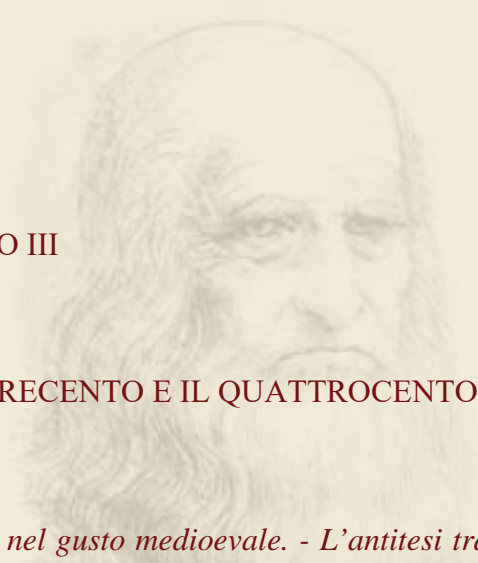


**Lionello Venturi**

**Leonardo da Vinci e la fine del gusto  
dei primitivi**



In: "Il gusto dei primitivi", Bologna, Zanichelli, 1926 pp. 67-105



### CAPITOLO III

#### LA CRITICA ITALIANA DURANTE IL TRECENTO E IL QUATTROCENTO

*La posizione del gusto italiano del trecento nel gusto medioevale. - L'antitesi tra il metodo critico antico e la materia cristiana: Boccaccio e Petrarca. - Filippo Villani e la nuova concezione della personalità dell'artista. - Soggetto artistico e oggetto scientifico. - Cennino Cennini e l'ingenua giustapposizione delle due civiltà. - I diritti della fantasia, amore e gentilezza, il maestro e la natura, forma e colore. - Lorenzo Ghiberti e l'ultima eco dell' arte trecentistica. - Leon Battista Alberti e la fusione di antico e moderno. - La creazione di una nuova arte e l'ossequio agli antichi principii. -Il senso mistico della bellezza e l'arte come conoscenza del vero. - La definizione prospettica della pittura. - La forma plastica. - La convenienza. - L'ideale della dignità. - L'artista scienziato. - Leonardo da Vinci e la fine del gusto dei primitivi.*

Sin dal duecento il gusto italiano cominciò a differire da quello dei popoli confinanti. In Francia e in Germania al così detto stile romanico era succeduto il così detto stile gotico; in Italia il nuovo gusto venne adottato con qualche resistenza, con un desiderio tutto particolare di adattarlo alle proprie esigenze, di modificarne la struttura, d'interpretarlo decorativamente anzi che costruttivamente, di assumerlo in via. provvisoria per tendere altrove. L'influsso della scultura romana, come dimostra Nicola Pisano, l'influsso della pittura bizantina, come dimostra Duccio di Buoninsegna, l'originalità e persistenza della tradizione romanica e altri cosiffatti motivi. concorsero alla resistenza, ma soprattutto l'insofferenza della sensibilità italiana per tutto ciò che nell'architettura gotica v'è di eccessivamente volitivo e razionale. Quella resistenza, generalmente incompresa e mal giudicata<sup>1</sup>, ha richiamato l'attenzione di Max Dvorák, che ha sentito profondamente il valore della posizione italiana di fronte al gusto medioevale in genere e gotico in ispecie, anche se ne ha data una spiegazione forse non attendibile. Secondo lui, il volere, il sentire, il pensare furono nel medioevo dominati da due mondi: il limitato al di qua e l'eterno al di là. A questi due mondi si aggiunge la concezione italiana, ch'è la concezione

<sup>1</sup> Ogni limite di decenza e d'intelligente antipatia è stato per esempio oltrepassato dal sig. Enlart. Cfr. ANDRÉ MICHEL, Histoire de l'Art, tomo II. parte I. pag. 80.

artistica. Lo stile ideale di Giotto non è il risultato di una concezione sovranaturale e irrazionale come lo stile gotico, ma una parafrasi e trasfigurazione artistica, una stilizzazione monumentale della realtà sensibile, come nell' arte antica, anche se profondamente diversa dalla concezione classica. Si tratterebbe cioè di un' autonomia dei problemi artistici di fronte ai problemi cristiani, raggiunta in Italia per la nuova condizione sociale degli artisti nel trecento, preparatrice dell'umanesimo<sup>2</sup>. Ora è facile obiettare che l' autonomia del problema artistico doveva esistere anche fuori d'Italia, perché altrimenti l' arte avrebbe avuto vita soltanto in Italia, ciò che il Dvorák di certo non ammetteva. La stilizzazione monumentale di Giotto non appartiene al gusto antico perché il cristianesimo è la vita medioevale avevano distrutto quel gusto, e del, pari non appartiene al gusto che suol dirsi gotico, o vi appartiene solo in parte, perché tra la fine del duecento e il principio del trecento a Firenze si cominciò a guardare la realtà sensibile più spregiudicatamente, cioè con maggiore energia creativa, di quel che avessero fatto gl'italiani stessi in tempo anteriore, e, di quel che dovevano fare i francesi o i tedeschi per più di un secolo ancora.

Il cristianesimo e la vita medioevale diedero a Giotto e agli, altri maggiori artisti del trecento la possibilità di rivelare l'al di là, come l'al di qua, per mezzo di linee di forme di colori sentiti nella loro intima forza, nel loro contenuto spirituale, per adesione spontanea, per passione mistica. Ed è quella possibilità che fa sembrare l'idealismo dei trecentisti italiani portentoso, miracoloso, una rivelazione divina, una gioia «ineffabile». Il compito pedagogico che la vita medioevale portava con sé fu totalmente assorbito e annullato nello slancio mistico dell'artista. D'altra parte la coscienza razionale degl'italiani fu talora aiutata a risvegliarsi dall'osservazione delle opere classiche di scultura e di architettura. Durante il trecento l'aiuto fu sporadico e senza efficacia, durante il quattrocento gradualmente si accentuò e giunse talora a intorbidare certe personalità di secondo ordine, durante il cinquecento prevalse e danneggiò anche le personalità di primo ordine. E il peggio che poté fare l'influsso classico fu proprio di assegnare di nuovo all'artista un compito scientifico, di raggiungere cioè una verità universale razionalmente dimostrabile. Sino a che le cognizioni scientifiche, intruse nell'arte, furono scoperte personali dell'artista che le adoperava, esse furono sempre accompagnate da uno slancio sentimentale, di tormento, di gioia e magari. di disperazione, che intorbidava quelle. Cognizioni scientifiche e le rendeva artistiche. Ma quando esse furono così bene stabilite che lo sforzo o tormento o trasfigurazione personale non furon più necessari, ecco allora l'arte finì in una pratica tecnica. E la si chiamò «manierismo», per condannare, ogni forma d' arte che non fosse razionalmente studiata sulla natura, senza accorgersi che il fenomeno del manierismo era stato prodotto non da

---

<sup>2</sup> DVORÁK. op., cit., pag. 124-126.

deficienza di studio della natura, ma da studio eccessivo ed eccessivamente razionale. Questo fu appunto il danno maggiore dell'influsso classico, la causa della fine d'Italia nell'imperio del gusto. Fino a che classicismo e naturalismo, concordemente procedenti, non operarono questa catastrofe, il gusto italiano non ebbe pari, e fu quello il gusto dei «primitivi» .

\*  
\* \*

Prima che la letteratura fiorentina del trecento si occupasse della pittura, l'arte medioevale non aveva avuto una giustificazione critica. I due termini, tradizione di critica classica e ricettario medioevale, erano rimasti distaccati e s'ignoravano a vicenda. Occorreva fonderli insieme: ma sin dai primi tentativi apparve la drammatica contraddizione tra il metodo critico preso a prestito dagli antichi scrittori e la materia cristiana che sfuggiva a quel metodo critico. La sintesi dei due termini opposti non fu raggiunta appieno, e tutta la storia della critica d'arte durante il trecento e il quattrocento è la storia dei tentativi compiuti per superare quella contraddizione.

Dante parla di Cimabue e di Giotto. E dopo di lui Petrarca, Boccaccio, Sacchetti, Filippo Villani, Cennini scrivono dell' arte toscana del tempo loro: da essa traggono l'incentivo a formarsi un criterio di giudizio artistico: ora la esaltano, ora temono della sua fortuna, ora cercano di fissarne le leggi, ora vogliono trasmettere ai posteri i nomi degli artisti quali glorie della loro città.

