

II. LIBRO DELL'ARTE

1. SFONDO INTERAZIONALE: ARCHITETTURA E PITTURA IN ITALIA

1.1 GLI ARCHITETTI

Per enucleare le differenze fra le prassi didattiche e professionali in ambito architettonico fra l'Italia e l'oltralpe in epoca gotica, in mancanza di testi adatti, gioverà all'analisi considerare il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini. Cennino non era un architetto ma un pittore. Al di là della desolata situazione documentaria, cui ho già fatto cenno, nell'Italia del duecento e del trecento volere un architetto e scegliere un pittore (o un orefice, o uno scultore etc.) è tutt'altro che assurdo.

Fra il 12 e il 13 aprile del 1334, per esempio, la città di Firenze decide di:

pro communi flor. eligere et deputare dictum magistrum Giottum in magistrum et gubernatorem laborerii et operis Sae. Reparatae, et constructionis et perfectionis murorum civitatis flor. , et fortificationis ipsius civitatis et aliorum operum dicti communis, que ad laborerium vel fabricam cuiuscunque magisteri pertinere dicerentur vel possent [...]¹

Giotto, che non aveva alcuna preparazione in ambito architettonico, viene scelto in qualità di *expertus (ex sua scientia et doctrina)* essenzialmente in quanto *famosus vir*². A chi non ritenesse verosimile che nel tredicesimo e quattordicesimo secolo fosse possibile per un artigiano-artista essere famoso a livello sovraregionale, basterà una brevissima disamina di poche fonti letterarie dell'epoca per abbandonare lo scetticismo. Nella *Commedia* Dante scrive:

*Credette Cimabue nella pittura
tener lo campo e ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è scura*³

¹ V. Gaye (I): 481 s.

² Qualcuno dei riferimenti letterari e documentari alla fama di Giotto viene discusso più in basso. Per forza di cose ed economia d'argomentazione ho dovuto tralasciare passi di Pucci e Petrarca.

³ *Purgatorio* XI (vv. 94-96).

Gli scettici più incalliti potrebbero a questo punto obiettare che, ammessa la fama di Giotto non ne è ancora concessa l'onestà: la città di Firenze (che magari non aveva ancora letto Dante) poteva non sapere che Giotto non fosse un architetto ma un pittore. Si veda allora Riccobaldo da Ferrara che nella sua *Compilatio Chronologica* definisce Giotto semplicemente *pictor eximius*⁴, o si ricorra alla *Nuova Chronica* di Giovanni Villani che, parlando del campanile di Santa Reparata scrive:

"e soprastante e proveditore della detta opera di Santa Liperata fue fatto per lo comune maestro Giotto nostro cittadino, il più sovrano maestro stato in dipintura che ssi trovasse al suo tempo..."⁵

Per chiudere la questione si prenda Franco Sacchetti, che "dedica" a Giotto ben due delle sue trecento novelle. La sessantatreesima esordisce così: "Ciascuno può avere udito chi fu Giotto, e quanto fu gran dipintore sopra ogni altro".

Ma anche le fonti possono ingannare (specie quelle letterarie) e lo stesso Sacchetti nella settantacinquesima novella definisce Giotto uomo intelligentissimo, che non solo è conosciuto come *gran maestro di dipignere* ma anche (ed ecco l'apparente inganno) che è da considerare *maestro delle sette arti liberali*. Che Giotto avesse studiato (come probabilmente accadeva ai suoi quasi-colleghi architetti d'oltralpe) il trivio e il quatrivio è altamente improbabile e la chiosa sacchettiana non è altro che un'esagerazione evidente.

In effetti, nella novella, Giotto aveva dato prova del suo proverbiale acume rispondendo a una domanda postagli intorno al perché San Giuseppe fosse sempre rappresentato come un uomo triste. La risposta di Giotto suonava: "non ha egli ragione, che vede pregna la moglie e non sa di cui?". Tanta sagacia viene premiata con un *Magister*, la marca d'intelligenza per antonomasia.

