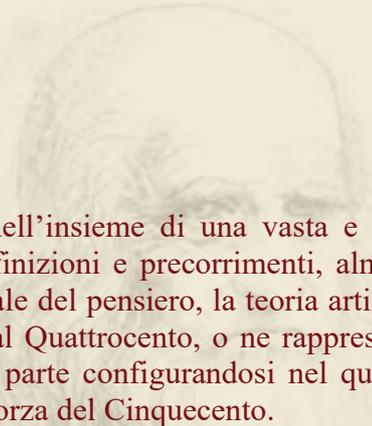


Luigi Grassi

**Leonardo e il passaggio al
Cinquecento nella teoria dell'arte.
Alcuni precursori del Vasari**





Non è facile decidere se, considerata nell'insieme di una vasta e però asistematica mole di osservazioni intuizioni definizioni e precorrimenti, almeno dal lato della formazione o della struttura culturale del pensiero, la teoria artistica di LEONARDO (1452-1519)¹ appartenga tuttora al Quattrocento, o ne rappresenta effettivamente la svolta determinante, per gran parte configurandosi nel quadro complesso delle aspirazioni e di numerose idee-forza del Cinquecento.

Intanto, la personalità di Leonardo è troppo eccezionale perché se ne possa schematizzare l'appartenenza a questo o a quel periodo. Indubbiamente, in quanto pittore, Leonardo è artista del Cinquecento. Se infatti Michelangelo ha fornito un formidabile repertorio strutturale paradigmatico ai pittori del Cinquecento in genere, e ai manieristi in particolare, non meno importante è stata, nel medesimo senso, la lezione di Leonardo e la sua esperienza artistica si identifica assolutamente con la sua stessa esperienza di teorico dell'arte, pensatore e scienziato. La teoria artistica di Leonardo rappresenta, in realtà, una *precettistica* determinata dalla stessa disposizione in lui ad attribuire validità universale, o scientifica, al proprio atteggiamento o gusto, quale si manifesta nei suoi disegni e dipinti. Le osservazioni di Leonardo sull'abbozzo, la macchia, i tre generi di prospettiva (lineare, di colore, di spedizione); la sua predilezione per lo sfumato, l'indefinito o *non-finito*; o per la rappresentazione di immagini istantanee, quasi fossero impressioni atmosferiche, ribadiscono l'assoluta identità tra la teoria e il gusto leonardeschi. Infatti Leonardo insiste sul carattere «mentale» della pittura,

¹ Su Leonardo la letteratura e la bibliografia sono ormai vastissime. Qui mi limito ad una antologia bibliografica concernente principalmente la sua teoria della pittura e delle arti. Ancora importante è il volume di L. VENTURI, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna 1919. Inoltre: J. SCHLOSSER, *La letteratura artistica* (1924), cit., ediz. 1956, p. 161 e ss.; (con la storia dei manoscritti e ampia bibliografia ragionata); E. CASSIRER, *Individuo e cosmo nella filosofia del rinascimento*, Firenze 1935 (su Leonardo filosofo, ma importante per il rapporto *arte-scienza*); A. M. BRIZIO, *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, Torino 1952 (preceduto da una lucida introduzione sugli scritti di Leonardo, e seguito da una esauriente nota bibliografica); C. LUPORINI, *La mente di Leonardo*, Firenze 1953; G. CASTELFRANCO, *Momenti della recente critica vinciana*, in «Leonardo, saggi e ricerche», Roma 1954; A. M. BRIZIO, *Il Trattato della pittura di Leonardo*, in: «Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi», Roma 1956, vol. I, p. 309 e ss.; A. M. BRIZIO, *Leonardo, il trattato della pittura*, in «Acme», IX, maggio-agosto 1956, p. II e ss.; C. PEDRETTI, *Note sulla cronologia del «Trattato della pittura» di Leonardo*, in «L'arte», LVIII, 1959, p. 25 e ss., e LIX, 1960, p. 16 e ss.; K. TRAUMAN STEINITZ, *Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura. A Bibliography of the printed editions 1651-1956... preceded by a study of its sources and illustrations*, Copenhagen 1958; K. TRAUMAN STEINITZ, *Bibliography never ends... Addenda to «Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura». A Bibliography*, in «Raccolta Vinciana», XVIII, 1960, p. 97 e ss., 1962 XIX, p. 223 e ss.; C. MALTESE, *Per Leonardo prospettico*, in «Raccolta Vinciana», XIX, 1962, p. 303 e ss. (con osservazioni critiche, a proposito degli studi sulla prospettiva nell'arte); V. P. ZOUBOV, *Leonardo da Vinci*, Mosca 1962.