In tal modo nel trecento, a cominciare da Dante, si getta il ponte tra l'arte figurativa e la cultura letteraria classicheggiante, erudita, critica. I principii appresi dagli antichi scrittori sono messi in rapporto con le esperienze quotidiane dell'arte; e cioè il principio teorico è spinto ad essere applicato alla realtà vivente dell'arte, a concretarsi in giudizio. D'altra parte gli artisti contemporanei sono confrontati, come a diapason, agli artisti dell'antichità; e dal confronto scaturisce un primo abbozzo di storia, non degli artisti soltanto ma anche delle epoche storico-artistiche.

Dante vede e conclama il progresso di Giotto su Cimabue, di Franco Bolognese su Oderisio da Gubbio, dell' età sua di fronte all' età precedente. Più ampiamente il Boccaccio : a vendo Giotto «quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error di alcuni, che più a diletta gli occhi degli ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipingendo, era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote»<sup>3</sup>.

Sono passati appena venti anni dalla morte di Giotto, e il Boccaccio ha lucida coscienza che un'era nuova comincia per l'arte nel nome di Giotto. Questi non è

---

<sup>3</sup> Decamerone, VI, 5.

più soltanto il superatore della generazione precedente, è il superatore di molti secoli, è colui che si ricollega all'èvo antico con un ponte gettato sul medio. E quel ponte si chiama intelligenza. «Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem» aveva scritto Quintiliano<sup>4</sup>. E il Boccaccio ne profitta. L'arte medioevale, per esempio il mosaico bizantino, tutto luci gemmate e tutt'oro, aveva affascinato, esaltato gli occhi inondandoli di luce divina, ma nulla aveva chiesto alla coscienza critica, alla ragione; la pittura di Giotto invece, che sapeva plasmare le forme come le coscienze, individuava l'animo entro corpi solidi, anzi che oscillanti e fluidi, incitava appunto alla riflessione sull'uomo e i suoi affetti coloro che ne sono capaci: i savi. Il Petrarca aveva accennato a una necessità di preparazione dottrinale per intendere l'arte. Ma il Boccaccio procede ben oltre. Sullo spunto di Quintiliano mette in rapporto Giotto coll'intelletto dei savi e la precedente arte medioevale con il diletto degl'ignoranti.

Né basta: Giotto «ebbe un ingegno di tanta eccellenza che niuna cosa dà la natura madre di tutte le cose e operatrice, col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile anzi più tosto dessa paresse, intanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese per errore, quello credendo esser vero che era dipinto».

L'illusione della natura, probabile eco di Plinio, e il carattere razionale dell'arte, ricavato da Quintiliano: ecco le due idee che il Boccaccio assunse a fine d'interpretare l'arte di Giotto, e furono le idee conduttrici di tutta la; critica del rinascimento.

Per esse non fu più possibile d'intendere integralmente né l'arte del medioevo in genere né quella di Giotto in specie. La sensibilità artistica giunse talvolta là dove la ragione non poteva, ma sempre in modo sporadico e incompiuto.

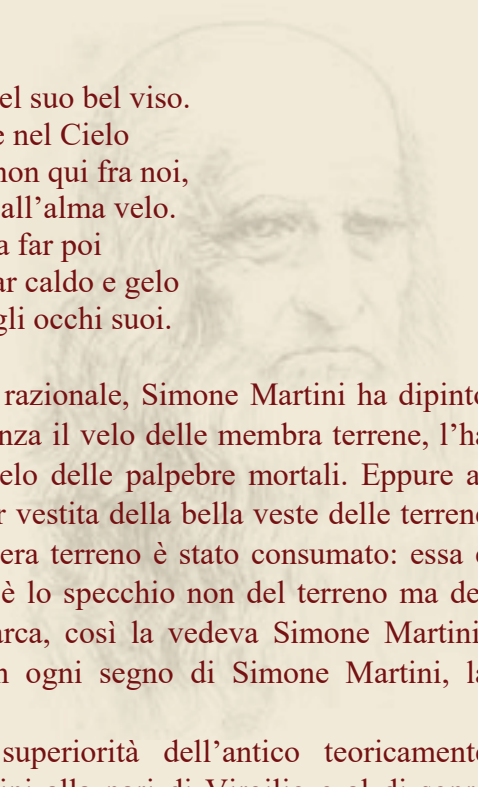
Il primo che si propose di compilare un trattato delle arti figurative che non fosse un ricettario fu Francesco Petrarca, ma dai pochi frammenti rimasti si comprende che alle notizie e alle idee raccolte da Plinio egli voleva aggiungere soltanto una nuova sensibilità morale<sup>5</sup>. Nella «lettera ai posteri» il Petrarca si atteggia a spregiatore dell'età sua e a lodatore esclusivo dell'antico. Ma innanzi ai monumenti antichi egli mostra maggiore interesse per il loro valore storico o topografico, piuttosto che per l'arte. Anzi gli accenni più spontanei e più forti di ammirazione per opere d'arte sono diretti ai suoi contemporanei, a Simone Martini soprattutto.

Ma certo il mio Simon fu in Paradiso  
Onde questa genti I donna si parte;  
Ivi la vide e la 'ritrasse in carte

---

<sup>4</sup> Inst. Or., IX, 4

<sup>5</sup> L. VENTURI, La critica d'arte e Francesco Petrarca, ne L'Arte. XXV. (1923), fasc. 5-6.



Per far fede quaggiù del suo bel viso.  
L'opra fu ben di quelle che nel Cielo  
Si ponno immaginar, non qui fra noi,  
Ove le membra fanno all'alma velo.  
Cortesia fe; nè la potea far poi  
Che fu disceso a provar caldo e gelo  
E del mortal sentiron gli occhi suoi.

Ecco: al di fuori di ogni motivo classico o razionale, Simone Martini ha dipinto Laura in Paradiso, ne ha dipinto l'animo senza il velo delle membra terrene, l'ha dipinta con gli occhi dell'anima senza il velo delle palpebre mortali. Eppure al Petrarca Laura sola pareva donna ed era pur vestita della bella veste delle terrene membra. Ma nell'opera d'arte tutto ciò ch'era terreno è stato consumato: essa è l'opera non d'un uomo ma d'un Dio, essa è lo specchio non del terreno ma del divino. Così vedeva l'arte Francesco Petrarca, così la vedeva Simone Martini; così, non più nel ritratto di Laura, ma in ogni segno di Simone Martini, la possiamo vedere anche noi.

E in piena contraddizione con la superiorità dell'antico teoricamente affermata, il Petrarca solleva Simone Martini alla pari di Virgilio e al di sopra degli antichi artefici.

Nell'allontanarsi da Laura:

E solo ad una immagine m'attengo,  
Che fe non Zeusi o Prassitele o Fidìa,  
Ma miglior mastro e di più alto ingegno.

E davanti al ritratto di Laura:

Per mirar Policleto a prova fiso,  
Con gli altri ch'ebber fama di quell'arte,  
Mill'anni non vedrian la minor parte  
De la beltà che m'ave il cor conquiso.

Né fa eccezione per l'amico Simone, perché riconosce a Giotto il primato artistico del tempo suo. Il Petrarca cioè possiede la capacità intuitiva d'intendere la perfezione divina dell'arte trecentistica e il suo aspetto spirituale superiore all'antico; ma la cultura si oppone alla intuizione felice, quella medesima cultura per cui egli valuta i propri scritti in latino più che i divini sonetti.

\*

\* \*

Già nel brano del Boccaccio su Giotto ai motivi naturalistici e razionali si era

aggiunto lo spunto della «fiorentina gloria», e cioè il criterio sociale patriottico di apprezzamento dell' arte. E per esaltare la sua città, tra gli uomini celebri di Firenze, Filippo Villani scrisse nel 1381-2 le più antiche «vite di pittori»<sup>6</sup>.

Per il Villani Giotto è da preferirsi «arte et ingenio» ai pittori antichi. Tra l'arte antica e l'arte nuova di Giotto corre un periodo ch'è abisso di tenebre, che ha un magistero di grassa imperizia. Se i pittori sono degni di essere annoverati fra gli uomini famosi, è perché la pittura è più difficile delle altre arti liberali: alle altre basta l'apprendimento di precise leggi, ma alla pittura occorrono alto ingegno e memoria tenace.

Una convinzione di tal, fatta, che portava la rivoluzione nella tradizione di ossequio alle arti liberali, giovò senza dubbio alla importanza fondamentale assunta dalla pittura nella civiltà del rinascimento, e, affermata nel 1381-2, era un prodigio. Il rinascimento dovette molta della sua forza all'aver fatta sua l'idea del Villani, all'aver anteposto l'artista allo scienziato; ma il vantaggio dell'arte fu a lungo andare frustrato, perché la preferenza si rivolse all'artista più che all'arte. Si ammirava l'alto ingegno e la memoria tenace, la mano delicata, trecentisticamente, docile al volere dell'ingegno. Ma quale era il compito assegnato all'artista? Realismo fisico ed espressione psicologica, cioè conoscenza della realtà esteriore. Si distingueva cioè il soggetto dell'arte, e lo si preferiva a quello della scienza; ma l'oggetto rimaneva scientifico. Si preferiva l'artista allo scienziato, e si affidava all'artista il compito dello scienziato.

