

«CI VUOL PIU TEMPO CHE A FAR LE FIGURE».
PER UNA STORIA DEL LESSICO ARTISTICO ITALIANO

Nel 1952 Roberto Longhi scriveva:

[...] gli artisti figurativi, per naturale insofferenza a esprimersi con gli strumenti di un'arte diversa dalla propria (dico 'le parole') omisero spesso di tramandarci una loro qualsiasi letteratura e altrettanto trascurarono di fomentarla nei colleghi dell'altra provincia poetica. E' abbastanza noto che, persino in epoca criticamente più adulta, Michelangelo, interpellato dal Varchi sull'annosa polemica tra pittura e scultura, si scusava della troppo breve risposta col dire che 'ci vuol più tempo che a far le figure'.¹

La sbrigativa risposta di Michelangelo non convinceva Roberto Longhi, che non poteva «prendere per buona questa scrollata di spalle proprio da parte di chi, quando bisognasse, sapeva lavorare assai bene anche 'l'opera d'inchio-stro'». ² Certo è, in ogni caso, che l'attenzione alla *parole* degli artisti è stata scarsa, non solo da parte dei diretti interessati, ma anche da parte dei codificatori ufficiali della *langue*.

Lo scarso interesse per la lingua di questo particolare settore terminologico trova conferma, in campo lessicografico, nell'atteggiamento di sospettosa cautela tenuto dagli Accademici della Crusca nei confronti della lingua dell'arte. L'Accademia, che nella terza edizione del *Vocabolario della Crusca* (1691) aveva accolto con una certa larghezza scrittori che «esprimevano i contenuti nuovi della più odierna cultura fiorentina scientifico-sperimentale»,³ nei confronti del lessico artistico si mostrò circospetta.

¹ R. Longhi, *Letteratura artistica e letteratura nazionale*, in "Paragone", 33, 1952, p. 8.

² *Ibid.*

³ M. Vitale, *La III edizione del «Vocabolario»*, in Id., *L'oro della lingua*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, p. 310.

Sorprende, questo atteggiamento, per più motivi: da una parte la presenza, tra gli accademici che più contribuirono al rinnovamento della nuova impressione, di Carlo Dati, autore delle *Vite de' pittori antichi*,⁴ dall'altra quella del cardinale Leopoldo de' Medici,⁵ non solo appassionato raccogli-tore e collezionista di oggetti d'arte, ma anche studioso della terminologia ad essi relativa.⁶ In più bisogna ricordare che, in coincidenza con la terza impressione del Vocabolario, nel canone degli autori citati fu ammesso Filippo Baldinucci,⁷ al quale si deve, come è noto, la prima opera composta da un esperto col fine di elaborare «una dichiarazione di voci, di termini, di qualità e nomi di cose».⁸

Il lessico delle arti costituisce un patrimonio ricchissimo, che è andato accumulandosi e stratificandosi nel tempo, ma che è stato inopinatamente

⁴ Su Carlo Dati si veda M. Vitale, *op. cit.*, pp. 290-300.

⁵ Cfr. S. Parodi, *Leopoldo de' Medici per un dizionario enciclopedico*, in **Contributi del Convegno Nazionale sui Lessici Tecnici del Sei e Settecento* (Pisa, Scuola Normale Superiore, 1-3 Dicembre 1980), Firenze, Eurografica, 1981, I, pp. 41-64.

⁶ Per notizie sull'«abortito progetto» del cardinale Leopoldo de' Medici di giunte contenenti elenchi di nomi di mestieri e di lessici delle arti, si veda S. Parodi, *L'uso e le professioni nei vocabolari della Crusca*, in **Convegno Nazionale sui Lessici Tecnici delle Arti e dei Mestieri* (Cortona, 28-30 Maggio 1979), Firenze, Eurografica, 1979, pp. 23-36.

⁷ Si tratta di un'ammissione a prima vista importante, ma da ridimensionare se teniamo conto del fatto che alla presenza, tra i citati, del *Vocabolario toscano delle arti del disegno* non corrisponde poi, all'interno della terza edizione del dizionario, alcuna reale testimonianza baldinucciana: si vedano, in proposito, le osservazioni di S. Parodi, in F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arti del disegno* (1681), rist. anast. con una nota critica di S. Parodi, Firenze, S.P.E.S., 1985, p. IX: «l'intenzione degli accademici era stata certamente quella di citare il Vocabolario toscano nella terza edizione della Crusca: ne fa fede la "Tavola delle Abbreviature" [...] Tuttavia, non ci è stato dato di trovare neppure una singola citazione sotto questa sigla; si deve anzi osservare che la sigla stessa e ogni altro riferimento al Baldinucci e alle sue opere scompaiono nella "Tavola delle abbreviature" della IV impressione, in cui il nostro non è citato». Sul Baldinucci, e sui criteri «incerti» del suo lemmario, si veda anche L. Serianni, *La lessicografia*, in **Teoria e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento*, a cura di L. Fornigari, Bologna, Il Mulino, 1984, p. 119.

⁸ F. Baldinucci, *Vocabolario toscano*, cit., p. XI. Quanto all'impostazione dell'opera, si legga quello che il Baldinucci scrive, sempre a p. XI, nell'introduzione intitolata *L'Autore a chi legge*: «Voglio ancora che sia a vostra cognizione, che siccome molti sono stati in Italia coloro, che intorno alle nostre Arti hanno composto volumi; così varj ancora sono stati i termini e le voci, delle quali essi sopra una materia stessa troviamo essersi serviti; onde è stato mio pensiero di quegli valermi per l'opera mia, li quali, o come più antichi, o come più ricevuti, o come più espressivi, sono stati da' migliori Maestri del nostro secolo, per ordinario più adoperati [...] Né meno volli io nella mia nomenclatura, nelle cose Matematiche o geometriche, giugnere alle finezze de' parlari de' Professori dell'Arte; ma solo portarle per modo, che basti a far conoscere, come elleno in pratica si adoperino».

trascurato (come osservava Gianfranco Folena già nel 1976), anche dagli storici dell'arte:

La terminologia delle arti figurative e dell'architettura è un campo ancora in larga parte inesplorato. Sembra che i nostri storici dell'arte e delle teorie e tecniche artistiche non sentano, con rare eccezioni, la necessità preliminare di portare categorie e nozioni storiche al paragone sperimentale dei termini che le designano nelle fonti, documenti, lettere, trattati d'arte.⁹

E Giovanni Nencioni avvertiva, nel 1982, proprio a proposito del Baldinucci, che

[...] non in ogni tempo le parole hanno la stessa importanza e dignità per chi vi riflette criticamente; anzi, quando esse si affermano, quando cioè si formano le categorie concettuali che esse esprimono, la loro vitalità si manifesta più spesso sul piano pragmatico che su quello riflesso, perché non sono ancora entrate a far parte di quel cerchio aulico da cui i lessicografi, specie se dotti (appunto com'era il Baldinucci), sogliono attingere. E' soltanto dopo, nella tradizione storica e nella prospettiva critica in cui si sono inserite, che esse acquistano implicazioni tecniche e si caricano di contenuti mentali prima non percepiti. Ecco la ragione per cui alcuni storici dell'arte dedicano oggi a parole come *galleria*, *museo*, *gabinetto* ecc. un'attenzione che solo pochi anni fa non dedicavano: oggi dietro a quelle parole essi vedono i nuovi modi con cui una società frui dell'opera d'arte, le concezioni che presiedettero a quei modi, le istituzioni che ne sorsero.¹⁰

Partendo da queste considerazioni cercherò di illustrare alcuni termini relativi alle arti figurative, colti nel momento del loro primo apparire nella letteratura artistica in volgare: la scelta comprende sei trattati scritti tra la fine del Trecento e i primi decenni del Cinquecento, diversi per concezione, destinatari, fortuna.

Punto di partenza per la ricognizione è il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini,

⁹ G. Folena, *La scrittura di Tiziano e la terminologia pittorica rinascimentale* (1976), in Id., *Il linguaggio del caos*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 267.

¹⁰ G. Nencioni, *La «galleria della lingua»*, in Id., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, p. 247. Si vedano anche, dello stesso autore, le osservazioni sul lessico delle arti figurative contenute in Id., *Verso una nuova lessicografia* (1985), ora in Id., *Saggi di lingua antica e moderna*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1989, pp. 411 e 419-21. Sul problema del rapporto tra lessico delle arti figurative e lessicografia un utilissimo quadro d'insieme è in P. Barocchi, *Storiografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario*, in "Studi di lessicografia italiana", 3, 1981, pp. 5-27, e Ead., *Problemi di lessico figurativo e Accademia della Crusca*, in "Lettere italiane", 36, 1984, pp. 157-166.

primo trattato in volgare sulle tecniche dell'arte, scritto verso la fine del Trecento o, più probabilmente, nei primi anni del Quattrocento.¹¹ Nell'opera «s'intrecciano nomi e suggerimenti puramente tecnici a principi e consigli artistici, nei quali il Cennini, che pur è partito, nella sua prefazione, da forme scolastiche e medievali e si è rifatto al peccato originale, esprime una nuova coscienza del valore della pittura».¹² Il pittore di Colle Val D'Elsa espone, nel primo capitolo del trattato, una sintesi del pensiero medievale sull'origine delle arti, e pone la propria disciplina, la pittura, al secondo posto tra le arti che devono la propria origine al principio della *necessitas* :

[...] e questa è un'arte che 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. E con ragione merita metterla a sedere in secondo grado alla scienza e coronarla di poesia (29-30).