Il *Trattato della Pittura* di Leonardo è stato compilato da un suo allievo, che ha utilizzato tuttavia passi autentici del maestro. La *editio princeps* è tarda e pubblicata in Francia: *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci nuovamente dato in luce, con la Vita dell'istesso autore scritta da Raffaello Du Freme...*, Parigi, appresso Giacomo Langlois, 1651. Successivamente il ritrovamento di un codice Urbinate del '500, nella Biblioteca Vaticana, consentì al suo scopritore, GIACOMO MANZI, una nuova edizione del Trattato, accresciuta di ben cinque libri (Roma, 1817). Importante è poi la edizione di H. LUDWIG, Vienna 1882, voll. 3; ed accurata e precisa è la edizione, che qui si utilizza, di A. BORZELLI, *Il Trattato on Painting (Codex Urbinas Latinus 1270)*. Esiste inoltre una edizione in inglese: LEONARDO DA VINCI, *Treatise on Painting (Codex Urbinas Latinus 1270)*. Translated and annotated by A. Ph. Me. MAHON. Introduzione di L. H. HEYDENREICH, Princeton 1956. Fondamentale, fra le antologie vinciane, è quella di J. P. RICHTER, *The literary works of Leonardo da Vinci*, voll. 2, Londra 1883, recentemente ripubblicata dalla Phaidon Press, Londra 1969.

che è scienza, modo di conoscere la realtà. Il motivo della identità tra *arte* e *scienza*, o *scienza* e *pittura*, non è nuovo: sussiste intanto nel Quattrocento come aspirazione a far rientrare di diritto la pittura e la scultura tra le scienze, e si è detto del significato fondamentale che esso assume presso un Alberti o un Piero della Francesca. Ma il rapporto tra l'arte e la scienza in Leonardo si approfondisce, e si fa veramente più complesso.

Intanto, come ha osservato il Luporini, presso Leonardo il *disegno* assume concretamente il valore di strumento di conoscenza, ed è nel con tempo «indagine critica della realtà naturale». A sua volta la pittura non è soltanto organo della scienza, ma si distingue dalle altre scienze, per esempio dalle matematiche, per l'aspetto creativo dell'attività artistica, in quanto la pittura è un «discorso» mentale o filosofico che trascende il fatto misurabile o numerabile. Si tratta di «natura», disposizione o virtù propria del pittore, per cui l'arte è scienza, ma è *inimitabile*: è un risultato originale che non si può insegnare come tale. La pittura «non si insegna a chi natura nol concede, come fan le matematiche, delle quali tanto ne piglia il discepolo quanto il maestro gliene legge» (Trattato, I, 4).

Quando Leonardo parla della «deità che è la scienza del pittore» si riferisce propriamente a questo carattere creativo, e non più soltanto imitativo, della pittura. La quale rappresenta, dunque, per Leonardo, la scienza per eccellenza, che consente di superare la conoscenza imitativa. Non è tuttavia che per questo il motivo dell'arte come imitazione venga completamente abbandonato, o rifiutato. Ciò non avrebbe potuto verificarsi perché la struttura teorica leonardiana rimane formalmente quattrocentesca. Così una parte della pittura rimane scienza dell'imitazione, legata alla prospettiva lineare, o alle proporzioni. Ma un'altra parte è essenzialmente «mentale», rientra nelle capacità soggettive del pittore: e questa è la parte della pittura che riguarda la prospettiva «aerea» o di «colore», i «perdimenti», i lumi, le ombre, il chiaroscuro.

Arte, scienza e specie della prospettiva in Leonardo

Illuminante è, in proposito, il passo di Leonardo sulle tre nature della prospettiva: «la prima s'astende intorno alle ragioni del diminuire (e dicesi prospettiva diminuitiva) le cose che si allontanano dall'occhio; la seconda contiene in sé il modo del variare i colori che si allontanano dall'occhio; la terza e ultima s'astende alla dichiarazione come le cose devono essere men finite, quanto più s'allontanano; e nomi sono questi: prospettiva liniale, prospettiva di colore, prospettiva di spedizione» (Brizio, 200).