Distaccato così l'oggetto dal soggetto dell'arte, la personalità dell'artista poteva essere ricercata soltanto nell'*uomo*, nelle sue qualità di *uomo*. E infatti il Giotto di Filippo Villani è il conoscitore di storia, è l'emulo di poeti, ha sete di gloria e dipinge la « Navicella » per dare al mondo intero lo spettacolo di sé e dell'arte sua: egli non è più il pio artigiano di Teofilo, non si oppone al sapiente per l'umiltà e la sensibilità dell'artista, egli è il taumaturgo dominatore di folle.

Oltre Giotto il Villani ricordò alcuni dei suoi continuatori. Di due tra essi la personalità fu indicata facilmente. Stefano era perito nell'anatomia e Taddeo Gaddi nell'architettura degli sfondi. Il Villani poneva cioè l'attenzione all'oggetto, indicava le nuove conquiste nella conoscenza della realtà. Si trattava per allora di scoperte: e nella sorpresa che le scoperte producevano era pur compreso un elemento d'arte. Maso tuttavia non aveva a suo vantaggio nessuna di quelle scoperte: «onmium delicatissimus pinxit mirabili et incredibili venustate». La venustà non era qualcosa di ben definito, di positivo, come l'anatomia e l'architettura dipinta, era un valore spirituale; non apparteneva soltanto al soggetto né soltanto all'oggetto, perché era il risultato della fusione dell'artista con la natura. Venustà non era dunque spiegabile con l'estetica del tempo; poteva essere soltanto sentita, cioè apparire miracolo: «mirabili et incredibili venustate».

---

<sup>6</sup> Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosus civibus. Firenze, 1847. Cfr. L. VENTURI, La critica d'arte alia fine del trecento, L'Arte, XXVIII, (1925), fasc. 6.

Nelle due paginette di Filippo Villani la pittura italiana assunse per la prima volta quella posizione che la critica del rinascimento le conservò: superiore all'arte antica e superiore alla scienza, opera di alto ingegno e di mano abile, effetto della sete di gloria, conquistatrice della natura fisica e psichica, ritrovatrice delle scienze ausiliarie, comprensibile razionalmente in tutti i suoi aspetti, ma di quando in quando inspiegabile: miracolo. Così risorse e s'impose di nuovo l'intellettualismo degli antichi che rese vana per la critica d'arte la grande rivoluzione religiosa del medioevo: Il «miracolo» fu l'eccezione, il limite, e non l'oggetto costante della critica.

\*

\* \*

Cennino Cennini, pittore discepolo di Agnolo Gaddi, cui aveva insegnato l'arte Taddeo Gaddi scolaro di Giotto, scrisse il suo «Libro dell'arte»<sup>7</sup> «a riverenza» non solo di Dio e di tutti i santi del cielo ma anche di Giotto, di Taddeo e di Agnolo, gl'Iddii artistici in terra. La sua voce è ancora quella dell'artigiano medioevale, umile e pio, che offre i ricettari tecnici, ma non ignora il nuovo risveglio civile della sua Firenze.

Egli non s'interessa più come Teofilo alla chiesa, s'interessa al pittore. Vuole insegnare il metodo di diventare pittore, e cerca quanto può di raccogliere tutte le conoscenze necessarie al pittore, non le ricette tecniche soltanto: che cosa sia arte, qual rapporto abbia con la natura, qual rapporto abbiano fra di loro nella pittura il disegno, il rilievo, la luce, il colore, la prospettiva, la proporzione, e quale sia infine la posizione del suo pittore nella storia. Consiglia, insistendo, l'uso di copiare i modelli del maestro, ma il punto d'arrivo è un altro: «a te interverrà che, se punto di fantasia la natura ti arà concesso, verrai il pigliare una maniera propria per te, e non potrà essere altro che buona; perché la mano e lo intelletto tuo, essendo sempre uso di pigliare fiori, mal saprebbe torre spina»<sup>8</sup>. Ecco: dalla materia tecnica spunta lo spirito sotto la forma della individualità artistica, e rivela la nuova coscienza della personalità dell'artista.

La scoperta dell'uomo permette a Cennino di chiarire, con ingenuità pari alla profondità dell'intelligenza, la natura dell'arte. «E questa è un'arte ce si chiama dipignere, che conviene avere fantasia, con operazione di mano, di trovare cose non vedute (cacciandosi sotto ombra di naturali), e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che non è, sia»<sup>9</sup>. Questa definizione grandeggia ne' secoli. Bisogna creare come la natura crea (cacciandosi sotto ombra di naturali) e non imitare ciò che la natura ha creato; anzi bisogna creare ciò che non si è mai veduto in natura (trovar cose non vedute).

<sup>7</sup> Il libro dell'arte. Firenze, 1859, Cfr. L. VENTURI, op., cit., L'Arte, 1925, fasc. 6.

<sup>8</sup> Op. cit., c. 27

<sup>9</sup> C. I. Cfr. VESCO, ne L'Arte, XXII, (1919), fasc. 5-6.



Ispirato dal passo di Quintiliano sulla fantasia, Cennino ha dato un contenuto nuovo alle sue parole. Non è più la immaginazione fredda che combina arbitrariamente elementi tra loro lontani; è la fantasia creatrice che compie il miracolo, per cui quel che non è appare come reale. A traverso tutto il rinascimento non è più una voce così alta, una coscienza così cristallina del carattere creativo dell' arte. Sembra che un occhio vergine si affacci alla realtà: mantiene l'idealità del passato e l'imprime nella realtà che scopre, mantiene una sintesi che poi si perderà. È così definita dal Cennini non l'arte in generale, ma un'arte che gli è cara: l'arte di Giotto.

«Non senza cagione d'animo gentile alcuni si muovono di venire a questa arte, piacendogli per amore naturale. Lo intelletto al disegno si diletta, solo che da loro medesimi la natura a ciò gli trae, senza nulla guida di maestro, per gentilezza di animo. E per questo dilettersi, seguitano a volere trovare maestro; e con questo si dispongono con amore d'ubbidienza, stando in servitù per venire a perfezione di ciò. Alcuni sono, che per povertà e necessità del vivere seguitano, sì per guadagno e anche per l'amor dell'arte; ma sopra tutti quelli, da commendare è quelli che per amore e gentilezza all' arte predetta vengono»<sup>10</sup>.

Dante chiede amore, come abito morale dell'arte: e il Cennini, amore e gentilezza. La nuova coscienza non involge l'intelletto soltanto; al cuore si chiede per l'arte un disinteressato, un signorile, un nobile amore. Filippo Villani aveva già opposto l'amor della gloria, dimostrandosi uomo del rinascimento. «Amore e gentilezza» è più trecentistico, è più ingenuo, è più puro, è più degno della «fantasia che trova cose non vedute». Sull'orma di Dante Cennino eleva la pittura a sospiro dell'animo.

«Quanto più tosto puoi, incomincia a metterti sotto la guida del maestro a imparare; e quanto più tardi puoi, dal maestro ti parti». «Attendi, che la più perfetta guida che possa avere e migliore timone, si è la trionfal porta del ritrarre di naturale. E questo avanza tutti gli altri essemi; e sotto questo con ardito cuore sempre ti fida, e specialmente come incominci ad avere qualche sentimento nel disegnare»<sup>11</sup>.

Sembra a tutta prima che i due passi sieno contraddittori; certo essi rappresentano due civiltà, e hanno origine diversa: il consiglio di non dipartirsi dal maestro ha carattere pienamente medioevale e trova la sua origine nel modello divinizzato, mentre il «ritrarre di naturale» appartiene all'evo antico e al rinascimento. A cavallo di due civiltà, Cennino mostra quindi il punto di sutura fra le due concezioni dell'arte. Il contrasto è superato con tutto squisito: han ragione i novatori bisogna seguir la natura, «specialmente come incominci ad avere qualche sentimento nel disegnare». E chi può ispirare quel sentimento? Il

---

<sup>10</sup> C. 2.

<sup>11</sup> C. 2 e 28

maestro. Prima cioè impara lo stile dei buoni maestri, poi studierai da te la natura. Certo occorre porsi davanti alla natura, ma bene armati di stile; né il ritrarre di naturale né il calco dell'esempio del maestro conducono all'arte, ma la natura deve essere veduta a traverso lo stile.

