendere geometria. E farassi per loro dilettersi de' poeti e degli oratori. Questi hanno molti ornamenti comuni col pittore; e copiosi di notizia di molte cose, molto gioveranno a bello componere l'istoria, di cui ogni laude consiste in la invenzione, quale suole avere questa forza, quanto vediamo, che sola senza pittura per sé la bella invenzione sta grata. [...] Pertanto consiglio ciascuno pittore molto si faccia famigliare ad i poeti, retorici e agli altri simili dotti di lettere, già che costoro doneranno*

52. Il compito del pittore è tracciare con linee e dipingere con colori qualsiasi dato oggetto su una tavola o su una parete così che, ad una certa distanza e stabilita la precisa posizione del punto di fuga, ogni cosa che lo spettatore veda dipinta appaia con lo stesso rilievo e molto simile all'oggetto dato. Il fine del pittore è ottenere dall'opera gratitudine, benevolenza e gloria, non ricchezza. Ciò sarà conseguito dall'autore quando la sua pittura possiederà gli occhi e muoverà l'animo di chi la osserva. [...] Ma perché egli ottenga questi effetti bisogna che sia prima di tutto un uomo onesto e abbia una buona cultura umanistica. [...]

53. Se è importante che il pittore abbia una buona formazione in tutte le arti liberali è soprattutto della geometria che egli deve avere una conoscenza approfondita. Condivido l'opinione di Panfilo, antichissimo e nobile pittore, il quale insegnava ai suoi allievi che nessun pittore può dipingere bene se non conosce a fondo la geometria e certamente chi ignora la disciplina con grande difficoltà riuscirà a comprendere i miei precetti e i principî che stanno alla base di una perfetta tecnica pittorica. Pertanto ribadisco che è indispensabile al pittore l'apprendimento della geometria. Allo stesso modo troverà utile diletto nei poeti e nei prosatori. Questi hanno molti ornamenti in comune con i pittori e poiché hanno una cultura vasta e molteplice, risultano molto utili nella definizione e progettazione del soggetto figurativo; questa fase iniziale è importante perché la qualità principale del tema risiede nell'invenzione della storia la cui forza e piacevolezza è evidente

nuove invenzioni, o certo aiuteranno a bello componere sua storia, per quali certo acquisteranno in sua pittura molte lode e nome. [...]

Il perficere l'arte si troverà con diligenza, assiduitate e studio. Voglio che i giovani, quali ora nuovi si danno a dipignere, così facciano quanto veggio di chi impara a scrivere. [...] In prima imparino ben disegnare gli orli delle superficie, e qui se essercitino quasi come ne' primi elementi della pittura; poi imparino giugnere insieme le superficie; poi imparino ciascuna forma distinta di ciascuno membro, e mandino a mente qualunque possa essere differenza in ciascuno membro. E sono le differenze de' membri non poche e molto chiare. Vedrai a chi sarà il naso rilevato e gobbo; altri aranno le narici scimmie o arovesciate aperte; altri porgerà i labri pendenti; alcuni altri aranno ornamento di labrolini magruzzi. E così essamini il pittore qualunque cosa a ciascuno membro essendo più o meno, il facci differente. E noti ancora quanto veggiamo, che i nostri membri fanciulleschi sono ritondi, quasi fatti a tornio, e dilicati; nella età più provetta sono aspri e canteruti. Così tutte queste cose lo studioso pittore conoscerà dalla natura, e con sé stessi molto assiduo le esaminerà in che modo ciascuna stia, e continuo starà in questa investigazione e opera desto con suo occhi e mente. Porrà mente il grembo a chi siede; porrà mente quanto dolce le gambe a chi segga sieno pendenti; noterà di chi stia dritto tutto il corpo, né sarà ivi parte alcuna della quale non sappi suo officio e sua misura. E di tutte le parti li piacerà non solo renderne similitudine, ma più aggiugnervi bellezza, però che nella pittura la vaghezza non meno è grata che richiesta. [...]

