

UNIwersytet Gdański / Università di Danzica
Wydział Filologiczny / Dipartimento di Lingue
Wydział Historyczny / Dipartimento di Storia

IZABELA MAI

Le radici della teoria del ritratto nella letteratura italiana del
Trecento e del primo Quattrocento prima di Leon Battista Alberti in
relazione alla pratica artistica.

(Korzenie teorii portretu w literaturze włoskiej XIV i wczesnego XV wieku przed Leonem
Battistą Albertim w kontekście praktyki artystycznej.)

Tesi di dottorato preparata sotto la supervisione di
prof. Giovanna Perini Folesani (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)
dr hab. Andrzej Woźniński, prof. UG (Uniwersytet Gdański)

GDAŃSK / DANZICA 2025

INDICE

Summary	1
Streszczenie	2
Introduzione	3
1. Presentazione dell'argomento	3
2. La struttura della tesi	8
3. Sfondo bibliografico e lo stato degli studi	10
4. Metodologia	16
5. Gli obiettivi della ricerca	18
Capitolo I: La tradizione letteraria e la questione di Giotto ritrattista	21
1.1. Giotto in letteratura fiorentina	21
1.1.1. Giotto in <i>Divina Commedia</i> di Dante	22
1.1.2. Giotto in letteratura del Trecento e del primo Quattrocento	25
1.1.3. <i>Vita di Giotto</i> di Vasari	32
1.2. L'arte di Giotto e la questione del ritratto	35
1.2.1. 'Potenzialità ritrattistica': l'innovazione giottesca nella rappresentazione dei personaggi	35
1.2.2. La Cappella Scrovegni	39
1.2.3. Una precoce fonte padovana: Pietro d'Abano e il valore fisiognomico della pittura giottesca	46
1.2.4. Trittico Stefaneschi	50
1.3. Conclusione	53
Capitolo I: Appendice	56
Capitolo II: Il caso dell'affresco di Bargello – 'la caccia al volto di Dante'	65
2.1. Il ritratto nel Bargello: dibattito sull'identità	65
2.1.1. Il ritratto nel Bargello – la scoperta e il restauro	65
2.1.2. Dante o meno? Gli argomenti principali	68
2.1.3. Vasari e il ritratto di Dante	73
2.2. Il ritratto di Dante nelle fonti letterarie di Tre- e Quattrocento	75
2.2.1. Giovanni Villani, <i>Nuova Cronica</i>	75
2.2.2. Antonio Pucci, <i>Centiloquio</i>	80
2.2.3. Antonio Pucci, <i>Questi che veste di color sanguigno</i>	82
2.2.4. Filippo Villani, <i>Liber de origine civitatis Florentiae, et eiusdem famosis civibus</i>	86
2.2.5. Secondo Quattrocento – una panoramica generale	89
2.3. Il significato dell'aspetto fisico nel contesto del ritratto dantesco: Dante secondo Boccaccio e il primo ritratto monumentale documentato	90
2.3.1. Giovanni Boccaccio, <i>Trattatello in Laude di Dante</i>	90
2.3.2. Dante tra il Trattatello e il Palazzo del Podestà	95
2.3.3. La funzione della descrizione fisica da Boccaccio – altri esempi	97
2.3.4. Giovanni Boccaccio, <i>Amorosa Visione</i>	99
2.3.5. Palazzo dei Giudici e dei Notai: il primo documentato ritratto di Dante	100
2.4. Conclusione	104
Capitolo II: Appendice	107

Capitolo III: Petrarca e il ritratto - fra memoria individuale e identità culturale.....	114
3.1. Le varie forme ritrattistiche nelle epistole di Petrarca	114
3.1.1. Immagine viva e spirante e il ritratto del santo	115
3.1.2. Le monete, gli esempi delle virtù e la questione dell'aspetto fisico.....	117
3.1.3. La tensione tra l'immagine e la parola	121
3.2. Il ritratto di Petrarca tra la letteratura e l'arte.....	126
3.2.1. L'autoelogio del poeta in funzione della creazione della propria immagine.....	126
3.2.2. Le osservazioni petrarchesche nel contesto dell'evoluzione del ritratto individuale.....	132
3.2.3. I ritratti di Petrarca.....	136
3.3. Il ritratto di Laura e la questione della ritrattistica femminile.....	147
3.3.1. RVF 77 - <i>Per mirar Policleto a prova fiso</i>	148
3.3.2. RVF 78 - <i>Quando giunse a Simon l'alto concetto</i>	153
3.3.3. Il ritratto martiniano di Laura – aspetti pratici	156
3.3.4. Le idee di Petrarca nel contesto dello sviluppo della ritrattistica femminile	158
3.3.4.a Esempi di rappresentazione femminile nel tardo Medioevo	158
3.3.4.b L'iconografia della rappresentazione di Laura.....	159
3.3.4.c L'influenza delle idee petrarchesche sullo sviluppo del ritratto femminile	163
3.4. Conclusione.....	165
Capitolo III: Appendice	168
Capitolo IV: Cennino Cennini – tra prescrizioni tecniche e le tracce delle nuove priorità rappresentative	180
4.1. Il <i>Libro dell'arte</i> e il concetto del ritratto.....	180
4.1.1. Il <i>Libro dell'arte</i> – introduzione generale	180
4.1.2. 'Ritrarre' come concetto	183
4.1.3. Rappresentazione delle persone	191
4.1.4. I riferimenti artistici.....	194
4.1.5. Cennini sulle impronte	196
4.2. Il contesto artistico del testo cenniniano	200
4.2.1. L'impiego medievale dei calchi.....	200
4.2.2. I calchi nella Firenze quattrocentesca.....	203
4.2.2a Maschere funebri e busti rinascimentali.....	203
4.2.2b Immagini votive	208
4.3. Il legame tra le affermazioni cenniniane e la pratica artistica – alcune considerazioni.....	216
4.4. Conclusione.....	221
Capitolo IV: Appendice	223
Conclusione	230
Dalle premesse trecentesche alla teoria: condizioni culturali e funzioni del ritratto.....	230
Alberti e la nascita della teoria del ritratto.....	234
Dal Trecento al Rinascimento: la sintesi e le prospettive di ricerca.....	243
Conclusione: Appendice	246
Bibliografia.....	247
Oświadczenia.....	274

Summary

This dissertation examines the beginnings of portrait theory in Italian literature of the fourteenth and early fifteenth centuries and their artistic context. Its starting point is the question of the “roots of portrait theory,” that is, the ideas and observations found in texts from the Trecento and early Quattrocento that laid the groundwork for later treatises. The analysis focuses on the Florentine milieu, with occasional references to other centers.

The first chapter is devoted to the vision of Giotto as the precursor of the early modern portrait, discussing both the literary tradition surrounding the artist and the significance of his work for the development of portraiture. The second chapter centers on the presumed image of Dante in the Bargello, which serves as a starting point for analyzing sources that reveal the cultural functions of portraiture in late medieval Florence. The third chapter addresses Petrarch’s ideas on portraiture, his literary and visual self-portrait, and the role of Laura’s image in the poet’s reflections, with references to contemporary artistic practices. The fourth chapter examines Cennino Cennini’s *Libro dell’Arte*, especially his use of the term *ritrarre* and the significance of the chapters on plaster casts, comparing them with the practice of death masks, busts, and votive images. The conclusion discusses the role of the analysed texts in preparing the ground for Renaissance reflection on art and outlines the birth of a proper portrait theory, in which Leon Battista Alberti played a pivotal role.

In the corpus under study, the cultural conditions and the structure of recognizability enabling the Albertian articulation of portrait theory become apparent. The portrait functions above all as an instrument of fame, prestige, and memory, with similarity understood in a rather selective way. This dissertation traces the initial process of transition from the literary registration of artistic practices to a conscious theory, identifying the categories that would shape the Renaissance understanding of the relationship between image, nature, and the status of the individual.

Streszczenie

Rozprawa analizuje korzenie teorii portretu w literaturze włoskiej XIV i początku XV wieku w ich kontekście historyczno-artystycznym. Punktem wyjścia jest pytanie o „korzenie teorii portretu”, czyli o idee i obserwacje obecne w tekstach z czternastego i początku piętnastego wieku, które przygotowały grunt pod późniejsze traktaty. Analiza koncentruje się na środowisku florenckim, z punktowymi odniesieniami do innych ośrodków.

Pierwszy rozdział poświęcony jest wizji Giotta jako prekursora nowożytnego portretu, omawiając zarówno tradycję literacką dotyczącą artysty, jak i znaczenie jego twórczości dla rozwoju przedstawień portretowych. Drugi rozdział koncentruje się na domniemanym wizerunku Dantego w Bargello, który staje się punktem wyjścia do analizy źródeł ukazujących kulturowe funkcje portretu we Florencji u schyłku średniowiecza. Trzeci rozdział poświęcony jest ideom Petrarcki dotyczącym portretu, jego autoportretowi literackiemu i wizualnemu oraz miejscu wizerunku Laury w refleksji poety, z odniesieniami do praktyki artystycznej współczesnych twórców. Czwarty rozdział bada *Libro dell'Arte* Cenniniego, a zwłaszcza użycie pojęcia „*ritrarre*” i znaczenie fragmentów o odlewach gipsowych, zestawiając je z praktyką masek pośmiertnych, popiersi i wizerunków wotywnych. W zakończeniu omówiono rolę badanych tu tekstów w przygotowaniu gruntu pod renesansową refleksję nad sztuką oraz nakreślono narodziny właściwej teorii portretu, w której kluczową rolę odegrał Leon Battista Alberti.

W badanym korpusie wyłaniają się warunki kulturowe i struktura rozpoznawalności, które umożliwiły późniejszą artykulację teorii portretu. Portret działa przede wszystkim jako narzędzie sławy, prestiżu i pamięci, przy selektywnie rozumianym podobieństwie. Rozprawa ukazuje początkowy proces przejścia od rejestracji praktyk artystycznych w literaturze do świadomej teorii, wskazując kategorie, które ukształtują renesansowe rozumienie relacji między wizerunkiem, naturą i statusem jednostki.

Introduzione

1. Presentazione dell'argomento

Il tema di cui qui tratterò è il risultato di un'evoluzione nella mia ricerca. Cominciando il mio lavoro, avevo piani ben diversi: esplorare la teoria del ritratto nella letteratura artistica italiana in rapporto con la pratica artistica coeva. La letteratura propriamente artistica - cioè che tratta di temi artistici a livello teorico, soprattutto se consapevolmente e deliberatamente - nasce in Italia nel Quattrocento. A volte si fa partire il discorso dal *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini, ma la scelta più appropriata è senz'altro il *De Pictura/Della Pittura* di Leon Battista Alberti: il primo vero e proprio trattato teorico italiano sull'arte. Il discorso letterario sulla ritrattistica viene reso ancora più difficile dal fatto che il ritratto viene codificato come genere pittorico separato solo con l'avvento delle accademie nel Cinquecento. Cominciando il mio lavoro, volevo quindi ritracciare lo sviluppo della teoria del ritratto in Italia dal Cinquecento all'ultimo quarto del Seicento (cioè, fino alla pubblicazione della *Felsina Pittrice* di Carlo Cesare Malvasia nel 1678). Avevo in mente, per esempio, le idee di Armenini e Lomazzo, su cui avevo lavorato in occasioni precedenti e che dedicano entrambi un capitolo dei rispettivi trattati alla ritrattistica, o di Paleotti, che dà indicazioni normative sulla funzione del ritratto nel contesto della Controriforma. È quello che intendevo per la teoria del ritratto all'inizio della mia ricerca: non solo il riconoscimento scritto del ritratto come genere, ma anche una presa di posizione riguardo alla sua forma e sua funzione. Volevo fare uno studio ampio sullo sviluppo delle idee pertinenti al ritratto nell'arco di oltre due secoli e sul loro legame con l'evoluzione della ritrattistica nello stesso periodo. Per quanto riguarda il Quattrocento, intendevo trattarne solo in modo abbreviato ed approssimativo in funzione introduttiva data l'importanza dei testi quattrocenteschi per la formazione della letteratura artistica in Italia.

Volendo prima completare la parte introduttiva quattrocentesca, per potermi poi concentrare sui secoli successivi, ho iniziato con una panoramica generale dei principali testi artistici di quel periodo - Cennini, Alberti, Ghiberti, Fazio, Leonardo. Ho cercato di estrapolare i passi anche indirettamente rilevanti al tema del ritratto, come il rapporto tra la rappresentazione artistica e il mondo reale (il tema della mimesi), gli esempi menzionati di artisti e di opere, le osservazioni riguardanti la composizione delle figure, l'impatto dell'immagine sull'osservatore, la questione dell'identità dell'individuo, ecc. Nonostante la mancanza di una teoria del ritratto in senso stretto, le idee quattrocentesche mi sembravano più rilevanti di quello che inizialmente pensassi. Gli scritti rivelano fenomeni complessi

attraverso brevi accenni, spesso isolati e inseriti persino in un contesto tematicamente distante. È importante accettare che gli autori possono anche non essere del tutto consapevoli di quello che rivelano i loro testi, radicati in uno specifico contesto cronologico e culturale, la cui ricostruzione ora spetta a noi, lettori moderni.

Ampliando i miei orizzonti di ricerca, mi sono resa conto che tanti concetti che reputavo cinquecenteschi, costituivano una logica continuazione e una precisazione delle idee presenti nel secolo precedente. Tuttavia, non ero soddisfatta: avevo comunque l'impressione che mi mancasse la parte iniziale della narrazione, come se aprissi il libro a metà. È a quel punto che ho cominciato a spostare gradualmente la mia attenzione verso il Trecento, il secolo che nel contesto del ritratto «*is like one of those wayside stations dimly perceived from the window of an express train on its way to somewhere*»¹, per citare analogia calzante di Andrew Martindale. Ciò che all'inizio non prendevo neanche in considerazione nel contesto del mio tema, e che di seguito doveva costituirne solo un'introduzione, è alla fine diventato il focus principale della mia ricerca.

A questo punto non si poteva però più parlare della 'teoria del ritratto'. La 'teoria' sottende una scelta consapevole dell'autore di ponderare un tema definito: deve quindi avere prima il concetto dell'esistenza del detto tema come questione distinta e sentire il bisogno di deliberare sulla sua problematicità. Per questo preferisco parlare delle 'radici della teoria del ritratto', cioè i concetti e le idee estrapolati dai testi esaminati, che rivelano la base letteraria, culturale e artistica, su cui successivamente si appoggeranno lo sviluppo della ritrattistica in senso moderno, e la sua presenza in letteratura.

La maggior parte dei testi che analizzerò non si riferisce direttamente alla ritrattistica: infatti lavorerò prevalentemente con osservazioni indirette, che concernono temi correlati. Gli esempi di tali accenni possono essere per esempio le lodi alle opere di un singolo artista, che sottolineano la sua abilità di rappresentare l'immagine 'reale' o 'viva' di una persona. È altresì significativa l'attenzione data all'aspetto, o alla caratterizzazione generale, di un individuo. Anche le menzioni delle specifiche pratiche artistiche volte alla raffigurazione dell'effigie di una persona - come monete, immagini votive o calchi in gesso - sono importanti per la questione della ritrattistica. Dal punto di vista letterario, è interessante il concetto del ritratto poetico e la costruzione dell'immagine attraverso le parole. A livello concettuale è rilevante la tensione tra la dimensione fisica e quella spirituale

¹ A. Martindale, «Heroes, Ancestors, Relatives and the Birth of the Portrait», in Id., *Painting the Palace. Studies in the History of Medieval Secular Painting*, London, The Pindar Press, 1995, p. 79.

di una persona, che influisce su qualunque modalità di rappresentazione, così come il rapporto dell'immagine con il mondo naturale, da cui a sua volta sorge la questione della somiglianza.