Secondo Teofilo soltanto la composizione e la mescolanza dei colori sono fondamentali alla pittura. Per Cennino: «el fondamento dell'arte, e di tutti questi lavorii di mano principio, è il disegno e 'l colorire»<sup>12</sup>. C'era stato Giotto di mezzo, il disegno era l'elemento nuovo che veniva a limitare il predominio assoluto del colore, che rendeva possibile il ritrarre di naturale, e Cennino ha coscienza che il disegno sia un elemento prettamente spirituale: «sai che ti avverrà, praticando il disegnare di penna? Che ti farà sperto, pratico, e capace di molto disegno entro la testa tua»<sup>13</sup>, ove il disegno è adoperato in duplice significato, perché all'accezione comune della parola, disegnare di penna, è aggiunto un «disegno entro la testa» ch'è poi la capacità spirituale di sentire e di attuare la forma. In questo secondo senso «disegno» si oppone a «pratica», ed è necessario perché la pratica dell'artigiano divenga pratica di artista.

Cennino ama, la luce temperata, le sfumature, le delicatezze formali, ma riconduce la prospettiva aerea al semplice chiaroscuro, e tratta la prospettiva lineare con assoluto arbitrio, anzi rinuncia all'effetto del rilievo per amore al bell'azzurro d'un manto, e gusta l'oro che «fiorisce» tutte le pitture. Insomma giustappone le grandi esperienze tradizionali del colorito fulgente alle esperienze nuove della forma interpretatrice della realtà. La sua mentalità non è abbastanza ferrata per sintetizzare i due elementi opposti, e però li accoglie ambedue in tutta semplicità di spirito. La deficienza della sua cultura gl'impedisce di teorizzare la sua «pratica» della creazione fantastica, ma anche di distruggerla nel pregiudizio intellettualistico. E però alcune sue parole, dette ingenuamente, senza la coscienza del loro valore, sono molto alte, molto fini, molto vere, molto vive a distanza di secoli, perché sono l'eco fedele dello stato di grazia in cui visse l'artista medioevale.

\*

\* \*

Dopo Cennino, l'arte trecentistica manda ancora un poco della sua luce nei «Commentarii» scritti poco prima del 1455 da Lorenzo Ghiberti<sup>14</sup>, un delizioso ritardatario. Traducendo e riassumendo da Vitruvio, da Plinio e da altri antichi scrittori, egli si propone di trarre nuove invenzioni dallo studio delle antiche norme. Modella la definizione dello scultore e del pittore su quella dell'architetto

---

<sup>12</sup> C. 4

<sup>13</sup> C. 13

<sup>14</sup> *I commentarii*. Ediz. Schlosser. -Berlin, 1912. Cfr. L. VENTURI, Lorenzo Ghiberti, ne *L'Arte*, XXVI, (I 923), fase. 6.

data da Vitruvio, con qualche modificazione od aggiunta perché, sia aggiornata. E poi riconosce che scultura e pittura non si compiono solo in atto (per materia) ma anche in teoria (per ragionamento). Anzi al «ragioamento» egli dà particolare importanza. I greci «furono inventori dell'arte della pictura et della scultura, mostrarono la teorica del diségno, sança essa teorica non si può essere buono statuario né buono pittore»<sup>15</sup>.

Ma il valore di Ghiberti scrittore non consiste davvero nella parte teorica, ove s'ispira alla «scienza» dell'antichità, bensì nella parte storica, ove s'ispira alla pittura trecentistica. Anche se non si distacca sostanzialmente dalla concezione critica tradizionale del tardo trecento, quale era stata raccolta da Filippo Villani, egli la rende più complessa, spingendo lo sguardo fuori di Firenze, a Roma e a Siena: ovunque, l'epoca della grande arte, che merita di essere ricordata alla pari con la civiltà artistica dell'antichità, è limitata fra la fine del duecento e la prima metà del trecento. Anzi il Ghiberti accenna più volte chiaramente ch'egli considera l'età sua come età di decadenza. A proposito di Pietro Cavallini frescante, afferma: «ardirei a dire in muro non avere veduto di quella materia lavorare mai meglio». E sulla pittura fiorentina nella prima metà del trecento: «tengo che l'arte della pictura in quel tempo fiorisse più che in altra età in Etruria, molto maggiormente che mai in Grecia fosse ancora». Una storia di Taddeo Gaddi « fu fatta con tanta doctrina e arte et con tanto ingegno che nella mia età non vidi di cosa picta fatta con tanta perfectione». «Per certo l'arte della pictura viene tosto meno»<sup>16</sup>. Non è probabile che questa frase del Ghiberti sia un ricordo di quella che il Sacchetti disse per bocca del Gaddi: «questa arte è venuta e viene mancando tuttodi»; non è probabile, data la differenza di occasioni per cui quelle due frasi furono pronunziate. Ma non può essere casuale che la frase ghibertiana sia stata scritta a proposito del Gaddi, il quale infatti era stato uno dei più tardi scolari diretti di Giotto.

Quando formula i concetti per giudicare, il Ghiberti si attiene alla tradizione trecentistica: loda l'arte naturale, la gentilezza, le misure, la dottrina di Giotto, indica gli «abbreviamenti della pictura» di Maso, traducendo così la «pittura compendiarica» di Plinio<sup>17</sup>, esalta la vivacità drammatica di Ambrogio Lorenzetti.

E però l'importanza del Ghiberti nella critica d'arte dipende dal suo persistere nella sensibilità trecentistica, malgrado gli sforzi fatti per fornirsi d'una cultura umanistica.

\*

\* \*

---

<sup>15</sup> Op. cit., pag. 8

<sup>16</sup> Op. cit., pagg. 38 e 39

<sup>17</sup> Schlosser, *op. cit.*, II, 44 e seg.

Prima ancora che il Ghiberti avesse scritto i suoi commentari, Leon Battista Alberti formulò la teoria non solo dell'arte fiorentina contemporanea ma anche di quella a venire sino a Leonardo<sup>18</sup>. L'Alberti era l'uomo nuovo, che seppe intendere tutto il nuovo valore intellettuale dell'arte fiorentina, perché ferrato, oltre che nella pittura scultura architettura, nella letteratura classica, nella filosofia platonica e plotiniana, nella matematica e nella meccanica. Nella lettera d'introduzione al suo trattato della pittura, diretta al Brunelleschi, egli mandò il grido del rinascimento: giunto dall'esilio nella sua patria Firenze per la prima volta nel 1428, vi scoperse l'arte risorta, degna dell'arte antica.

Gli artisti del trecento sostenevano che, se gli antichi erano stati più grandi come scultori, i moderni erano più grandi come pittori: e il Petrarca sapeva questo, ma non ci credeva. Ci credette Leon Battista Alberti, il quale studiò a fondo gli antichi per trarne profitto ai moderni e vide la possibilità che la pittura racchiudesse in sé anche il rilievo degli antichi. Uno dei propositi ideali dell'Alberti è di «porre d'accordo i dettami della sapienza cristiana con quelli della dottrina pagana»<sup>19</sup>, ed esso involge tutta la vita dell'Alberti, nelle sue due massime espressioni, nel campo artistico e nel campo morale. I due libri che possono considerarsi come i due suoi capolavori, «La pittura» cioè e «Della famiglia», cominciano nel medesimo modo: nel campo dell'arte come in quello morale egli prepara agli uomini nuovi la legge perché, seguendola, possano diventare uguali agli antichi. La grandezza moderna ha il suo centro nell'uomo. L'uomo è la cagione d'ogni suo bene ed ogni suo male; è colui che «senza preceptorum, senza exemplo alchuno (trova) arti et scientie non udite et mai vedute»<sup>20</sup>; la stessa natura fisica interessa l'Alberti in quanto può essere ammirata o misurata, in quanto cioè diviene materia di arte e di scienza umana. Quel che importa è che al di là della morale, dell'arte e della scienza si raggiunga un ideale cui aderisca l'uomo tipo: è l'ideale dell'equilibrio, della fermezza serena, della «consonantia partium».

Nel suo trattato della pittura del 1436 l'Alberti ha piena coscienza del suo valore. Il suo libro «dalle radici entro della natura fa sorgiere questa leggiadra et nobilissima arte»<sup>21</sup> della pittura. «Noi non come Plinio recitiamo storia, ma di nuovo fabbrichiamo una arte di pictura»<sup>22</sup>. «Non come Vitruvio architetto in che luogo nasca ciascuno optimo et ben provato colore, ma diremo in che modo i

<sup>18</sup> *Opere volgari*, edizione Bonucci. Firenze, 1844. Cfr. MANCINI, *Vita di L. B. Alberti*, Firenze, 1911. L. VENTURI, *La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV*, ne *L'Arte*, XX, (1917), fasc. 6. VESCO, *L. B. Alberti e la critica d'arte*, ne *L'Arte*, XXII, (1919), fase. 4-6.