Il Cennini, nonostante le malevole insinuazioni del Vasari,¹³ che sembra volerne sminuire l'importanza, è ben consapevole della rivoluzione giottesca, e proprio riferendosi all'opera del «gran maestro»¹⁴ Giotto si serve, primo fra i trattatisti d'arte, del termine *moderno* con questo particolare significato:¹⁵

¹¹ Cfr. *Prosatori volgari del Quattrocento*, a cura di C. Varese, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 305 (le citazioni, con le indicazioni delle pagine relative, sono da Cennino Cennini, *Il libro dell'arte o Trattato della pittura*, a cura di F. Tempesti, Milano, Longanesi, 1975). Sul trattato cenniniano si veda, ora, S. Baroni - S. B. Tosatti, *Sul Libro dell'Arte di Cennino Cennini*, in "ACME", *Annali della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, LI, I, Gennaio-Aprile 1998, pp. 51-73.

¹² *Prosatori volgari*, cit., p. 305.

¹³ Scrive il Vasari, a proposito del Cennini: «Imparò dal medesimo Agnolo [Gaddi] la pittura Cennino di Drea Cennini da Colle di Valdelsa, il quale, come affezionatissimo de l'arte, scrisse in un libro di sua mano i modi del lavorare a fresco, a tempera, a colla et a gomma, et inoltre come si minia e come in tutti i modi si mette d'oro [...] E nel principio di questo suo libro trattò della natura de' colori così minerali come di cave, secondo che imparò da Agnolo suo maestro volendo, poi che forse non gli riuscì imparare a perfettamente dipignere, sapere al meno le maniere de' colori, delle tempere, delle colle e dello ingessare, e da quali colori dovemo guardarci come dannosi nel mescolargli, et in somma molti altri avvertimenti de' quali non fa bisogno ragionare, essendo oggi notissime tutte quelle cose che costui ebbe per gran secreti e rarissime in que' tempi». Cito da G. Vasari, *Vita d'Agnolo Gaddi pittor fiorentino*, in Id., *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, Sansoni (poi Studio per edizioni scelte), 1966-84, p. 248.

¹⁴ C. Cennini, *Il libro dell'arte*, cit., cap. LXVII, p. 71.

¹⁵ Cfr. Julius Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, trad. di F. Rossi, 3^a edizione aggiornata da O. Kurz, Firenze. La Nuova Italia, 1996, p. 95.

Il quale Giotto rimutò l'arte del dipignere di greco in latino e ridusse al moderno; ed ebbe l'arte più compiuta che avessi mai più nessuno (30).

Già Maria Luisa Altieri Biagi ha segnalato, a proposito di *disegno* in Benvenuto Cellini,¹⁶ come questo termine si sia caricato, nell'orafo fiorentino, di nuove valenze e valori, proiettati verso l'ideazione e la concezione figurativa, rispetto al significato primitivo, legato alla tecnica manuale. Ma il Cennini, come notò, a suo tempo, J. Schlosser Magnino,¹⁷ si riferisce al disegno come a una tecnica non solo manuale, tanto da scrivere, nel cap. XIII:

Sai che ti avverrà, praticando il disegnare di penna? che ti farà sperto, pratico, e capace di molto disegno entro la testa tua (36).

Del resto, l'autore del *Libro dell'arte* aveva già chiarito, nel cap. IV, che:

El fondamento dell'arte e di tutti questi lavorii di mano principio, è il disegno e 'l colorire (31).

Disegnare e colorire sono, dunque, le due operazioni principali del dipintore, e il *dipignere* è operazione complessa e superiore, per la quale bisogna disporre, come abbiamo visto, di *fantasia*, ma anche di *operazione di mano*: e alcuni dei termini che designano appunto le 'operazioni di mano', i colori,¹⁸ le tecniche pittoriche hanno le prime attestazioni proprio nel trattato cenniniano.¹⁹

¹⁶ Cfr. M. L. Altieri Biagi, *La Vita del Cellini: temi, termini, sintagmi* (1972), ora in Ead., *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Pisa-Roma-Venezia-Vienna, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998, p. 170.

¹⁷ J. Schlosser Magnino, *op. cit.*, p. 98.

¹⁸ Già N. Maraschio ha segnalato, in un confronto fra il *Libro dell'arte* e il *De pictura* dell'Alberti, il gran numero di derivati e forme affettive usate dal Cennini (*biancozzo*, *rosetta*, *meluzzina*, *berrettino*). Cfr. N. Maraschio, *Aspetti del bilinguismo albertiano nel «De Pictura»*, in "Rinascimento", 12, 1972, pp. 212. Alle forme citate aggiungo altri alterati con suffissi diminutivi, non legati, però, ai nomi dei colori: *anconetta* (134), *angioletto* (110), *asticciniola* (66), *balluzza* (98), *bollottolina* (88), *cassettina* (50), *catinella* (96), *coloruzzo* (134, 144), *fantastichetto* (43), *ferretto* (109), *figurella* (151), *filuzzo* (86), *finestretta* (130), *forbicina* (66), *fornelletto* (84), *fregetto* (144), *fuscellino* (121), *granelluzzo* (38), *lavoruzzo* (98), *lecchetto* (36), *manichetto* (107), *mestoletta* (138), *nocchiolino* (102), *peluzzo* (117), *pezzoletto* (122), *pignattello* (38), *profiluzzo* (117), *rilievuozzo* (70), *scodellino* (95), *segnolino* (109), *sottiletto* (130), *stecchetta* (89), *studietto* (136), *tegluozza* (48), *torbidetto* (152), *trattolino* (111), *vasellino* (50, 74, 100).

¹⁹ Tra questi, *arzica* 'colore giallo' 58, 59 (GDLI, s. v.), *berrettino* 'tonalità di grigio' 40 (DELI s. v.), *biancheggiare* 75, 117 (DELI s. v.), *biavo* 'azzurro chiaro' 140 (GDLI s. v.), *biffo* 'violaceo' 77 (GDLI, s. v.), *brunire* 32 (DELI s. v.), *cinabrese* 51 (DELI, s. v. *cinabro*), *colorire*

Se il *Libro dell'Arte* può essere considerato per alcuni aspetti l'ultimo dei ricettari medievali, e per altri il primo esempio di opera tecnologica rinascimentale,²⁰ completamente diversa è l'impostazione dei *Commentarii* del fiorentino Lorenzo Ghiberti, concepiti seguendo i consigli del letterato umanista Leonardo Bruni, e terminati presumibilmente nel 1452.²¹ Il celebre scultore e architetto (a differenza del Cennini, che non aveva utilizzato direttamente Vitruvio,²² ancora poco noto ai suoi tempi), si basa sulla tradizione creditata dai teorici e dagli storici latini: riprende da Plinio il Vecchio la storia dell'arte classica, «enuncia i fondamenti teorici delle arti figurative, sia con un trattato di ottica, desunto soprattutto, se non esclusivamente, dal teorico arabo Al-Hazen, sia con una teoria delle proporzioni che si rifà a Vitruvio ma anche a un canone diverso, detto di Varrone».²³ Per la parte che ci interessa, Ghiberti offre, rispetto all'allievo di Agnolo Gaddi, un quadro di riferimento completamente diverso: Ghiberti è

31 (DELI s. v.), *drappare* 'dipingere drappi' 116 (GDLI s. v.), *fresco* 32 (nella locuz. *colorire in fresco*, GDLI s. v. *fresco*), *giallorino* 'giallo chiaro' 56 (GDLI, s. v.), *granare* 'rendere scabra una superficie metallica' 32 (DELI s. v.), *lecchetto* 'rifinito minuziosamente' 36 (GDLI s. v. *lecco*), *maniera* 43 (DELI, s. v.), *mòdano* 'sagoma di legno' 111 (DELI, s. v.), *palliare* 'velare con uno strato leggero di colore' 134 (GDLI s. v.), *penneggiare* 'disegnare o dipingere con tratto sottile' 100 (GDLI, s. v.), *porporina* 124 (DELI, s. v. *porpora*), *sfumante* 'sfumato' 39 (DELI s. v. *sfumare*), *tempera* 76 (DELI, s. v. *temperare*), *vernicare* 122 (DELI, s. v. *vernice*). A queste voci, la cui prima attestazione nel *Libro dell'arte* è registrata nei dizionari indicati, se ne possono aggiungere altre, retrodatibili grazie al trattato cenniniano, rispetto alle indicazioni dei repertori lessicografici: tra queste, *aquerella* 10, 31, 39 (DELI, s. v. *acqua*, 1584, R. Borghini), *camosciare* 'incidere in una superficie metallica piccoli solchi con una punta di ferro' 32 (GDLI s. v. *camosciare*, Cellini), *impannare* 'incollare il panno sulla tavola' 105, *verdaccio* 'colore misto di ocre, nero e terra verde' 70. Dei termini citati solo alcuni sono presenti nella prima edizione del Vocabolario della Crusca (1612): *acquerello* «chiamano anche i dipintori i lor colori annacquati, co' quali usano toccare i disegni»; *brunire* «dare il lustro ai metalli»; *fresco* «dicesi dipignere a fresco, che è il dipignere sopra lo 'ntonaco del muro rasciutto»; *tempera* «dicesi dipignere a tempera, che si fa senza mescolare i colori con olio, che è lo stesso che dipignere a guazzo». La situazione cambia di poco nella terza edizione (1691), con l'aggiunta di *vernicare* «dar la vernice». Il Baldinucci, nel *Vocabolario toscano*, cit., aveva registrato le voci *arzica*, *brunire*, *cinabrese*, *fresco* (s. v. *dipignere a fresco*), *giallorino*, *maniera* (con il sign. relativo alle arti), *porporina*, *tempera* (s. v. *dipignere a tempera*).