Per questo gioverà pigliare da tutti i belli corpi ciascuna lodata parte. E sempre ad imparare molta vaghezza si contenda con istudio e con industria. Qual cosa bene che sia difficile, perché nonne in uno corpo solo si truova compiute bellezze, ma sono disperse e rare in più corpi, pure si debba ad investigarla e impararla porvi ogni fatica. Intervverrà come a chi s'ausi volgere e prendere cose maggiori, che facile costui potrà le minori: né truovasi cosa alcuna tanto difficile quale lo studio e assiduità non vinca.

Leon Battista Alberti, *De pictura*,
Laterza, Bari, 1980, p. 91-98

anche laddove non sia accompagnata dall'immagine.[...] Pertanto consiglio a ogni pittore di frequentare i poeti, i letterati e gli altri dotti nelle varie discipline letterarie poiché questi forniranno suggerimenti a nuove invenzioni e lo aiuteranno nella composizione di una storia per i cui meriti il suo dipinto acquisterà fama e giudizi positivi. [...]

L'acquisizione della tecnica pittorica si raggiunge con la disciplina, la costanza e l'impegno. È importante che i giovani, innanzitutto, imparino bene a disegnare i contorni dei corpi e che in questo si esercitino con la stessa diligenza di quando si imparano i primi rudimenti dell'arte; successivamente imparino a lavorare sulle superfici e infine sulle forme di ciascuna parte del corpo, cercando di memorizzare ogni differenza, anche minima, di ciascun membro. Si noterà chi avrà un naso grande e curvo, chi le narici aperte come una scimmia, chi le labbra pendenti in fuori e chi, invece, le avrà sottili e ben disegnate. Allo stesso modo il pittore analizzi attentamente le differenze caratterizzanti varie membra del corpo nelle varie età, riconoscendo che esse nella giovinezza sono tornite e morbide mentre nella maturità sono rigide e rugose. Tutte queste cose colui che studia la pittura le apprenderà direttamente dall'osservazione della Natura e dovrà sempre, con occhi e mente attenti, investigare e riflettere sui modi in cui esse sono in relazione tra loro: come è il grembo di chi sta seduto e quanto dolcemente le gambe gli pendino, com'è invece la postura di un uomo in piedi, quali compiti svolgono gli arti, quale la loro simmetria. Nel dipinto, quindi, il pittore cerchi di rendere non solo la somiglianza con l'originale ma anche di aggiugnervi la bellezza perché nella pittura la vaghezza non è meno gradita che richiesta.[...] Per ottenere la bellezza sarà utile prendere da tutti i corpi belli le parti che si reputano le migliori e certamente, per imparare a riconoscere la bellezza, c'è bisogno di studio e impegno perché è un'attività molto difficile. Infatti la bellezza perfetta non si trova in un corpo solo ma è dispersa e isolata in più corpi e, quindi, bisogna ricercarla assiduamente e analizzarla con grande zelo.

LA CHIESA IDEALE

Leon Battista Alberti

Il *De re aedificatoria* scritto dall'Alberti intorno al 1450 si presenta come il primo programma completo della chiesa ideale del Rinascimento. Nel settimo libro che tratta della costruzione e della decorazione delle chiese (i "tempii"), l'Alberti descrive le forme ritenute consigliabili e riconosce nel cerchio la figura geometrica più vicina e seguita dalla natura nelle sue creazioni come la Terra, le stelle, gli animali e i nidi che essi costruiscono. Quindi l'autore raccomanda per gli edifici sacri, oltre al cerchio, le figure geometriche da esso determinabili quali il quadrato, l'esagono, l'ottagono, il decagono e il dodecagono; inoltre spiega come costruirne le lunghezze dei lati partendo dal raggio della circonferenza circoscritta.

Le forme fondamentali del cerchio e del poligono si possono inoltre arricchire, afferma Alberti, con cappelle, ottenendo così una notevole varietà di configurazioni composite che avranno tutte in comune il fatto che i punti corrispondenti sulla circonferenza si troveranno esattamente nella stessa relazione col punto focale posto nel centro. Il cerchio come espressione della natura acquista in Alberti e in tutto il pensiero estetico del Rinascimento un significato simbolico che rimanda alla bellezza come espressione dell'armonia e della perfezione di Dio.