<sup>19</sup> GIROLAMO MANCINI, *Vita di L. B. Alberti*, Firenze, 1911 J, pag. 229

<sup>20</sup> *Pittura*, Prologo. Cito l'ediz. di Lanciano, 1913. pag. 12.

<sup>21</sup> Op. cit., loc. cit.

<sup>22</sup> Op. cit., pag.46

colori ben triti s'adoperino in pictura»<sup>23</sup>. Di fronte ai due massimi modelli, di fronte a Plinio e a Vitruvio, l'Alberti rivendica la sua piena originalità. Meno originale invece, scritto a Roma alla corte papale, a contatto con i monumenti dell'antichità classica, scritto in latino nel 1452, quando dunque l'Alberti aveva quarantotto anni, è il trattato «de re aedificatoria»; è comprende un programma ben più modesto di quello premesso alla «pittura». «Avendo de' lineamenti degli edificii a scrivere, tutte le cose ottime ed elegantissime che sono state da peritissimi Maggiori nostri commendate alle lettere, e che nell'opere loro veggiamo essere state osservate, in questa nostra Opera le raccorremo e trasferiremo, aggiugnendo eziandio a queste, se alcuna cosa per nostro ingegno, diligenza, e fatica da noi sia stata investigata per utilità e uso degli uomini»<sup>24</sup>. È vero che altrove l'Alberti fa dell'ironia su Vitruvio che non s'intende perché «a' latini pareva che egli parlasse greco, ed ai greci pareva che egli parlasse latino»<sup>25</sup>, è vero che nel terzo libro afferma: «queste cose che insino a qui abbiamo dette, le abbiamo tolte da Plinio e principalmente da Vitruvio. Racconteremo per l'avvenire quelle, che io con somma cura e diligenza ho raccolte circa gli smalti, da gli edificii de gli antichi; dai quali io confesso avere imparate molte più cose, che da gli scrittori»<sup>26</sup>. Eppure il programma dell'Alberti è chiaro: «Dico che in queste cose che sono necessarie e di bisogno allo edificio è da pigliare solamente quello ch' e' dotti e' periti dell' arte edificatoria ne hanno scritto; massimamente Teofrasto, Aristotile, Catone, Varrone, Plinio e Vitruvio, perché le cose che hanno lasciate scritte si cognoscono più per la lunga loro osservazione che per alcuna ragione d'ingegno o altri artifizi»<sup>27</sup>.

Nel 1452 dunque l'Alberti dava una importanza preminente alle lezioni degli scrittori classici e quando si distraeva dagli scrittori prendeva lezioni dai monumenti classici. Non si trattava più di tirar fuori dalla sua testa una nuova teoria dell'arte, né l'occasione gli si presentava più, perché la simpatia per i maestri contemporanei era venuta meno: «Mi sapeva male, che tante gran cose, e tanto eccellenti avvertimenti degli scrittori si perdessino per la ingiuria de' tempi; di maniera, che a pena un solo di sì gran naufragio, cioè Vitruvio, ci fusse rimasto.... E vedevo coloro che per avventura edificavano in questi tempi andare più presto dietro a le pazzie de' moderni, che dilettersi de la verità de le opere lodatissime»<sup>28</sup>. Insomma la piena autonomia dell'arte moderna, rivendicata nel

<sup>23</sup> Op. cit., pag.79

<sup>24</sup> *Opere volgari*, IV. 201. *Dell'architettura*, I 1, I. Che il *De re aedificatoria* sia stato scritto in latino è provato dal MANCINI, *Vita di L. B. Alberti*, Firenze, 1911, pag. 132. Le citazioni sono tratte dal testo italiano che lo stesso Alberti in seguito stese e che il Bonucci trovò per i primi tre libri. Per gli altri cito la traduzione di Cosimo Bartoli, ediz. di Milano, 1833.

<sup>25</sup> *Architettura*, V, I.

<sup>26</sup> *Architettura*, III, 16.

<sup>27</sup> *Architettura*, II, 4.

<sup>28</sup> *Architettura*, VI, I.

1436 per la pittura, viene rinnegata nel 1452 per l'architettura; e tale negazione trascina con sé l'autonomia della critica.

È questo il dramma della teoria artistica dell'Alberti, ed è il dramma di tutto il gusto italiano. Naturalmente perché questo dramma potesse svolgersi occorreva che fossero comprese anche nel trattato della pittura le origini di un disagio morale, ch'era l'opera dello spirito scientifico.

La necessità per l'artista d'imitar la natura è indicata dall'Alberti tanto nella «pittura»<sup>29</sup>, quanto nell' «architettura»<sup>30</sup>: «siamo avvertiti da buoni maestri antichi ..... che lo edificio è quasi come un animale; sì che nel finirlo e determinarlo bisogna imitare la natura».

Da tale premessa l'Alberti è costretto alla sua naturale conclusione: «andiamo dunque investigando onde nasca che ne' corpi prodotti da la natura, alcuni sono bellissimi, ed alcuni men belli, ed alcuni brutti e deformi»<sup>31</sup>. L' Alberti comprende cioè che, se l'arte è imitazione di qualcosa che sia fuori di lei, il concetto dell' arte deve essere un derivato del concetto di quel qualcosa che è fuori dell'arte. E però il problema risulta spostato. Non c'è più definizione dell'arte, c'è definizione del bello. Per conto suo l'Alberti sarebbe proclive a considerar la bellezza come un sentimento anzi che come un concetto: «ma che cosa sia bellezza ed ornamento da per sé; e che differenza infra di loro, forse lo intenderemo più apertamente con lo animo, che a me non sarà facile di esplicarlo con le parole»<sup>32</sup>. La sua cultura classica gli permetteva di superare la difficoltà. Già sappiamo che il concetto della bellezza come armonia delle parti, di ciceroniana e agostiniana memoria, non si era perduto nel medio evo e anzi era stato espresso da Dante. Ma l'Alberti riprende il concetto medesimo non nella sua tradizione, bensì nella sua origine.

«La bellezza è un certo consenso e concordanza de le parti in qualsivoglia cosa che dette parti si ritrovino, la qual concordanza si sia avuta talmente con certo determinato numero, finimento e collocazione, qualmente la leggiadria, cioè il principale intento de la natura, ne ricercava». «La bellezza è un concerto di tutte le parti accomodate insieme con proporzione e discorso, in quella cosa in che le si ritruovano; di maniera che e' non si possa aggiugnere o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non vi stesse peggio»<sup>33</sup>.

A tali definizioni un'obiezione era facile, già proposta e risolta: se le parti non sono belle in sé, come mai un concerto di arti non belle può essere bello? E seguendo Plotino l'Alberti risponde: la concordanza non è bella in sé, ma per un «certo che», «che nasce da tutte queste cose congiunte e collegate insieme, per il

---

<sup>29</sup> Pag. 90.

<sup>30</sup> IX. 5.

<sup>31</sup> *Architettura*, IX. 5.

<sup>32</sup> *Architettura*, VI, 2.

<sup>33</sup> *Architettura*, IX, 9, e VI, 2.

quale tutta la faccia de la bellezza risplende miracolosamente, il che appresso di noi si chiamerà leggiadria..... Né si truova la leggiadria in tutto il corpo, o nelle membra più che in sé stessa, e nella natura, talmente che io dichiaro ch' ella è congiunta con l'animo e con la ragione ed ha larghissimo campo, per il quale ella può esercitarsi e fiorire, ed abbraccia tutta la vita e tutti i modi degli uomini, e viengli per le mani la natura di tutte le cose<sup>34</sup>.

Data la premessa della imitazione della natura, l'Alberti non poteva giungere più oltre nella ricerca di spiritualizzare e di soggettivare quella natura in cui voleva trovar la bellezza: la «leggiadria» è congiunta con l' «animo» e con la «ragione». L'Alberti cioè sentiva la necessità di una spiegazione mistica dell'arte, ma la chiedeva al Dio cristiano solo a traverso il pensiero di Plotino, ch'egli conobbe per l'amicizia con Marsilio Ficino<sup>35</sup>; «ne lo alzar gli occhi al cielo, e nel riguardare le meravigliose opere di Dio, ci maravigliamo più di lui, mediante le cose belle che noi veggiamo, che mediante l'utilità che ne sentiamo»<sup>36</sup>.

Tuttavia i motivi mistici sono appena occasionali. Dopo aver riconosciuto Dio nella bellezza, ciò che più importa all' Alberti è di stabilire l'attività umana in rapporto alla bellezza.