²⁰ Cfr. C. Cennini, *Il libro dell'arte* commentato e annotato, da F. Brunello, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1982, p. XXX.

²¹ Cfr. *Prosatori volgari*, cit., p. 321.

²² Nell'approntare il suo testo il Cennini «opera tenendo presente una fonte di origine classica, probabilmente un lapidario, una epitome, dalla quale deduce gran parte dell'ordinamento generale della materia e buona parte del contenuto delle singole note sui colori». Cfr. S. Baroni, «Riducendoti al triare de' colori» *Prescrizioni sui colori nel Libro dell'Arte di Cennino Cennini*, in "ACME", cit., p. 63.

²³ *Prosatori volgari*, cit., p. 322.

«l'antenato della letteratura storico-artistica»,²⁴ ma da un punto di vista terminologico non offre elementi di particolare interesse. La sua narrazione traccia la prima storia dell'arte italiana; Ghiberti vuole dare una base «scientificamente fondata all'arte figurativa»,²⁵ ma non è interessato ai materiali, alle tecniche, alla descrizione dei procedimenti artistici. Si ritrovano, nei suoi *Commentarii*, alcuni dei termini già presenti in Cennini: lo scultore-scrittore si serve anche lui del concetto di *maniera* per definire lo stile di Cimabue, che «teneva la maniera greca, in quella maniera ebbe in Etruria grandissima fama». ²⁶ Il Ghiberti scrive che Giotto «lavorò a olio, lavorò in tavola [...] lavorò di mosaico»,²⁷ e consacra l'uso cenniniano del verbo *lavorare* con questo particolare significato, che sembra, rispetto a *dipingere*, più tecnico e specifico.²⁸ Termine solo ghibertiano è poi quel *provvedimenti* con cui lo scultore indicava i disegni abbozzati, gli schizzi di un'opera:

Le prime storie sono nell'edificio, il quale fu da lui edificato, del campanile di Santa Reparata furono di sua mano scolpite e disegnate; nella mia età vidi provvedimenti di sua mano di dette istorie egregissimamente disegnati.²⁹

Presumibilmente dopo il 1475 veniva scritto il primo testo dedicato all'esaltazione di un unico artista, Filippo Brunelleschi.³⁰ Se l'attribuzione della *Vita di ser Filippo Brunellesco* al matematico, architetto e astronomo fiorentino Antonio di Tuccio Manetti, vissuto tra il 1423 e il 1497, è stata a lungo controversa e discussa,³¹ è certo però che l'autore della biografia vuole esaltare, nella sua

²⁴ J. Schlosser Magnino, *op. cit.*, p. 101.

²⁵ *Id.*, p. 104.

²⁶ La citazione è dal *Commentario secondo*, in *Prosatori volgari*, cit., p. 326.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ La prima attestazione dell'uso di *lavorare* riferito all'attività pittorica o musiva risale al Cennini (cap. LXVII, p. 68): «Principalmente comincio a lavorare in muro, del quale t'informo che modi dèi tenere a passo a passo. Quando vuoi lavorare in muro (ch'è 'l più dolce e il più vago lavorare che sia), prima abbi calcina e sabbione, tamigiata bene l'una e l'altra». Cfr. GDLI, s. v. *lavorare*.

²⁹ La citazione è dal *Commentario secondo*. Cfr. *Prosatori volgari*, cit., p. 327. Per *provvedimento* 'disegno abbozzato, schizzo' il GDLI registra, come unica testimonianza dell'uso, la citazione ghibertiana.

³⁰ G. Tanturli, a proposito della data di composizione della *Vita di Filippo Brunelleschi* parla di una «sfuggente cronologia», e propone che non si debba andare oltre il 1485. Cfr. A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, a cura di G. Tanturli e D. De Robertis, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1976 (le mie citazioni sono da quest'edizione).

³¹ Cfr. *Prosatori volgari*, cit., p. 542. Opta per l'ipotesi della paternità manettiana Domenico De Robertis, curatore dell'edizione critica della *Vita* citata.

opera, non solo la figura e la grandezza del celebre architetto, ma anche «il senso del lavoro artistico e artigiano nella civiltà cittadina di Firenze».³² Diversamente dal Ghiberti, l'autore della *Vita* introduce nel testo termini tecnici in quantità: la descrizione dell'operato del Brunelleschi è documentata attraverso la descrizione delle tecniche, dei materiali, degli elementi costruttivi. Così, il racconto delle straordinarie imprese di ser Filippo si svolge in un crescendo terminologico di voci, molte delle quali hanno, proprio nella *Vita*, la prima testimonianza.³³ In alcuni casi, quando si tratta di definire un concetto nuovo, l'autore si preoccupa di usare termini appropriati e comprensibili al lettore. E' il caso della descrizione della cappella Ridolfi, a proposito della quale scrive:

[...] avendo Schiatta Ridolfi a fare una cappelletta in San Iacopo di Borgo oltr'Arno, e sapiendolo Filippo, e' disse che mostrerebbe loro in quella cappella come si potessi fare. E così fece; e fu la prima che si volgessi in Firenze in quella forma che si dice ancora a creste e a vela.³⁴

La locuzione *a creste e a vela*, per indicare un particolare tipo di cupola (a costoloni a tutto sesto incrociati nella lanterna, tra i quali si tendono piccole volte) fa la sua prima apparizione proprio nella *Vita*: Antonio di Tuccio Manetti dimostra una conoscenza profonda dei metodi di costruzione, che, subito dopo, spiega:

[...] e con una canna o pertica ferma dallo lato più basso che girassi per tutto, a poco a poco in su ristignendo, toccando e mattoni, o vero mezzane che si mettevano la canna, o pertica continuamente dallo lato mobile, tanto che la si chiuse.³⁵

La stessa spiegazione verrà ripresa, in modo un po' più articolato e dettagliato, dopo più di due secoli, dal Baldinucci nella *Vita di Filippo di ser Brunellesco architetto fiorentino*:

³² *Ibid.*

³³ E' il caso, per esempio, di *cimasa* 'insieme di modanature a coronamento di una trabeazione' (DELI, 1550, C. Bartoli), *ratta* 'lastra inclinata' (GDLI, A. Manetti), *puntellatura* 'complesso dei puntelli che sorreggono un edificio' (GDLI, A. Manetti), *stipite* 'elemento architettonico verticale che limita lateralmente porta o finestra' (DELI, 1518-25, A. Firenzuola), *sprone* 'struttura sporgente di rinforzo' (DELI, s. v. *sperone*: av. 1519, Leonardo da Vinci), e della locuz. *armare le volte* 'provvedere di strutture di sostegno' (LEI, dal 1537, Biringuccio). Si tratta, ancora una volta, di voci ignorate, tranne *stipite*, dal Vocabolario della Crusca, e registrate, invece, dal Baldinucci (con l'eccezione di *puntellatura* e della locuz. *armare le volte*).

³⁴ A. Manetti, *op. cit.*, p. 83.