Paradossalmente "l'inganno apparente" costituisce un'ottima prova del fatto che Giotto (e con lui i suoi colleghi) non aveva studiato all'università. Come si è visto attraverso le attestazioni letterarie e non, la cosa non era poi così grave, dal punto di vista tecnico, ma da quello sociale qualche conseguenza piccola ce l'aveva, nel senso che Giotto era effettivamente un grande pittore (e non architetto), un artigiano, un elemento del ceto medio che aveva fatto fortuna, ma era pur sempre qualcuno (anche se un qualcuno eccellente) che lavorando con le mani e non avendo studiato poteva essere

⁴ 218 s. Nella *Compilatio* si troverà anche la prima descrizione dell'opera di Giotto.

⁵ 12.2.

trattato, da chi lo aveva fatto, con molta ammirazione, certo, ma, al contempo, poco rispetto formale. Nella quinta novella della sesta giornata del *Decameron* si sostiene che Giotto *una delle luci della fiorentina gloria dir si puote*. Di fatto però quando *Messer forese da Rabatta*, un dotto avvocato, lo incontra per strada, gli dà del tu⁶:

Giotto, a che ora venendo di qua allo 'ncontro di noi un forestiere che mai veduto non t'avesse, credi tu che egli credesse che tu fossi il migliore dipintore del mondo, come tu se'?

laddove *maestro Giotto*, come un semplice artigiano, dà del *Voi* al suo interlocutore:

Messere, credo che egli il crederebbe allora che guardando voi, egli crederebbe che voi sapeste l'abici.

Giotto, uno degli uomini più famosi del proprio tempo, era dunque, per sé e per gli altri, un pittore competente e sagace ma pur sempre un artigiano indotto, con tanto d'iscrizione, dal 1320 e come tutti gli altri pittori di Firenze, all'*arte dei medici e degli speciali*⁷.

Come abbiamo visto, fu in virtù dei suoi straordinari meriti nel campo della pittura che venne nominato architetto del duomo fiorentino⁸. Come mai? La divisione delle competenze in un cantiere edilizio fra un tecnico responsabile di pianificare e portare praticamente a termine il progetto e un coordinatore dei lavori rendeva possibile una scelta di questo tipo. Si può dire che il mecenate comprava col pittore (profano in architettura) le sue rinomatissime capacità organizzative.

Per quanto riguarda l'Italia, intorno alle competenze pratiche-ingegneristiche-edili, cui Giotto e gli altri grandi maestri del duecento e trecento erano assolutamente estranei, non si può dire nulla o quasi, né è possibile fare alcun nome, così che Brunelleschi può essere con certezza considerato l'iniziatore di una nuova era, in cui la coordinazione e la pianificazione confluirono in una sola persona.⁹ In questo senso la costruzione di Santa Reparata risulta esemplare. Si succedono tre coordinatori, Arnolfo di Cambio (scultore),

⁶ Le sottolineature di questa e della prossima citazione sono mie.

⁷ V. Tomei (1997a): 9.

⁸ Sulla normalità dell'apparentemente poca attenzione ai domini tecnici delle amministrazioni italiane dell'epoca si veda Binding 2004: 93 ss.e in senso opposto Fanelli: 9-22.

⁹ Cfr. Fanelli 18 s.: "Il ruolo assunto da Filippo [Brunelleschi] sembra segnare il punto di rottura con l'organizzazione corporativa del lavoro che aveva caratterizzato il cantiere medievale".

Giotto (pittore) e Andrea Pisano (orefice), ma a risolvere il problema della cupola e terminare il duomo è l'ingegnere Brunelleschi.