Ne riconosce la necessità: senza la bellezza «appena potrebbe stare la vita de gli uomini». Ne riconosce tutti gli effetti pratici, anzi egli ha tanta fede nella bellezza da considerarla ragione massima di sicurezza: «ma io voglio ardire di dire questo: nessuno lavoro per nessun'altra cosa può giammai esser più sicuro da le ingiurie de gli uomini, e parimenti illeso, quanto che per la dignità e venustà della sua bellezza »<sup>37</sup>. Nei suoi scritti l'Alberti non oppone lo scopo autonomo dell'arte allo scopo utilitario-sociale. Egli ha piena coscienza del primo, ma non disdegna il secondo. Se non che le sue idee in proposito dovevano essere bene conosciute dagli amici, see Cristoforo Landino nelle «Discussioni camaldolesi» mette l'Alberti contro Lorenzo de' Medici. Questi aveva sostenuto che architetti scultori pittori operavano cose atte a viver bene e comodamente. E l'Alberti oppone la coscienza di una differenza essenziale tra l'attività pratica e l'attività teoretica dell'artista, consistendo questa nella «conoscenza del vero». Infatti egli chiude il primo libro della «pittura», nel quale ha esposto la sua conoscenza prospettica della natura, così: «seguita ad iscrivere il pictore in che modo possa seguire colla mano, quanto arà chol ingegno chompreso»<sup>38</sup>. E cioè l'ingegno non è più la fantasia libera di cui parla il Cennini, l'ingegno è diventato norma della mano, è regola, è conoscenza del vero.

Se davanti alla bellezza della natura l'Alberti sta diventando mistico, davanti

---

<sup>34</sup> *Architettura*, IX, 5

<sup>35</sup> W. FLEMMING, *Die Begründung der modernen Aesthetik und Kunswissenschaft durch Leon Battista Alberti*, Leipzig, 1916, pag. 103.

<sup>36</sup> *Architettura*, VI, 2.

<sup>37</sup> *Architettura*, VI, 2.

<sup>38</sup> *Pittura*, pag. 42

all'arte dell'uomo egli è un razionalista, uno scienziato. Alla natura chiede il nirvana e all'artista il teorema. La «teoria dell'arte» dell'Alberti è dunque la conseguenza del suo intellettualismo scientifico e delle particolari condizioni in cui ritrovò l'arte a Firenze.

Filippo Brunelleschi, nel nome del quale è scritto il trattato della pittura, aveva sin dall'inizio del quattrocento inventato un suo modo di disegnare gli edifici in prospettiva. Studi prospettici si ritrovano in pitture del trecento, e sappiamo che se n'era accorto Filippo Villani. Ma col Brunelleschi comincia l'era nuova, in quanto la sua prospettiva non è più il risultato di una osservazione geniale della realtà, ma è la conseguenza di premesse geometriche. La prospettiva infatti nasce dalla mente del Brunelleschi insieme con la geometria descrittiva, ed è ormai provato che la sua scoperta è anteriore alla cultura umanistica relativa. Il metodo per cui il Brunelleschi è arrivato alla sua scoperta non è dunque né empirico-pittorico né erudito-letterario, è scientifico, è matematico<sup>39</sup>.

Tutti i pittori fiorentini si misero ad adoperare il metodo del Brunelleschi, e l'Alberti ne fece la teoria: intese cioè che la prospettiva brunelleschiana non serviva soltanto a disegnare figure ed edifici in rapporto coi piani in cui erano situati, ma anche a dare all'artista in genere una norma di visione. Era la distinzione tra la visione empirica che è di tutti, e la visione conoscitiva del vero che è dell'artista. Dalla contingenza, dall'«ornamento», egli così poteva astrarre per raggiungere l'essenza della bellezza. Tra l'occhio e la realtà esterna si frapponeva uno schermo assai trasparente, ma non per questo meno esistente: esso era la ragione umana:

«Et voglio sia persuaso, appresso di noi, che solo colui sarà ottimo artefice, el quale ara imparato conoscere li orli della superficie et ogni qualità. Così contrario mai sarà buono artefice che non sarà diligentissimo ad conoscere quanto abbiamo sino adqui detto»<sup>40</sup>. Ecco: l'Alberti ha trovato la sua legge. Egli può dedurre la definizione della pittura: «Sarà adunque pictura non altro che intersegatione della piramide visiva, secondo data distantia, posto il centro et costituiti i lumi in una certa superficie con linee et colori artificioso rappresentata»<sup>41</sup>. E ora pensate alla definizione del Cennini, che è più amabile, e infinitamente più ampia, piena di mistero: perché la fantasia mostri quel che non è, sia, occorre l'attesa del miracolo. Limitato, fermo, un po' crudo ne' contorni, il pensiero dell'Alberti è libero dal mistero e dal miracolo, è tutto impregnato di realtà; per conoscere la sua realtà, esclude infinite possibilità purché la sua conoscenza sia certa. Poi il tatto, il gusto, il riconoscere Dio nella bellezza, gli permetteranno di attenuare i contorni, di riabbracciare parte di ciò che è stato

<sup>39</sup> Cfr. LEONARDO OLSCHKI, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, I, Heidelberg, 1918, pag. 40 e seg.

<sup>40</sup> *Pittura*, pag. 42

<sup>41</sup> *Pittura*, pag. 29



escluso, ma non in sede teorica.

Dall'aver formulato la definizione di una realtà divenuta a forza razionale provengono alcuni vantaggi: il trattato dell'Alberti si libera da ogni residuo di ricettario tecnico, e cioè distingue tecnica e arte, esclude le storielle pliniane per fabbricare una teoria dell'arte, pone l'origine dell'arte non in Adamo ed Eva, ma nella veduta prospettica, in un modo di vedere che si rinnova ogni volta che si crea opera d'arte; e cioè l'origine dell'arte da leggendaria diviene psicologica. Inoltre egli riesce ad abbandonare la concezione particolaristica di pittura, di scultura e di architettura, per giungere a una sintesi delle tre arti nella visione del pittore, che è maestro a scultori e ad architetti, che dà la regola della unica visione prospettica. E infine l'Alberti tenta di distinguere la sua «regola» da quella scientifica, la prospettiva pittorica da quella matematica, e parla di «più grassa Minerva»; tenta ma non riesce: il pittore è superiore agli altri artisti «perché s'adopera in cosa più difficile», e la «difficoltà» è una misura scientifica, non artistica.

Gli elementi della pittura sono per l'Alberti circoscrizione, composizione e recezione de' lumi, cioè limitazione di piani, composizione di piani, chiaroscuro: il colore che dominava esclusivo la mente di Teofilo, che fioriva la pittura di Cennino, è addirittura escluso dall'Alberti. Il predominio illimitato della forma plastica recava conseguenze gravi. «Quando aremo a dipigniere storia, prima fra noi molto penseremo, qual modo et quale ordine in quella sia bellissima, et faremo nostri concepti et modelli di tutta la storia et di ciascuna sua parte prima». «L'uomo prima si disegna ignudo, poi il circondiamo di panni, così dipigniendo il nudo prima poniamo sue ossa et muscoli quali poi così copriamo con sue carni»<sup>42</sup>.

E cioè l'Alberti identifica disegno e concetto, e considera il disegno come la parte più intellettuale. Non solo, ma anche identifica il processo dal disegno alla superficie colorata con l'altro processo dal nudo alla immagine vestita, dalle ossa e dai muscoli alle superfici della pelle. Il primo e il poi nel processo pittorico diventa dunque dall'interno all'esterno: ed è questo il metodo intellettualistico fondamentale dell'arte fiorentina del rinascimento, il metodo del sapere prima di fare, che ostacola l'abbandono all'estro poetico.

Attenuazione di tale rigorismo intellettualistico, brevi rivelazioni di un sentimento artistico raffinato, non mancano naturalmente nella prosa dell'Alberti.

Per esempio: «Ma quelli visi saranno le superficie giunte in modo che piglino ombre et lumi ameni et suavi nè abbino asperitate alcuna di rilevati canti, certo diremo questi essere formosi et delicati visi»<sup>43</sup>. Le ombre e i lumi ameni e soavi danno una tale delicatezza a tutte le superfici che un solo contenuto psicologico se ne diffonde: l'estasi. L'illusione della «bellezza in sé» è piena e

<sup>42</sup> Pittura, pag. 95 e 60.