Libro VII. Capo IV. De le parti, forme e figure de templi e de le cappelle e dove si debbino collocare.

Le parti del tempio sono due, il portico e la parte di dentro ma sono in queste molto differenti. Perciocché i templi alcuni sono tondi, alcuni quadrati, e alcuni finalmente di più facce. Vedesi manifesto che la natura si diletta de le cose tonde, conciosia che le cose che si conducono, si generano, o si fanno mediante la natura, son tonde. [...] Veggiamo ancora che la natura si è diletata de le cose che hanno sei facce. Perciocché le pecchie, i calabroni ed ogni altra spezie di vespe che tu ti voglia, non hanno imparato a fare quelle loro stanzette ne' loro teatri, mai d'altro che di sei facce. Termineremo con un cerchio uno sito tondo di un tempio. Ne' templi quadri usarono gli antichi che la pianta fosse una mezza volta più lunga che larga. Altri l'usarono il terzo più lunga che larga. Ed altri volsono che la fosse lunga due larghezze, ma in queste piante quadrate sarà grandissimo difetto di bruttezza se le cantonate non saranno tutte in squadra. Gli antichi nel farli di più facce, gli facevano o di sei, o di otto, o veramente di dieci facce. Di tutte queste così fatte piante è di necessità, che i loro angoli si terminino dentro ad un cerchio, e da quello è forza si tirino diritti. Perciocché il mezzo diametro di così fatto cerchio, farà una faccia de le sei che in detto cerchio possono entrare. E se tu tirerai dal centro linee diritte,

Libro VII. Capo IV. Parti, forme e figure de templi e dove si debbano collocare le cappelle.

Le parti che costituiscono il tempio sono due: il portico e la cella interna ma esistono molte varianti. Infatti i templi possono essere a pianta rotonda, quadrangolare o poligonale. È evidente che la Natura predilige la forma rotonda, come dimostrano le sue creature che esistono, nascono o si trasformano [...] Inoltre abbiamo constatato che la Natura preferisce le cose che hanno forme esagonali tipo le api, i calabroni e altri tipi di vespe le quali sanno costruire le celle dei loro nidi esclusivamente con queste forme. La pianta rotonda è a forma di cerchio. Nei templi a pianta quadrangolare gli antichi preferirono un'area allungata in modo che la lunghezza fosse di una misura pari a metà della larghezza. Altri stabilirono che la misura della lunghezza fosse superiore di un terzo la larghezza ed altri ancora che fosse il doppio. Tuttavia il peggior difetto di queste piante quadrangolari è quello di non avere angoli retti.

Gli antichi nel progettare i templi di più facce ricorrevano a piante di sei, otto o in alcuni casi di dieci angoli. Tutte queste devono essere inscrivibili in un cerchio e dal cerchio stesso sono ricavate, infatti il raggio è uguale al lato dell'esagono. Se si tracciano dal centro del cerchio delle linee rette che tagliano a metà i lati dell'esagono si ottiene un dodecagono e dal dodecagono si deducono anche il

che taglino appunto nel mezzo tutte le sei facce de la fatta pianta, vedrai manifesto, che modo tu abbia a tenere a fare una pianta di dodici facce, e dalla pianta di dodici facce il modo da farla di quattro e da farla di otto ancora [segue la descrizione del metodo per costruire la figura geometrica]. Aggiungonsi a' tempî le cappelle; ma ad alcuni più e ad alcuni meno. Ne' tempî quadri non se ne fa mai in alcun luogo se non una; e questa si pone in testa, acciocché subito s'appresenti a la vista di chi entra dentro di su la porta. E se pure ti piacerà di farvi delle bande più cappelle, ne' tempî quadrangoli non staranno certo male, in quelli che saranno il doppio più lunghi che larghi, ed in questi non se ne debbe fare più che una per lato. E se pur tu ve ne volessi più, saranno più convenienti che le vi sieno in dispari che in pari. Ne le piante tonde, e così in quelle che saranno di molte facce (se però mi è lecito chiamarle così) vi si faranno molto comodamente gran numero di cappelle, secondo il numero de le facce, collocandone una per faccia, o in una sì ed in una no, a rincontro l'una de l'altra. Ne le piante tonde staranno molto bene sei cappelle ed otto ancora. Ne le piante di più facce, bisogna avvertire, che le cantonate sieno conformi e corrispondenti l'una a l'altra. Le cappelle o elle avranno del quadro, o elle avranno del tondo. Se in testa d'un tempio si avrà a fare una cappella sola, sarà molto lodata quella che sarà mezza tonda, e dopo questa quella che sarà in isquadra. Ma se tu avrai a fare gran numero di cappelle, sarà certo cosa molto graziata se elle si faranno una parte quadra ed una parte tonda, che a vicenda si corrispondino con le facce l'una e l'altra.

Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*,
trad. di C. Bartoli, Milano, 1883

quadrato e l'ottagono [segue la descrizione del metodo per costruire queste figure geometriche].

Ai templi sono annesse le cappelle, in numero maggiore o minore. Nei templi quadrangolari se ne aggiunge appena una [l'abside] nell'estremità più lontana in modo che a chi entra sia immediatamente visibile trovandosi nella parte opposta alla porta. Se poi si vogliono aggiungere anche delle cappelle laterali lo si può fare con buoni risultati nelle piante quadrangolari lunghe il doppio della loro larghezza apponendone più di una per lato e se proprio se ne desiderano di più è preferibile che siano in numero dispari. Ugualmente nelle piante circolari e in quelle multiangolari – come l'ottagono o il decagono – si possono aggiungere numerose cappelle con buoni risultati. In questi casi si collocherà una cappella per lato secondo il numero dei lati facendo in modo che un lato ne sia provvisto e uno privo alternandole. Nelle piante circolari si possono aggiungere sei o anche otto, in quelle multiangolari bisogna fare in modo che gli angoli corrispondenti siano uguali e conformi.

Le cappelle potranno essere rettangolari [detta scarsella] o a semicerchio. Se sarà unica e posta all'estremità del tempio è meglio farla semicircolare in seconda scelta quadrata. Ma se si vorrà fare più cappelle, allora sarà meglio abbinare quelle semicircolari a quelle rettangolari alternandole e facendole corrispondere.

LA DEFINIZIONE RINASCIMENTALE DI BELLEZZA

Leon Battista Alberti

Nel trattato *De re aedificatoria* Leon Battista Alberti sostiene che l'aspetto estetico di un edificio si fonda su due elementi: la **bellezza** e l'**ornamento**. Nel brano che presentiamo, l'autore, sulla scia di Vitruvio, definisce la bellezza come integrazione razionale della proporzione di tutte le parti di un edificio in modo che ciascuna abbia dimensioni e forma assolutamente definite e niente possa essere tolto o aggiunto senza recare danno all'armonia dell'insieme. L'ornamento è invece l'abbellimento in senso più vasto del termine e interessa ogni elemento dalle pietre usate per la muratura all'arredo della chiesa.

Libro VI. Capo II. Della bellezza e de lo ornamento, e de le cose che da esse procedono, e de le loro differenze, e che egli si debbe edificare con ragioni vere, e che sia il padre e lo alunno delle arti.

Pensano veramente, che la grazia e la piacevolezza non derivi daltronde che da la bellezza e da lo ornamento, indotti da questo e' non sentono che si truovi alcuno tanto malinconico, tanto grosso, tanto rozzo e tanto villano, che non gli piaccino grandemente le cose belle e che non vadia dietro, lasciate tutte le altre, a le più adorne, e che non sia offeso da le brutte, e che non scacci via le non ornate ed abbiette, e che non si avvegga del mancamento di qualunque cosa, e che non confessi che gli manchi un certo che, che se quella tale opera l'avesse, sarebbe più graziosa e più degna. Bisogna adunque scerere, e andar principalmente dietro ad una dignissima bellezza, e coloro massime che vogliono che le loro cose sieno grate. [...]