Dire che il Medioevo non conosceva il ritratto sarebbe fuorviante: è che la concezione del ritratto era radicalmente diversa da quella che emerge con la teorizzazione quattrocentesca e la codificazione accademica nel XVI secolo. Il ritratto, dopo aver svolto un ruolo cruciale nel mondo antico², subisce cambiamenti fondamentali con l'avvento del Cristianesimo, influenzando lo sviluppo delle icone bizantine e delle immagini medievali dei santi, ma perdendo la sua funzione primaria di rappresentazione fisicamente fedele di un individuo specifico. Il ritratto ricompare nella sua forma originaria nell'arte funeraria del tardo Medioevo, nel contesto dell'iconografia del potere, diffondendosi gradualmente in altri campi, in scultura prima e pittura poi. Lo sviluppo del ritratto italiano della prima età moderna è multidimensionale. Un esempio interessante è l'evoluzione rinascimentale del motivo classico dei *Viri Illustres*, che inizia a includere rappresentazioni di personaggi della storia recente, e successivamente anche di personaggi viventi di particolare importanza politica e militare, ai quali si aggiungono poi i letterati e gli uomini di cultura. In un altro filone evolutivo, i ritratti dei sovrani vengono dapprima inseriti nelle scene sacre, per poi comparire in contesti più laici. Alla fine tornano anche i ritratti individuali, influenzati tra le altre cose dalla crescente fascinazione per le monete romane. Un altro fenomeno importante da menzionare è la crescente diffusione della tecnica del calco del volto, che svolge un ruolo importante nello sviluppo del busto rinascimentale, ed è anche rilevante per alcuni tipi di immagini votive. Ciò che inizialmente era riservato solo alle ristrette classi dirigenti, gradualmente estende la sua portata ad altri gruppi, per raggiungere l'apice del suo potere culturale nel Cinquecento, creando le basi del ritratto moderno.

Ciò che differenzia la letteratura artistica del maturo Rinascimento dalle tracce del discorso artistico medievale è il cambio d'atteggiamento verso la materia descritta, avvenuto con l'avvento dell'Umanesimo. In generale, i testi teorici dell'Alto Medioevo tendono ad occuparsi del problema del rapporto tra l'immagine, la parola e il divino. Intorno all'XI secolo, il discorso sull'arte inizia a diversificarsi³: continua però ad essere iscritto quasi

² Per una panoramica del ruolo del ritratto nell'età classica, ved. A. Nowicka, *Twarze antyku*, Warszawa, Czytelnik, 2000.

³ A. C. Quintavalle, «Immagine e racconto. Parole, figure e ideologie da Gregorio Magno a Bernardo di Chiaravalle», in Id. (a c. di), *Medioevo: immagine e racconto. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 27-30 settembre 2000)*, Milano, Mondadori Electa 2003, p. 17; S. Riccioni, «Sperimentare,

esclusivamente nel contesto ecclesiastico-liturgico, dove i temi che conosciamo dai testi moderni sono assenti o sono declinati in maniera sostanzialmente diversa: la riflessione sul ruolo dell'artista, sulla posizione dell'arte al di fuori della Chiesa, sulla natura della creazione artistica, sui complessi aspetti estetici e formali, ecc. La teoria medievale distingue l'autore materiale (muratore, capomastro, pittore, fabbro, orefice, scalpellino, scultore) dall'autore intellettuale che stende il programma, e dal vero autore che è la volontà di Dio di cui i suddetti sono solo strumenti⁴. Nonostante ciò, anche nel Medioevo si possono trovare casi di artisti che sperano di immortalare il proprio nome attraverso la loro arte, firmando le loro opere⁵, anche se siamo ancora lontani dall'affermazione del legame diretto tra attività artistica e fama individuale riscontrabile nell'età moderna.

Parlando del discorso teorico medievale, si tende a richiamare un piccolo numero di autori provenienti da tutta Europa, come Teofilo, Abate Sugerio, Bernardo di Chiaravalle, Gervasio di Canterbury, Villard de Honnecourt e più tardi Guglielmo Durante, oltre a qualche testo scolastico (come gli scritti di Tommaso d'Aquino), le cronache monastiche e alcuni manuali tecnici, quali rappresentanti del 'pensiero medievale europeo' sull'arte in generale⁶. La ricerca di norma tende a restringere il campo al Trecento e Quattrocento, concentrandosi principalmente su Firenze. Qui però il pericolo è un altro: quello di trattare gli sviluppi fiorentini come punto di riferimento universale e unico.

Lavorando sulla prima modernità si corre sempre il rischio di applicare la visione romanticizzata della penisola italiana culturalmente, se non politicamente, unita⁷. Tenendo

emozionare, educare. Per una teoria dell'arte durante la Riforma ecclesiastica dei secoli XI e XII», *Codex Aquilarensis. Revista de arte medieval*, Aguilar de Campoo, 2021,37, pp. 285-302).

⁴ Un documento importante e di prima mano sono gli scritti dell'abate Sugerio di St Denis (ved. P. Lieber Gerson (ed. by), *Abbot Suger and Saint-Denis*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1987; E. Panofsky, «Abbott Suger of St-Denis», in Id., *Meaning in the Visual Arts*, New York, Doubleday, 1957, pp. 108-145).

⁵ M. Schapiro, «On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art», in Id., *Romanesque Art. Selected Papers*, London, Thames and Hudson, 1993, p. 22; M. M. Donato, «Memorie degli artisti, memoria dell'antico: intorno alle firme di Giotto, e di altri», *Medioevo: il tempo degli antichi*, A. C. Quintavalle (a c. di), Electa, 2003, pp. 521-541; anche il tomo curato dalla stessa studiosa: M.M. Donato (a. c. di), *Opera Nomina Historiae*, 2009, I, Scuola Normale Superiore, Pisa.

⁶ A. Arnulf, *Kunsthistorie in Antike und Mittelalter. Eine kommentierte Anthologie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008; A. Arnulf, *Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert*, München – Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2004. Per il rapporto tra il testo e l'immagine nel Medioevo, ved: A. C. Quintavalle (a c. di), *Medioevo: immagine e racconto. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 27-30 settembre 2000)*, Milano, Mondadori Electa 2003. Per una panoramica dei trattati tecnico-artistici medievali, si rimanda ai contributi di Silvia Bianca Tosatti, ad es. S. B. Tosatti, *I trattati di tecniche artistiche medievali con accenni sull'antichità e l'età moderna*, con la collab. di C. Mori e I. Mangili, Milano, Cooperativa Universitaria Studio e Lavoro, 2002

⁷ Il problema si pone per esempio Ferdinando Bologna più di quattro decenni fa, il quale, riferendosi tra gli altri al lavoro di Werner Kaegi [Kaegi, *Meditazioni storiche*, 1960] osserva che «molti condividono la convinzione che nell'ambito geo-storico denominato Italia avrebbe avuto luogo un 'unicum singolare': la costituzione di una 'effettiva coscienza nazionale' indipendentemente dalla 'forma politica' unitaria, e parecchi

ciò a mente, nella mia ricerca mi concentrerò prevalentemente sull'ambito culturale fiorentino, senza però pretendere di creare un'immagine universale 'italiana'. Sono consapevole che la visione fiorentinocentrica, dominante per secoli sia nella storia dell'arte che nella storia della letteratura, è profondamente limitante ed oscura importanti sviluppi culturali nelle altre parti del paese. Ciononostante, Firenze fu senza dubbio uno dei maggiori centri culturali della penisola italiana, e uno particolarmente importante per la ritrattistica e per lo sviluppo della letteratura artistica: infatti, molti dei primi testi relativi all'arte rinascimentale provengono da Firenze o sono stati scritti da fiorentini. La città toscana diventa una lente attraverso cui guardare i fenomeni rilevanti in linee generali anche per il resto della penisola, sebbene possano assumere forme diverse a seconda delle regioni. Perciò seguire gli sviluppi letterari, teorici e artistici a Firenze ci permette di costruire una narrazione coerente, che in futuro possa servire da punto di riferimento per uno studio allargato, che prenda in considerazione anche altre regioni. Non è però mio scopo né intenzione di approssicare gli sviluppi fiorentini in modo troppo universalizzante e di trattarli come rappresentativi di tutto il pensiero artistico occidentale del periodo.

Tuttavia, assumerò una definizione piuttosto ampia di 'cultura fiorentina', includendo la Toscana. Per esempio, si parlerà di Petrarca, che, aretino d'origine, in Toscana non ha mai stabilmente vissuto. Nonostante ciò, la sua influenza anche a Firenze fu molto forte, grazie tra l'altro ai suoi numerosi ammiratori e seguaci, come Giovanni Boccaccio e Coluccio Salutati, per nominarne solo due. Per di più, non mi limiterò a citare solo le opere d'arte strettamente fiorentine: ad esempio, molto spazio sarà dedicato al ritratto giottesco di Enrico Scrovegni a Padova. Nonostante l'opera non si trovi a Firenze, il suo autore è fiorentino ed è legato all'ambito artistico di Firenze. Nel capoluogo toscano non ci sono pervenuti i ritratti certi dei committenti eseguiti dal maestro; quindi, è preferibile basarsi su un'opera giottesca certa, che costituisce un buon testimone del rapporto di Giotto con la ritrattistica. La questione dell'influenza padovana vale tra l'altro anche per il trattato cenniniano.

Firenze è anche uno dei centri principali dello sviluppo della tradizione volgare italiana, anche nella tematica artistica ampiamente intesa. Sono proprio i testi volgari che costituiranno la base della seguente analisi: le opere latine verranno menzionate solo se reputate fondamentali per il discorso (come, per esempio, i testi di Filippo Villani e alcune

secoli 'prima della nascita di moderno stato nazionale.'» [F. Bologna, «La coscienza storica dell'arte italiana», in *Storia dell'arte in Italia*, Torino, UTET, 1982, p. 8]

epistole di Petrarca)⁸. Come si vedrà, con lo sviluppo della letteratura fiorentina volgare emergono nuovi aspetti che fanno parte del mosaico delle ‘radici del ritratto’, relativi ad esempio al ruolo del poeta e dell’artista, oppure alla percezione dell’individuo.

Un punto di partenza naturale è Dante, una delle “tre corone” della letteratura italiana, ed uno dei primi testimoni della tradizione letteraria di Giotto, fondamentale nello sviluppo della letteratura artistica. Dante è importante, non solo come autore dei celebri versi sugli artisti che espiano la loro superbia nel Purgatorio, ma anche come personaggio storico e monumento culturale, significativo nel contesto della ritrattistica e nella tradizione letteraria del ritratto. Se Dante è il punto di partenza, Alberti è stato scelto come punto di conclusione, in quanto segnala un chiaro momento di passaggio a livello concettuale: per questo la mia analisi si focalizza sui testi pre-albertiani. Il periodo scelto è adeguato anche dal punto di vista artistico, visto che racchiude il periodo dalla rivoluzione giottesca agli inizi della tradizione del ritratto individuale in Italia.

2. La struttura della tesi

Il primo capitolo è dedicato a Giotto che, in gran parte grazie a Vasari, si è iscritto nella storia dell’arte non solo come rinnovatore della pittura, ma anche come figura fondamentale nello sviluppo del ritratto pittorico moderno. Percorrerò in linea generale le vicende della tradizione letteraria del Trecento e del primo Quattrocento dedicata al pittore (così come l’immagine del Giotto-ritrattista nelle *Vite* Vasariane). In seguito, cercherò – sulla base degli esempi dell’opera del maestro - di rispondere alla domanda sull’effettivo significato dell’arte giottesca nel contesto della ritrattistica, sia dal punto di vista artistico che da quello letterario.

Il secondo capitolo si impernia sulla presunta rappresentazione di Dante nel Palazzo del Bargello in un ciclo pittorico eseguito dalla bottega di Giotto. La storia di questa opera costituisce il punto di partenza per l’analisi delle fonti letterarie trecentesche rilevanti, che sono o direttamente legate all’interpretazione del ritratto di Dante, o presentano le

⁸ Vorrei anche osservare che, pur essendo pienamente consapevole del crescente ruolo della letteratura classica nel periodo da me studiato, che culmina poi nel Quattrocento con l’attività degli umanisti, essa, a parte brevi accenni, non farà parte della mia analisi. Sarebbe senz’altro interessante preparare una monografia su questo tema nel contesto della nascente teoria del ritratto, ma io qui non avrei la possibilità di renderle giustizia. Per chi volesse esplorare l’influenza degli scritti classici sugli inizi del discorso artistico in Italia, rimando all’ormai canonico studio di Michael Baxandall, *Giotto and the Orators* che tratta proprio di quel tema, anche se in modo selettivo, e senza focalizzarsi sulla questione del ritratto (M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford, Clarendon Press, 1971.) Per un’introduzione più antologica al discorso classico sulle arti, consiglio il volume di Maria Letizia Gualandi, con un breve capitoletto dedicato al ritratto (M. Letizia Gualandi, *L’antichità classica. Le fonti per la storia dell’arte*, Roma, Carocci, 2014).

condizioni storiche che favoriscono tale identificazione, oppure contribuiscono in altro modo al discorso sulla rappresentazione fisica e letteraria del poeta, il che è significativo nel contesto della discussione sulla funzione culturale del ritratto a Firenze alla vigilia del Rinascimento.

Nel terzo capitolo esplorerò le idee di Francesco Petrarca intorno al ritratto. Basandomi prevalentemente sulle epistole e sui sonetti del poeta, con una breve menzione di alcune altre opere, cercherò di affrontare l'argomento da una triplice prospettiva. Per prima cosa, delinearò brevemente che cosa rivelano i testi di Petrarca sul ruolo del ritratto e sulle modalità di rappresentazione affini, nel periodo che precede la diffusione del ritratto pittorico individuale. In secondo luogo, mi occuperò del ritratto del poeta stesso, esplorando il legame tra il suo autoritratto letterario e la rappresentazione visiva, sia dalla prospettiva del poeta che nella tradizione artistica pervenutaci dopo sua morte. Infine, cercherò di ricavare il significato che il poeta attribuisce al concetto del ritratto, dedicando particolare attenzione alla questione dell'immagine di Laura. Il discorso verrà integrato con i riferimenti al relativo contesto artistico, come il ritratto individuale e il ritratto femminile, l'arte di Simone Martini e di Altichiero.

Il quarto capitolo è focalizzato sul *Libro dell'arte* di Cennino Cennini che è il primo a impiegare il concetto di 'ritrarre' nel contesto della pittura. Dopo aver esplorato il significato di questo termine all'interno del testo, dimostrerò che, per quanto l'autore del *Libro* non dimostri un particolare interesse alla raffigurazione pittorica delle persone, egli testimonia il crescente significato delle rappresentazioni somiglianti nei brevi capitoli finali dedicati ai calchi in gesso. Di seguito cercherò di posizionare il testo cenniniano nel contesto degli sviluppi artistici rilevanti di Tre- e Quattrocento – tra cui soprattutto le maschere mortuarie, i busti, e le immagini votive - prendendo in considerazione sia l'influenza della formazione fiorentina del pittore che un possibile impatto culturale della corte padovana.