1.2 I PITTORI

I pittori di Firenze all'inizio del quattordicesimo secolo sono organizzati in una corporazione esclusivamente a loro intitolata ma vengono fatti confluire in una corporazione più grande (la *Corporazione maggiore dei medici e degli speziali*). A metà del secolo tentano di unirsi tutti in un'organizzazione esterna, la *compagnia di San Luca*. Nel 1380 cercano, invano, di farsi riconoscere almeno la categoria nominale nel titolo della corporazione maggiore cui appartengono. Le disavventure istituzionali vengono però compensate da una sorta di euforia pittorica che prende Firenze fra il duecento e il trecento, rendendo il mestiere del pittore inaspettatamente più prestigioso e remunerativo di prima. Motore principale di questo processo di promozione sono gli incarichi che i pittori ricevono dai conventi degli ordini mendicanti che lentamente si vanno stabilendo in città. La realizzazione del programma iconografico francescano (che ha reso famoso Giotto, per esempio) coincide con l'introduzione di una novità formale (competenza dunque richiesta ai pittori, perché alla moda) nel repertorio dei pittori: il Cristo trionfante viene sostituito da un modello bizantino, il Cristo doloroso, entrato in Italia attraverso Venezia. Dunque, visto che adesso fare il pittore "conviene", non sarà più assurdo pensare di scrivere, in un mondo dominato dalla cultura orale, un manuale didattico per aspiranti pittori.

2. ANALISI DELL'OPERA

Il *Libro dell'arte*¹⁰, scritto alla fine del quattordicesimo secolo in ambito veneto, è il primo trattato tecnico in volgare conservato. Questo libro, manco a dirlo, è esplicitamente legato a Giotto, in quanto l'autore, Cennino Cennini, dichiara di essere stato allievo di Agnolo di Taddeo da Firenze, il quale è stato, per parte sua, allievo del proprio padre, il quale era niente popò' di meno che figlioccio e allievo di Giotto:

¹⁰ L'edizione cui faccio riferimento è quella di Brunello (v. Bibliografia).

*Si come piccolo membro esercitante nell'arte di dipintoria, Cennino d'Andrea Cennini da Colle di Valdesa nato, fui informato nella detta arte XII anni da Agnolo di Taddeo da Firenze mio maestro, il quale imparò la detta arte da Taddeo suo padre; il quale suo padre fu battezzato da Giotto e fu suo discepolo anni XXIII.*¹¹

Di Cennino non sappiamo, in realtà, quasi nulla. Le poche note di cui sopra le dobbiamo, significativamente, a lui stesso. L'unica informazione, d'origine non cenniniana, che si può aggiungere alle scarse notizie sulla sua vita è tratta da un registro padovano. Cennino intorno al 1398 doveva trovarsi a Padova (ma forse vi si trovava da più tempo), coniugato ad una padovana e residente in *Contrada S. Pietro*. Come pittore non doveva essere famosissimo e delle sue opere conserviamo soltanto una piccola tavola con una *natività*.

Cennino potrebbe aver scritto il libro che ci interessa proprio a Padova, notissima sede universitaria, il che spiegherebbe i numerosi tratti linguistici patavini riscontrabili nello scritto, nonché il contatto con ricettari¹² ed enciclopedie¹³.

Ad una prima e superficiale lettura il libro sembra ricalcare lo schema riscontrato in Villard: allocuzione diretta del lettore, vocabolario specialistico, tecnica aggregativa. Ma qua e là compaiono riflessioni di natura astratta, rimandi interni effettivamente verificabili, e se, da una parte, le spiegazioni di Cennino sono di natura essenzialmente telica (fa' in questo modo, perché è meglio o perché è più bello), dall'altra è possibile riscontrare, in alcuni casi, liste di argomenti scientifico-tecnici incasellate in relazioni evidentemente causali. In pochissimi casi è possibile trovare persino forme forti d'integrazione che, aggiunte all'evidente presenza nel testo di una macroarchitettura (per cui Cennino per esempio prima insegna a disegnare, poi a preparare i colori e quindi a colorare), finiscono per allontanare il *Libro dell'arte* dal *Carnet*, non relativamente ai tratti di oralità (che sussistono) ma in quanto alle due categorie restanti. Qui di seguito, l'analisi in dettaglio.