Ma che cosa sia bellezza ed ornamento da per sé, e che differenza sia infra di loro, forse lo intenderemo più apertamente con lo animo, che a me non sarà facile di esplicarlo con le parole. Ma noi per esser brevi la definiremo in questo modo e diremo che la bellezza è un concerto di tutte le parti accomodate insieme con proporzione e discorso, in quella cosa in che le si ritrovano; di maniera che e' non vi si possa aggiugnere o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non vi stesseggi peggio. Ed è questa certo cosa grande e divina: nel dar perfezione a la quale si consumano tutte le forze de le arti e de lo ingegno e di raro è concesso ad alcuno, né ad essa natura ancora, che ella metta inanzi cosa alcuna che sia finita del tutto, e per ogni conto perfetta. Quanto è raro (dice colui appres-

Libro VI. Capo II. La bellezza e l'ornamento.

Alcuni pensano che l'eleganza e la gradevolezza derivino esclusivamente dalla bellezza e dall'ornamento, spinti dal fatto che nessuno è tanto malinconico e tanto ottuso, tanto ignorante e rude da non essere grandemente colpito dalle cose più belle, preferendo esclusivamente quelle più ornate e, viceversa, è offeso da quelle brutte oppure rifiuta quelle incompiute e sciatte, e in ogni opera è capace di riconoscere la quantità di ornamento mancante per conferirle grazia e bellezza. Dunque la bellezza, più di ogni altro elemento, deve essere ricercata poiché essa dona molta dignità, soprattutto da coloro che vogliono che le loro opere siano piacevoli. [...]

Quale sia la natura della bellezza e del decoro e le loro differenze forse le capiremmo nel profondo dell'animo più che a parole. Tuttavia per esser brevi daremo questa definizione: la bellezza è l'accordo delle parti secondo una determinata ragione in base alla quale non si può aggiungere, togliere o mutare cosa alcuna senza peggiorare l'opera. E questa è un'impresa grande e divina nella quale gli uomini hanno impiegato arti ed ingegno per portarla a compimento e perfezione. «Quanto è raro un bel giovinetto ad Atene!» esclama un personaggio di Cicerone. Egli, fine conoscitore di bellezze, percepiva che in quei soggetti mancava o c'era qualcosa in più rispetto ai criteri dettati dall'idea di bello e, se non m'inganno, a questi erano stati aggiunti degli ornamenti tingendo o coprendo i difetti o abbellendo e esaltando i pregi, in modo che quanto in loro vi fosse di sgradevole infastidisse meno e ciò che invece vi era di piacevole dilettesse di più. Se si accetterà questo allora l'ornamento sarà come una

so di Cicerone) un bello giovinetto in Atene. Intendeva quello scrutatore de le bellezze che a coloro che e' non lodava, mancassino, o avanzassino alcune cose le quali non si affaccendo a la somma ed intera bellezza, la potevano, s'io non m'inganno, acquistarsi per via de gli ornamenti con lisciarsi, e con il coprire se eglino avevano cosa alcuna brutta, o con pettinarsi e pulirsi le cose più belle, acciocché le cose meno graziose offendessero manco e le graziose porgessero più diletto. Se questo si crederà così, sarà certo lo ornamento una certa luce adiutrice de la bellezza e quasi uno suo adempimento. Mediante queste cose penso io che sia manifesto, che la bellezza è un certo che di bello, quasi come di se stesso proprio e naturale diffuso per tutto il corpo bello, dove lo ornamento pare che sia un certo che di appiccaticcio e di attaccaticcio più tosto che naturale, o suo proprio. Di nuovo ci resta a dir questo: coloro che murano di maniera che voglino che le lor muraglie sieno lodate, il che debbono voler tutti i savii, costoro certo son mossi da vera ragione. Appartiensì a l'arte adunque il fare le cose, con ragione vera. La buona e vera muraglia adunque chi negherà che si possa fare se non mediante l'arte? E veramente questa stessa parte che si rivolge circa a la bellezza e circa l'ornamento, essendo la principale di tutte, non sarà gran fatto se ella avrà in sé alcuna potente ragione ed arte, che chi se ne farà beffe sarà sciocchissimo.

Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*,
trad. di C. Bartoli, Milano, 1883

luce ausiliaria alla bellezza e quasi un suo compimento. Pertanto io ritengo sia evidente che la bellezza sia un certo che di bello che pervade tutto il corpo come qualcosa di proprio e innato, mentre l'ornamento sia un complemento accessorio piuttosto che innato. Si può aggiungere questo: coloro che costruiscono per ricevere merito dalle loro opere – cosa che tutti dovrebbero volere – devono seguire criteri razionali esatti: è proprio dell'arte procedere sulla base di norme prestabilite. Chi può negare che si possa fare una costruzione ben fatta solo con l'arte? In verità questa parte dell'arte di costruire che riguarda la bellezza e l'ornamento è la più importante di tutte e si basa su un criterio e una logica al punto che chi non le applicherà sarà molto sciocco.

LA PROSPETTIVA COME SPAZIO MATEMATICO

Piero della Francesca

De prospectiva pingendi (*"La prospettiva nella pittura"*) fu scritto da Piero della Francesca tra il 1480 e il 1490 e fu dedicato a Federico da Montefeltro, duca di Urbino. Il libro è uno dei trattati fondamentali sulle arti figurative del Rinascimento in quanto è contraddistinto da un'impostazione più pratica rispetto all'altra grande opera sull'argomento: il *De pictura* dell'Alberti che si limita ad un'inquadratura più teorica e generale. Riguardo la prospettiva il trattato di Piero ha il merito di essere il primo testo che tratti dell'ottica e della prospettiva con metodo e rigore scientifico.

Il primo brano che proponiamo è l'introduzione al primo libro. In essa l'autore afferma che la prospettiva (*commensuratio*) è solo una delle tre parti che costituiscono la pittura. Nel secondo brano, tratto dal libro terzo, Piero tende a identificare la prospettiva con la pittura stessa che *"non è se non demonstrationi de superficie et de corpi degradati o acresciuti nel termine, posti secondo che le cose vere vedute da l'occhio sotto diversi angoli s'apresentano nel dicto termine"*. La pittura, quindi, raffigura gli oggetti nella realtà ma l'occhio non riesce a valutare con precisione le loro misure che invece vengono stabilite dalle regole geometrico-matematiche del metodo della prospettiva. Insomma nella riflessione di Piero della Francesca, la prospettiva si pone come il principio ordinatore della pittura, la sua anima scientifica.

La pictura contiene in sé tre parti principali, quali diciamo essere disegno¹, commensuratio et colorare. Desegno intendiamo essere profili et contorni che nella cosa se contene. Commensuratio diciamo essere essi profili et contorni proportionalmente posti nei luoghi loro². Colorare intendiamo dare i colori commo nelle cose se dimostrano, chiari et scuri secondo che i lumi li devariano³.

De le quali tre parti intendo tracta[re] solo de la commensuratione, quale diciamo prospectiva, mescolandoci qualche parte de desegno⁴: perciò che senza non se po dimostrare in opera essa prospectiva; il colorare lasceremo stare, e tractaremo de quella parte che con line angoli et proportioni se po dimostrare, dicendo de puncti, linee, superficie et de corpi.

La qual parte contiene in sé cinque parti: la prima è il vedere, cioè l'occhio; seconda è la forma de la cosa veduta; la terza è la distanza da l'occhio a la cosa veduta; la quarta è le linee che se partano da l'estremità de la cosa e vanno a l'occhio; la quinta è il termine che è intra l'occhio e la cosa veduta dove se intende ponere le cose.

La prima dissi essere l'occhio [...], perché gli è quello in cui s'apresentano⁵ tucte le cose vedute sotto diversi angoli; cioè quando le cose vedute sono equalmente distante da l'occhio, la cosa maggiore s'apresenta sotto maggiore angolo che la minore, et similmente,

La pittura è costituita da tre parti principali, che possiamo definire disegno, composizione e colore. Il disegno si riferisce ai profili e ai contorni che definiscono le cose. La composizione riguarda gli stessi profili e contorni collocati nello spazio in modo proporzionato. Il colore concerne l'attività di assegnare alle cose i colori che presentano nella realtà, chiari e scuri secondo il modo con cui la luce li differenzia.