³⁵ *Ibid.*

[...] fu la prima [cupola], che si volgesse in Firenze in quella forma, che si dice ancora a cresta, e a vela, e si fa con una canna, o pertica fermata nel centro del piano di essa, girandosi per tutto a poco a poco, e toccando con la cima ogni mattone, ovvero mezzana, che vi si metta dal muratore, e alzandola sempre dalla punta, fintantoché si termini, e si chiuda la cupola, restando quella totalmente perpendicolare.³⁶

Non solo: Manetti si serve, tra i primi, del termine *prospettiva*, per rivendicarne l'invenzione, o la riscoperta, da parte del Brunelleschi:³⁷

Così ancora in que' tempi e' misse innanzi ed in atto, lui propio, quello ch'e' dipintori oggi dicono prospettiva, perché ella è una parte di quella scienza, che è in effetto porre bene e con ragione le diminuzioni ed accrescimenti che appaiono agli occhi degli uomini delle cose di lungi e da presso: casamenti, piani e montagne e paesi d'ogni ragione e in ogni luogo, le figure e l'altre cose, di quella misura che s'appartiene a quella distanza che le si mostrano di lungi; e da lui è nato la regola, che è la importanza di tutto quello che di ciò s'è fatto da quel tempo in qua [...] E questo caso della prospettiva, nella prima cosa in che e' lo mostrò, fu in una tavoletta di circa mezzo braccio quadro, dove fece una pittura a similitudine del tempio, di fuori, di Santo Giovanni di Firenze, e da quel tempio ritratto, per quanto se ne vede a uno sguardo dallato di fuori.³⁸

³⁶ Filippo Baldinucci, *Vita di Filippo di ser Brunellesco architetto fiorentino*, Firenze, presso Niccolò Carli, 1812, p. 52.

³⁷ Secondo il Manetti, dunque, fu il Brunelleschi a gettare le basi della prospettiva «dei dipintori», distinguendola dalla *perspectiva* che aveva per oggetto tutti i fenomeni legati alla visione: il termine *prospettiva*, nel senso medievale di scienza ottica che dall'esame dei fenomeni della visione traeva conclusioni geometriche formulate in leggi e teoremi, era già in Dante: «E ancora la Geometria è bianchissima, in quanto è senza macula d'errore e certissima per sé e per la sua ancella, che si chiama Perspettiva» (*Convivio*, II, XIII, 27). Sull'argomento si veda A. Parronchi, *La prospettiva dantesca* (1960), in Id., *Studi su la dolce prospettiva*, Milano, A. Martello, 1964, pp. 3-90. Con il significato relativo alla rappresentazione su una superficie piana della tridimensionalità dello spazio e degli oggetti che in esso si trovano, il concetto di prospettiva è spiegato anche negli scritti del Filarete: «Se volessi ancora per un'altra più facile via ritrarre ogni cosa, abbi uno specchio e tiello inanzi a quella cotale cosa che tu vuoi fare. E guarda in esso, e vedrai i dintorni delle cose più facili, e così quelle cose che ti saranno più appresso e quelle più di lunga ti parranno più diminuire. E veramente da questo modo credo che Pippo di ser Brunellesco trovasse questa prospettiva, la quale per altri tempi non s'era usata». Cfr. Antonio Averlino detto Il Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1972, pp. 653 e 657.

³⁸ A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., pp. 55-57.

Lo stesso discorso vale per *modello* 'esemplare in scala che riproduce il progetto di un edificio', cui l'autore della biografia brunelleschiana ricorre spesso:³⁹

E anche v'era el modello piccolo che fece el maestro che ne diè disegno, cioè maestro Arnolfo nostro compatriota.⁴⁰

Del quale modello, mentre che Filippo poi la volgeva a suo modo, egli usò di dire, che s'ella si poteva volgere con armadura, e' non v'era el meglio che quello.⁴¹

Qui appresso faréno menzione di tutte le parti che si contengono nel modello fatto per essempio della cupola maggiore; la quale cupola ne' detti modi e forma si dee murare.⁴²

E quando con terra molle e quando con ciera, quando con legnami [mostrava loro il modo], e in vero lo serviva molto quelle rape grandi, che vengono la vernata in mercato, che si chiamano calicioni, a fare e modegli piccoli [della cupola] ed a mostrare loro.⁴³

Anche *lanterna* 'elemento architettonico alla sommità della cupola' fa la

³⁹ Le prime attestazioni di *modello* con questo significato risalgono tutte, stando ai repertori lessicografici citati, a scritti appartenenti a questo stesso periodo e alla stessa temperie culturale. In GDLI viene riportato un esempio tratto dal Filarete, nella LIZ uno tratto da Lorenzo de' Medici. Il TLIO, però, retrodata la voce a documenti toscani del sec. XIV. Nel *Vocabolario* del Baldinucci: «Quella cosa, che fa lo Scultore, o Architetto, per esemplare o mostra di ciò che dee porsi in opera, di varia proporzione all'opera da farsi; poiché il modello alcuna volta è minore, alcuna altra è della stessa grandezza. Fannosi i modelli di varie materie, a gusto de' Professori, e secondo il bisogno; cioè di legname, di cera, di terra, di stucco, o d'altro. E' il modello prima, e principal fatica di tutta l'opera, essendo che in essa guastando, e raccomodando, arriva l'Artefice al più bello e al più perfetto. Scrve agli Architetti per istabilire le lunghezze, larghezze, altezze, e grossezze: il numero, l'ampiezza, la specie, e la qualità di tutte le cose, come debbano essere; acciò la fabbrica sia perfetta; ed ancora per deliberare sopra le macstranze diverse, delle quali si dee valere, nel condurre l'edificio, siccome per ritrovare la spesa, che debba farsi in esso». Nella terza edizione del *Vocabolario della Crusca* (1691): «Rilievo dell'opera che si vuol fare in grande».

⁴⁰ A. Manetti, *op. cit.*, p. 82.

⁴¹ *Id.*, p. 83.

⁴² *Id.*, p. 85.

⁴³ *Id.*, pp. 97-8.

prima apparizione nella *Vita*. Manetti riprende il termine, probabilmente, proprio dal Brunelleschi:⁴⁴

[...] avendosi a fare la volta doppia e con una lanterna di sopra conveniente a tanto edificio;⁴⁵

[...] e' [Filippo] si preparò innanzi [tempo] alla forma della lanterna e a tutte le macchine e ordigni appartenenti;⁴⁶

[...] e avendogli fatto fare el modello della lanterna della cupola di Santa Maria del Fiore.⁴⁷

Quando poi non ha a disposizione un termine già collaudato dalla tradizione o dagli scrittori d'arte del tempo, il biografo identificato nel Manetti ricorre alla formazione denominale. E' il caso, per esempio, di *imbeccatellato*⁴⁸ 'sostenuto da beccatelli, cioè mensole':

Facciasi uno andito di fuori sopra gli occhi, che sia di sotto imbeccatellato con parapetti straforati.⁴⁹

Il piacere della formazione espressiva ricorre anche nell'avverbio *piramidalmente*, che risale probabilmente al Brunelleschi stesso,⁵⁰ e viene ripreso frequentemente nella *Vita* :

⁴⁴ Nel documento citato per esteso nella nota 48, attraverso il quale possiamo risalire al vocabolario tecnico del Brunelleschi, si legge: «la cupola [...] si muri, sicché nella fine, congiunta con l'occhio di sopra, che ha a essere fondamento e basa della lanterna, rimanga grossa braccia 2 1/2 [...] e lunghe insieme le dette due volte e piramidalmente murate insieme insino alla sommità dello occhio inchiuso nella lanterna». Cfr. GDLI e DELI, che riportano i passi dal documento del 1420 e dalla *Vita* del Manetti.

⁴⁵ A. Manetti, *op. cit.*, p. 567.

⁴⁶ *Id.*, p. 575.

⁴⁷ *Id.*, p. 585.

⁴⁸ L'*hapax* manettiano è registrato dal GDLI, s. v.

⁴⁹ A. Manetti, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁰ Come è noto, non abbiamo altra testimonianza, sul vocabolario tecnico del Brunelleschi, se non quella che si ricava da un documento del 1420 sulla costruzione della cupola, trovato nell'archivio dell'Arte della Lana da Alfred Doren e da lui pubblicato: «Imprima la cupola da lo lato di dentro lungha a misura di quinto acuto nelli angoli, e grossa nella mossa, da piè braccia 3 3/4 e piramidalmente si muri». Cfr. A. Doren, *Zum Bau der Florentiner Domkuppel*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XXI, 1898, p. 259. Il Vasari, nella *Vita di Filippo Brunelleschi, scultore et architetto*, tratta in larga misura dalla biografia attribuita al Manetti, riprenderà di peso, nel racconto della costruzione del modello della cupola di S. Maria del Fiore,

[...] e leghino insieme le dette due volte e piramidalmente murati insieme insino alla sommità dello occhio inchiuso da la lanterna, per uguale proporzione;⁵¹

[...] e perché [la cupola] la torni più magnifica e gonfiata, e sia grossa nella sua mossa da piè braccia $1/4$ e piramidalmente segui, che insino all'occhio rimanga braccia $2/3$; ⁵²

[...] el quale buco era piccolo quanto una lenta da lo lato della dipintura, e da rovescio si rallargava piramidalmente.⁵³

Ho trascurato, fino a questo momento, di far riferimento al patrimonio terminologico contenuto nell'opera del «grande rinnovatore del lessico italiano»:⁵⁴ Leon Battista Alberti, rispetto al cui «modo dello edificare antico»⁵⁵ teorizzato nel *De re aedificatoria* il Manetti dichiarava un aperto contrasto.⁵⁶ L'indagine in profondità compiuta da Gianfranco Folena nelle sue 'noterelle' sul lessico dei trattati albertiani⁵⁷ sconsiglia ogni tentativo di ulteriori rinvenimenti. Mi limiterò a citare, dalla versione in volgare del *De pictura* (1436), qualche altra

anche l'avverbio citato: «E [la volta] vuole esser grossa nella mossa da piè braccia tre e tre quarti, et andare piramidalmente strignendosi di fuori per fino dove ella si serra e dove ha a essere la lanterna [...] poi farai dal lato di fuori un'altra volta, che da piè sia grossa braccia due e mezzo, per conservare quella di dentro da l'acqua, la quale anco piramidalmente diminuisca a proporzione». Cfr. G. Vasari, *Vite* cit., p. 160.