Nella parte conclusiva della tesi cercherò di delineare una visione complessiva degli sviluppi culturali legati al nascente concetto di ritrattistica, così come emergono dai testimoni qui analizzati. Tracerò inoltre la nascita di una vera e propria teoria del ritratto, nella cui formulazione un ruolo fondamentale fu svolto da Alberti - il fondatore della teoria italiana dell'arte, che costituisce la naturale conclusione del nostro discorso. Non si tratterà di condurre un'analisi approfondita, bensì di segnalare degli aspetti chiave, dimostrando la continuazione dei concetti e dei fenomeni qui analizzati e la loro rilevanza per gli svolgimenti successivi.

Alla fine di ogni capitolo si trova un'appendice con le relative illustrazioni. In tutti i capitoli, tranne il secondo, sono le testimonianze letterarie a costituire il punto di partenza, anche se l'ampiezza della prospettiva cambia: si può trattare di un testo solo (quarto capitolo), gli scritti di un autore (terzo capitolo), oppure vari testi accomunati da un filone tematico (il primo capitolo). I capitoli sono ordinati in modo cronologico secondo i loro temi principali, cioè l'arte di Giotto, il presunto ritratto di Dante nel Palazzo del Podestà, l'attività letteraria di Petrarca e il *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini. Tuttavia, a livello di analisi più approfondita, il percorso tematico assume priorità rispetto alla cronologia generale. Cioè, ad esempio, anche se il primo capitolo concerne l'arte giottesca, percorrendo la tradizione letteraria creatasi intorno al maestro toscano si arriverà fino a Ghiberti, e si parlerà anche di Vasari che scrisse più di due secoli dopo la morte del pittore. Similmente, anche se il terzo capitolo verrà incentrato sugli scritti petrarcheschi, l'autore del *Canzoniere* sarà presente anche nel primo capitolo – per via del suo ruolo nello sviluppo della tradizione letteraria giottesca – come nel quarto capitolo, visto il significato dell'impatto di Petrarca sulla cultura padovana per la stesura del *Libro* di Cennini. Allo stesso modo, parlando dei motivi petrarcheschi in pittura si arriva persino a menzionare i dipinti del tardo Quattrocento e del primo Cinquecento, e così via. La rinuncia a una struttura del lavoro strettamente cronologica è stata una scelta consapevole, per poter rendere, almeno in parte, la complessità dell'intreccio dei temi e della rete delle mutue influenze culturali nel periodo studiato.

3. Sfondo bibliografico e lo stato degli studi

Nella presente tesi mi avvalgo di diverse tradizioni accademiche, con particolare attenzione a quella italiana e a quella tedesca, che costituiscono la base della mia bibliografia e forniscono gli strumenti critici fondamentali per l'analisi della letteratura e dell'arte fiorentina alle soglie del Rinascimento, nonché per la storia della critica d'arte. Integro inoltre contributi in lingua inglese e, dove opportuno, faccio riferimento anche a testi polacchi e ad altre fonti accessibili nei miei ambiti linguistici. Seguendo un approccio aperto, ho selezionato gli studi che ritengo più pertinenti a un'ampia comprensione del discorso artistico e letterario italiano, fondendone i metodi e le prospettive per costruire un quadro il più possibile completo e sfaccettato.

Ciò che ha influenzato il mio approccio alla storia della letteratura artistica ed è stato un'importante fonte di ispirazione per questo progetto sono senz'altro i manuali della critica

d'arte⁹, che mettono a confronto vari testi pertinenti all'arte e agli artisti, spesso sotto l'angolazione cronologica e geografica, anche se non si concentrano specificamente sul tema del ritratto. Il capostipite di questi testi è senz'altro la *Kunsthistorie* di Julius Schlosser del 1924, pubblicata poi in un'edizione italiana aggiornata da Otto Kurz¹⁰. Non negando il suo enorme contributo alla ricerca sulla letteratura artistica e il suo valore pressoché enciclopedico, il libro schlosseriano è ormai diventato a sua volta un testo storico e oggetto di studi. In ogni caso è interessante osservare che la pubblicazione, pur arrivando dal punto di vista cronologico fino al Settecento, contiene una estesa sezione dedicata ai testi medievali, seppure nettamente distinta dalla parte sulla letteratura artistica rinascimentale. Schlosser, un medievista per formazione, dimostra quindi che il Rinascimento non consiste solo nella riscoperta delle idee classiche, e che perciò per poterlo studiare occorre anche avere conoscenza di quello che avviene immediatamente prima.

Nell'ambito anglosassone, è importante menzionare *Artistic Theory in Italy 1450-1600* di Anthony Blunt¹¹, pubblicato per la prima volta nel 1940 e da allora aggiornato e ristampato diverse volte. Il libro funziona finora come introduzione alla letteratura artistica italiana per gli studenti e studiosi di storia dell'arte in Inghilterra e negli Stati Uniti. Anche se Blunt parte da Alberti, dove la mia indagine finisce, il suo atteggiamento scientifico è rilevante, in quanto egli cerca di esplorare le interdipendenze tra i testi e le immagini.

Negli anni Cinquanta e Sessanta escono gli importanti studi di Paola Barocchi, divenuta per anni un punto di riferimento nel campo della letteratura artistica italiana, sia in Italia che all'estero, grazie anche alle sue celebri antologie *Trattati d'arte del Cinquecento in tre volumi. Fra Manierismo e Controriforma* (1960-62)¹² e *Scritti d'arte del Cinquecento (1971)*¹³. Nell'era digitale, quando tante fonti primarie sono facilmente accessibili online, le pubblicazioni della Barocchi perdono molto del loro significato, in quanto il loro valore era prevalentemente volto alla ristampa commentata e all'antologizzazione tematica, non

⁹ Indico qui alcuni studi che hanno maggiormente formato il mio atteggiamento verso la disciplina della storia della critica d'arte, in ordine generalmente cronologico, ma in modo molto selettivo. Lo scopo non era quello di fornire una panoramica della disciplina: per chi volesse approfondire il tema, consiglio ad esempio la relativamente recente pubblicazione di Gianni Carlo Sciolla: G. C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Torino, UTET, 2014.

¹⁰ J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, O. Kurz (a c. di), trad. it. F. Rossi, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

¹¹ A. Blunt, *Artistic Theory in Italy*, Oxford UP, 1962.

¹² P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento in tre volumi. Fra Manierismo e Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 1960-61-62.

¹³ P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli 1971.

propriamente analitica, ciononostante il suo commento è ancora un prezioso strumento di studio, anche se focalizzato prevalentemente sulla cultura del Cinquecento.

Nel contesto polacco occorre menzionare Jan Białostocki: sono particolarmente pertinenti al nostro discorso le sue antologie *Mysłciele, Kronikarze i Artyści o Sztuce od Starożytności do 1500* (it: Pensatori, Cronisti e Artisti sull'arte dall'antichità fino al 1500) del 1978¹⁴ e *Teoretycy, Pisarze i Artyści o Sztuce 1500-1600* (it: Teorici, Scrittori e Artisti sull'arte 1500-1600) del 1985¹⁵. La prima pubblicazione include il periodo che precede l'istituzione della letteratura artistica, risalendo fin alla Grecia antica, e quindi contiene anche testi non dedicati esclusivamente ed esplicitamente all'arte. La parte tre- e quattrocentesca si focalizza sulla letteratura fiorentina, proprio come la seguente analisi, e si conclude con Leonardo. Il tomo del 1985, dedicato interamente al Cinquecento, è profondamente influenzato dagli studi di Paola Barocchi, ed è volto per lo più a offrire un'antologia delle traduzioni dei testi artistici al lettore polacco, con i commenti piuttosto sintetici, volti a facilitare la comprensione delle fonti.

L'influenza della Barocchi è visibile anche nelle pubblicazioni più recenti. Nel 2002 appare *Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance* di Ulrich Pfisterer¹⁶, che introduce il lettore tedesco nella complessità della letteratura artistica italiana, offrendo un'antologia di frammenti scelti, ordinati tematicamente e brevemente commentati. Pfisterer dedica persino alcune pagine al tema del ritratto: le citazioni che evoca, però - da Alberti, Angelo Decembrio, Enea Silvio Piccolomini, Giorgio Vasari e Niccolò Martelli - non sono volte a creare una narrazione esaustiva e coerente, ma servono piuttosto a scopi esemplificativi.

Un manuale relativamente recente di notevole interesse, che inizia con una riflessione sulla natura del campo della storia della critica d'arte, è *Il discorso sull'arte dalla tarda antichità a Ghiberti* di Donata Levi¹⁷. La pubblicazione offre un panorama delle testimonianze scritte (dai trattati, attraverso testi di natura biografica ed epistolare, fino ai testi storici, scientifici ed altri), divise in sezioni cronologiche dall'antichità a Ghiberti. Concentrandosi sul periodo prima della formalizzazione del discorso artistico, la studiosa riconosce non solo la sua rilevanza per il discorso artistico, ma anche la sua multidimensionalità. Un atteggiamento del genere stava alla base del mio progetto

¹⁴ J. Białostocki, *Mysłciele, Kronikarze i Artyści o Sztuce od Starożytności do 1500*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978.

¹⁵ J. Białostocki, *Teoretycy, Pisarze i Artyści o Sztuce 1500-1600*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985.

¹⁶ U. Pfisterer, *Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen*, Stuttgart, Reclam, 2002.

¹⁷ D. Levi, *Il discorso sull'arte dalla tarda antichità a Ghiberti*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2010.

originario, che doveva percorrere diversi secoli e fino ad un certo punto riprodurre l'impostazione di un manuale, ma attraverso il prisma della teoria di ritratto: idea che spero di realizzare in futuro. Anche se la seguente tesi è molto più ristretta cronologicamente di quanto inizialmente progettassi, ho cercato di mantenere lo spirito di confronto, tentando di individuare i legami tra i vari testi e concetti, sia dal punto di vista cronologico, che contenutistico.

Vorrei anche menzionare alcune pubblicazioni che mi sono state di grande aiuto nella formazione dell'approccio critico al tema, in quanto uniscono il discorso letterario e il contesto artistico e concernono il periodo a cavallo tra il Medioevo e Rinascimento. Un testo fondamentale, anche a distanza di più di mezzo secolo dalla sua pubblicazione, è il celebre *Giotto and the Orators* di Michael Baxandall¹⁸. Lo studioso britannico esamina il ruolo della lingua nel discorso artistico in Italia tra Petrarca e la generazione di Alberti, dimostrando come le osservazioni degli umanisti sull'arte fossero condizionate dall'uso che facevano del latino. Baxandall, diversamente da chi scrive, si concentra sugli scritti latini, richiamando anche molti testi antichi, in quanto punto di riferimento per gli umanisti.

I prossimi tre titoli sono raccolte di saggi, che hanno al contempo il vantaggio e lo svantaggio di rappresentare diversi punti di vista sui disparati oggetti dell'analisi, uniti da un generale tema comune. Il primo volume da segnalare è *Parlare dell'arte del Trecento. Kunstgeschichte und Kunstgespräch im 14. Jahrhundert in Italien*, curato da Lisa Jordan, Anette Hoffmann e Gerhard Wolf¹⁹. È una recente raccolta di saggi di tredici eccellenti studiosi che esplorano gli elementi del discorso artistico italiano nel quattordicesimo secolo, prendendo in esame svariati motivi e diverse opere letterarie. Molti dei contributi inclusi in questo volume sono rilevanti per la mia ricerca, anche se nessuno di essi si occupa strettamente di ritrattistica. La seconda raccolta è frutto di un convegno di studi svoltosi a Firenze nel 1998: *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*²⁰. Il volume, uscito nel 2000 e curato da Giovanna Lazzi e Paolo Viti, non si limita solo alla questione del ritratto umanistico, come potrebbe suggerire il titolo, bensì concerne una tematica molto ampia, che aiuta a contestualizzare la questione della rappresentazione del letterato, dall'antichità al primo Quattrocento. Per me si è rivelato particolarmente rilevante per il tema dei primi ritratti di Dante e per il motivo degli uomini illustri. La terza raccolta

¹⁸ M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, 1971.

¹⁹ *Parlare dell'arte del Trecento. Kunstgeschichte und Kunstgespräch im 14. Jahrhundert in Italien*, A. Hoffman, L. Jordan & G. Wolf (Hrsg), Berlin – München, Deutscher Kunstverlag, 2020.

²⁰ *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, G. Lazzi & P. Viti (a c. di), Firenze, Polistampa, 2000.

- un volume tedesco intitolato semplicemente *Porträt* del 1999²¹ - concerne specificamente la questione della presenza del ritratto in letteratura dai tempi medievali alla modernità. I tre curatori - Rudolf Preimesberger, Hannah Baader and Nicola Suthor – che sono al contempo gli autori della maggior parte dei saggi, presentano una selezione di brevi contributi che concernono la vicenda del ritratto in diverse fonti letterarie attraverso i secoli, senza pretesa di creare un'evoluzione completa. Il tardo Medioevo e il Rinascimento vengono rappresentati quasi esclusivamente da fonti italiane, con i contributi di Hannah Baader sui testi del tardo Trecento di particolare interesse per il tema qui trattato. Si potrebbero menzionare molte più raccolte, anche più recenti, su temi affini, però considero gli esempi qui menzionati particolarmente degni di nota per la loro impostazione critica e per il contenuto.

Infine, vorrei menzionare una recentissima pubblicazione polacca di Mateusz Grzęda dedicata agli inizi del ritratto in Europa Centrale tra Trecento e Quattrocento²². In essa lo studioso analizza le varie categorie di rappresentazione medievale sia dal punto di vista pratico che teorico e delinea i nuovi paradigmi rappresentativi, prima di passare allo studio approfondito dei casi selezionati di ritratti centroeuropei. Anche se il focus geografico di Grzęda è un altro, e anche se, inversamente a quello che faccio io, l'oggetto principale della sua ricerca sono le opere d'arte, mentre le fonti letterarie sono richiamate solo in funzione aggiuntiva per contestualizzare il discorso storico-artistico, la sua premessa è molto vicina alla mia, in quanto contesta la polarizzazione tra Medioevo e Rinascimento e dimostra come la storia del ritratto e la sua presenza in letteratura siano più lunghe e complesse di quello che spesso si pensa.

Ci sono stati molti altri eccellenti studiosi che si sono occupati di singoli aspetti rilevanti per il mio discorso. Li elencherò qui, in ordine sparso, citando i loro lavori nella lista bibliografica alla fine. Tuttavia, visto che i vari capitoli di questa tesi divergono dal punto di vista contenutistico, vorrei sottolineare che lo stato degli studi fornito sotto non è in alcun modo completo. Per contestualizzare meglio il tema, farò qui una panoramica generale e piuttosto selettiva, riservando gli spunti bibliografici più specifici per ogni capitolo.

²¹ *Porträt*, R. Preimesberger, H. Baader und N. Suthor (Hrsg.), *Porträt*, Berlin, Reimer, 1999, pp. 177-188.

²² M. Grzęda, *Między normą a naturą. Początki portretu w Europie Środkowej (około 1350-1430)*, Kraków, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, 2020.