Il libro è costruito con molto ordine:

¹¹ 4.

¹² Nella fattispecie la *Schedula diversarum artium* di Teofilo (1247-60).

¹³ Nella fattispecie lo *Speculum maius* di Vincenzo di Beauvais (dodicesimo secolo).

*Adunque, voi che con animo gentile sete amadori di questa virtù e principalmente all'arte venite, adornatevi prima di questo vestimento: cioè amore, timore, ubbidienza e perseveranza.*¹⁴

ed è pieno di rimandi interni, cui fa anche spessissimo riferimento:

[...] *seguitando lo inossare con quello ordine che detto ho.*¹⁵

oppure

[...] *come innanzi ti mosterrò.*¹⁶

Quando il discorso si sposta su temi non strettissimamente legati all'ufficio e di ordine più astratto, Cennino assume uno *stile* più alto, per esempio con l'uso di *onde*:

*Nel principio che Iddio onipotente creò il cielo e la terra, sopra tutti animali e alimenti creò l'uomo e la donna alla sua propria immagine, dotandoli di tutte virtù. Poi, [...] ; onde [...]: -Perché [...] -Onde [...]]: perché [...]*¹⁷

A differenza di Villard il *Libro* non contiene illustrazioni. Per risolvere la propria complessità il testo utilizza strategie esplicative orali, per esempio attraverso l'uso copiosissimo di *cioè*:

*Queste due parti vogliono questo, cioè: sapere tritare, o ver macinare, [...]*¹⁸

oppure menzionando casi speciali all'interno di regole di respiro generale:

¹⁴ 6.
¹⁵ 9.
¹⁶ 53.
¹⁷ 3.
¹⁸ 7.

*E se venisse che la luce venisse o risprendesse per lo mezzo in faccia, o vero in maesà, per lo simile metti il tuo rilievo chiaro e scuro alla ragione detta. E se [...]*¹⁹

o spiegando il significato dei termini tecnici²⁰ usati:

*E poi aombrare le pieghe d'acquarelle d'inchostro; cioè acqua quanto un guscio di noce tenessi, dentro due gocce d'inchostro; ed d'aombrare con pennello fatto di code di varo, mozzetto e squasi sempre asciutto: e così, secondo gli scuri, così annerisce l'acquarella di più gocciolate d'inchostro.*²¹

con precisione:

*In qual modo si fa un ricco drappo d'oro o d'argento o di azzurro oltramarino, e come si fa di stagno dorato in muro.*²²

*Ancora, volendo fare un ricco drappo d'oro, si è da rilevare con foglie e con pietre legate di più colori quel vestire che vuoi fare; metter poi a distesa d'oro fine; e poi granare, quando è brunito.*²³

*E poi riponi il temperatolo in su l'una delle sponde di questa penna, cioè in su `l lato manco che inverso te guarda, e scarnala e assottigliala inverso la punta; e l'altra sponda taglia al tondo e ridurla a questa medesima punta. Poi rivolgi la penna volta in giù e mettila in sull'unghia del dito grosso della man zanca, e gentilmente, a poco a poco, scarna e taglia quella puntolina; e fa`la temperatura grossa e sottile, secondo che vòl oper disegnare o per iscrivere.*²⁴

ed ordine:

¹⁹ 11.

²⁰ A volte con risultati non proprio convincenti come questo: *Giallo è un color giallo che si chiama risalgallo* (51).

²¹ 12 (la sottolineatura è mia).

²² 145 s. (CXLIII).

²³ 145.

²⁴ 15.

Ad idem. [...]

Ad idem. [...]

Ad idem. [...]