Il motivo della superiorità della pittura sulla scultura, su cui Leonardo insiste, oltre a confermare la profonda antitesi con Michelangelo (il quale, contrariamente, afferma che la pittura gli sembra «più tenuta buona, quanto più va verso il rilievo, e il rilievo più tenuto cattivo, quanto più va verso la pittura»), risponde veramente a quel carattere di interpretazione complessa, scientifica e insieme creativa, che sarebbe soltanto propria della pittura. La scultura infatti, dice Leonardo, «non è scienza ma arte meccanicissima»; «è di brevissimo

discorso»; non è «mentale» perché manca della «prospettiva aerea», ricevendo luci e ombre dal di fuori, mentre la pittura «porta per tutto seco e luce e ombra». La prospettiva aerea, o di colore, e il chiaroscuro, risultanti da interpretazioni particolari dell'artista, esprimono dunque quel significato intuitivo e imponderabile che la scultura, e tutto ciò che è «finito», meccanico, strettamente matematico, non possono attingere. Dice Leonardo: «le prospettive degli scultori non paiono niente vere, quelle del pittore paiono a centinaia di miglia al di là dell'opera» (I, 38). Il «vero» è dunque un «discorso» profondo con la natura, che solamente il pittore sa svolgere, superando l'astrazione, pur basilare, del metodo matematico.

La prospettiva aerea, risultante – come dice Leonardo – dalla «diminuzione de' colori nelle diverse distanze», per cui «le montagne, per la gran quantità dell'aria che si trova infra l'occhio tuo e dette montagne, queste paiono azzurre, quasi del color dell'aria»; e analogamente i così detti *perdimenti*, ossia la proporzione delle diminuzioni dei colori, col variare delle distanze delle cose, dimostrano perciò il superamento vinciano – nella teoria e nella pratica artistica – della tradizione figurativa quattrocentesca, poggiante sul metodo della sola prospettiva lineare, che Leonardo considera di per sé insufficiente.

D'altra parte la stessa prospettiva lineare viene limpidamente formulata da Leonardo, in maniera tutta albertiana: «Prospettiva non è altro che vedere un sito dirieto uno vetro piano e ben trasparente, sulla superficie del quale siano segniate tutte le cose che sono da esso vetro in dirieto: le quali si possono condurre per piramidi al punto dell'occhio e esse piramidi si tagliano su detto vetro» (Richter, I, p. 150). Ma in questa definizione si esprime, sembra, l'esigenza della molteplicità simultanea di più punti di vista: Leonardo parla infatti non della «piramide», bensì di «piramidi» visive; la visione essendo dunque tale, che nel dipinto si possono dare insieme più costruzioni prospettiche. La scienza della pittura è «madre della prospettiva», e quest'ultima si presenta nei tre aspetti di prospettiva lineare, di prospettiva aerea, o di *colore* e di prospettiva di *spedizione* cioè di una concezione passata e di una concezione moderna della pittura. Il che spiega come Leonardo raccolga intieramente la tradizione del Quattrocento, e insieme ne svolga le premesse proseguendola. Questo senso di una continuità, nei confronti del Quattrocento, si direbbe veramente il tessuto connettivo dei frammentari pensieri leonardiani sull'arte. E sotto questa luce risalta in realtà la «straordinaria apertura sull'avvenire» di tali pensieri.

Abbozzo e macchia

Le intuizioni precorritrici, la modernità di Leonardo, si manifestano segnatamente come esigenza di una visione essenzialmente pittorica, e insieme di una sintesi dell'immagine artistica, che si esprimono tramite i concetti di *abbozzo* e di *macchia*. Leonardo, probabilmente tra i primi, ebbe chiara consapevolezza critica dell'importanza per l'artista, di raggiungere un'immagine d'insieme. Egli adopera esplicitamente l'espressione «bozzar le istorie». Anzi, questa immediata

realizzazione si direbbe una sintesi di significato assoluto, definitivo, quando scrive: «lo studio de' compositori delle istorie deve essere di porre le figure digrossatamente, cioè *abbozzate* e prima saperle ben fare per tutti i versi e piegamenti e distendimenti delle loro membra». Il non-finito dell'abbozzo rappresenta, allora, esteticamente, un punto d'arrivo: non si tratta di un primo avvio dell'opera d'arte, bensì del contrario. L'artista dovrà dirsi padrone dello studio dei particolari, analitico conoscitore della grammatica dell'arte, ma la vitalità dell'opera è propria delle immagini abbozzate.