⁵¹ A. Manetti, *op. cit.*, p. 86

⁵² *Ibid.*

⁵³ A. Manetti, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁴ Così lo definiva Gianfranco Folena nelle *Noterelle lessicali albertiane*, in "Lingua nostra", XVIII, 1957, 1, p. 6.

⁵⁵ In proposito, il Manetti scriveva: «in quel tempo non era chi attendessi, né era stato di centinaia d'anni innanzi chi avessi ateso al modo dello edificare antico; del quale, se per alcuno autore nel tempo de' Gentili s'è dato precetto, come ne' nostri di fece Batista degli Alberti, poco si può altro delle cose generali. Ma le invenzioni, che sono cose proprie del maestro, bisogna che nella maggior parte sieno date dalla natura o dalla industria sua propria». Cfr. A. Manetti, *Vita*, cit., pp. 68-69.

⁵⁶ Sul trattato albertiano «fiume travolgente» rispetto al «rigagnolo seminascosto» della *Vita* del Manetti, e sul contrasto ideologico tra il Manetti e l'Alberti si veda G. Tanturli, *Introduzione* a A. Manetti, *Vita*, cit., pp. XXXIV e XLVI; inoltre, p. 69, note 1 e 3. Sulla questione rinvio a G. Tanturli, *Per l'interpretazione storica della «Vita del Brunelleschi»*, in "Paragone", 301, 1975, pp. 5-25.

⁵⁷ Mi riferisco anche a tutti i riferimenti al lessico albertiano contenuti in G. Folena, *Chiaroscuro leonardesco* (1951), in Id., *Il linguaggio del caos*, cit., pp. 242-54. Altro saggio indispensabile per affrontare l'analisi della terminologia "bilingue" dell'Alberti è quello di N. Maraschio, cit., pp. 183-227.

'prima apparizione' di tecnicismi usati dall'Alberti⁵⁸: per esempio *circonscrizione*⁵⁹ 'il disegnare il contorno di una figura'. Con questo termine l'Alberti traduce, e spiega, la *circumscriptio* della versione latina:

Qui il pittore, descrivendo questo spazio, dirà questo suo guidare uno orlo con linea essere circonscrizione (52).

Adunque la pittura si compie di circonscrizione, composizione, e ricevere di lumi [...] Prima diremo della circonscrizione. Sarà circonscrizione quella che descriva l'attorniare dell'orlo della pittura (52).

Io così dico in questa circonscrizione molto doversi osservare ch'ella sia di linee sottilissime fatta, quasi tali che fuggono essere vedute [...] però che la circonscrizione è non altro che disegno dell'orlo (54).

Niuna composizione e niuno ricevere di lumi si può lodare ove non sia buona circonscrizione aggiunta; e non raro pur si vede solo una buona circonscrizione, cioè uno buono disegno per sé essere gratissimo (54).

L'Alberti si serve, in modo analogo, del termine *recezione* 'incidenza', col quale traduce la *receptio* latina:

⁵⁸ In L. B. Alberti, *Opere Volgari*, volume terzo, a cura di Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1973. I numeri riportati tra parentesi, dopo le citazioni, fanno riferimento alle pagine.

⁵⁹ Nel GDLI viene riportato un esempio tratto dal *Dialogo di Pittura* di Paolo Pino (1548). A proposito del significato delle operazioni di *circonscrizione*, *composizione* e *recezione dei lumi*, si veda Jack M. Greenstein, *On Alberti's "Sign": Vision and Composition in Quattrocento Painting*, in "Art Bulletin", I, XXIX, 1997, pp. 669-697. L'attenzione alla 'circonscrizione' si traduce anche nei precetti dell'Alberti ai giovani pittori, per i quali nel *De pictura* (p. 94 ediz. cit.) traccia un parallelo tra la tecnica di apprendimento della scrittura e quella del disegno: «Voglio che i giovani, quali ora nuovi si danno a dipignere, così facciano quanto veggo di chi impara a scrivere. Questi in prima separato insegnano tutte le forme delle lettere, quali gli antichi chiamano elementi; poi insegnano le sillabe; poi apresso insegnano componere tutte le dizioni. Con questa ragione ancora seguitino i nostri a dipignere. In prima imparino ben disegnare gli orli delle superficie, e qui se esercitino quasi come ne' primi elementi della pittura; poi imparino giugnere insieme le superficie; poi imparino ciascuna forma distinta di ciascuno membro, e mandino a mente qualunque possa essere differenza in ciascuno membro». Sull'itinerario glottodidattico tracciato dall'Alberti nel *De pictura* cfr. G. Patota, *Introduzione* a L. B. Alberti, *Grammatichetta e altri scritti sul volgare*, a cura di G. Patota, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. XXIV-XXX. Patota tratta più diffusamente lo stesso argomento nell'introduzione a L. B. Alberti, *Petite Grammaire*, Paris, Les Belles Lettres (in stampa).

Ultimo, più distinto discerniamo colori e qualità delle superficie, quali ripresentandoli, ché ogni differenza nasce da' lumi, proprio possiamo chiamarlo recezione di lumi (52).

Altra voce tecnica che compare per la prima volta è *intercissione* 'intersezione', per la cui scelta l'Alberti sembra essere incerto: in un primo momento rende l'*intercisio* latina con *intersegazione*, poi opta per *intercissione*, per tornare, subito dopo, a *intersegazione*.⁶⁰

Qual cosa se così è quanto dissi, adunque chi mira una pittura vede certa intersegazione d'una pirramide. Sarà adunque pittura non altro che intersegazione della pirramide visiva [...] Ora poi che dicemmo la pittura essere intercissione della pirramide, convienci investigare qualunque cosa a noi faccia questa intersegazione conosciuta (28).⁶¹

E ancora, *longitudine*⁶² 'estensione in lunghezza':

Ed è superficie certa parte estrema del corpo, quale si conosce non per la sua alcuna profondità, ma solo per sua longitudine e latitudine (12);

e *modello*⁶³ 'disegno preparatorio di un dipinto':

E quando aremo a dipignere storia, prima fra noi molto penseremo qual modo e quale ordine in quella sia bellissima, e faremo nostri concetti e modelli di tutta la storia e di ciascuna sua parte prima, e chiameremo tutti gli amici a consigliarci sopra a ciò [...] E per meglio di tutto aver certezza, segneremo i modelli nostri con paralleli (102).

Risalgono all'Alberti, e non al Ghiberti,⁶⁴ anche le prime testimonianze di

⁶⁰ L'oscillazione e l'alternanza nella scelta dei termini da parte dell'Alberti è stata messa in rilievo da N. Maraschio, *op. cit.*, p. 206.

⁶¹ Nella versione latina (1435) l'Alberti aveva scritto: «Quae res cum ita sit, pictam superficiem intuentes intercissionem quandam pyramidis videre videntur. Erit ergo pictura intercisio pyramidis visivae [...] Iam vero, quoniam picturam diximus esse intercissionem pyramidis, omnia idcirco perscrutanda sunt ex quibus nobis intercisio sit notissima» (29).

⁶² Cfr. DELI, s. v.

⁶³ GDLI, DELI e LIZ riportano, come prime attestazioni, esempi cinquecenteschi.

⁶⁴ Cfr. GDLI (Ghiberti, dopo il 1448) e DELI (1514-20, N. Machiavelli).

voci significative come *scultore* (riferita a Donatello) e *scultura*⁶⁵ di cui troviamo nel *De pictura* le prime apparizioni:

[...] quel nostro amicissimo Donato scultore (7);

[...] quasi in ogni età sono stati alcuni mediocri scultori (100);

E, s'io non erro, la scultura più sta certa che la pittura (100).

Il Folena segnalava, a proposito delle innovazioni introdotte nel lessico dall'«instauratore funzionale di latinità nel volgare»,⁶⁶ che l'Alberti perseguiva una ricerca di attualizzazione espressiva. Questa indicazione trova conferma nell'accoglimento di voci come *cenericcio* 'color cenere':⁶⁷

Fia colore di fuoco il rosso, dell'aere celestrino, dell'acqua il verde, e la terra bigia e cenericcia (24);

o come *tavolella* 'piccola tavola':

Ma guarda non fare come molti, quali imparano disegnare in piccole tavolelle (98);

nonché nella curiosa formazione *piccinacolo* 'nano',⁶⁸ con cui l'Alberti, trattando il problema delle proporzioni dei corpi in pittura, rende il latino *pygmaeus*

⁶⁵ Cfr. GDLI (Ghiberti) e, s. v. *scultore*, DELI (av. 1565, B. Varchi). Nella *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., p. 67, il Manetti scriveva: «Ebbe in questa stanza di Roma quasi continuamente Donatello scultore, e originalmente v'andarono d'accordo rispetto alle cose di scultura schiettamente, ed a quelle attendevano continuamente». Si potrebbe aggiungere, tra le voci da attribuire all'Alberti come prime attestazioni, anche *architetto*. GDLI e DELI risalgono all'Ariosto (1532), ma gli stessi repertori registrano già nel Petrarca (av. 1374) il significato di 'creatore, ideatore'. Il LEI risale al Castiglione (dal 1529).