*Ad idem. [...]*²⁵

*Perché detto ho nominatamente di tutti i colori che con pennello s'adoperano, e come si triano..., ora ti voglio dimostrare con tempera e sanz tempera.*²⁶

*[...] e cioè in tre parti dividere: l'una parte, ombra; l'altra, tinta del campo che hai; l'altra, biancheggiata.*²⁷

Tanta dovizia verbale e semantica dovuta da una parte, come ho detto, alla mancanza di illustrazioni d'appoggio, dall'altra rivela il calibro di discente del lettore, la sua non ancora avvenuta specializzazione (a differenza di quanto accadeva nel *Carnet*). Il lettore di Cennino deve "fare" anche lui qualcosa ed imparare un "modo" per farla:

*Ancora ti do un altro modo ai detti carbon fare.*²⁸

ma Cennino non gli lesina mai aiuto cognitivo o sprone didattico; fra l'altro attraverso l'uso di molte domande più o meno retoriche come queste:

*Sai che t'avverrà, praticando il disegnare de penna? Che ti farà sperto, pratico e capace di molto disegno entro la testa tua.*²⁹

*Assai che te ne interviene? Che se questa tale acqua è poca tinta e tu con diletto aombri e senza fretta, e ti viene le tue ombre a modo d'un fummo bene sfumate.*³⁰

²⁵ 15.

²⁶ 69.

²⁷ 31.

²⁸ 34.

²⁹ 15.

³⁰ 31.

L'intento didattico è addirittura tematizzato esplicitamente (e quindi comunicato verbalmente al lettore):

*Pure a te è di bisogno si seguiti innanzi, acciò che possi seguitare il viaggio della detta scienza.*³¹

*Tutto questo si chiama disegnare in carta tinta, ed è via a menarti all'arte del colorire. Seguitalo sempre quanto puoi, ch'è il tutto del tuo imparare. Attendivi bene, sollecitamente e con gran diletto e piacere.*³²

giustificando anche pause o omissioni didattiche:

*Lasciamo star questa parte.*³³

o utilizzando figure retoriche obbedienti al principio regolativo dell'evidenza:

*E sai che fa la prima colla? Un 'acqua che viene a essere men forte; e appunto come fossi digiuno e mangiassi una presa di confetto, e beessi un bicchier di vino buono, ch'è uno invitarti a desinare, così è questa colla: è un farsi accostare il legname a pigliare le colle e gessi.*³⁴

*Poi abbi gesso grosso, cioè velteriano, ch'è purgato e tamigiato a modo di farina.*³⁵

*Se hai a disegnare di notte, toglì un lume grande verso il tuo disegno, e un lume piccolo dal lato che disegni, cioè all'avenante; come fusse un doppiero impreso dal lato disegnato, e una candela dal lato che disegni.*³⁶

³¹ 27.

³² 32.

³³ 37.

³⁴ 119.

³⁵ 120.

³⁶ 174.

Poi incolla della colla usata dove hai a colorire o metter d'oro, e miscola un poco chiara d'uovo colla detta colla, come sarebbe una chiara d'uovo in quattro muglioli o ver bicchieri di colla.³⁷

[...] e abbi una tavola di noce o di pero, pur che sia di legname ben forte e sia di spazio come sarebbe una prieta cotta o ver mattone; [...]³⁸

Fagli tenere la bocca e gli occhi serrati non isforzatamente, ché non bisogna, ma sì come dormissi.³⁹

E moderatamente ne trai fuori lo 'gnudo: lavallo diligentemente con acqua chiara; sarà diventata la carne sua colorita come rosa.⁴⁰

[...] e sia distesa su una tavola ben larga, sì come è ua tavola da mangiare.⁴¹

All'allievo però non s'insegna soltanto come far qualcosa. Laddove possibile Cennino fornisce spiegazioni più o meno scientifiche:

E però quando il vo` triarlo, metti quella quantità che vuoi in sulla tua prieta e, con quella che tieni in mano, va`a poco a poco lusingandolo a stringello dall`una pietra all`altra, miscolandovi un po`di vetro di migliuòlo rotto, perché la polvera del vetro va` ritraendo l`orpimento al greggio della pietra.⁴²

Vero è ch`a alcuni piace molto brunire pur su per la carta tinta, cioè che la pietra da brunire la tocchi e cerchi, perché l`abbi un poco di lustro: poi fa`come a te piace; ma`l primo mio modo è migliore. La ragione è questa: che fregando la pietra da brunire sopra la tinta, per lo suo lustro toglie il lustro dello stile quando disegni; ed eziandio l`acquarella che vi dàì su non

³⁷ 174.