Sono degni d'attenzione gli studi sul ritratto di Enrico Castelnuovo, che indaga la funzione del ritratto nell'Italia del tardo Medioevo e del primo periodo moderno. Per lo sviluppo del concetto del ritratto, vanno menzionati tra gli altri Gottfried Boehm, Edouard Pommier e Patrizia Rubin. Dell'intreccio tra l'arte e letteratura italiana medievale e rinascimentale si sono occupati in diversi contesti tra gli altri Johannes Bartuschat e Wolf Dietrich Löhr. Gli studi di Giuliano Tanturli, un grande studioso della cultura fiorentina tra Tre- e Quattrocento, sono stati particolarmente rilevanti nel contesto di Filippo Villani e delle prime biografie degli artisti, mentre quelli di Andrew Martindale sono stati preziosi nel contesto degli artisti italiani del tardo medioevo, tra cui Simone Martini. Hanno pubblicato ampiamente sulla cultura visiva e critica d'arte tra Medioevo e Rinascimento sia Marco Collareta che Peter Seiler, i cui contributi su Alberti (Collareta) e Giotto e Cennini (Seiler) sono stati altamente utili per la seguente analisi. Su Cennini vanno menzionati anche gli studi relativamente recenti di Fabio Frezzato. Per quanto riguarda la discussione intorno ai ritratti trecenteschi di Dante, vanno menzionati i contributi di Maria Monica Donato, Sonia Chiodo e Silvia Diacciati, che rappresentano diversi punti di vista sulla questione. Inoltre, il lavoro della Donato si è anche rivelato molto rilevante per le vicende del ritratto monumentale e per il tema degli *uomini illustri*. Dominic Olariu e Laura Jacobus hanno entrambi dato importanti contributi sul tema della somiglianza nella scultura del XIV secolo. I busti rinascimentali fiorentini sono il campo di Jane Schuyler prima e Jeanette Kohl dopo, mentre Moritz Siebert si occupa del tema dei calchi di gesso nell'arte fiorentina. Sia Luke Syson che Joanna Woods-Marsden hanno pubblicato su vari aspetti del ritratto rinascimentale. Il lavoro di Lina Bolzoni è fondamentale per la questione del rapporto tra ritratto e poesia, anche se principalmente nel XVI secolo, seguito da Federica Pich, che si è occupata anche tra le altre cose del ritratto nella poesia petrarchesca. Nel contesto degli studi petrarcheschi vanno menzionati anche Nicholas Mann e Maurizio Bettini, avendo quest'ultimo condotto studi importanti sul legame tra Petrarca e arti figurative.

La decisione di scrivere la tesi in italiano non è solo questione di una mia preferenza personale, derivante dal fatto che ho ricevuto una formazione filologica e che ho passato una parte sostanziale del mio percorso accademico in Italia, ma anche una questione pratica. Essendo il seguente lavoro basato fortemente sulle fonti letterarie italiane, per ragioni di chiarezza e scorrevolezza del discorso ho preferito mantenere la stessa lingua nelle citazioni e nell'analisi. Nel caso delle citazioni non-italiane ho adottato il seguente approccio: le fonti latine verranno citate nella traduzione italiana (presa dall'edizione critica dove possibile,

altrimenti realizzata da me), con l'originale in nota. Fornirò anche una traduzione mia dei passi dei testi scientifici tedeschi, francesi e polacchi, anche in questi casi citando l'originale in nota. I testi inglesi invece vengono in gran parte citati in originale, essendo l'inglese ormai una lingua internazionale di ricerca.

4. Metodologia

Anche se il mio lavoro è da posizionare a cavallo tra gli studi letterari e storico-artistici, la mia analisi parte quasi sempre dal testo, prima di allargarsi alle opere d'arte direttamente rilevanti ad esso, e solo dopo, al contesto artistico più ampio. Va sottolineato che lo scopo della seguente tesi non è quello di percorrere, in modo strutturato ed esaustivo, lo sviluppo storico-artistico del ritratto. Mi interessa piuttosto la ricostruzione della presenza del ritratto nella tradizione testuale e l'esplorazione del rapporto tra testo e immagine: gli esempi artistici verranno quindi selezionati secondo la loro rilevanza per gli scritti analizzati.

La mia ricerca concerne diversi rami della tradizione letteraria del periodo scelto. Gli scritti qui analizzati sono molto diversificati dal punto di vista testuale: dai trattati e dalle cronache, attraverso la poesia e le biografie, fino alle epistole ed altri generi minori. Ciò che li accomuna è la rilevanza diretta o indiretta al tema del ritratto, che può esprimersi anche nei vari tipi di riferimenti agli artisti e/o alla loro produzione. Mi limiterò ai testi che risultano da una ponderazione creativa, mirati consapevolmente alla diffusione. Il mio non sarà perciò un lavoro storico ed archivistico: non verranno analizzati i documenti legali, i contratti, gli inventari ecc. che rappresentano un dato di fatto certo, senza però partecipare attivamente al discorso culturale. Alcuni esempi isolati di tali testimoni saranno menzionati in nota, in funzione di evidenza aggiuntiva, e solo se utile a fini esemplificativi. I testi qui trattati sono degli esempi che reputo rappresentativi di fenomeni culturali più ampi: il mio scopo non era quello di presentare ogni testo rilevante, ma di ricercare i legami tra le opere scritte e il contesto artistico in cui sono nate e hanno circolato, così come con le tendenze più generali – di pensiero, di stile, di estetica – presenti nell'ambiente e nel periodo in esame nel contesto dello sviluppo della ritrattistica.

Poiché la mia analisi comprende vari tipi di testi scritti spesso con obiettivi diversi, ho dovuto applicare diversi metodi alla loro analisi. Fondamentale è l'analisi tematica: ho individuato le nozioni rilevanti per la teoria del ritratto, e indagato sul loro significato all'interno e al di fuori del testo. Analogamente al metodo applicato da Paola Barocchi e da molti ricercatori che l'hanno seguita, ho suddiviso il materiale estrapolato da ogni testo in

categorie tematiche, il che ha facilitato non solo l'analisi del testo in questione, ma anche il confronto e la contrapposizione tra fonti diverse.

Legata all'analisi tematica è l'analisi di natura testuale e lessicale, basata su una lettura avvicinata dei testi. Di grande ispirazione in questo campo è stato il corso di critica d'arte tenuto dal prof. Paul Tucker all'Università di Firenze, a cui ho potuto partecipare nel marzo 2023. Il suo metodo di analisi autoriale²³ fornisce uno strumento utile per l'analisi testuale, in quanto costringe il ricercatore a chiedersi *come* avviene l'espressione testuale, e non solo *che cosa* viene detto, spingendo a porsi domande come: in che modo viene presentata un'opera d'arte in un testo? Quali suoi elementi vengono messi in luce? Come viene inserita nella struttura più ampia del testo? Il metodo è stato per me un'ispirazione all'indagine più approfondita dei passi selezionati: esso però non viene da me applicato per intero, e non è il punto dominante della mia analisi.

Nella mia ricerca sono anche presenti degli elementi del metodo biografico, in quanto a volte le biografie intellettuali degli autori sono importanti per delineare il contesto più ampio della fonte primaria, come dimostrano per esempio le lettere petrarchesche. Tuttavia, va detto chiaramente che il metodo biografico non è prioritario, ed è stato applicato solo ad alcuni autori, e solo dopo aver effettuato un'analisi tematica e testuale della loro opera. Inoltre, per 'biografico' intendo principalmente la biografia intellettuale derivante dal carattere dell'epoca e del luogo: non mi sono occupata della vita personale degli autori studiati.

Le opere d'arte analizzate appartengono a una delle seguenti tre categorie: o vengono menzionate direttamente nei testi, o sono state eseguite da un artista di cui si parla nei testi, oppure fanno parte di un gruppo di opere rilevanti, direttamente o indirettamente, per un determinato testo. Il modo più diretto per selezionare un'opera d'arte da analizzare è quello di identificarla direttamente in uno dei testi studiati: ciò però è raro nei periodi in questione (uno dei pochi esempi è il riferimento di Filippo Villani al ritratto nel Palazzo del Podestà, che credeva di Dante). Più spesso l'obiettivo non era quello di identificare una singola opera, ma di cercare di individuare le caratteristiche generali della produzione di un determinato artista (come Giotto o Simone Martini), rilevanti sia nel contesto di un testo specifico, sia più in generale nel contesto della ritrattistica. Tuttavia, in molti casi, il testo non nomina né un artista, né un'opera d'arte, ma piuttosto un gruppo di opere o una nozione

²³ Il metodo consiste, tra le altre cose, di guardare a qualsiasi testo storico-artistico attraverso la lente di sette modalità di predicazione: identificare, classificare, descrivere, valutare, caratterizzare, confrontare e interpretare.

ad esse correlata (com'è il caso con la parte conclusiva del trattato cenniniano). La sfida in questo caso è stata quella di identificare i fenomeni artistici correlati, senza allontanarsi troppo dal testo.

Infine, vorrei precisare la modalità della consultazione delle opere d'arte. In quasi tutti i casi ho cominciato dalle riproduzioni digitali e a stampa, la cui ampia disponibilità le rende un perfetto punto di partenza. Le ho considerate sufficienti, e rinunciato alla consultazione dell'originale, nel caso di opere che non necessitano di un contesto fisico e che possono essere riprodotte nella loro interezza, come le medaglie e la maggior parte delle maschere mortuarie e dei dipinti su tavola. Inoltre, le riproduzioni si sono rivelate molto utili per poter studiare i dettagli delle opere d'arte, soprattutto degli affreschi, che spesso si trovano in alto in cappelle strette (come molti cicli pittorici di Giotto) e sono quindi impossibili da vedere con precisione da terra. D'altro canto, ho considerato fondamentale la consultazione delle opere d'arte originali nel caso in cui reputavo di particolare importanza il loro contesto e il loro stato tecnico. Un esempio sono i resti degli affreschi del Palazzo dei Giudici e dei Notai di Firenze, contenenti la rappresentazione di Dante insieme ad altri poeti: infatti le riproduzioni nella letteratura scientifica sono piuttosto selettive e non restituiscono l'impostazione spaziale dell'opera. Inoltre, poiché la maggior parte delle opere della prima età moderna è stata sottoposta a restauri e rielaborazioni che ne hanno modificato l'aspetto, a volte la loro visione diretta è fondamentale per poterne valutare la rilevanza come testimonianza storica, com'è il caso ad esempio, con il presunto ritratto di Dante nel Bargello.

5. Gli obiettivi della ricerca

Il mio scopo non è quello di scoprire materiale sconosciuto: sono consapevole di lavorare su opere ben note e in gran parte ben studiate. Tuttavia, ritengo utile una loro giustapposizione da un'altra prospettiva, costruendo una narrazione eterogenea che si incentra sulla vasta questione delle radici del ritratto nella cultura fiorentina alle soglie del Rinascimento. Intendo dimostrare che le tracce della teoria del ritratto si possono discernere nella letteratura fiorentina del Trecento e del primo Quattrocento, anche prima dell'avvento della letteratura considerata propriamente 'artistica', che poi continua a precisare e sviluppare questi concetti nel corso del Quattro- e Cinquecento.

Ho sempre considerato problematico il fatto che l'arte e la letteratura siano spesso trattate come due materie separate, sebbene siano chiaramente legate a fenomeni culturali simili e le loro storie siano intrecciate. Per quanto ne sappia, nessuno finora ha tentato di

analizzare in modo sistematico i temi relativi al nascente genere del ritratto nella letteratura italiana del periodo studiato, contestualizzandoli con le relative pratiche artistiche. La mia ricerca ruota dunque attorno ad alcune domande fondamentali, mirate a evidenziare il dialogo tra testo e immagine in questo periodo: in che modo si manifesta il concetto di ritratto nei testi studiati, e quali strategie vengono adottate nel trattarlo? Se i testi menzionano raffigurazioni specifiche, in che modo queste vengono descritte, quali elementi risultano prioritari o omessi e in che misura prevale l'aspetto fisico rispetto a quello concettuale? Come si delineano i principi e le funzioni culturali della ritrattistica prima che diventi un genere formalmente riconosciuto? Quale relazione si instaura tra i testi e le pratiche artistiche coeve: fino a che punto gli autori riflettono o influenzano le tendenze figurative del loro tempo?

Vorrei sottolineare che non tutte le domande sono rilevanti per ogni capitolo e per ogni argomento trattato in questa tesi. Per di più, non mi aspetto di trovare una risposta uniforme a ogni domanda, sapendo che ogni testo e ogni opera d'arte sono - almeno in una certa misura - unici, sia per quanto riguarda i contenuti, sia per quanto riguarda il contesto in cui sono stati creati e la ricezione che hanno ricevuto. Tuttavia, cercherò di confrontarli e combinarli per cogliere un quadro più ampio e costruire una narrazione, di cui gli aspetti letterari e artistici costituiscono due facce della stessa medaglia.

Nel corso del mio lavoro ho avuto la fortuna di poter passare diversi mesi presso il Kunsthistorisches Institut a Firenze, la Bibliotheca Hertziana a Roma e il Zentralinstitut für Kunstgeschichte a Monaco di Baviera, come anche alla Kunstbibliothek di Berlino. A questo proposito vorrei cogliere l'occasione di ringraziare chi ha reso questi soggiorni possibili: il prof. Gerhard Wolf del KHI, il prof. Tristan Weddingen della Bibliotheca Hertziana, la prof. Aleksandra Lipińska, della Ludwig-Maximilians Universität a Monaco di Baviera, il dr. Franz Engel dell' Humboldt Universität zu Berlin, il prof. Moritz Wullen dalla Kunstbibliothek di Berlino e il prof. Paul Tucker dell'Università degli Studi di Firenze. Vorrei anche ringraziare la prof. Francesca Cappelletti dall'Università degli Studi di Ferrara, che mi ha permesso di ritornare a Ferrara nel pieno della pandemia per continuare la mia ricerca, la prof. Elisabetta Toreno dall'Open University per tutti i suoi preziosi suggerimenti, il personale della Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Firenze per la loro disponibilità di rispondere alle mie più inusuali ricerche bibliografiche e infine l'ufficio Erasmus dell'Università di Danzica, che mi ha consentito di realizzare molti stage e viaggi di ricerca con il programma Erasmus + Traineeship. Infine, da ultimo ma non meno

importante, vorrei ringraziare i miei relatori: la prof. Giovanna Perini Folesani dall'Università degli Studi di Urbino, le cui osservazioni costruttive e meticolose mi hanno fornito numerose occasioni di crescita, e il prof. Andrzej Woźniński dall'Università di Danzica, che, pur essendo diventato mio relatore solo alla fine, si è rivelato un sostegno molto prezioso. Vorrei inoltre ringraziare il prof. Marcin Kaleciński, che ha ricoperto il ruolo di mio relatore per sei anni, per la fiducia che ha riposto in me e per avermi motivata a proseguire nel mio lavoro.

Capitolo I: La tradizione letteraria e la questione di Giotto ritrattista

1.1. Giotto in letteratura fiorentina

Vorrei cominciare da Giotto, una figura fondamentale nel discorso artistico trecentesco, che diventa la pietra fondante della tradizione successiva. Nonostante le menzioni letterarie sul pittore nel periodo studiato non siano incentrate sulla ritrattistica, esse costituiscono un punto di partenza per la successiva evoluzione di tale discorso.