Se l'abbozzo è il «punto d'arrivo», la *macchia*, all'opposto, costituisce il punto di partenza, per quanto concerne la realizzazione dell'immagine artistica. Quando Leonardo afferma la possibilità per il pittore di poter riconoscere, «in alcuni muri inbrattati di macchie», l'argomento per nuove invenzioni, come «diverse battaglie ed atti pronti di figure strane, arie di volti ed abiti ed infinite cose», significa che l'osservazione all'esterno di una macchia informe stimola ed insieme rivela alla mente dell'artista un nucleo interiore dell'immagine, che tende a manifestarsi anzitutto come un primo schizzo. Leonardo non adopera la parola schizzo, ma quando il DOLCE (1557) dirà del pittore che «va tentando nei primi schizzi le fantasie», noi sentiamo che questo teorico della pittura a Venezia prosegue e insieme presuppone il pensiero leonardiano sulla macchia. Allo stesso modo il Vasari dirà che gli schizzi, «espressi solo per tentare l'animo» dell'artista, «sono fatti in forma di una macchia». E la parola «macchia» ricorre frequentemente presso i critici d'arte del Seicento, e successivi. Dai pittori italiani dell'Ottocento il concetto di «macchia» verrà adottato per designare una connotazione figurativa di valore generalmente antiaccademico, in quanto all'immagine artistica realizzata dal disegno lineare si sostituisce quella costruita in ogni caso dalla pennellata, che con rapida intuizione pittorica esprime il sentimento provato dall'artista. I pittori toscani chiamati «macchiaioli» intesero la macchia come il giustapporsi di zone di colore, di toni che concorrono a definire le forme non in modo impressionistico. Ma era, in altra direzione, ugualmente il rifiuto della concezione disegnativa accademica. VITTORIO IMBRIANI, scolaro del De Sanctis, nel 1868 definirà *idea pittorica* la «macchia», ripetendo in parte Leonardo. Peraltro l'idea pittorica, secondo l'Imbriani, è sì, una prima impressione soggettiva, che si manifesta come una immagine abbozzata: ma può venir suggerita, al modo leonardiano, da una informe macchia esterna, atta a «suscitar nell'animo un qualsivoglia sentimento, esaltando la fantasia fino alla produttività»².

Si veda dunque come un solo principio leonardesco, quello della «macchia», sia stato fecondo e costruttivo per l'esperienza dell'arte e della critica moderne. Altri principi figurativi, oltre questi di abbozzo, macchia, prospettiva di colore, confermano l'aspetto essenzialmente pittorico del gusto di Leonardo. Tra i quali è il motivo dello «sfumato», chiaroscuro atmosferico che delicatamente avvolge le forme attenuando la vivacità dei colori.

² V. IMBRIANI, *Critica d'arte e prose narrative*, a cura di G. Doria, Bari 1937, n. 45; L. GRASSI, *Storia del Disegno*, cit., Roma 1947, p. 65. Inoltre: L. SALERNO, *Mostra di Gioacchino Toma*. Catalogo, Roma 1954, p. 18.

Svalutazione della linea; distinzione tra il bello e il piacevole

« ...Ed in ultimo» – consiglia Leonardo al pittore – «che le tue ombre e lumi sieno uniti senza tratti o segni ad uso di fumo». (Trattato, I, 67). La conseguenza è che la visione pittorica sfumata trae con sé la svalutazione della *linea*: «Perché il termine di un colore è principio di un altro colore, e non ha da essere però detto linea; perché nessuna cosa si interpone infra il termine di un colore che sia anteposto ad un altro colore, se non il termine, il quale è cosa insensibile d'appresso» (Trattato, II, 476).

Ancora altri precetti del trattato di Leonardo esaltano l'eccellenza della visione pittorica, che poi esprime sempre l'esigenza della sintesi della immagine artistica. Si legga questo precetto: «O pittore notomista, guarda che la troppa notizia degli ossi, corde e muscoli non sieno causa di farti pittore legnoso, col volere che tutti i tuoi ignudi mostrino tutti i sentimenti loro» (Trattato, I, 122). E ancora: «O tu, compositore delle istorie, non membrificare con terminati lineamenti le membrificazioni d'esse istorie, ché t'interverrà come a molti e vari pittori intervenir suole, i quali vogliono che ogni minimo segno di carbone sia valido» (Trattato, I, 185). Il pittore, o disegnatore che sia, non definisca a traverso contorni netti e incisivi le figure e i loro reciproci rapporti. Gli artisti che vogliono che «ogni minimo segno di carbone sia valido», sono tra coloro che non riescono ad intuire, nella immediatezza dell'abbozzo e della macchia, o entro la immersione pittorica dello sfumato, l'immagine figurativa e, in quanto tali, dice Leonardo, «non sono meritevoli di alcuna laude nella scienza», che è dire nell'arte.