⁶⁶ G. Folena, *Noterelle*, cit., p. 6.

⁶⁷ Con *cenericcio* l'Alberti traduce il corrispondente *cinereum*, mostrando una predilezione per la formazione espressiva in *-iccio*, piuttosto che per il latinismo *cinereo*. Il piacere nell'uso di quest'aggettivo di gusto pittorico è confermato dalla presenza in uno dei dialoghi tra Lionardo e Giannozzo, nei *Libri della famiglia*:

«Anzi ancora perché ella più mi credesse, la domandai d'una mia vicina, la quale tenea pochi denti in bocca, e quelli pareano di busso tarmato, e avea gli occhi al continuo pesti, incavernati, il resto del viso vizzo e cenericcio, per tutto la carne morticcia e in ogni parte sozza». Cfr. L. B. Alberti, *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano e A. Tenenti, nuova edizione a cura di F. Furlan, Torino, Einaudi, 1994, p. 277. Su *cenericcio* si vedano anche le osservazioni di N. Maraschio, in *op. cit.*, p. 213.

⁶⁸ Cfr. GDLI, s. v.

Disse Virgilio Enea vedersi sopra gli uomini tutte le spalle, quale posto presso a Polifemo parrebbe uno piccinacolo (34).

L'attualizzazione espressiva perseguita dall'Alberti nelle scelte lessicali trova conferma anche nelle parti descrittive o esplicative. Per spiegare le qualità delle superfici egli scrive:

Abbiamo a dire dell'altra qualità quale sta come buccia sopra tutto il dosso della superficie [...] La superficie cavata sarà dentro, sotto l'ultimo estremo della superficie, sperica, quasi come dentro il guscio dell'uovo (14).

Altrove, nell'elenco delle sfumature dei colori, spiega che:

nelle rose veggiamo ad alcune molta porpora, alcune simigliarsi alle gote delle fanciulle, alcune allo avorio (24).

E ancora, per descrivere i raggi visivi, li paragona a fili sottilissimi e a rami che partono da un tronco:⁶⁹

E noi qui immaginiamo i razzi quasi essere fili sottilissimi da un capo quasi come una mappa molto strettissimi legati dentro all'occhio ove siede il senso che vede, e quivi quasi come tronco di tutti i razzi quel nodo estenda drittissimi e sottilissimi suoi virgulti per insino alla opposta superficie (15-16).

Se per merito dell'Alberti si assiste a un rinnovamento quasi totale della terminologia tecnica nel campo dell'architettura, plasmata sul modello vitruviano,⁷⁰ nei primi decenni del Cinquecento continua a mantenersi ancora viva la tradizione dei trattati che tramandano una fisionomia lessicale tecnico-artigianale:⁷¹ tra questi, il *Libro di Antonio Billi*,⁷² compilazione fiorentina di inizio Cinquecento, contenente le biografie dei maggiori artisti della città toscana, da Cimabue a

⁶⁹ La similitudine sui raggi visivi è stata segnalata da N. Maraschio in *op. cit.*, pp. 207-08.

⁷⁰ Cfr. G. Folena, *Noterelle*, cit., p. 9.

⁷¹ Rinvio, sull'argomento, a quanto ha scritto Jack M. Greenstein nel saggio citato, p. 681: «Alberti's commentary transformed the way that artists themselves wrote about art. The writings of earlier artists, like Theophilus and Cennino d'Andrea Cennini, focus on craft techniques; the writings of later artists, like Ghiberti, Piero della Francesca, and Leonardo da Vinci, address the specialized epistemological issues that Alberti raise. If Alberti wrote as a painter, it was as a Renaissance humanist artist-educator whose introductory teaching is informed by advanced knowledge».

⁷² *Il libro di Antonio Billi*, a cura di Fabio Benedettucci, Anzio, De Rubeis, 1991.

Michelangelo. Si tratta di un'opera poco conosciuta, che rappresenta, però, «una tra le testimonianze più importanti della storiografia artistica anteriore alle *Vite* di Giorgio Vasari». ⁷³ Tenendo conto del fatto che la redazione del *Libro* va posta orientativamente tra il 1506 e il 1530, ⁷⁴ il testo offre spunti interessanti per contribuire a colmare lacune di cronologia lessicografica nel campo della terminologia artistica, e consente di operare varie retrodatazioni. Mi riferisco, per esempio, a termini come *abbozzare*, *bulino*, *cornice*, *predella*, *spalliera*, tradizionalmente fatti risalire, come prima attestazione, alla testimonianza vasariana (redazione Torrentino, 1550), ma da anticipare, invece, al *Libro di Antonio Billi*. ⁷⁵ Un caso interessante è poi quello di *componitore*, termine da collegare alla *composizione*. «Composizione è quella ragione di dipignere con la quale le parti delle cose vedute si pongono insieme in pittura», scriveva l'Alberti nel suo trattato, ⁷⁶ e a questo tema dedicava molte delle sue teorizzazioni 'da pittore'. ⁷⁷ L'autore del *Libro di Antonio Billi*, quando scrive di Masaccio si serve

⁷³ *Id.*, p. 9.

⁷⁴ Cfr. F. Benedettucci, *Introduzione al Libro di Antonio Billi*, cit., p. 18.

⁷⁵ Per *abbozzare* 'dare una prima forma a un'opera' il GDLI riporta, come prima attestazione riferita a statua, quella del Vasari, ma già nel *Libro di Antonio Billi* troviamo questo significato: «quattro evangelisti di terra in sulla cornice di detta chiesa dalle sagrestie, abozati, che hanno a farsi di bronzo o di marmo [...] le quali fiure sono abozate e non finite» (48); per *bulino* 'arnese d'acciaio per incidere' (63) e per *cornice* 'elemento architettonico di contorno' (48, 71) le prime testimonianze lessicografiche rinviavano al Vasari 1550 (v. DELI, s. v.); per *predella* 'parte inferiore di un polittico o di una pala d'altare' (89) il DELI risale a Raffaello Borghini (1584); *spalliera*, col significato di 'tavola dipinta appoggiata al muro' (99) è usata nel *Libro di Antonio Billi*, che riferendosi a un'opera del Pesello (Giuliano di Arrigo Giuochi, 1367-1446) scrive: «valse sopra gli altri negli animali [...] e in casa Pierfrancesco de' Medici [dipinse] una spalliera di animali molto bella» (88); e a proposito di Piero del Pollaiuolo, e alle sue tavole con le Virtù, conservate oggi agli Uffizi: «fece [...] delle Virtù sei [...] in una spalliera in sala della Mercantia». Il termine è frequentissimo nelle *Vite* vasariane (cfr. LIZ, s. v.). Le voci citate non sono registrate nella terza edizione del *Vocabolario della Crusca* (con l'eccezione di *bulino* e *cornice*). Il Baldinucci le registra tutte con ampiezza (tranne *spalliera*).

⁷⁶ Cfr. L. B. Alberti, *De pictura*, cit., p. 60. Sul concetto di *composizione*, e sull'uso del termine, si veda Michael Baxandall, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture (1340-1450)*, trad. dall'inglese da M. Brock, Paris, Editions du Seuil, 1985, pp. 159 e sgg. Sull'uso albertiano di *composizione* come termine grammaticale rinvio a S. C. Sgroi, *Retrodatazioni di termini grammaticali quattro e cinquecenteschi*, in "Studi linguistici italiani", 18, 1992, p. 254.

⁷⁷ Che il *De pictura* sia da considerare anche come un trattato scritto da un pittore per pittori è stato sostenuto da J. M. Greenstein nel saggio cit., in cui, a p. 669, si legge: «Yet Alberti does not address his commentary only to highly educated readers. Since his audience includes painters, patrons [...] students in humanist schools, he avoids, wherever possible, the technical vocabulary of scholasticism. for this reason, he asks that his commentary be read more as the writings of a painter than of a mathematician and later claims 'to speak' as a painter».

del termine *componitore*,⁷⁸ proprio per designare qualcosa di più del semplice pittore, un 'esperto della composizione', secondo l'ideale umanistico della *compositio*:⁷⁹

Masaccio fu ottimo imitatore della natura, di gran rilievo, universale, e buono componitore, puro e senza ornato, perché solo si dette alla imitazione del vero e del rilievo delle fiure (73, 125).