³⁸ 186.

³⁹ 201.

⁴⁰ 204.

⁴¹ 205.

⁴² 50.

*v'appariscono sfumanti e chiare, come fa a modo detto in prima. Sit nihil hominibus, fa` come tu vuoi, ec.*⁴³

Queste spiegazioni sono spesso, come s'è visto, teliche:

*E tanto la macina, quanto hai sofferenza di poter macinare, ché mai non possono essere troppo; ché quanto più le macini, più perfetta tinta viene.*⁴⁴

o intuitive:

*E se vedessi che per lo tuo tingere aridisse o ingoiasse per la tinta, è segno che la tempera è troppo forte: e però, [...]*⁴⁵

Per quanto riguarda la dimensione "Aggregazione-Integrazione" si può dire che il testo presenta numerose soluzioni aggregative:

*E lavallo per questa forma due o tre volte, e sarà più bello.*⁴⁶

nonché delle tendenze, anche se meno numerose, integrative⁴⁷:

*Dimostrandoti il perché tu dà questo tale mordente, la ragione è questa: perché la pietra tiene sempre umido, e come il gesso temperato con colla el sentisse, subito marcisce e spiccasi e guastasi: onde questo tale olio e vernice è arme e mezzo di concordare il gesso con la pietra e per questa cagione tel dimostro: el carbone sempre tiene asciutto per l'umidità della pietra.*⁴⁸

che spesso null'altro sono che condensazioni nominali (dei quasi-interpretatori) di stile quasi ellittico:

⁴³ 19.

⁴⁴ 17.

⁴⁵ 18.

⁴⁶ 56.

⁴⁷ Su un campione di circa 2000 parole si possono trovare 24 elementi integrativi. Lo sforzo chierificatore relativo alle relazioni semantiche fra le proposizioni ammonta dunque a un valore dell'1,2%.

⁴⁸ 191.

*La ragione: che ti verrà fatto i tuoi lavori come capelli sottili, che è più vago lavoro.*⁴⁹

*Hai un vantaggio: che non ti bisogna dare altro campo, ché truovi vetro d'ogni colore*⁵⁰

*Una altra maniera [...] , la quale è un membro di gran divozione per adornamento d'orlique sante*⁵¹

*E vuole essere il gesso sottile temperato meno che 'l gesso grosso. La ragione? che il gesso grosso è tuo fondamento d'ogni cosa. E per tanto el ti viene bene a ragionare, che non potrai strucare tanto il gesso sottile, che qualche poco non vi rimanga d'acqua. E per questa cagione fa' arditamente una medesima colla.*⁵²

*Di questa ti guarda, però ch'ella ritiene sempre in sé grassezza, per cagion dell'allume, e non dura niente né con tempere, e di subito perde suo colore.*⁵³

*E quando la vuoi adoperare per brunire oro e ariento, tiella prima in seno per cagione che non senta di nessuna umidezza, ché l'oro è molto schifo*⁵⁴

*Se caso fosse che la carta [...]*⁵⁵

Rispetto al *Carnet* si nota anche un aumento sensibilissimo non solo del numero ma anche del tipo di relazioni semantiche espresse:

Condizionalità: *Se ti bisogna sapere [...]*⁵⁶

Causalità: *E guar 'ti non vegga l'aria, ché subito perde suo colore*⁵⁷

⁴⁹ 157. V. anche 160, 189, 205: "La ragione: [...]".

⁵⁰ 182.

⁵¹ 182 s.

⁵² 122.

⁵³ 46.

⁵⁴ 139.