Un altro principio estetico di Leonardo antepone la dignità dell'arte a quel bello apparente, che noi identifichiamo nel piacevole: «Non è sempre buono quel che è bello; e questo dico» – osserva Leonardo – «per quei pittori che amano tanto la bellezza dei colori, che non senza gran coscienza danno lor debolissime e quasi insensibili ombre, non stimando il loro rilievo. Ed in questo errore sono i belli parlatori senza alcuna sentenza» (Trattato, I, 12, 32).

Probabilmente Leonardo ebbe coscienza del primo indirizzo manieristico della pittura italiana. I precedenti e i prototipi della Maniera non si trovano solamente in Michelangelo ed in Raffaello, ma nella stessa pittura di Leonardo. Tuttavia Leonardo sa, evidentemente, di trovarsi al di qua della Maniera, e la condanna raccomandando caldamente ai pittori un programma antimanageristico: «dico ai pittori che mai nessuno deve imitare la maniera dell'altro, perché sarà detto nipote e non figliolo della natura; perché, essendo le cose naturali in tanta larga abbondanza, piuttosto si deve ricorrere ad essa natura che ai maestri, che da quella hanno imparato» (Trattato, I, 78).

In conclusione: la struttura teorica leonardiana, se nella forma resta in gran parte quattrocentesca, nella sostanza appartiene al Cinquecento, e precorre l'età moderna. Attribuendo alla pittura il valore di mezzo per eccellenza del conoscere, e al pittore una «mente» che agisce come virtù visiva superiore alle matematiche,

Leonardo arricchisce e prosegue la concezione scientifica ed artistica del Quattrocento: non però che egli svaluti le matematiche. Mi sembra giusto quanto scrive il Cassirer (*cit.* p. 224): «che per Leonardo, un tale dualismo tra astratto e concreto, tra "ragione" ed "esperienza", non possa sussistere lungamente. I due momenti stanno in relazione l'un con l'altro e sono legati l'uno all'altro: l'esperienza si compie solamente nella matematica e la matematica "giunge a maturanza" solo nell'esperienza»³.

E importa infine questo risultato: che Leonardo personifica e insieme realizza il passaggio (e però puntando direttamente sull'avvenire) all'arte e alla teoria artistica del Cinquecento.

Criterio delle biografie nel Landino

Ad eccezione del Ghiberti, a Firenze, e del Facio, a Napoli, la letteratura artistica del Quattrocento interessa prevalentemente i temi e i problemi della teoria e delle tecniche delle arti; per contro la struttura storiografica imperniata sulle biografie, più o meno succinte, dei singoli artisti era rimasta, dopo l'esempio offerto dal Villani, in secondo piano. Un contributo al sistema pliniano-senocrateo delle biografie degli artisti era stato peraltro fornito, nel 1481, da CRISTOFARO LANDINO (m. 1504), in un suo breve brano dedicato agli artisti fiorentini, quale proemio al commento della *Commedia* dantesca⁴. Il successo del Landino, che è un letterato e somiglia al Villani, è stato notevolissimo prima del Vasari. Vi si riconosce intanto il motivo di una evoluzione e del rinnovamento delle arti in Firenze, dopo Cimabue. Il criterio del rinnovamento è inscindibile dalla capacità degli artisti di accostarsi progressivamente alla natura mediante l'imitazione: ma è anche umanisticamente collegato al ritrovamento della «vera proporzione la quale e greci chiamano symetria». D'altra parte il Landino spesso caratterizza assai bene i singoli artefici; per cui Giotto è «perfecto ed assoluto», Masaccio è «buono componitore et puro senza ornato»; Paolo Uccello è «artificioso negli scorci», e Donatello «mirabile in compositione et in varietà prompto et con grande vivacità e nell'ordine e nel situare delle figure, le quali tutte appaiono in moto...».

Predecessori del Vasari

Al Landino, il quale aveva tradotto Plinio (1473), al Ghiberti, al così detto LIBRO DI ANTONIO BILLI e ad informazioni orali, attinse largamente, tra il 1530 e il 1556, un attento ma scolastico compilatore di biografie di artisti: è l'ANONIMO

³ E. Cassirer, *Individuo e cosmo*, cit., 1935, p. 224.

⁴ Il commento dantesco del Landino risale al 1481. Il Landino inoltre aveva già pubblicato una completa traduzione di Plinio in volgare. Per quanto concerne il suo breve ragguaglio degli artisti: J. SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, (1924) cit., ediz. 1956, p. 106 e 117; P. MURRAY, *XIV Uomini Singolari in Firenze*, in «The Burlington Magazine», IC, 1957, p. 330 e ss.; O. MORISANI, *I fiorentini eccellenti in pictura et sculptura di Cristoforo Landino*, in «Studi in onore di Riccardo Filangieri», vol. II, Napoli 1958, p. 233 e ss.