Per quanto riguarda, poi, la parola *quadro*, l'esemplare indagine foleniana⁸⁰ sull'accezione pittorica del termine ne ha ricostruito, una volta per sempre, la storia: resta solo da aggiungere che la sua presenza nel *Libro di Antonio Billi* serve da ulteriore conferma alle conclusioni contenute in quel saggio. Il Folena, infatti, sosteneva che «le prime documentazioni e le premesse dell'affermazione pittorica del termine si collocano nello scorcio del Quattrocento e agli inizi del Cinquecento». Nel *Libro di Antonio Billi* troviamo:

Intorno al coro certi quadri di bronzo che gli fece Velano, suo discepolo, pure con il disegno di Donatello (50).

Fece più istorie e quadri nello altare di ariento di San Giovanni (63).

In questi due casi, riferiti, rispettivamente, a Donatello e a Antonio del Pollaiuolo, chi scrive usa *quadro* legando ancora il termine all'originario valore etimologico di 'riquadro', 'quadrato', con riferimento a un ambito non pittorico: nella vita di Sandro Botticelli, invece, troviamo:

Fece più quadri di cose piccole e, infra l'altre, uno San Girolamo (93).

Questa volta non ci sono dubbi: l'autore del *Libro* allude a una tavoletta raffigurante la *Comunione di San Girolamo*, dipinta presumibilmente dal Botticelli

⁷⁸ Dello stesso termine si era già servito il Landino, riferendosi al Masaccio e a Paolo Uccello, nei suoi *Fiorentini eccellenti in pittura e scultura*, il cui testo è ripreso pressoché integralmente dall'autore del *Libro di Antonio Billi*: «Fu Masaccio ottimo imitatore di natura, di gran rilievo, universale buono componitore e puro senza ornato [...] Paolo Uccello buono componitore e vario, gran maestro d'animali e di paesi». Cfr. C. Landino, *Scritti critici e teorici*, a cura di R. Cardini, Roma, Bulzoni Editore, 1974, I, pp. 123-25.

⁷⁹ Cfr. Jack M. Greenstein, *op. cit.*, p. 671.

⁸⁰ G. Folena, *La scrittura di Tiziano e la terminologia pittorica rinascimentale* (1976), ora in Id., *Il linguaggio del caos*, cit., pp. 255-79.

intorno al 1495.⁸¹ Siamo di fronte, dunque, a un esempio del termine nell'accezione figurativa moderna, svincolato ormai dal riferimento geometrico-architettonico, da accostare ai primi esempi individuati dal Folena in un inventario senese del 1500 e in due lettere datate 1505. La presenza di quei «quadri di cose piccole» in un testo scritto tra il 1506 e il 1530 testimonia ulteriormente la circolazione del termine in ambiente fiorentino ben prima della sua apparizione nel Vasari.⁸² Non solo: nel *Libro di Antonio Billi* fanno la loro apparizione anche i *cartoni*, con riferimento a Leonardo:

Fece infiniti disegni maravigliosi e, fra l'altre, una Nostra Donna e sant'Anna che andò in Francia, e uno cartone⁸³ della guerra d'i Fiorentini [...] ad Anghiari (103).

La presenza di *cartone* nel *Libro* prova l'ormai avvenuto passaggio del termine al valore di 'disegno preparatorio'.⁸⁴ Sempre a proposito di Leonardo, più avanti si legge che:

Era universale in diverse cose, come nel tirare nelli edifizii e acque in prospettiva; e, come è detto, nel disegno quasi passò tutti gli altri (103).

Leonardo, dunque, «tirava edifici e acque in prospettiva». Si trattava, però,

⁸¹ Si tratta di una tempera su tavola (cm. 34,3 x 25,4), conservata al Metropolitan Museum di New York.

⁸² A questo proposito Folena criticava l'atteggiamento dei vocabolari storici del tempo, nei quali la parola *quadro* e molte altre di questo tipo erano attestate «soltanto a partire dal Vasari [...] e senza nessuna indicazione storico-etimologica, come se fossero uscite dalla mente o dall'ambiente del fiorentino». Cfr. *Il linguaggio del caos*, cit., p. 267. Ora, però, si veda DELI, s. v. *quadro*, in cui è stata accolta pienamente la ricostruzione foleniana della storia del termine.

⁸³ Si tratta, rispettivamente, del cartone raffigurante sant'Anna, dipinto negli ultimi anni del Quattrocento (conservato alla National Gallery di Londra), e di quello preparatorio per l'affresco della battaglia d'Anghiari, dei primi anni del Cinquecento (perduto).

⁸⁴ E' la prima attestazione di *cartone* con questo significato. Cfr. GDLI e DELI (av. 1556, P. Aretino), LIZ (B. Cellini). La voce non è registrata nella terza edizione del Vocabolario della Crusca. Il Baldinucci, nel *Vocabolario toscano* cit. ne dà questa definizione: «Più fogli squadrati, appiccati insieme, e fattone un sol foglio. servono a' Pittori per disegnarvi l'opere che vogliono fare, dopo averne fatti disegni e studj in piccole carte. Di poi accomodano essi cartoni sopra la tavola o muro, dove la pittura deve farsi, calcando i dintorni sopra la mestica, o intonaco, con istile [sic] d'avorio, o legno duro, cui cede la calcina, per esser fresca, e riceve in sé tutte le linee. E volendo segnare sopra mestica, o imprimitura di gesso, forano minutamente i dintorni di essi cartoni, e sopra quelli fanno passare, o biacca, o gesso, o brace polverizzata, che arrivando alla tela, o tavola, lascia in essa il contorno dell'opera; e questo dicono spolverizzare; e chiamano spolvero lo strumento che adoperano per introdurre la polvere; che è un pannicello rado fatto in foggia di bottone, e ripieno di essa».

di una prospettiva nuova, non lineare, basata sulla tecnica dello *sfumato*⁸⁵ e del *chiaroscuro*.⁸⁶ Leonardo, nel *Libro di Pittura*, la chiama *prospettiva aerea*.⁸⁷

Ecci un'altra prospettiva, la quale chiamo aerea imperò che per la varietà dell'aria si può cognoscere le diverse distanzie di vari edificii terminati ne' lor nascimenti da una sola linea, come sarebbe il vedere molti edificii di là da un muro che tutti apariscono sopra alla stremità di detto muro d'una medesima grandezza, e che tu volessi in pittura fare parere più lontano l'uno che l'altro; è da figurare un' aria un poco grossa. Tu sai che in simile aria l'ultime cose viste in quella, come sono le montagne, per la gran quantità dell'aria che si trova infra l'occhio tuo e la montagna, quella parte azzurra, quasi del colore dell'aria, quando il sole è per levante.

⁸⁵ *Sfumato* era già nel *Libro dell'arte* del Cennini: «E così come hai incominciato, va' più e più volte co' detti colori. mo dell'uno e mo dell'altro, ricampeggiandoli e ricommettendoli insieme con bella ragione, sfumati con delicatezza» (115). Lo stesso vale per *chiaro e scuro*: «E se venisse che la luce venisse o risplendesse per lo mezzo in faccia [...] metti il tuo rilievo chiaro, e lo scuro alla ragione detta» (21); «gentilmente disegna, e vieni conducendo le tue chiare, mezze chiare e scure, a poco a poco, colla penna più volte ritornandovi» (36).

⁸⁶ Per *chiaroscuro* rinvio a G. Folena, *Chiaroscuro leonardesco* (1951), ora in Id., *Il linguaggio del caos* cit., pp.242-54. Grazie alla recente edizione critica del *Libro di Pittura* di Leonardo, curata da C. Pedretti e C. Vecce, è ora possibile consultare il facsimile del codice vaticano, dalla cui lettura si ricava che «fu il Manzi [...] con un errore di trascrizione stranamente ripetuto dal Ludwig, a eliminare la copula nei due casi [di chiaroscuro] indicati dal Folena». Cfr. Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, edizione in facsimile del Codice Urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, Firenze, Giunti, 1995, p. 69.

⁸⁷ Rinvio, sull'argomento, alle illuminanti osservazioni di Cesare Brandi: «la sua [di Leonardo] prospettiva aerea non era la ricerca di una più stretta adeguazione alla natura, ma il superamento della prospettiva lineare; dalla pittura circondata da mura, la pittura come città aperta [...]. L'impostazione nuova di Leonardo consisté nell'oltrepassare, pur col nome naturalistico di prospettiva aerea, la datità della pittura come si era configurata nello spazio geometrizzato della prospettiva lineare [...]. Ma ci voleva un mezzo tecnico per raggiungere questo «continuum»: fu lo sfumato. Il chiaroscuro da mezzo tecnico per fingere il volume, divenne la messa in opera dello spazio infinito, senza chiuse e senza traguardi». Cfr. C. Brandi, *Disegno della pittura italiana*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 283-84. Leonardo, per definire la nuova prospettiva alla base del suo sistema pittorico, ricorre all'aggettivo *aereo*, con il valore di 'aperto'. Cfr. LEI, s. v. *aereo*: *prospettiva aerea* 'prospettiva pittorica che fa conoscere le distanze colla gradazione delle tinte' (ante 1519, Leonardo). E il Baldinucci, nel *Vocabolario toscano*, s. v. *prospettiva*: «Questa (secondo ciò che ne scrive Pietro Accolti nel suo Libro intitolato L'Inganno dell'occhio) è una rappresentativa sezione della piramide visiva. Questa prospettiva è quella, secondo lo stesso Autore, e secondo ciò che noi pure ne intendiamo, alla quale unitamente sta appoggiata la ragione del disegno, e la maravigliosa operazione del pennello, nelle proporzionali intensioni d'ombre, e di lumi. Leonardo da Vinci, nel suo Trattato di Pittura, disse: che il Giovane che vuole alla Pittura applicare, dee prima d'ogni altra cosa imparar Prospettiva, per le misure d'ogni cosa».