⁵⁵ 19, Cfr. anche 166: *E se caso venisse che [...]*, 192: *e se pur ti venisse caso che [...]*.

⁵⁶ 15.

Concessività: *Sit nihil hominibus, fa come vuoi*⁵⁸

Finalità: *Bianco è un colore naturale, ma bene è artificiato, el quale si fa per questo modo. Tolli la calcina sfiorata, ben bianca; mettila spolverata in uno mastello per isapzio di di otto, rimutando ogni di acqua chiara, e rimescolando ben la calcina e l'acqua, acciò che ne butti fuori ogni grassezza.*⁵⁹

Avversatività: *Togli una poca di grana pesta e un poco di verzino; cuocili insieme; ma fa che'l verzino o tu il grattugia, o tu el radi con vetro [...]*⁶⁰

In ogni caso va detto che la strategia espressiva più frequentemente usata da Cennino è il gerundio:

*Volendo triarlo, tieni di quelli modi che detto th'ho.*⁶¹

Il *Libro* è dunque uno *Sprachwerk* che presenta forti tratti di oralità vicino a qualche caso di integratività. Indubbiamente tutto ciò ha che fare con l'intenzione didattico-(semi)scientifica dell'autore. In effetti Cennino dice con tutta chiarezza che la pittura è scienza⁶²:

*Pure a te è di bisogno si seguiti innanzi, acciò che possi seguitare il viaggio della detta scienza.*⁶³

Una scienza che, tuttavia, Cennino ha appreso empiricamente. Ancora una volta ci troviamo davanti a un caso di trasmissione di una dottrina fino a quel momento orale e, come nel caso di Villard, della propria esperienza:

⁵⁷ 52.

⁵⁸ 20. *Sit nihilominus* sta, erroneamente, per "purtuttavia".

⁵⁹ 60.

⁶⁰ 67.

⁶¹ 51.

⁶² Una scienza che ha forti implicazioni morali per la vita dei suoi adepti: *La tua vita vuole essere sempre ordinata siccome avessi a studiare in teologia o filosofia o altre scienze, cioè del mangiare o del bere temperatamente almen due volte il di, usando pasti leggeri e di valore, usando vini piccoli, ... Ancor ci è una cagione che, usandola può alleggerire tanto la mano, che andrà più variegando, e volando assai più che non fa la foglia al vento. E questa si è, usando troppo la compagnia della femmina. (28).*

⁶³ 27.

*Per confortar tutti quelli che all'arte volgiono venire, di quello che a me fu insegnato dal predetto Agnolo mio maestro nota farò, e di quello che con la mia mano ho provato [...]*⁶⁴

*Vi trovai questo , essendo guidato un dì per Andrea Ciennini mio padre, menandomi per lo terreno di Colle di Valdessa [...]*⁶⁵

Fino all'estremo in cui l'esperienza (che è di già un sapere pratico) anche se caduta in disuso, viene trasmessa come nozione, certamente inutile, ma in quanto esperienza, degna di tradizione:

*[...] e per tanto non che s'usi, ma perché io n'ho gustato, però tel dimostrerò.*⁶⁶

Eppure, anche per Cennino, la pratica resta il momento più importante nella didattica pittorica:

*Poi in praticare a colorire, adornare di mordenti, far drappi d'oro, usare di lavorare di muro, per altri sei anni, sepmre disegnando, non abbandonando mai né in dì di festa, né in dì di lavorare. E così la natura per grande uso si convertisce in buon pratica. Altrimenti, pigliando atri ordini, nonne sperare mai che vegnino a buon perfezione. Ché molti son che dicono che senza essere stati con maestri hanno imparato l'arte; nol credere, ché io ti do l'essempro di questo libro: studiandolo di dì e di notte, e tu non ne veggia qualche pratica con qualche maestro, non ne verrati mai da niente, né che mai possi con buon volto stare tra i maestri.*⁶⁷

La pratica del "fare" e del "veder fare", tanto che Cennino ammette che l'uso del mezzo scritto (e la pura lettura) non sono il mezzo migliore per capire ed imparare determinate tecniche:

⁶⁴ 5.