MAGLIABECHIANO⁵. Quest'ultimo delinea pertanto un quadro sommario dell'arte antica e moderna, interrompendo la sua fatica probabilmente in considerazione della sopraggiunta pubblicazione della prima edizione delle *Vite* del Vasari. Il quale si avvale invece di molte informazioni (ivi compresi gli errori) tratte dal citato LIBRO DI ANTONIO BILLI⁶, che rappresenta la compilazione di notizie raccolte e ordinate probabilmente da uno storiografo dilettante d'arte, di cui peraltro ignoriamo il nome. Quasi certamente il Billi era infatti il possessore del manoscritto, non l'autore; il quale scrisse il suo libro tra il 1481 e il 1530, dimostrandosi bene informato sul Quattrocento e trattando dell'arco di tempo tra Cimabue e il Pollaiuolo, mentre le appendici riguardano artisti contemporanei come Leonardo e Michelangelo.

Altro predecessore del Vasari, almeno in parte, si considera GIOVANNI BATTISTA GELLI (1498-1563), più noto come scrittore di commedie, commentatore di Dante e autore dei «Capricci del bottaio». È stata sottolineata la sua coraggiosa difesa delle statue antiche, in relazione alla recente condanna delle nudità, nel mutato clima della riforma luterana e della riforma cattolica; la sua condanna della pittura bizantina (in cui le immagini appaiono « co' piedi per lo lungo appiccati al muro... con certi visi stralunati e tondi, con occhi aperti che parevano spiritati»); il suo disprezzo per lo stile «tedesco» (gotico) delle costruzioni; il suo campanilismo fiorentino, palese nella disapprovazione degli artisti senesi; infine il motivo del rinnovamento delle arti in Firenze, da Giotto a Michelangelo⁷.

Umanesimo e rinascita nel Bramante e in Pomponio Gaurico

E a proposito della rinascita come consapevolezza umanistica tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, rimane allora il problema del rapporto che intercorre tra l'architettura del Bramante (all'insegnamento del quale si richiamano soprattutto Raffaello e il Peruzzi) e l'architettura romana antica. Senza dubbio Bramante, cosciente della propria esperienza e originalità, si pone in una situazione «storica», e quindi critica, di fronte ad un passato glorioso che egli voleva fosse studiato, rispettato e tramandato.

Tale è anche il significato della lettera a Leone X, che il Förster analizzando la versione posseduta dal Maffei, attribuisce con buoni argomenti a

⁵ L'ANONIMO della Magliabechiana è chiamato anche GADDIANO, dalla provenienza del manoscritto da quella biblioteca. La pubblicazione completa dell'opera è dovuta a K. FREY, *Il Codice Magliabechiano*, cl. XVII, 17, Berlino, 1892. Cfr. J. SCHLOSSER, *La letteratura artistica* (1924), cit., ediz. 1956, p. 190. Dell'Anonimo Magliabechiano si era occupato anche W. KALLAB, nei suoi *Vasaristudien*, Vienna 1908, p. 171 e ss.; ne esiste ora un'accurata ed opportuna edizione, nella Collana di studi e testi per la storia dell'arte diretta da O. Morisani, a cura di A. FICARRA, Napoli 1968, con un ampio saggio introduttivo.

⁶ Su il «Libro di Antonio Billi»: C. VON FABRICZY, *Il Libro di Antonio Billi e le sue copie nella biblioteca nazionale di Firenze*, in «Archivio storico Italiano», serie V, VII, 1891, p. 299 e ss. (ristampato in Olanda da Gregg Int. Publishers, 1969); C. FREY, *Il Libro di Antonio Billi*, Berlino 1892; J. SCHLOSSER, *La letteratura artistica* (1924), cit., ediz. 1956, p. 189 e ss.; A. FICARRA, *L'Anonimo Magliabechiano*, cit., 1968, p. XXX e ss.

⁷ J. SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, cit., ediz. 1956, p. 193, e p. 198 e s.; per la bibliografia precedente. Le *Vite* del Gelli sono incomplete: si interrompono all'inizio della biografia di Michelozzo.