Adunque farai sopra 'l detto muro il primo edificio del suo colore; il più lontano fallo meno profilato e più azzurro, quello che tu voi che sia più in là altrettanto, fallo altrettanto più azzurro; e quello che tu voi che sia cinque volte più lontano, fallo cinque volte più azzurro: e questa regola farà che gli edifici che sono sopra una linea parranno d'una medesima grandezza, chiaramente si conoscerà qual è più distante e qual è maggiore che l'altro.⁸⁸

Sono queste, tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento, le parole chiave del nuovo modo di dipingere inaugurato da Leonardo. Alcuni di questi termini erano già presenti, come abbiamo visto, nel Cennini, ma con diverso valore: al 'catechismo' artigianale del *Libro dell'arte*, che insegnava, con pazienza certosina e con una fiducia illimitata nelle capacità manuali, come si possa diventare buoni artefici,⁸⁹ si sostituisce il *Libro di Pittura* di Leonardo, «destinato a non esaurirsi in una prima fase di compilazione dove predomina la precettistica, ma a crescere e a espandersi nello svolgimento di molteplici e complesse problematiche di natura sempre più teorica, e cioè scientifica, attraverso ogni fase della carriera di Leonardo pittore».⁹⁰ Nel corso di un secolo si è passati dalla tradizione di bottega, che tramandava le tecniche di composizione dei colori, i segreti del mestiere e i consigli 'etici' sulla vita del pittore⁹¹, alla osservazione diretta dei fenomeni, fino a raggiungere, con Leonardo, la sintesi

⁸⁸ Cito da Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, cit., pp. 249-50.

⁸⁹ Cfr. A. Ghiseri, *Il disegno*, in **Storia dell'arte italiana*, parte terza, vol. II, *Grafica e immagine*. I. *Scrittura Miniatura Disegno*, Torino, Einaudi, 1980, p. 205.

⁹⁰ Cfr. l'*Introduzione* di C. Pedretti al *Libro di Pittura*, cit., p. 18.

⁹¹ Si confrontino i consigli di Cennini ai giovani pittori, nei capp. III e XXIX del *Libro dell'arte*: «Adunque, voi che con animo gentile sete amadori di questa virtù, principalmente all'arte venite, adornatevi prima di questo vestimento: cioè amore, timore, ubbidienza e perseveranza. E quanto più tosto puoi, incomincia a metterti sotto la guida del maestro a imparare; e quanto più tardo puoi, dal maestro ti parti» (31); «La tua vita vuole essere sempre ordinata siccome avessi a studiare in teologia, o filosofia, o altre scienze, cioè del mangiare e del bere temperatamente. almen due volte il dì, usando pasti leggieri e di valore, usando vini piccoli [...] E questa si è [non] usando troppo la compagnia delle femmine [...]» (44), con quelli di Leonardo, nei capp. 47, 53-54 «Quello che debbe prima imparar il giovane. Il giovane debbe prima imparare prospettiva; poi le misure d'ogni cosa; poi di mano di bon maestro, per asuefarsi a bone membra; poi da naturale, per confermarsi la ragione delle cose imparate; poi veder un tempo, di mane di diversi maestri; poi fare abito a metter in pratica et operare l'arte». «La mente del pittore si debb'al continuo trasmutare in tanti discorsi quante sono le figure delli obbietti notabili che dinanzi gli appariscano, et a quelle fermar il passo e notarle, e fare sopra esse regole, considerando il loco e le circostanze, e lumi e ombre». «Studia prima la scienza, e poi seguita la pratica nata da essa scienza» (169).

del lessico delle arti figurative formatosi nel Quattrocento.⁹² L'immenso patrimonio terminologico conservato e nascosto nei trattati d'arte continua ancora a rivelarsi, come altri hanno indicato (alludo agli studi già ricordati di Maria Luisa Altieri Biagi, Paola Barocchi, Tristano Bolelli, Gianfranco Folena, Nicoletta Maraschio, Severina Parodi), fonte inesauribile di retrodatazioni, di scoperte, di ritrovamenti preziosi, nonostante il secolare ostracismo dei lessicografi⁹³ nei confronti degli scritti dei maestri.⁹⁴

Valeria Della Valle

* Sigle adoperate:

DELI = Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, voll. 5, Bologna, Zanichelli, 1979-1988;

GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana* fondato da Salvatore Battaglia, Torino, Utet, 1961 e sgg.;

LEI = Max Pfister, *Lessico Etimologico Italiano*, Wiesbaden, Reichert, 1979 e sgg.;

LIZ = *Letteratura italiana Zanichelli. CD-ROM dei testi della letteratura italiana*, a cura di Pasquale Stoppelli ed Eugenio Picchi, Bologna 1997³;

TLIO = *Tesoro della lingua italiana delle origini*, Firenze, Opera del Vocabolario Italiano (<http://www.esovi.fi.cnr.it>).

⁹² Si veda, sull'argomento, C. Vecce, *Scritti di Leonardo da Vinci*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, II, *Dal Cinquecento al Settecento*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, 1993, pp. 95-124. In particolare, sugli aspetti linguistici degli scritti leonardeschi sulla pittura è ancora utile consultare quanto scriveva T. Bolelli in *Osservazioni linguistiche sul «Trattato della pittura» di Leonardo da Vinci* (1952), ora in Id., *Leopardi linguista e altri saggi*, Messina e Firenze, D'Anna, 1982, pp. 83-92.

⁹³ A riprova del ritardo con cui la lessicografia ufficiale ha preso in considerazione il lessico artistico, si veda la proposta (citata da C. Pedretti nell'*Introduzione al Libro di Pittura*, cit., p. 67) di un anonimo agli Accademici della Crusca, nel 1812, di accogliere il trattato leonardesco come testo di lingua: «Come mai non si sono avvisati gli Accademici della Crusca di citare nel loro Vocabolario un'Opera di questa fatta? L'autore vi ha stabilito per entro quelle teorie, e sparsi que' lumi che competono a tal soggetto, esposti i reconditi segreti dell'arte, dati i più belli e più utili ammaestramenti, e il tutto disteso con somma facilità, garbo e forbitezza di stile». Cfr. *Catalogo di alcune opere attinenti alle scienze, alle arti e ad altri bisogni dell'uomo, le quali quantunque non citate nel vocabolario della Crusca meritano per conto della lingua qualche considerazione. Aggiuntevi tre lezioni su le doti di una culta favella*, Milano, Massi, 1812, pp. 79-80. Solo nel 1744 l'accademico Giovanni Bottari, nella famosa lezione sul vocabolario delle arti, perorerà, finalmente, la causa della compilazione di un vocabolario delle arti. Cfr. S. Parodi, *Nota critica* a F. Baldinucci, *op.cit.*, p. XXXIII.

⁹⁴ Per comodità del lettore, do qui di seguito l'elenco delle parole citate: *abbozzare, acquerello, anconetta, angioletto, architetto, armare* (nella locuz. *armare le volte*), *arzica, asticciuola, balluzza, berrettino, biancheggiare, biavo, biffio, bollottolina, brunire, bulino, camusciare, cartone, cassetina, catinella, cenericcio, chiaroscuro, cimasa, cinabrese, circoscrizione, colorire, coloruzzo, compositore, cornice, cresta* (nella locuz. *a cresta e a vela*), *disegno, drappare, fantastichetto, figuretta, filuzzo, finestretta, fornello, forbicina, fregetto, fresco* (nella locuz. *colorire in fresco*), *fusellino, giallorino, granare, granelluzzo, imbeccatellato, impannare, intercisione, interseguazione, lanterna, lavorare* (nelle locuz. *lavorare a olio, in tavola, di mosaico*), *lavoruzzo, lecchetto, longitudine, manichetto, maniera, mestoletta, mòdano, modello, moderno, nocchiolino, palliare, penneggiare, pezzoletto, piccinacolo, pignattello, piramidalmente, porporina, predella, profiluzzo, prospettiva, provvedimento, puntellatura, quadro, recezione, rilievvuzzo, scodellino, scultore, scultura, segnolino, sfumante, sfumato, sottiletto, spalliera, sprone, stecchetta, stipite, studietto, tavoletta, tegliuzza, tempera, torbidetto, trattolino, vasellino, verdaccio, vernicare.*