⁶⁵ 47.

⁶⁶ 190.

⁶⁷ 110.

*Ma veggendo tu lavorare e praticare la mano, ti sarebbe più evidente che vederlo per isrittura.*⁶⁸

L'allievo dunque è ancora qualcuno *ki velt faire* qualcosa ma da cui si attende che la perizia manuale corrisponda ad una competenza mentale. Da lì la frequentissima formula allocutiva, lontana da quella villardiana: *e sappi che*. A diventar pittori, ricorda Cennino ai suoi lettori, si guadagna bene in terra ma anche in cielo:

*[...] se lavori bene, e dia tempo nelli tempo nelli tuoi lavori, e di buoni colori, acquisti fama in tal modo, che una ricca persona ti verrà a pagare per la povera; e sarà il nome tuo sì buono in dar buon colori, che se un maestro arà un ducato d'una figura, a te ne sarà proferto due, e verrai ad avere tua intenzione, come che proverbio antico sia: chi grossamente lavora, grossamente guadagna. E dove non ne fussi ben pagato, Iddio e Nostra Donna te ne fai di bene alla'anima e al corpo.*⁶⁹

e come augura Cennino in conclusione alla sua opera:

e appresso di chi studierà questo libro gli donino [tutte le personae del Pantheon cristiano] grazia di bene istare e ben ritenerlo, acciò che col lor sudore possano in pace vivere e loro famiglia mantenere in questo mondo per grazia e finalmente nell'altro per gloria, per infinita secula seculorum. Amen.

3. CONCLUSIONE

In epoca gotica, le prassi in campo edile (le *Lebensformen*) al di qua e al di là delle Alpi sono molto differenti. La divisione del lavoro all'apice del cantiere fra un pratico e un coordinatore ha reso possibile in Italia l'avvicinamento ai cantieri di artisti famosi ma profani in architettura. Non è da escludere che la fama raggiunta da questi non-architetti abbia contribuito, non solo (e questo è certamente vero) alla creazione del mito

⁶⁸ 79.

⁶⁹ 103 s.

dell'artista (in senso rinascimentale) ma anche, al di là di tutti i fattori discussi nel terzo capitolo della prima parte di questo lavoro, alla carica di prestigio attribuita al mestiere dell'architetto.

Gli architetti italiani (veri o falsi che fossero) erano meno dotti dei francesi (o non lo erano affatto) e non ci hanno lasciato alcun trattato d'architettura⁷⁰ (ma neanche i francesi l'hanno fatto). L'unica fonte utile è dunque il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini, che in questo capitolo è stato ampiamente analizzato. Sorprendentemente, almeno a prima vista, si osserva una rottura dello schema "orale-*Sprechandlung*-aggregativo" riscontrabile nel *Carnet*. Il *Libro* è

1) uno *Sprachwerk* maturo

2) con forti tratti di oralità

3) con qualche leggera tendenza all'integrazione⁷¹

Nel prossimo capitolo si cercherà di capire se questo risultato è paradossale o se è il risultato di un equilibrio di forze relative allo sfondo interazionale dei testi del corpus. Il primo passo per rispondere a questo interrogativo sarà l'analisi (meno dettagliata di quelle fatte finora) di due opere quattrocentesche: *Das Büchlein der fialen Gerechtigkeit* di Matthäus Roriczer e il leonardiano *Trattato della pittura*.

⁷⁰ Ciò non vuol dire che non usassero disegnare. Cfr. Ascani (*passim*).

⁷¹ Ricordo a chi legge che la mancanza di illustrazioni (abbondantissime nel *Carnet*) provoca da una parte l'aumento del materiale linguistico e dall'altra l'esigenza di ridurre lo stesso: per esempio con tecniche integrative. Sullo sforzo chiarificatore del *Libro* relativo al rapporto fra le proposizioni si veda la n. 47 di questo capitolo.