DONATO BRAMANTE (1444-1514). Nel singolare documento si legge un profilo storico dell'architettura, che dalla «bella maniera delli romani e delli antichi» passa alla fase barbarica e a quella, intermedia, della «architettura tedesca» ossia gotica. L'architettura romana «del tempo delli imperatori» è quella più eccellente⁸.

Anteriore al Vasari, ma suo predecessore soltanto per la succinta parte che, a conclusione del suo trattato «*De Sculptura*» (Firenze, 1504), interessa uno scarno profilo dedicato agli artisti antichi e moderni, va annoverato POMPONIO GAURICO (n. ca. 1482, m. 1528)⁹. L'autore, nato presso Salerno, si formò a Napoli nell'ambiente umanistico dell'Accademia pontaniana, ma il suo volume scritto in latino con numerose citazioni terminologiche greche, rispecchia la precettistica e la pratica scultorea propria della tradizione donatelliana, da cui molto hanno desunto gli scultori padovani. A Padova infatti il Gaurico, che era stato anche scultore in marmo ed in bronzo, compose il suo trattato, probabilmente ignorando il «*De Statua*» dell'Alberti, invece risalendo direttamente a Plinio e a Vitruvio. Il «*De Sculptura*» è soprattutto un trattato che puntigliosamente descrive e definisce le tecniche proprie di questa arte, in cui i procedimenti della fusione in bronzo rappresentano il raggiungimento più complesso e più nobile: perché in tal caso la *ratio*, cioè il metodo, è duplice, implicando la preparazione del modello in cera ed in terracotta, in vista della fusione, che è trasformazione chimica del metallo. Ma dalle definizioni e distinzioni terminologiche concernenti le singole tecniche della scultura, il Gaurico risale poi conseguentemente alla divisione e coordinazione dell'argomento: si tratta delle regole, dei precetti, dei principi teoretici, per cui l'autore dimostra e sfoggia la sua cultura ed erudizione di umanista aristotelico e di studioso della retorica classica. Così il Disegno, la grafica (*γραφική*, *designatio*), e la ricerca dell'espressione e del moto nell'uomo (*ψυχή*, *animatio*) risalgono all'arte *duetoria*, che egli chiama in greco *ἀγογιχή*: e che si può interpretare come l'azione del modellare, o comunque il gesto di eseguire l'immagine-forma già nella mente dell'artista. La *ductoria* insomma sembra

⁸ O. H. FÖRSTER, *Bramante*, Vienna-Monaco 1956, p. 284. La famosa lettera al papa Leone X era stata pubblicata nel 1733 (*Opere volgari e latine del Conte Baldassar Castiglione*, Padova, ediz. Giov. Antonio e Gaetano Volpi). Fu poi avanzata l'attribuzione a Raffaello dall'abate DANIELE FRANCESCO: *Congettura che una lettera di B. Castiglione sia di Raffaello d'Urbino*, Firenze 1799. L'attribuzione a Raffaello è stata largamente condivisa, anche modernamente. Il primo a proporre l'ascrizione della Lettera al Bramante è stato J. VOGEL, *Bramante und Raffael*, in «*Kunswissenschaftliche Studien*», IV, 1910. La questione delle attribuzioni e la bibliografia, sono esaurientemente considerate da J. SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, cit., ediz. 1956, p. 200.

⁹ Dopo la *editio princeps* fiorentina del 1504, ottima è stata la edizione con testo latino e traduzione tedesca, con una lunga introduzione e le annotazioni, curata da H. BROCKHAUS, Lipsia 1886. Ampia è la trattazione che del Gaurico fornisce J. SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, cit., 1956, p. 235 e ss. Si veda inoltre: R. KLEIN, *Pomponius Gauricus on Perspective*, in «*The Art Bulletin*», XLIII, 1961, p. 211 e ss.; M. PEPE, *Pomponio Gaurico umanista salernitano*, in «*La Favilla*», aprilegiugno 1967, p. 67 e ss. Le considerazioni sul Gaurico contenute nel testo, e le presenti note erano già redatte, quando è uscita una eccellente edizione critica del *De Sculptura*, a cura di A. CHASTEL e R. KLEIN, con il testo in latino e la traduzione in francese (Ginevra 1969). Tale edizione è preceduta da una introduzione generale, con notizie biografiche sul Gaurico tratte soprattutto dal lungo saggio di L. PERCOPO (*Pomponio Gaurico umanista napoletano*, in «*Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*», XVI, 1891-1893, p. 145 e ss.) Ma vi si legge inoltre una rievocazione dell'ambiente umanistico padovano di impronta aristotelica, cui il Gaurico aderisce; un *excursus* sulle probabili fonti del trattatista salernitano; la descrizione dell'argomento nel rapporto arte-artista; una introduzione sul sistema delle proporzioni; un'altra sul motivo del *De Physiognomonia*; altre infine sulle successive parti del trattato del Gaurico, tra cui il dibattito problema della prospettiva, l'*animatio*, il ricordo dei più famosi scultori, ecc.