Giotto fu senz'altro un protagonista importante del fenomeno che Marcello Ciccuto chiama «ridefinizione di una 'visualità'»²⁴ nella pittura del primo Trecento. Pur essendo fiorentino di nascita, il pittore passò molto tempo in altre città (tra le altre cose fu chiamato alla corte papale nel 1297²⁵), lasciando testimonianza di sé e della sua opera in giro per la penisola italiana. Nonostante ciò, «egli incarna il meglio della pittura pensata e realizzata nell'ambiente artistico della sua città»²⁶. I Fiorentini ne erano consapevoli, e nel 1334 resero omaggio al maestro, nominandolo sovrintendente agli edifici pubblici²⁷. È una delle poche notizie certe che abbiamo della vita del pittore al di fuori delle sue opere: in mancanza di una tradizione biografica trecentesca, soprattutto per quanto riguarda gli artisti, non esistono fonti coeve in grado di preservare il ricordo della vita di Giotto.

Nel seguente capitolo percorrerò l'evoluzione della tradizione letteraria su Giotto dal primo Trecento a metà Quattrocento, concentrandomi sull'influente filone fiorentino, da Dante a Ghiberti, ma menzionando brevemente anche il padovano Pietro d'Abano. Cercherò di cogliere gli obiettivi delle menzioni giottesche e il potenziale ruolo della rappresentazione delle persone nello sviluppo della tradizione letteraria sul pittore. Poi si farà un breve salto cronologico per parlare del ruolo del ritratto nella vasariana *Vita di Giotto*, dimostrando l'evoluzione successiva della tradizione letteraria costruita sopra il discorso trecentesco, che finisce per influenzare anche il discorso moderno sulla ritrattistica tardomedievale.

Nella seconda parte del capitolo si passa dall'analisi letteraria a quella artistica, incentrata intorno ad opere selezionate di Giotto nel contesto della rappresentazione delle persone. Per prima cosa cercherò di delineare in che cosa consiste l'innovazione delle figure

²⁴ M. Ciccuto, «Gli artisti: Cimabue e Giotto», in F. Suitner (a c. di), *Nel Duecento di Dante: I personaggi*, Firenze, Le Lettere, 2020, pp. 129-142.

²⁵ H. Steinke, «Giotto und die Physiognomik», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 59 (1996), pp. 546.

²⁶ F. Benelli, «L'architettura dipinta nella pittura toscana medievale», in S. Frommel & G. Wolf (a c. di), *Architectura Picta*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2016, p. 23.

²⁷ C. Bec, «Il mito di Firenze da Dante al Ghiberti», in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 18-21 ottobre 1978)*, Firenze, Olschki, 1980, p.26.

giottesche ed esplorare la sua rilevanza nel contesto del ritratto pittorico. In secondo luogo, passerò all'analisi delle rappresentazioni di due committenti – Enrico Scrovegni e Jacopo Stefaneschi – cercando di rispondere alla domanda sull'effettivo contributo di Giotto al tema del ritratto, nel contesto della riconoscibilità e somiglianza.

1.1.1. Giotto in *Divina Commedia* di Dante

Parlando del legame tra letteratura e arte nel Trecento, vengono evocati sempre i celebri versi del canto undicesimo del *Purgatorio*, in cui Dante parla con i superbi nel primo girone. Anche a me occorre cominciare la mia indagine da qui, poiché la menzione dantesca sta a capo di una precoce tradizione letteraria costruita intorno alla figura di Giotto, che diventa fondamentale per la successiva evoluzione del discorso artistico rinascimentale, ivi inclusa anche la teoria del ritratto.

«Oh!» diss'io lui, «non se' tu Oderisi,
l'onor d'Agobbio e l'onor di quell'arte
ch'alluminar chiamata è in Parisi?»
«Frate,» diss'elli, «più ridon le carte
che pennelleggia Franco Bolognese;
l'onore è tutto or suo, e mio in parte.

[...]

Oh vana gloria de l'umane posse!
com' poco verde in su la cima dura,
se non è giunta da l'etati grosse!
Credette Cimabue ne la pittura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è scura.
Cosi ha tolto l'uno a l'altro Guido
la gloria de la lingua; e forse è nato
chi l'uno e l'altro caccerà del nido.
Non è il mondan romore altro ch'un fiato
di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi,
e muta nome perché muta lato.²⁸

²⁸ Purg. XI, 79-84 & 89-102. Tutte le citazioni dantesche qui riportate provengono dalla seguente edizione del testo: D. Alighieri, *La Divina Commedia. Purgatorio*, con commento di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2013.

Fra i tre personaggi la cui storia viene approfondita in questo canto, quello a cui viene prestata più attenzione è Oderisi da Gubbio, un celebre miniatore del secondo Duecento, proveniente da Gubbio, ma attivo a Bologna²⁹. Dopo il saluto rispettoso di Dante, che gli si rivolge come «l'onor di quell'arte ch'alluminar chiamata è in Parisi», il miniatore fa notare che ormai sarebbe stato superato da un artista di diverso stile e scuola: Franco Bolognese, che oggi è ricordato quasi esclusivamente grazie a quel canto dantesco³⁰. Oderisi rappresenta quindi la superbia dell'artista, convinto in vita della propria grandezza e orgoglioso della sua fama - è un sentimento con cui Dante, poeta ormai famoso ed ammirato, può identificarsi³¹. Purgando il peccato di superbia, Oderisi scopre la vanità della gloria terrestre («Oh vana gloria de l'umane posse!») e della sua natura effimera e breve. Anche se uno diventa il più eccellente, poi arriverà un altro che lo soppianterà. Siamo quindi di fronte ad una riflessione morale di stampo integralmente medievale, definito dal continuo cambiamento e dalla ricerca dell'eccellenza nel compiacimento di un riscontro mondano. Tale effimera fortuna è di natura universale, come dimostra la seconda parte del passo sopraccitato. Alla coppia dei miniatori Oderisi da Gubbio – Franco Bolognese vengono aggiunte le coppie di pittori: Cimabue – Giotto, e di poeti: Guido Guinizelli – Guido Cavalcanti («l'uno a l'altro Guido»): in tutti i casi il primo è morto, e il secondo ancora in vita. Sappiamo anche che chi ha «il grido» adesso, verrà poi rimpiazzato da chi viene dopo: «e forse è nato chi l'uno e l'altro caccerà del nido» - è molto probabile che Dante avesse in mente se stesso, come colui che avrebbe soppiantato nella fama e nella gloria l'amico Cavalcanti.

Guinizelli, poeta bolognese del secondo Duecento, viene considerato il padre del *dolce stil nuovo*³². Più giovane Guido Cavalcanti è invece, assieme a Dante, il maggior rappresentante dello stilnovismo fiorentino, e viene qui presentato come quello che toglie «la gloria de la lingua» al suo omonimo bolognese. Analogamente succede con i pittori. Cimabue, pittore toscano del secondo Duecento, occupava senz'altro un posto di rilievo ai propri tempi (è uno dei pochi artisti toscani del Duecento di cui si conosca il nome) e la sua

²⁹ Per le tracce biografiche e vicende critiche di Oderisi da Gubbio, ved. S. Nicolini, *Il gusto della miniatura in Italia. Un percorso tra letteratura artistica e altre fonti (secoli XIV-XVIII)*, Roma, Carrocci, 2021, pp. 28-32.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ È da notare che dopo il discorso di Oderisi, Dante risponde: «Tuo vero dir m'incora bona umiltà, e gran tumor m'appiani» [Purg. XI, 118-119], rivelando il suo coinvolgimento personale nella materia discussa. Che superbia è il peccato con cui si direttamente identifica, lo rivela nel canto tredicesimo, dove afferma, ormai uscito dal girone dei superbi che: «Troppa è più la paura ond' è sospesa / l'anima mia del tormento di sotto / che già lo 'ncarno di là giù mi pesa» [Purg. XIII, 136-138].

³² E. Gioanola, *La letteratura italiana. Dalle origini al Settecento*, Milano, Jaca Book, 2016, p. 55.

produzione, di timbro ancora bizantino, ebbe un carattere spiccatamente interregionale (lo dimostra la sua attività extra-toscana, ad Assisi e a Bologna). Egli ebbe anche numerosi discepoli, il che attesta la sua influenza sull'arte del tempo³³. Oggi tuttavia è ricordato principalmente come maestro di Giotto – idea che appare per la prima volta in commenti alla *Commedia* che ne travisano il testo³⁴ per poi essere diffusa da Ghiberti e diventare, tramite Vasari, di universale dominio. Oggi la veridicità di quel legame maestro – discepolo viene messa in discussione, ma per una ricerca sulle strutture teoriche nella letteratura artistica italiana, ciò è di importanza secondaria. Quello che importa è la visione dell'arte che trova espressione nei versi danteschi – l'immagine dell'innovazione artistica giottesca che supera la pittura bizantina di Cimabue. Stiamo quindi di fronte all'asserzione della fortuna moderna di Giotto (e di Franco Bolognese e di Guido Cavalcanti, a legare per la prima volta arti figurative e letterarie) che si afferma dopo la pittura bizantina di Cimabue. Essa in diversi testi successivi assume il senso nuovo della delineazione di un percorso di progresso artistico in nome della mimesi (in alcuni Cimabue viene omissis, ma il mito di 'Giotto innovatore' sta in piedi da solo). Ciò costituisce uno dei pilastri dello schema vasariano, anche se il modello dantesco, essendo ancora immerso pienamente nelle strutture ideologiche medievali, andrebbe letto piuttosto come circolare e ricorsivo, evocativo della ruota della fortuna, e non lineare e progressivo.

Inoltre, è rilevante che i due pittori e i due miniatori seguano lo stesso schema di avvicendamento dei due poeti. La loro menzione nel contesto della fama terrestre preannuncia la crescente consapevolezza del ruolo dell'artista e il rafforzamento della posizione del pittore, chiaramente riscontrabile nel Quattrocento e nel Cinquecento, specie italiani. Anzi, si potrebbe argomentare che i versi danteschi contribuiscano a quello sviluppo, legittimando la loro inclusione tra i poeti e altri grandi dei loro tempi: suggestione ripresa dai commentatori di Dante e dai testi successivi. Per di più, essi rivelano anche una posizione avvantaggiata della pittura rispetto agli altri generi di espressione artistica, che viene rafforzata nella letteratura successiva.

Possiamo essere abbastanza certi che Dante avesse una buona consapevolezza della realtà artistica dei suoi tempi e un vivo interesse per l'arte – lo testimoniano soprattutto le

³³ Per il profilo biografico di Cimabue, come per la panoramica succinta della sua produzione e del suo impatto sui vari centri di pittura in Italia, ved. M. Boskovits, «Cenni di Pepe (Pepo) detto Cimabue», in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. XXIII, 1979, pp. 537-544.

³⁴ Per esempio, il commento dell'Anonimo Fiorentino [P. Fanfani (e c. di), *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1868, pp. 187-188].

descrizioni dei bassorilievi nel primo girone del Purgatorio (canti X e XII), che richiamano alla mente, pur trasfigurandole, le opere della scultura duecentesca, come per esempio i bassorilievi del pulpito del battistero di Pisa di Nicola Pisano. Tuttavia, è impossibile restituire i dettagli del suo rapporto con l'arte, essendo i suoi riferimenti di natura piuttosto allusiva: il poeta non menziona nessuna opera d'arte specifica, riferendosi solo ad alcuni generi artistici – come pittura, miniatura, e bassorilievo. Non richiama neanche i grandi scultori del suo tempo, ma nomina solo i miniatori e i pittori, direttamente accomunandoli ai poeti nella loro «gloria de l'umane posse», il che è significativo³⁵.

Inoltre, si potrebbe argomentare che il passo contribuisce alla formazione della leggenda di Firenze come centro culturale e artistico italiano ed europeo. Il poeta fiorentino subentra a quello bolognese, e i pittori menzionati sono entrambi fiorentini. È vero che Dante menziona anche un artista bolognese, ma è fondamentale il fatto che questi, come il suo predecessore eugubino, siano entrambi miniatori. La visione di Dante non è una visione di diversità artistica, ma una concezione sistematica e ordinata di due contesti locali e distinti – la miniatura a Bologna (città universitaria dove fioriva la produzione di codici manoscritti) e la pittura a Firenze. Ferdinando Bologna ha analizzato il concetto di 'italianità' già negli anni Ottanta e contestato l'idea di una coscienza artistica unitaria nel tardo medioevo, dimostrando in modo convincente il carattere altamente locale dell'arte del tempo: un fenomeno che definisce come «policentrismo sistematico»³⁶. Lo studioso fa anche notare che «negli anni anteriori alla composizione del *Purgatorio*, Bologna era emersa effettivamente come un grande centro di arte miniatoria, in rapporto con la miniatura parigina» e che Dante aveva incontrato Oderisi da Gubbio «personalmente a Bologna negli anni giovanili»³⁷, il che spiegherebbe la sua apparizione nel celebre passo del *Purgatorio*.

1.1.2. Giotto in letteratura del Trecento e del primo Quattrocento

La posizione di Giotto come il grande artista della sua epoca entra nella tradizione storico-letteraria e viene consolidata nei testi successivi, anche dalle altre due 'corone' della

³⁵ Sui temi artistici negli scritti di Dante ved.: J. Bartuschat, «Die Ekphrasis im Purgatorio und Dantes Kunstverständnis» in A. Hoffman, L. Jordan & G. Wolf (Hrsg.), *Parlare dell'arte del Trecento. Kunstgeschichte und Kunstgespräch im 14. Jahrhundert in Italien*, Berlin – München, Deutscher Kunstverlag, 2020, pp. 17-30; M. L. Meneghetti, «Dante e l'arte: oltre l'ekphrasis», in *Con gli occhi di Dante. L'Italia artistica nell'età della Commedia*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, Bardi Edizioni, 2022, pp. 3-25. Non direttamente pertinente al nostro discorso, ma comunque interessante da menzionare, è il tema della rappresentazione delle idee dantesche nelle arti visive: ved. ad. es. L. Battaglia Ricci, «Architetture dell'aldilà: Dante, gli artisti, gli architetti», *Opvs incertvm*, Nuova serie, anno 7 (2021), pp. 16-31.

³⁶ F. Bologna, «La coscienza storica dell'arte italiana», in *Storia dell'arte in Italia*, Torino, UTET, 1982, p. 14.

³⁷ Ivi, pp. 14-21.

letteratura trecentesca: Petrarca e Boccaccio. Nella lettera al suo amico Guido Sette, **Francesco Petrarca** afferma di aver: «conosciuto due celebri pittori, [...] Giotto fiorentino, la cui fama è immensa tra i moderni, e Simone senese»³⁸, indicando la conoscenza personale dei due pittori. Mentre per l'amicizia tra il poeta e il pittore senese esistono anche altre prove (se ne parlerà nel terzo capitolo), per quanto riguarda il suo incontro (incontri?) con Giotto, dobbiamo fare affidamento sulle parole del poeta stesso. In ogni caso, la menzione di Giotto prova che l'ammirazione per il pittore fiorentino continua e addirittura si consolida nella generazione successiva, essendo la sua fama «immensa tra i moderni». Per il mito di Giotto Petrarca si iscrive quindi nella tradizione letteraria già avviata, pur facendo riferimento allo stesso tempo alla sua esperienza privata (l'amicizia confermata con Simone Martini, ancora in vita). Non si può neanche dimenticare che nel proprio testamento, il poeta rivela di essere in possesso di una madonna di mano di Giotto³⁹, il che avvalora la sua lode anche al livello personale. Petrarca menziona Giotto pure nel suo *Itinerarium Syriacum*, lodando le opere eseguite dal pittore nella cappella regale a Napoli come monumenti della mano e dell'ingegno di quel 'principe tra i pittori della loro età'⁴⁰. Per di più, il poeta sottolinea la loro comune provenienza («in qua conterraneus olim meus»), di nuovo introducendo un elemento personale, e al contempo rafforzando l'idea del potere culturale fiorentino (nonostante poeta stesso fosse nato ad Arezzo).