Di queste tre parti intendo trattare soltanto la composizione, che definiamo prospettiva, considerando insieme qualche aspetto del disegno, dato che, senza il disegno, non è possibile dimostrare il processo della prospettiva; non sarà considerato il colore, ma sarà trattata soltanto quella parte che, riguardando punti, linee, superfici e volumi, si può appunto dimostrare con linee, angoli e dimensioni.

Questa parte è costituita a sua volta da cinque parti: la prima è l'osservazione, cioè l'occhio; la seconda è la forma della cosa osservata; la terza è la distanza tra l'occhio e la cosa osservata; la quarta è rappresentata dalle linee che congiungono le estremità della cosa con l'occhio; la quinta è lo spazio limitato tra l'occhio e la cosa osservata in cui si posizionano le cose stesse.

Ho detto che la prima parte è l'occhio [...] perché in esso si presentano tutte le cose osservate con diverse angolazioni; intendo dire che quando le cose osservate sono alla medesima distanza dall'occhio, la cosa più grande

quando le cose sono equali et non sono a l'ochio equalmente distante, la più propinqua⁶ s'apresenta sotto maggiore angolo che non fa la più remota, per le quali deversità se intende il degradare d'esse cose.

La seconda è la forma de la cosa, però che senza quella l'intelletto non poria giudicare né l'ochio comprendere essa cosa. La terza è la distantia da l'ochio a la cosa, perché, se non ci fusse la distantia, seria la cosa con l'ochio contingente overo contigua⁷, e quando la cosa fusse maggiore de l'ochio, non seria capaci⁸ a riceverla. La quarta sono le linee, le quali s'apresentano da l'estremità de la cosa e terminano nell'ochio, infra le quali l'ochio le receve e discerne. La quinta è uno termine nel quale l'ochio descrive co' suoi raggi le cose proportionalmente et pose in quello giudicare la loro misura: se non ci fusse termine non se poria intendere quanto le cose degradassaro, sì che non se porieno dimostrare. Oltra di questo è necesario sapere lineare in propria forma sopra il piano tucte le cose che l'orno intende fare.

Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*,
in E. G. Holt, *Storia documentaria dell'arte*,
Feltrinelli, Milano, 1972

si presenta con un'angolazione maggiore rispetto alla più piccola, e allo stesso modo, quando le cose sono della stessa grandezza ma non sono alla medesima distanza dall'occhio, la cosa più vicina si presenta con un'angolazione maggiore rispetto alla più lontana, e da queste differenze deriva il digradare delle cose stesse.

La seconda parte è la forma della cosa osservata, dato che senza di essa la mente non potrebbe intendere e nemmeno l'occhio comprendere la cosa stessa.

La terza parte è la distanza tra l'occhio e la cosa osservata, perché, se la distanza non esistesse, la cosa sarebbe a contatto con l'occhio o comunque vicinissima, e nel caso in cui la cosa fosse più grande dell'occhio, esso non sarebbe in grado di riceverne l'immagine.

La quarta parte è rappresentata dalle linee, che iniziano dalle estremità della cosa e terminano nell'occhio, che le riceve e le distingue.

La quinta parte è uno spazio limitato nel quale l'occhio osserva le cose in modo proporzionato e può nello spazio stesso giudicare la loro grandezza: se non ci fosse tale limite spaziale, non si potrebbe intendere la misura del digradare delle cose, tanto che esse non si potrebbero dimostrare. Oltre a tutto ciò è necessario saper delimitare nella giusta forma sopra una superficie piana tutte le cose che l'uomo intende riprodurre.

Adatt. da Piero della Francesca,
De prospectiva pingendi, edizione critica a cura
di Nicco-Fasola, Sansoni, Firenze, 1942
(ristampa Casa Editrice Le Lettere, 2005)

1. *disegno*: composizione di piani e forme in senso geometrico.
2. *proportionalmente... loro*: collocati nello spazio in modo proporzionato.
3. *devariano*: differenziano.
4. *desegno*: proiezione ortogonale.
5. *s'apresentano*: si presentano.
6. *la più propinqua*: la più vicina.
7. *perchè... contigua*: perché se la distanza non esistesse, la cosa sarebbe a contatto con l'occhio o comunque vicinissima.
8. *non seria capaci*: non sarebbe in grado di.