corrispondere al concetto retorico-artistico di *inventio* (l'«invenzione»). D'altra parte la grafica si pone al modo dell'atto di descrivere per lo scrittore e, per il pittore e lo scultore, consiste nell'azione disegnativa che sta al vertice e alla base di qualsivoglia opera statuaria. Inoltre le altre parti in cui viene ripartito l'argomento del trattato sono: il tema delle proporzioni (*συμμετρία commensuratio*), e la problematica della prospettiva (*ὄπτιχή , perspectiva*). Premesso che uno scultore deve possedere una vasta erudizione, anche letteraria e mitologica, il Gaurico osserva che, sebbene gli scultori utilizzano materiali diversi, come il legno, l'argilla, il gesso, la pietra o i metalli, nell'arte e nelle intenzioni essi realizzano un'assoluta unità espressiva in riferimento alla imitazione: *Hae autem ita inter sese omnes Junotae connexaeque sunt, ut cunctas no visse videri poterit, qui unam earum aliquam noverit, Sola enim circa quam versantur materia differunt, arte vero ipsa atque intentione conveniunt...* (ed. Brockhaus, p. 128). Sui temi della prospettiva e delle proporzioni del corpo umano formulati dal Gaurico, il discorso sarebbe troppo lungo. Lo Schlosser, ponendo in evidenza il platonismo del Gaurico, ha sottolineato la sua intenzione di far coincidere in proposito la tripartizione del viso con i concetti del Vero, del Bello e del Buono (*sapientia, pulchritudo, bonitas*).

Il succinto brano sugli scultori contemporanei ricordati dal Gaurico vede infine allineati fra gli altri i nomi del modenese Guido Mazzoni, Nino (Mino da Fiesole?), Andrea Crispo (Rizzo?), Antonio Crispo (Riccio), Luca e Andrea della Robbia, Pietro, Antonio e Tullio Lombardo, Cristoforo Gobbo (Solari), ed altri. Più interessa la citazione di alcuni scultori toscani, tra i quali Michelangelo, di cui si ricorda anche la sua posizione di pittore: *laudantur et in Thuscia magni quidem profectus nisi admodum iuvenis periisset Bettus Maianus, Michelangelus Bonarotus, etiam pictor, Andreas Sovinus, Franciscus Rusticus*. E se Benedetto da Maiano, il Sansovino, il Rustici e l'astro ascendente di Michelangelo, sono degni di lode, più alta suona la fama di Donatello, «laudatissimus»; il quale rappresenta – lo si comprende dalle parole di Pomponio – il vertice, l'ideale, il modello finora insuperato, nel campo della scultura in legno, in bronzo ed in marmo. Da Donatello discendono anche scultori considerati negativamente dal Gaurico, come Bartolomeo Bellano, definito senza tanti complimenti «*ineptus artifex*»; ma non gli sfugge poi un'altra traccia storica che, dal Ghiberti, probabilmente maestro di Donatello, prosegue con Donatello stesso, Desiderio da Settignano (*Scalpsit [sic] etiam egregie marmora*), Andrea del Verrocchio (*Donatelli sed iam senis aemulus*) e Leonardo, scolaro di quest'ultimo, di cui il Gaurico ricorda il monumento equestre a Francesco Sforza, il «Cenacolo» e soprattutto l'ingegno scientifico-matematico, cioè lo *Archimedaesus ingenium*. La conclusione è allora quella della riaffermazione del primato fiorentino nelle arti: *Florentini, ea nimirum urbs semper fuit harum artium nimirum mater*.

Scritto in età giovanile, il trattato di Pomponio Gaurico incontrò invero scarsa risonanza nella trattatistica e nella storiografia italiana successiva sull'arte. Più larga diffusione ebbe invece nell'Europa del nord.

Con lui peraltro si concludono degnamente la riflessione teoretica e storiografica del Quattrocento e del primo Cinquecento, sul piano umanistico ed erudito, – che è anche un limite – ma secondo una angolazione del tutto particolare che, poggiando sempre sul mito della antichità greca e romana, ne proietta la visione entusiasta su di un gruppo di scultori moderni, che da Firenze si irradiano a Roma, a Napoli, a Padova e in Lombardia.