<sup>43</sup> Pittura, pag. 59

completa, come quando si guardi le facce di un diamante: per l'Alberti la bellezza è una obiettività fisica. E va più oltre, sino a preferire tutto ciò ch'è tondo. «In tutta l'architettura il principale adornamento certo consiste nelle colonne»<sup>44</sup>. «Io vorrei che i templi... perché si arrecano dietro maggior dignità... fossino quasi tutti in volta». E gli edifici devono avere piante circolari o che si avvicinino al circolo perché «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»<sup>45</sup>.

Nella natura l'Alberti cercava la giustificazione di una preferenza che dipendeva invece dal suo sentimento artistico. È noto infatti che la sfera è il corpo che a parità di superficie presenta il massimo di volume, ed è quindi il massimo stimolo di volume alla nostra veduta. Ora la concezione artistica dell'Alberti è rigorosamente plastica, come si rileva dalla sua idea di circoscrizione; e non si dà senso plastico senza un forte senso del volume delle superfici. Ecco perché l'Alberti ama il tondo: egli ama le superfici giranti del rilievo.

Anche del colorito l'Alberti parla in pieno rapporto con l'ideale di rilievo plastico, di misura, di calma, di sottilità. Ammette la massima varietà di colori purché siano subordinati al chiaroscuro; ciò che va escluso dalla pittura è l'oro. «Truovasi chi adopera molto in sue storie oro, che stima porga maestà: non lo lodo». Non vorrei «adoperassi oro però che nei colori imitando i razzi del oro, stà più admiratione et lode al artefice: Et anchora veggiamo in una piana tavola alcune superficie, ove sia l'oro, quando deono essere obscure, risplendere et quando deono essere chiare, parere nere»<sup>46</sup>. Due ragioni si oppongono dunque all'uso dell'oro in pittura. Il disprezzo del Petrarca per le materie preziose ha fatto la sua strada: preferibile all'oro è il colore che imita l'oro, perché l'oro è materia e l'imitazione del pittore è abilità e quindi spirito. Ma la ragione più forte è il chiaroscuro: l'oro non s'accorda col chiaroscuro, coi suoi riflessi muta il chiaroscuro ad arbitrio, peggio di qualunque zona di colore puro.

Così sparirono dalla pittura i fondi d'oro. L'ultima voce in loro difesa l'aveva elevata Cennino. Non fu ascoltato: nel 1436 ne fu decretata la sparizione. Né si poteva evitare: il fondo d'oro era un assurdo, il più delizioso degli assurdi, e bene adatto all'esaltamento ultra-terreno della fantasia medioevale. Ma quando la pittura accettò i limiti di questo nostro mondo terreno, quando s'identificò con la veduta prospettica e fece del chiaroscuro lo strumento preferito, l'azzurro del cielo o il grigio di una parete dovevano cacciare via il fondo d'oro. Tramontavano i sogni dei fanciulli, e la coscienza razionale cercava la propria soddisfazione estetica non al di fuori di sé stessa.

La definizione prospettica della pittura non lasciava un campo molto ampio alle analisi psicologiche; anzi la caratteristica dell'ideale albertiano è appunto la

---

<sup>44</sup> *Architettura*, VI, 13. Concetto ribadito in I, 10

<sup>45</sup> *Architettura*, VI, 11 e 4

<sup>46</sup> *Pittura*, pag. 80

considerazione quasi esclusiva di elementi visivi, ai quali l'unico contenuto psicologico che si può attribuire è l'estasi. Tuttavia quel desiderio di vita che si manifesta nella ricerca di «varietà» e di «movimento» porta l'Alberti a considerare anche l'espressione psicologica.

La «convenienza» è concetto classico, e fu ispirato all'Alberti probabilmente da Cicerone<sup>47</sup>, che l'adopera nel senso di consonanza con la natura. La convenienza può essere puramente fisica e allora ha significato di proporzione: «Così adunque preso un membro s'accomodi ogni altro membro in modo che niuno di loro sia non conveniente a li altri in lunghezza et in larghezza»<sup>48</sup>.

Ma il passaggio dal fisico al psichico è assai breve in campo di convenienza: «Poi si proveggia che ciascuno membro segua ad 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». La convenienza anzi deve riguardare la grandezza (proporzione), l'ufficio (idea simboleggiata nell'immagine), spetie (grasso o magro etc.), colori e dignità (gli Dei non siano vestiti volgarmente), e deve entrare sino nei minimi particolari: «ciascuno membro così faccia il suo officio che niuno per minimo articholo che sia resti otioso. Et sieno le membra de' morti sino al unghie morte»<sup>49</sup>. Non è più l'artista, è l'oratore che parla. «Poi moverà l'istoria l'animo quando li huomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimentò d'animo»<sup>50</sup>.

È difficile imitare coi movimenti dei corpi «i molti movimenti dello animo»: e l'Alberti cita in proposito a ragione d'onore un'opera antica e la «Navicella» di Giotto. Ma quando deve immaginare da sé, cade in un vuoto intellettualismo: «piacemi sia nella storia chi admonisca et insegni ad noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere»<sup>51</sup>. Ecco: con una comparsa l'Alberti distruggerebbe la immediatezza dell'espressione. Egli non ha nel campo psicologico una direzione così sicura come nel campo fisico, però si affretta a tornarvi: «sono alcuni movimenti d'animo detti affezione, come era dolore, gaudio et timore, desiderio et simili altri; sono movimenti de' corpi». E subito, appena tornato «ai corpi», la sua critica acuta riprende. Il contenuto psicologico dell'arte sua non consiste affatto - malgrado la sua opposta credenza - nei moti dell'animo e nelle maschere sceniche: consiste piuttosto in quella serenità e tranquillità dell'animo ch'egli pretende in ognuno degli aspetti sotto i quali esamina la forma plastica. Quella tranquillità è sufficiente a spiritualizzare la veduta prospettica della realtà. I moti dell'animo e le maschere sceniche, non che tutte le varie specie di

<sup>47</sup> *De natura deorum*, III, 11, 28. Cfr. K. BORINSKI, *Die AntiKe in poetik und Kunsttheorie*. Leipzig, 1914, pag. 148. «Itaque illa mihi placebat oratio de convenientia consensuque naturae; quam quasi cognitione continuata conspirare dicebas».

<sup>48</sup> *Pittura*, pag. 61

<sup>49</sup> *Pittura*, pag. 62

<sup>50</sup> *Pittura*, pag. 66

<sup>51</sup> *Pittura*, pag. 68

convenienza, sono invece aggregati retorici, inutili e quindi dannosi; inevitabili tuttavia per un indirizzo estetico così intellettualistico.

Più che per l' Alberti, essi costituiscono un grave pericolo per i suoi successori, perché l' Alberti è salvato dalla vivace coscienza ch'egli ha della vaghezza e della dignità. «Et di tutte le parti li piacerà non solo renderne similitudine, ma più adgiugnervi bellezza; però che nella pictura la vaghezza non meno è grata che richiesta»<sup>52</sup>; e cita la scelta di Zeusi dai corpi delle vergini di Crotone. «Biasimo io quelli pittori quali, dove vogliono parere copiosi, nulla lassando vacuo, ivi non compositione ma dissoluta confusione disseminano... Et forse, chi molto cercherà dignità in sua storia, ad costui piacerà la solitudine... Dispiacemi la solitudine in istoria pure, nè però laudo copia alcuna quale sia senza dignità»<sup>53</sup>.

Come nelle pitture lo studio del vero doveva essere superato dalla visione ideale, così nell' architettura la robustezza costruttiva doveva essere superata dalla vaghezza. Il Duomo di Firenze «ha in sé grazia e maestà: e, quello che io spesso considerai, mi diletta, ch'io veggo in questo tempio giunta insieme una gracilità vezzosa, con una sodezza robusta e piena; tale, che da una parte ogni suo membro pare posto ad amenità; e dall'altra parte, comprendo che ogni cosa qui è fatta ed affermata a perpetuità»<sup>54</sup>. Nell'idealizzare il tempio la concezione dell' Alberti meglio si chiarifica: «certamente che per indirizzare gli uomini a la pietà, sono molto a proposito i tempii, i quali diletano sommamente gli animi e gli intrattengono con grazia e maraviglia di se stessi.... E perciò vorrei io che nel tempio fosse veramente tanto di bellezza che e' non se ne potesse immaginare in alcuno altro luogo alcuna maggiore, e vorrei che e' fosse da ogni parte così ordinato che e' porresse a que' che vi entrano dentro stupefatti, spavento, per la maraviglia de le cose degne ed eccellenti; e che a gran pena si ritenessero, che non dicessero con maraviglia alzando la voce, questo certo è luogo degno di Dio»<sup>55</sup>.