Anche **Giovanni Boccaccio** dedica un frammento del suo *magnum opus* a Giotto: nella novella 5 della giornata VI del Decameron, l'autore loda il naturalismo della pittura giottesca:

[Giotto] ebbe un ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura, [...] che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa parese, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto⁴¹.

³⁸ Familiars, V, 17 [F. Petrarca, *Opere: Canzoniere, Trionfi, Familiarum rerum libri. Con testo a fronte*, Firenze, Sansoni, 1993, p. 466] – per il testo originale, ved. nota 336.

³⁹ T. E. Mommsen, *Petrarch's Testament*, Ithaca, Cornell UP, 1957, pp. 78-79.

⁴⁰ «cappellam regis intrare ne omiseris, in qua conterraneus olim meus, pictorum nostri aevi princeps, magna reliquit manus et ingenii monimenta» [F. Petrarca, «Itinerarium breve de Ianua usque ad Ierusalem et Terram Sanctam (Itinerarium syriacum)», in G. Lumbroso, *L'Itinerarium del Petrarca, Rendiconti della Regia Accademia dei Lincei, classe scienze morali, storiche e filologiche*, vol. IV, Roma, 1888, p. 398].

⁴¹ G. Boccaccio, *Decameron*, A. Quondam, M. Fiorilla & G. Alfano (a c. di), Milano, BUR Rizzoli, 2013, p. 1001.

L'autore del *Decameron* elogia l'abilità del pittore di rappresentare il mondo naturale (*nota bene*: non solo in pittura, ma anche nel disegno): non si tratta di una semplice somiglianza, ma di creare una rappresentazione talmente fedele dell'oggetto rappresentato, da poter ingannare l'osservatore e spingerlo a confondere l'immagine con la realtà. Ovviamente questa lode non va intesa letteralmente, trattandosi di un *topos* letterario conosciuto da secoli, e presente in primis in Plinio, ma la sua introduzione è comunque un passo significativo per la direzione dello sviluppo della tradizione 'giottesca' in letteratura.

Di seguito il pittore fiorentino viene descritto come quello che «avendo [...] quell'arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che più a diletta gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipingendo, era stata sepolta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote»⁴². Il passo è ovviamente fiorentinocentrico, ma ciò che vi è particolarmente interessante è l'introduzione del concetto di 'Medioevo' nell'arte. Se grazie a Giotto l'arte è «ritornata in luce», vuol dire che era andata perduta (con riferimento a quella dei tempi classici), per poi poter ritornare. È un'idea che in seguito risuonerà fortemente nella caratterizzazione vasariana della «goffa maniera greca»⁴³. L'arte dell'età di mezzo è rappresentata come «error», e chi l'ammirava è descritto come «ignorante». Boccaccio sviluppa quindi il motivo di 'Giotto innovatore', dando nuovo, fortunato contenuto e spessore al vago spunto dantesco, inserendolo però in uno schema storico-artistico più ampio. Occorre notare che rifiutando l'arte di origine bizantina, Boccaccio, come tanti altri dopo di lui, ignora completamente le sue radici classiche⁴⁴. Per di più, dalla citazione riportata sopra si potrebbe dedurre che le opere di Giotto sarebbero volte a «compiacere allo 'ntelletto de' savi», diversamente dall'arte precedente. Oltre a rappresentare il progresso artistico, l'affermazione boccacciana testimonierebbe quindi il percepito sviluppo intellettuale del pubblico trecentesco rispetto al pubblico 'ignorante' medievale. Ciò è anche un segno precoce dell'elevazione dell'artista stesso al di sopra del livello di un semplice artigiano, conferendo un aspetto intellettuale alla sua attività, mancante nella menzione dantesca.

L'ultimo aspetto da osservare è che, pur ammirando Dante, l'autore del *Decameron* allo stesso tempo sembra rigettare l'idea della superbia artistica presente nei celebri versi del *Purgatorio*, dando un valore nuovo, moderno e positivo alla ricerca della gloria, secondo

⁴² Ivi, pp. 1001-1002.

⁴³ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* nelle redazioni del 1550 e 1568, R. Bettarini & P. Barocchi (a c. di), Firenze, Sansoni, 1971, p. 97.

⁴⁴ H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, Verlag C.H. Beck, 1990.

l'idea espressa da Petrarca, ad esempio nella già ricordata lettera a Guido Sette. Questa è la premessa per un'individuazione e legittimazione della figura di un grande artista, che è la premessa indispensabile alla volontà di eternarne l'aspetto. Nella novella boccacciana, è sottolineata semmai l'umiltà del pittore che si rifiuta di accettare il titolo di 'maestro'⁴⁵.

Tuttavia, va notato che le osservazioni di Boccaccio sono di natura generale, e non si riferiscono specificamente alla rappresentazione delle persone. Diversamente accade in **Giovanni Villani**, le cui osservazioni dovevano tuttavia precedere quelle boccaccesche di qualche anno, essendo questi morto durante la peste nera, che darà spunto alla stesura del *Decameron*. In ogni caso, Giovanni Villani nel capitolo XII del dodicesimo libro della sua *Nuova Cronica*, si riferisce a Giotto come «maestro Giotto nostro cittadino, il più sovrano maestro stato in dipintura che si trovasse al suo tempo, e quegli che più trasse ogni figura e atti al naturale»⁴⁶. Menzionando 'figure' e 'atti', il cronista suggerisce che il naturalismo di Giotto si manifesti soprattutto nella rappresentazione delle persone e della naturalità dei loro movimenti⁴⁷.

Giovanni Villani scrisse la *Cronica* (in 11 libri e 102 capitoli) fino alla sua morte nel 1348. Il testo venne poi continuato (con altri 11 libri) da suo fratello Matteo fino al 1363, e successivamente dal figlio di Matteo, Filippo. Alla fine della sua cronaca, **Filippo Villani** aggiunge una sezione *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*⁴⁸, con lo scopo di glorificare la storia di Firenze attraverso la celebrazione dei suoi personaggi più famosi in diversi ambiti. Il testo contiene le vite⁴⁹ dei poeti, teologi, giuristi, medici, retori,

⁴⁵ Boccaccio, *Decameron*, p. 1002.

⁴⁶ G. Villani, *Nuova Cronica*, G. Porta (a c. di), Vol. II, Parma, Guanda 1990, p. 53.

⁴⁷ In proposito va osservato che l'idea dei movimenti del corpo che esprimono i moti dell'anima viene introdotta esplicitamente nella letteratura artistica dall'Alberti nel secolo successivo.

⁴⁸ L'opera fu stesa in due redazioni: la prima nel 1381-1382 e rivista da Coluccio Salutati (siamo in possesso dell'autografo con le sue correzioni) e la seconda tra il 1395 e il 1395. Esiste anche un volgarizzamento, con ogni probabilità di mano di Antonio Manetti e basato su un rimaneggiamento perduto della seconda versione. L'edizione critica di riferimento, contenente entrambe le redazioni e il volgarizzamento, è quella del 1997, curata da Giuliano Tanturli [F. Villani, *De origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus*, G. Tanturli (a c. di), Padova, Antenore, 1997]. Per la storia compositiva ed editoriale del testo di Filippo Villani, ved. *Introduzione* di Giuliano Tanturli nella stessa edizione (pp. IX-CXVII), come anche i contributi precedenti dello stesso autore. Per un'analisi più sintetica, ved. L. Tanzini, «Le due redazioni del 'Liber de origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus'. Osservazioni sulla recente edizione», *Archivio Storico Italiano*, Firenze, Olschki, 2000, pp. 141-159. Per le vicende del volgarizzamento, ved. G. Tanturli, «Il 'De viri illustri di Firenze' e il 'De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus' di Filippo Villani», *Studi Medievali*, Anno XIV, (1973), pp. 833-881.

⁴⁹ Non si tratta di 'vite' in stile vasariano, in cui la biografia (spesso romanizzata) del protagonista costituisce il punto principale del discorso. Villani, secondo le usanze del suo tempo, tramanda poche informazioni di natura biografica, concentrandosi piuttosto alla lode del personaggio, e al massimo menzionando qualche opera.

‘semipoeti’⁵⁰, (tra cui Guido Cavalcanti⁵¹, conosciuto in queste cerchie più come filosofo che come poeta), astrologi, condottieri e persino dei musicisti e dei pittori.

Il capitolo sui pittori è abbastanza breve rispetto alle biografie dei principali poeti⁵² e segue la stessa impostazione generale in entrambe le versioni e nel volgarizzamento⁵³. Villani apre il suo discorso sui pittori fiorentini richiamando la tradizione classica (ovviamente si pensa soprattutto a Plinio) che incluse i più celebri pittori e scultori tra gli uomini illustri. Si può leggere questo ricollegamento alla tradizione classica non solo come tentativo di aumentare legittimità e prestigio al proprio lavoro, ma anche come un modo di giustificare la scelta, a quel tempo ancora controversa, di includere i pittori in tale contesto. Filippo Villani, come Boccaccio prima di lui, propugna il concetto della decadenza dell’arte nell’epoca bizantina, e della rinascita dell’arte antica, radicata nell’imitazione del naturale, portata dai pittori fiorentini⁵⁴. Secondo la tradizione, l’autore menziona prima Cimabue, come il primo a portare i segni del cambiamento, e di seguito Giotto, che occupa la maggior parte del capitolo. Alla fine del capitolo vengono brevemente menzionati ancora tre pittori: Maso di Banco, Stefano Fiorentino e Taddeo Gaddi, tutti allievi di Giotto. Giotto viene elogiato per seguire i lineamenti della natura e creare le immagini che sembrano vive e spiranti⁵⁵: un punto importante nel contesto della ritrattistica, che però va trattato con cautela, trattandosi di un topos letterario di origine classica⁵⁶. L’affermazione di Villani va quindi intesa come un elogio piuttosto che un’osservazione critica riguardante la specifica capacità ritrattistica del pittore, visto che l’uso del valore naturalistico delle immagini come prova della maestria degli artisti antichi è un motivo ben stabilito, *in primis* da Plinio.

⁵⁰ Espressione usata da G. Tanturli [Tanturli, *Il ‘De viri illustri di Firenze’ e il ‘De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus’*, p. 863].

⁵¹ La vita di Guido Cavalcanti manca nel volgarizzamento, essendo stata volgarizzata a parte.

⁵² I capitoli dedicati ai poeti sono quelli più estesi, ma anche negli altri casi, ad un personaggio è in genere dedicato un capitolo intero. Solo i pittori e i musicisti (e i buffoni, che però appaiono solo nella prima redazione), sono aggregati tutti in un capitolo secondo la loro professione, il che manifesta la loro posizione inferiore. Va però anche detto che in entrambi i casi Villani individua un personaggio principale, di cui si occupa maggiormente: nel caso dei pittori si tratta di Giotto, nel caso dei musicisti è Francesco Landino (detto Cieco).

⁵³ Nelle seguenti note, se non indicato diversamente, si citerà dalla seconda redazione villaniana.

⁵⁴ Entrambe le redazioni riportano la stessa frase «*egregios pictores florentinos [...] qui artem exanguem et pene extinctam suscitaverunt*» [Villani, *De origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus*, p. 411].

⁵⁵ «*Huius enim figurate radio ymagine ita liniamentis nature conveniunt ut vivere et aerem spirare contentibus videantur*» [*ibidem*]

⁵⁶ Cfr: Baxandall, *Giotto and the Orators*, 1971; P. Castelli, «*Imagines spirantes*», in G. Lazzi & P. Viti (a c. di), *Immaginare l’autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, Firenze, Polistampa, 2000, pp. 35-62; P. Rubin, «*Understanding Renaissance Portraiture*», in K. Christiansen & S. Weppelman (ed.), *The Renaissance Portrait from Donatello di Bellini*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2011, pp. 2-25. Si dedicherà più attenzione a questo tema nel terzo capitolo.

Giotto viene anche lodato non solo per le sue abilità pittoriche, ma anche per le virtù morali e intellettuali, in linea con la tradizione elogiativa in cui si iscrivono anche le altre biografie del *Liber*; soprattutto nella sua seconda redazione⁵⁷. Inoltre, Filippo Villani glorifica le motivazioni del pittore, affermando che egli sarebbe stato più desideroso di fama che del guadagno⁵⁸. È particolarmente interessante che già in Villani Giotto non è più solo paragonato agli antichi, ma viene considerato superiore a loro sia per l'arte che per ingegno⁵⁹. Siamo quindi di fronte a un'evoluzione della posizione del pittore rispetto ai testi precedenti: in Boccaccio il punto di riferimento è Firenze (Giotto fu la 'luce della fiorentina gloria'), in Giovanni Villani la lode acquista una dimensione assoluta, in quanto Giotto è presentato dal primo come il migliore maestro dei suoi tempi, mentre con Filippo Villani per la prima volta il maestro fiorentino diventa migliore persino degli antichi, e non più paragonabile a loro. Per di più, l'autore del *Liber* è il primo ad applicare lo schema delle vite degli artisti, che nel secolo successivo diventerà uno dei generi principali della trattatistica artistica.

Il primo a usare l'aggettivo 'moderno' nel contesto di Giotto (e del discorso artistico italiano in generale⁶⁰) a cavallo tra Trecento e Quattrocento, è **Cennino Cennini**, secondo cui «Giotto rimutò l'arte del dipingere di grecho in latino, e ridusse al moderno; ed ebbe l'arte più compiuta che avessi mai più nessuno»⁶¹. Si tratta di una specie di giudizio storico dell'opera del pittore: sotto la trasformazione dal 'grecho' al 'latino' si nasconde senz'altro

⁵⁷ Nella prima redazione del *Liber*, Villani si limita solo a indicare il 'grande consiglio' del pittore e la sua conoscenza di 'molte cose' («Fuit sane Giotthus, seposita arte picture, vir mangni consilii et qui multarum rerum usum habuerit» - Villani, *De origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus*, p. 154). Tuttavia, nella seconda redazione l'autore espande quel frammento, («Fuit sane Giottus, arte picture seposita, magni vir consilii et qui multarum 'rerum' usum habuerit; hystoriarum insuper notitiam plenam habens, ita poesis extit emulator, ut ipse pingere que ipsi fingere subtiliter considerantibus perpendatur» - ivi, p. 412]. Giuliano Tanturli ipotizza qui un'influenza petrarchesca, indicando il distico del Petrarca sulla miniatura di Simone Martini sul frontespizio del *Vergilius Ambrosianus*: «Mantua Virgilium qui talia carmina finxit/Sena tulit Symonen digito qui talia pinxit», da cui «sembra mediata la sua [del Villani] applicazione dell'oraziano *ut pictura poesis*» a Giotto. Secondo Tanturli, «Villani si è così impossessato del concetto da farne il punto di forza per la risoluta nobilitazione di Giotto al rango di 'intellettuale'. Dal parallelo pittura-poesia egli passa all'attribuzione all'artista di studi letterari e di un atteggiamento da letterato.» [G. Tanturli, «Le biografie d'artisti prima del Vasari», in *Il Vasari storiografo e artista. Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte*, Firenze, Redit Clarior, 1974, pp. 277]

⁵⁸ «Fuit etiam, ut virum decuit prudentissimum, fame potius quam lucri cupidus» [Villani, *De origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus*, p. 412]

⁵⁹ «non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus, sed arte et ingenio preferendus» [ivi, p. 411].