Dio appare dunque all'uomo nella bellezza e nell'ordine. Non si creano più le chiese per omaggio a Dio, ma perché l'uomo sia soddisfatto del proprio ingegno. I concetti di bellezza e d'ordine sono divenuti affatto umani, anche se sono simboli di Dio, perché svuotati d'umiltà e di fede. La bellezza non è più un dono di Dio, ma l'effetto della dignità umana.

Come conseguenza del nuovo orgoglio, s'intende che l'artista vagheggiato dall'Alberti sia dotto di geometria e pratico di poeti e di oratori: la geometria serviva per la conoscenza fisica; la poesia, e l'oratoria per la conoscenza psicologica. Qualità morale richiesta all'artista è il desiderio di gloria; qualità intellettuale, l'originalità assoluta. Il campo delle possibilità dell'artista non è

---

<sup>52</sup> *Pittura*, pag. 88

<sup>53</sup> *Pittura*, pag. 65

<sup>54</sup> *Della tranquillità dell'animo!*. L. I. *Opere volgari*, I, 8.

<sup>55</sup> *Architettura*, VII, 3

limitato all'uomo ma esteso agli animali e alle «cose degne d' essere vedute».

Insomma il valore critico dell'Alberti consiste nel fatto ch'egli comprende per primo e bandisce che il centro del nuovo movimento artistico deve ricercarsi nella visione prospettica, e ricollega a quel centro tutti gli elementi dell'arte, sia fisici sia spirituali. Poiché quella prospettiva è lineare, il mondo fisico deve essere veduto in funzione di effetto plastico, e poiché la visione prospettica porta a obiettività fisica, il suo valore spirituale può consistere soltanto in quella «grazia» o «vaghezza» che suscita nell'osservatore l'estasi. In questa concezione fisica e spirituale coincidono la teoria dell'Alberti e l'arte fiorentina del quattrocento: e la coincidenza è resa possibile dalla raffinata sottile intellettualità di quell'arte. Il suo cammino è verso la scienza, il suo campo è limitato ma conosciuto a perfezione, la sua logica è ferrea: essa è il massimo strumento della mente umana d'allora.

Da questa concezione dell'arte scaturisce la concezione dell'artista. Non più l'umile creatura che muove la mano secondo i dettami di Dio, ma l'eroe, sicuro di sé, conscio della sua personalità. Un secolo prima che il Machiavelli creasse l'eroe della politica, l'Alberti creò l'eroe dell'arte. Come il Machiavelli, l'Alberti guardò troppo il suo eroe e troppo poco attorno a lui, appunto come se fosse una statua a tutto tondo sorgente nel vuoto anzi che una immagine che pur doveva vivere nell'atmosfera. Anch'esso; l'eroe dell'Alberti, doveva dunque per mancanza di respiro morire.

Pure alla sua caducità, alla sua mancanza di universalità obiettiva l'eroe dell'Alberti deve di aver potuto conservare carattere artistico: distaccatosi dal cosmo, egli ha fatto cosmo di sé stesso, e, malgrado l'impronta indelebile dell'intelligenza scientifica, ha trovato tempo anche per sognare. Egli dimentica di quando in quando la verità universale e parla di vaghezza, di ritmo, di linee sottili; allora si ricorda di essere artista.

\*

\* \*

L'Alberti impersona tutta la teoria dell'arte del quattrocento. Dopo di lui non fu più ripetuto il suo grande sforzo di identificare gusto antico e gusto moderno, scienza e arte, cultura e tecnica. Gli altri scrittori teorici abbandonano totalmente il fenomeno artistico per entrare nella scienza, come Francesco di Giorgio e Piero della Francesca, oppure escono dalla teoria per dedicarsi a giudizi critici su singoli artisti e su singole opere, come Lorenzo Ghiberti e il Filarete.

Soltanto alla fine del secolo, dopo aver creato con una rivoluzione pittorica le condizioni di una diversa teoria, Leonardo da Vinci rivelò a sé stesso una nuova concezione dell'arte, sempre più esasperatamente intellettuale.

Nel pensiero di Leonardo il gusto dei primitivi è già morto. Insofferente di ogni limite imposto dall'arte ai propri domini egli cercò nella ragione quella

certezza, quella solidità, quella precisione che gli negava la sua sempre rinnovantesi sensibilità di artista. Di tutto ciò ch'egli attuò come artista volle fissare le leggi scientifiche. Per usare la prospettiva pittorica, creò una teoria della prospettiva; per costruire un corpo umano, si fondò una scienza anatomica; per colorire, formulò una teoria delle ombre; per rappresentare una pianta, conchiuse leggi botaniche dalle osservazioni empiriche; e così via, sempre più allontanandosi dal primo assunto, sino a distaccarsene completamente e addentrarsi nella meccanica, nella geologia, nell'astronomia, in altre scienze ancora. Per quella via si giungeva a Galileo, ma ci si allontanava sempre più da Giotto.

Leonardo non si sottrae alla tradizione albertiana, scolastica e neo-platonica, per cui è divinizzata tanto la natura esteriore quanto la «scienza» dell'artista. «Tal proporzione è dalle opere degli uomini a quelle della natura, qual'è quella ch'è dall'uomo a Dio». «Il disegno è di tanta eccellenza, che non solo ricerca le opere di natura, ma infinite più che quelle che fa natura.... E per questo concluderemo non solamente essere scienza, ma una deità essere con debito nome ricordata, la qual deità ripete tutte le opere evidenti fatte dal sommo Iddio». «La deità che ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina»<sup>56</sup>.

Né si perita di affermare la superiorità della pittura sulle altre «scienze», per esempio sulla matematica, in nome dell'originalità necessaria al pittore. Egli sa che la ragione astratta e le regole non servono punto all'artista, sa che l'arte esiste in quanto è attuata per «manuale operazione», sa che l'invenzione è opera della «immaginativa», sa che il «giudizio» dell'artista è connaturato persino con il suo aspetto fisico<sup>57</sup>. Tutto questo egli sa; pure una forza che sovrasta la sua impareggiabile sensibilità lo sospinge verso la ragione. «L'amore è tanto più fervente quanto la cognitione è più certa»: ecco la divisa dello scienziato, non dell'artista. Dante poetava in quanto amava, Leonardo amava in quanto conosceva.

Non dunque nel concetto di conoscenza può trovarsi il proprio dell'arte di Leonardo, ma nel concetto di bellezza.

«Un cieco nato.... mai vide nessuna cosa di che si compone la bellezza del mondo cioè luce, tenebre, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto e quiete; le quali sono dieci ornamenti della natura»<sup>58</sup>. Se non fosse artista, l'uomo di Leonardo vedrebbe uomini e animali, alberi e case, fiumi e montagne. L'artista subito si accorge della qualità delle cose, della bellezza del mondo, e la vede a traverso lo stile di Leonardo pittore. In queste qualità delle cose, in queste astrazioni dalla natura, in questo altro dal lavoro logico, si può vedere l'ultimo influsso dello stato mistico dell'arte: per rintracciare le «qualità» bisognava esser preparati alla visione in sé, all'amore senza certa conoscenza, allo stato d'animo

<sup>56</sup> *Trattato della pittura*, Lanciano, 1914, n. 10, 130, 165.

<sup>57</sup> L. VENTURI, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna, 1919, pag. 6 e seg.

<sup>58</sup> *Trattato*, 16

di chi sente più che non ragioni.

E però se chiede allo studio della natura il carattere dell'universalità, universalità effettiva e non illusoria come quella dell'Alberti, Leonardo manifesta le sue preferenze artistiche sopra un campo limitatissimo di «qualità», ridotte alla penombra, allo sfumato, alle delicatezze dei passaggi. Il suo programma intellettuale era così vasto da essere o quasi universale; ben si capisce che il suo programma sentimentale si restringesse, assottigliandosi sino a divenire impalpabile. Esso è una luce crepuscolare, né bianco né nero; né forma né colore, una voce sommessa di cose, un rammarico appena affiorante di un antico sentire, velato di sapiente sorriso. Il poeta del mosaico di S. Agnese amava l'aurora, Leonardo preferisce il crepuscolo.

Egli può dunque trascurare l'esperienza dell'antichità. Ha letto Plinio e Vitruvio, ha studiato monumenti antichi, ha trattato motivi mitologici, tra i modelli antepone gli antichi ai moderni, detesta la moda del suo tempo e ammira il classico panneggio, così adatto a valorizzare la forma; ma né il suo modo di veder la natura né la sua preferenza per la penombra hanno alcun rapporto di derivazione dall'arte o dalla critica antica. L'affinità con l'arte antica consiste nella sottilità razionale. Per essa Leonardo è divenuto di nuovo «pagano»; di cristiano in lui non resta se non un leggero rammarico, troppo poco perché viva ancora in lui il gusto dei primitivi.