⁶⁰ M. Bacci & P. Stopelli, «Cennino Cennini» in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1979, pp. 567. Per il significato della modernità a cavallo tra il Trecento e il Quattrocento, cfr. L. Grassi, «Il concetto di 'moderno' in rapporto a Giotto nella riflessione del pensiero critico del Trecento», in *Giotto e il suo tempo. Atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto*, Roma, 1971, pp. 419-427.

⁶¹ C. Cennini, *Il libro dell'arte*, F. Frezzato (a c. di), Vicenza, Neri Pozza, 2023, p. 63.

il passaggio dall'arte di stampo bizantino allo stile giottesco. Siamo però ormai alla soglia del Quattrocento: e nella visione cenniniana Giotto dovrebbe costituire allo stesso tempo un modello per gli artisti contemporanei, posteriori a lui da più di mezzo secolo, e rimanere un ideale irraggiungibile, visto che la sua arte sarebbe «più compiuta che avessi mai nessuno». Non voglio discorrerne troppo qui, visto che il testo cenniniano verrà esaminato a fondo nel quarto capitolo, ma va osservato che nelle menzioni degli artisti, il *Libro dell'arte* segue l'impostazione proposta dal *Liber* di Filippo Villani, la cui prima versione è uscita quando Cennini con ogni probabilità doveva trovarsi a Firenze. Menzionando Giotto come modello assoluto, seguito dal suo allievo Taddeo Gaddi e poi figlio di colui Agnolo Gaddi - maestro dello stesso Cennini - l'autore del *Libro dell'arte* cerca di aumentare il proprio prestigio, ricollegandosi ad una tradizione illustre ed ormai ben stabilita, che tra l'altro ha sicuramente formato anche la sua esperienza di bottega a Firenze del tardo Trecento.

È interessante che anche **Lorenzo Ghiberti**, scrivendo mezzo secolo dopo Cennini, assuma uno schema simile. Nel secondo dei suoi *Commentari*, dedicato all'arte moderna e suddiviso in due parti, relative rispettivamente ai pittori e agli scultori, l'autore colloca Giotto come capostipite della tradizione pittorica moderna, passando poi ai suoi allievi (gli stessi menzionati prima da Villani), ad alcuni altri artisti (Pietro Cavallini, Orcagna) e alla scuola senese, prima di fare una breve introduzione agli scultori e infine concludere il capitolo con una biografia piuttosto estesa di sé stesso. Ovviamente in questo caso non si tratta di una 'genealogia artistica' diretta, com'è il caso con Cennini, essendo Ghiberti scultore e orefice. Tuttavia, secondo me l'impostazione stessa per cui Giotto apre questa sezione del testo, mentre Ghiberti la conclude, con entrambe biografie chiaramente evidenziate per la loro lunghezza (con un elenco esteso delle opere), è volta a creare un legame implicito tra i due artisti. Anche Ghiberti, che cerca di autocelebrarsi attraverso il suo trattato, vuole ricollegarsi all'illustre tradizione giottesca – non solo artistica, ma anche quella ormai stabilita in letteratura.

Secondo i *Commentari*, sarebbe stato Cimabue a scoprire il talento del giovane Giotto e assumere il fanciullo come proprio allievo. Di seguito Ghiberti sottolinea l'eccezionalità del pittore e la fama di cui godeva a Firenze e oltre:

Fecesi Giotto grande nell'arte della pictura. Arrechò l'arte nuova, lasciò la rozeza de' Greci, sormontò eccellentissimamente in Etruria. E fecionsi egregiissime opere e spetialmente nella città di Firenze et in molti altri luoghi, et assai discepoli furono tutti dotti al pari delli antichi Greci. Vide Giotto

nell'arte quello che gli altri non agiunsono. Arecò l'arte naturale e la gentileza con essa, non uscendo delle misure⁶².

Anche qui appare il motivo del superamento della «rozeza de' Greci» da parte di Giotto, che allo stesso tempo potrebbe gareggiare con gli antichi: anzi, riuscirebbe a passare tale eccellenza persino ai suoi allievi. Ghiberti ripete la lode del naturalismo dell'arte giottesca (radicata in tradizione precedente, ma assente in forma altrettanto esplicita nel testo di Cennini), aggiungendo un'osservazione interessante sulla capacità del maestro di eseguire le sue composizioni secondo le misure, nonostante la natura innovativa della sua pittura. Il testo di Ghiberti diventa una fonte importante per Vasari⁶³ che nel Cinquecento finisce di sigillare la posizione di Giotto nella struttura storico-teorica dell'arte italiana, legandolo anche intrinsecamente al tema del ritratto.

1.1.3. *Vita di Giotto di Vasari*

Nella tradizione fiorentina, di cui abbiamo appena richiamato i principali esponenti, la *Commedia* è la più celebre tra le prime fonti. La breve menzione nel Purgatorio dantesco, in cui Giotto viene tra l'altro inserito in uno schema morale, e non critico⁶⁴, legittima la celebrazione del pittore alla pari con i poeti, e la sua successiva inserzione tra gli uomini illustri. Il pittore compare nei commenti alla *Commedia*, che contribuiscono a preservare la sua fama per le generazioni successive; per di più, ci sono pervenute anche diverse reminiscenze letterarie e aneddoti che lo riguardano⁶⁵. Negli scritti cominciano ad apparire commenti sul naturalismo giottesco, pur non legati ancora direttamente alla ritrattistica. Le notizie sul pittore provenienti da tutte queste fonti vengono infine raccolte da Vasari più di due secoli dopo la morte del maestro, e diventano una specie di biografia stabilita di Giotto, benché priva di una base propriamente fattuale. È stato l'autore aretino⁶⁶ a legare la pittura giottesca esplicitamente al tema del ritratto.

⁶² L. Ghiberti, *I commentarii*, L. Bartoli (a c. di), Firenze, Giunti, 1998, p. 84.

⁶³ A proposito va anche richiamato il cinquecentesco *L'Anonimo Magliabechiano* che poteva fare da tramite. Per la biografia di Giotto il testo segue l'impostazione generale del trattato ghibertiano, iniziando dalla storia del disegno di una pecora, grazie al quale Cimabue avrebbe scoperto il talento del giovane Giotto, e concludendo con un lungo elenco delle sue opere. [A. Ficarra (a c. di), *L'Anonimo Magliabechiano*, Napoli, Fiorentino, 1968, pp. 54-59].

⁶⁴ Grassi, *Il concetto di 'moderno'*, p. 420.

⁶⁵ Cfr. P. L. Rambaldi, «Dante e Giotto nella letteratura artistica sino al Vasari», *Rivista d'Arte*, Vol. 19 (1937), pp. 286-384; & P. Murray, «Notes on some early Giotto sources», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16 (1953), pp. 58-80.

⁶⁶ Giorgio Vasari è una figura talmente centrale nel campo della letteratura artistica, che non credo richieda un'introduzione. Tuttavia, per questione di coerenza, ricordo che egli fu pittore, architetto e scrittore, nato ad Arezzo nel 1511, ma attivo soprattutto a Firenze. Il suo contributo più celebre, che stabilì la sua posizione nel

Vasari, che vive ormai in un tempo in cui il ritratto è un genere artistico ampiamente affermato, menziona i ‘ritratti di naturale’ in quasi tutte le vite, a prescindere che si tratti del Trecento o del Cinquecento⁶⁷, dimostrando un marcato disinteresse per le fondamentali differenze stilistiche e teoriche tra le epoche. Tuttavia, nel caso di Giotto, questo aspetto assume una particolare importanza. Nell’edizione del 1550 Vasari scrive che Giotto «introdusse il ritrar di naturale le persone vive, che molte centinaia d’anni non s’era usato»⁶⁸, riprendendo quindi l’idea del ritorno dell’arte⁶⁹, presente già in Boccaccio, e applicandolo non più solo alla dimensione tecnica ed estetica (recupero della dimensione mimetica), ma addirittura alla rinascita di singoli generi artistici (il ritratto essendo evidentemente il più legato all’abilità mimetica). Nella prima edizione delle *Vite*, Vasari menziona due esempi di ritratti presumibilmente di mano di Giotto: il ritratto di Dante nel Bargello⁷⁰ (di cui si leggerà nel secondo capitolo di questa tesi) e un ritratto «di naturale» di Pandolfo di Malatesta⁷¹, non pervenutoci. Nella *Vita di Giotto* del 1568 è segnalata una casistica decisamente più ampia rispetto alla versione del 1550, ovvero quindici ritratti⁷², di cui ben tre autoritratti, per la gran parte dei quali si può ormai escludere la paternità di Giotto⁷³. Ciò si potrebbe parzialmente spiegare con l’accesso a nuove fonti⁷⁴ che dovevano essere riconciliate con la prima versione del testo – un compito che Vasari affronta con una certa libertà.

campo della storia dell’arte fino ai tempi moderni, è *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, pubblicate per la prima volta nel 1550 e poi ampliate nel 1568.

⁶⁷ Cfr. L. Freedman, «The concept of portraiture in art theory of the Cinquecento», in *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemein Kunstwissenschaft*, Band 32 (1987), Bonn, Bouvier Verlag, p. 71.

⁶⁸ Vasari, ‘*Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori*’ nelle redazioni del 1550 e 1568, p. 97.

⁶⁹ Alla fine della *Vita di Giotto*, Vasari lo ripete ancora, ma questa volta riferendosi alla pittura in generale, e non solo alla ritrattistica. Il trattatista afferma che Giotto fu «primo a ritrovare il modo di dipingere, perduto inanzi lui molti anni» [Ivi, p. 122].

⁷⁰ Ivi, p. 97.

⁷¹ Ivi, p. 111.

⁷² Il numero esatto di ritratti menzionati nella *Vita di Giotto* può variare a seconda dei criteri applicati. Ad esempio, l’Aretino suggerisce che Giotto fu autore di un numero di ritratti ancora più elevato: per esempio, in una sala a Napoli egli avrebbe eseguito «i ritratti di molti uomini famosi» [Ivi, p. 109], senza però specificarli. Per di più, il ritratto di Paulo di Lotto Ardinghelli e di sua moglie vengono da me contati come due ritratti separati. Ho incluso in quel numero anche «un San Francesco e S. Domenico» perché secondo Vasari essi sarebbero «ritratti di naturale» [Ivi, p.100], anche se ciò è ovviamente impossibile per ragioni cronologiche. Non ho invece contato «il ritratto stesso dell’avarizia e ingordigia umana» trattandosi di rappresentazioni allegoriche. Ciò invita alla discussione sul significato della parola ‘ritratto’ nel trattato vasariano, questione che qui non verrà esplorata: invito invece il lettore a consultare le pubblicazioni di Luba Freedman [Freedman, *The concept of portraiture in art theory of the Cinquecento*, pp. 63-82] e, soprattutto, di Christina Posselt [C. Posselt, *Das Porträt in den Viten Vasaris. Kunsttheorie, Rhetorik und Gattungsgeschichte*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 2013].

⁷³ P. Seiler, «Giotto al Erfinder des Porträts», in *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 2003, p. 155.

⁷⁴ Tra le fonti in questione è per esempio *L’Ottimo Commento* [cfr. P. Murray, «Notes on some early Giotto sources», p. 76.

Anche la parte sul ruolo di Giotto nello sviluppo della ritrattistica è ampliata. Nell'edizione del 1568, il pittore «risuscitò la moderna e buona arte della pittura, introducendo il ritrarre bene di naturale le persone vive, il che più di dugento anni non s'era usato: e se pure si era provato qualcuno, come si è detto di sopra, non gli era ciò riuscito molto felicemente, né così bene a un pezzo, come a Giotto»⁷⁵. Oltre al «ritrarre bene di naturale le persone vive», sintagma ripreso dall'edizione precedente, Vasari specifica qui un periodo storico in cui secondo lui l'arte del ritrarre dal naturale sarebbe sparita – duecento anni prima di Giotto: data che probabilmente sta solo ad indicare una grande quantità di tempo (come nell'edizione del 1550, in cui Vasari parla di «molte centinaia d'anni»), non avendo nessuna base storico-artistica. In ogni caso, Vasari sembra suggerire al contempo che fossero esistiti degli artisti prima di Giotto che tentavano di ritrarre le persone di naturale, ma comunque senza successo. Si potrebbe quindi anche interpretare la sua affermazione diversamente: come segno di consapevolezza della trasformazione del ritratto dalla rappresentazione tipologizzata alla rappresentazione individualizzata, anche se ciò non sembra trovare riscontri puntuali nell'impostazione generale dell'opera vasariana.

Se l'inizio della pittura moderna viene da Vasari legato al ritorno della mimesi, e quindi della ritrattistica, è più che giusto che uno dei personaggi-chiave della struttura vasariana, colui che diede l'inizio alla prima età dell'arte nel percorso verso la perfezione, dipingesse ritratti. E se la seconda edizione delle *Vite* è ampliata, e a quel punto la struttura dello sviluppo d'arte proposta dal suo autore è ormai stabilita, non dovrebbero sorprendere l'ampliamento della parte dedicata alla ritrattistica nella *Vita di Giotto* e la sottolineatura dei suoi successi in quel campo. Inoltre, il pittore è esaltato non solo per la sua capacità artistica, ma anche dalla celebrità delle persone che dovrebbe aver ritratto.

Al Vasari non interessa tanto l'analisi delle opere d'arte o la creazione di un catalogo accurato e completo delle opere di un artista specifico, quanto fornire una costruzione biografica che potesse mettere in evidenza l'essenza del personaggio rappresentato e il suo ruolo nello sviluppo artistico: nel caso di Giotto, un ruolo assolutamente fondamentale e una posizione dominante. Per raggiungere questo obiettivo, Vasari «credette di dovervisi industriare intorno con tanto impegno»⁷⁶, per citare l'espressione spiritosa del Rambaldi, cioè all'occasione sacrificare la verità storica e l'accuratezza delle attribuzioni alla propria visione.

⁷⁵ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* nelle redazioni del 1550 e 1568, p. 97.

⁷⁶ Rambaldi, *Dante e Giotto nella letteratura artistica sino al Vasari*, p. 312.

Così la ‘rivoluzione giottesca’ viene indissolubilmente legata al ritorno della ritrattistica nelle *Vite* vasariane, da dove viene ripresa dagli storici d’arte dell’età moderna, che la fanno entrare nel discorso accademico dei nostri tempi⁷⁷. Di conseguenza, diversi studiosi si sono impegnati nella ricerca di ritratti giotteschi, attribuendogli opere di paternità incerta, oppure ‘identificando’ i personaggi nelle sue pitture come personaggi reali, trasformando così le sue rappresentazioni in ritratti.⁷⁸

1.2. L’arte di Giotto e la questione del ritratto

1.2.1. ‘Potenzialità ritrattistica’: l’innovazione giottesca nella rappresentazione dei personaggi

Le affermazioni di Vasari hanno senz’altro creato un’aspettativa esagerata, e le sue attribuzioni errate sembrano mettere in dubbio le sue idee. Ciò però non vuol dire che la tesi sul contributo giottesco nel campo della ritrattistica vada del tutto respinta, solo che le affermazioni sui suoi ‘ritratti dal naturale’ non possono essere presi alla lettera. Ho menzionato Vasari per dimostrare la direzione in cui si è avviata la tradizione letteraria di Giotto e per completare il percorso delle radici storico-letterarie del concetto del maestro toscano come padre del ritratto moderno, ma il focus di questo discorso rimane pur sempre la letteratura del Trecento e del primo Quattrocento. L’immagine di Giotto che emerge dai principali scritti dell’epoca, esplorati sopra, è quello di un pittore innovativo e autorevole, capostipite di una nuova tradizione artistica, che finisce con l’influenzare la pittura fiorentina e italiana per decenni dopo la sua morte, attraverso i suoi allievi eccellenti e grazie alla fama del suo nome. Ovviamente col tempo la figura di Giotto diventa un topos letterario a sé stante, il cui valore critico va apprezzato con prudenza, ma l’immagine letteraria di questo artista è nondimeno indispensabile per scavare le tracce del discorso artistico trecentesco. È di particolare interesse il fatto che nella tradizione post-dantesca diventi ricorrente il richiamo al naturalismo giottesco, un elemento fondamentale nel discorso intorno alla ritrattistica. Occorre quindi chiedersi se le affermazioni dei testi siano

⁷⁷ Per esempio, nel suo importante contributo di fine Ottocento sul ritratto nella pittura italiana del Rinascimento, Burckhardt segue da vicino l’impostazione vasariana, indicando Giotto come inventore del ritratto, come hanno fatto, direttamente o indirettamente, molti altri dopo di lui [J. Burckhardt, *Il ritratto nella pittura italiana del Rinascimento*, trad. e note di D. Pagliai, Roma, Bulzoni, 1993]. In un altro esempio, Kurt Bauch continua a strutturare il suo contributo sulla ritrattistica nell’opera giottesca secondo l’esempio vasariano più di sette decenni dopo la pubblicazione di Burckhardt. [K. Bauch, «Giotto und die Porträtkunst», in *Giotto e il suo tempo. Atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto*, Roma, De Luca Editore, 1971, pp. 299 – 309].

⁷⁸ Per un commento a riguardo cfr. Seiler, *Giotto als Erfinder des Porträts*, p. 154.

compatibili con l'arte del maestro toscano, e in particolare fino a che punto ciò sia rilevante alla questione dello sviluppo del ritratto.

Che Giotto sia stato una figura di enorme importanza nella storia della pittura italiana è indiscutibile. Ad esempio, è uno dei primi ad applicare la prospettiva: ovviamente non si parla ancora della prospettiva lineare, ma di «volumi pre-prospetici»⁷⁹, come evidente nella sua resa dell'architettura. È anche notevole la sua applicazione del chiaroscuro, particolarmente nella resa delle pieghe dei vestiti che serve a dare l'impressione del volume e della tridimensionalità, fondamentali per il passaggio dalla bidimensionalità astratta bizantina ad una rappresentazione mimetica efficace. C'è anche chi nella pittura di Giotto vede le radici della pittura del paesaggio e della natura morta⁸⁰. Però, l'aspetto particolarmente rilevante per la nostra indagine è il nuovo approccio alla narrazione, in cui Giotto sottolinea il lato drammatico delle sue rappresentazioni e pone l'accento sulla raffigurazione delle emozioni. Un ottimo esempio è il *Compianto sul Cristo morto* nella Cappella degli Scrovegni a Padova (Fig. 1 – vedi Appendice), dove colpisce la viva disperazione delle figure che circondano il corpo del Salvatore, con il profondo dolore espresso non solo attraverso i loro gesti, ma anche nei loro volti: gli occhi socchiusi nel pianto, le ciglia aggrottate, la bocca aperta nell'urlo silenzioso o sfigurata dagli spasmi di dolore. Basta paragonarlo ad esempio con la rappresentazione della *Deposizione di Cristo* di Coppo di Marcovaldo rappresentata sul *Crocifisso con Storie della Passione* del 1274 (Cattedrale di San Zeno, Pistoia - Fig. 2), dove la scena è molto più statica e codificata: i gesti di Maria, Maria Maddalena e San Giovanni suggeriscono la sofferenza, ma in modo più simbolico che effettivamente drammatico.

Un altro aspetto da notare, non solo in questa scena ma nella pittura giottesca in generale, è la forte diversificazione tra i personaggi, sia quelli principali che quelli secondari. Prendiamo un frammento della scena *Cattura di Cristo* (sempre dalla Cappella degli Scrovegni) come esempio (Fig. 3) e concentriamoci sul gruppo di destra, dove attira l'attenzione il sacerdote nel mantello rosato con il braccio destro alzato (Fig. 4). Egli indica Cristo ai soldati, identificato grazie al bacio di Giuda, con un gesto che può essere interpretato come misurato e allo stesso tempo potente. La sua età avanzata è sottolineata dalle rughe intorno agli occhi e sulla fronte, come anche dalle ciocche bianche nei capelli e nei peli arruffati della barba. Direttamente dietro il sacerdote è rappresentato un giovane

⁷⁹ Benelli, *L'architettura dipinta nella pittura toscana medievale*, p. 23.

⁸⁰ Bauch, *Giotto und die Porträtkunst*, pp. 304 - 306.

armigero con elmo nero, baffi sottili e barba rossastra di marrone chiaro appena delineata. I capelli ricci dello stesso colore gli cadono dietro la nuca, mentre egli guarda la scena del bacio con calmo interesse. Un'analogo, tranquilla determinazione viene rappresentata nell'uomo che gli sta davanti con una lunga torcia in mano, presumibilmente per illuminare la scena che si svolge all'aperto di notte. I suoi capelli fitti e corti mettono in rilievo la bassezza della fronte, da cui sporgono sopracciglia pesanti che quasi si incontrano alla base del naso corto e arrotondato. Questo volto contrasta fortemente con l'effigie dell'uomo che gli sta accanto, con i capelli radi che scoprono la fronte alta, gli occhi profondi spalancati e la bocca aperta nell'espressione che sembra essere di stupore e incredulità per ciò che gli si svolge davanti. L'immagine è completata dal prominente naso aquilino, accentuato ancora di più dalla rappresentazione di profilo. Dietro di lui emerge un uomo che suona un corno alzato verso il cielo, che aggiunge dinamismo e drammaticità alla scena.

Descrivendo solo cinque personaggi appartenenti ad un gruppo secondario in una scena che è in sé molto più complessa, diventa chiara la diversificazione dei volti e degli atteggiamenti mentali che introducono tensione psicologica nella scena, caratteristica della pittura giottesca. Le opere di Giotto sono però diverse tra di loro: in alcune l'individualizzazione è più marcata, in altre di meno, proprio come alcune sono caratterizzate da elementi più arcaici e altre sono più innovative. La scena della *Cattura di Cristo* è dinamica per la tematica che rappresenta, a differenza per esempio della *Maestà di Ognissanti* (Galleria degli Uffizi, Firenze - Fig. 5) un'opera statica per eccellenza, in cui subito salta agli occhi il fondo dorato e la gerarchia espressa attraverso le proporzioni – elementi di solito associati alla pittura medievale. Dal punto di vista compositivo, i due gruppi nella *Maestà* - di destra e di sinistra - sono praticamente un'immagine speculare l'una dell'altra: un angelo corrisponde ad un angelo, un santo a un santo, una rappresentazione di profilo a una rappresentazione di profilo, lo stesso avviene per i personaggi girati di tre quarti. Gli angeli e i santi hanno tutti la stessa espressione del volto, che sembra esprimere rispetto e venerazione. L'esempio più estremo sono gli angeli inginocchiati nella parte inferiore del quadro, che sono il riflesso quasi identico l'uno dell'altro. Ciò sembra confermare l'opinione di Harald Keller, che nel lontano 1939 espresse scetticismo sulla 'ritrattistica' di Giotto. Secondo Keller le teste dipinte dal pittore sono, nonostante l'alta differenziazione, ancora molto tipologizzate e le sue figure parlano attraverso le loro posture e i loro gesti, come anche attraverso la loro collocazione nella composizione, che lo studioso

identifica come un aspetto ‘medievale’ della pittura giottesca⁸¹. Tuttavia, guardando la *Maestà* con attenzione, si possono discernere i tentativi dell’artista di conferire ai personaggi tratti individualizzati, anche se è difficile parlare di una personalizzazione comparabile a quella dimostrata nella *Cattura di Cristo*. La differenziazione avviene attraverso dettagli come la struttura del naso, la separazione delle labbra, il posizionamento degli occhi o la forma delle sopracciglia. L’effetto è amplificato dai diversi angoli di rappresentazione dei singoli personaggi e dall’introduzione del chiaroscuro. Questa differenziazione giottesca diventa particolarmente evidente a confronto con la *Maestà di Santa Trinità* di Cimabue di poco anteriore (Galleria degli Uffizi, Firenze - Fig. 6), dove lo stesso tipo di volto viene usato per tutti gli otto angeli, tutti rappresentati frontalmente con il capo leggermente chinato, come quello della Vergine. Un tentativo più marcato di differenziazione è evidente nei quattro profeti nella parte bassa della tavola, dove però essa sembra esprimersi soprattutto nella lunghezza della barba e nella foggia della capigliatura, piuttosto che per le caratteristiche fisiognomiche.

Possiamo quindi affermare che, pur nell’ambito della pittura sacra, mediamente le opere di Giotto rappresentano una caratterizzazione più marcata dei singoli personaggi e una differenziazione maggiore tra le figure rispetto alla pittura precedente, costituendo il segno del tutto occidentale di un abbandono progressivo della dimensione eterna e immutabile dell’icona a vantaggio della dimensione narrativa della pittura di storia. Cionondimeno bisogna osservare che la rappresentazione credibile di un individuo, anche se ha la ‘potenzialità’ di un ritratto attraverso la resa realistica dei tratti personali e delle emozioni, non è però equivalente a una rappresentazione riconoscibile di un personaggio specifico. Inoltre, un ritratto non deve per forza essere riconoscibile per la somiglianza dei tratti del volto, per essere identificabile come un personaggio specifico e realmente esistente. Nei secoli precedenti se ne trovano molte prove in tutta l’Europa, per esempio il celebre Abate Suger che compare più volte effigiato nelle vetrate dell’Abbazia di St Denis (Fig. 7a & 7b). Malgrado si tratti di immagini non individualizzate e senza precisa caratterizzazione, che propongono il tipo dell’ecclesiastico tonsurato in atteggiamento umile e devoto, sulla sua identità non ci sono dubbi, grazie ai *tituli* che lo identificano.

Poiché lo scopo di questo lavoro non è quello di entrare nella discussione sull’attribuzione di singole opere, per esplorare l’atteggiamento di Giotto verso la

⁸¹ H. Keller, «Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3 (1939), p. 298.

riconoscibilità dei personaggi realmente esistenti converrà concentrarsi solo sulle opere sulla cui paternità giottesca non ci sono dubbi. Ottimi esempi sono i due ritratti confermati di suoi committenti - Enrico Scrovegni e Jacopo Caetani Stefaneschi. Il primo si trova a Padova e il secondo a Roma⁸²: tra le opere fiorentine del pittore purtroppo non ci sono pervenute rappresentazioni dei donatori⁸³ da poter servire come esempi nella discussione sulla ritrattistica giottesca. Le osservazioni sull'individualizzazione dei personaggi all'interno della narrazione valgono però anche per i principali cicli pittorici di mano di Giotto a Firenze – le decorazioni delle cappelle Bardi e Peruzzi nella Basilica di Santa Croce⁸⁴.

1.2.2. La Cappella Scrovegni

Il ritratto di Enrico Scrovegni, eseguito da Giotto a Padova, è molto significativo nel contesto del nostro discorso, in quanto si tratta di un ritratto confermato di una persona vivente, per cui sono rilevanti sia la questione della somiglianza che il ruolo della rappresentazione. Proveniente da una famiglia di usurai, ostracizzato perciò dalla vecchia nobiltà padovana⁸⁵ e preoccupato per la sua immagine sociale e per la salvezza eterna, Enrico Scrovegni fonda la cappella all'inizio del Trecento⁸⁶ sia a scopi religiosi che autocelebrativi, dimostrando così la sua enorme ricchezza. Nella cappella padovana si trovano tre ritratti di Enrico Scrovegni – uno pittorico, di mano di Giotto, e due scultorei, la cui paternità non è certa⁸⁷. Il ritratto giottesco si trova in una parte importante della

⁸² È interessante notare che nessuno dei due è menzionato dal Vasari.

⁸³ C. B. Strehlke, «Agnolo Gaddi e il ritratto a Firenze nel Trecento», in C. Frosinini (a c. di), *Agnolo Gaddi e la Cappella Maggiore di Santa Croce a Firenze*, Milano, Silvana Editoriale, 2014, pp. 156.

⁸⁴ A riguardo bisogna notare che Enrico Castelnuovo, che attribuisce a Giotto un ruolo principale nello sviluppo del ritratto pittorico trecentesco, ipotizza che le rappresentazioni di Innocenzo III e Gregorio IX trovatesi sopra l'arco di accesso alla cappella Bardi (presubilmente eseguiti da Giotto stesso, o almeno dalla sua bottega) possano costituire dei criporitratti, cioè essere esemplate sui tratti dei personaggi viventi. Tuttavia, lo studioso cita solo la loro «intensissima accentuazione ritrattistica» come prova, che a distanza di secoli è praticamente impossibile da distinguere dalla ben eseguita individualizzazione di un volto immaginario. Lo stesso vale per i volti negli esagoni nelle fasce divisorie della cappella Peruzzi, che Castelnuovo, seguendo Rintelen e Antal, considera i ritratti dei membri della famiglia Peruzzi. I volti sono senz'altro fortemente caratterizzati e differenziati uno dall'altro, ma questo in sé non basta per considerarli dei ritratti. [E. Castelnuovo, «Propter quid imagines faciei faciunt». Aspetti del ritratto pittorico nel Trecento», in E. Zorzi (a c. di), *Le metamorfosi del ritratto*, Firenze, Olschki, 2002, p. 48. Lo studioso richiama gli studi di H. Rintelen, *Giotto und die Giotto Apokryphen*, München-Leipzig, 1912 & F. Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino, 1960, p. 230].

⁸⁵ A. Derbes & M. Sandona, «Enrico Scrovegni: i ritratti del mecenate», in A. Tomei (a c. di), *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*, SKIRA, Milano, 2009, pp. 129-139.

⁸⁶ I lavori sono iniziati il 6 febbraio 1300 [Ivi, p.130].

⁸⁷ Laura Jacobus, che, come si vedrà più avanti, ha studiato a fondo i ritratti nella cappella, non nomina nessun artista specifico, riferendosi agli autori delle sculture come «Master of the Scrovegni Statue» e «Master of the Scrovegni Effigy» [L. Jacobus, «"Propria Figura": The Advent of Facsimile Portraiture in Italian Art», *The Art Bulletin*, Vol. 99, No 2, (June 2017) pp. 73-101.] Stefania Paone invece ipotizza un'attribuzione a Marco

decorazione pittorica della cappella, sulla controfacciata, sotto la croce centrale nella scena del *Giudizio Universale* (Fig. 8): quello che è l'ingresso originario della cappella, le cui modalità di accesso sono state modificate solo da pochi anni⁸⁸. Enrico Scrovegni è inginocchiato e rappresentato di profilo, in atto di donare un modello della cappella alla Vergine affiancata da due santi⁸⁹. Il modello è sorretto da un monaco, anch'egli rappresentato di profilo. Enrico tiene l'ingresso del modello della cappella con la mano destra, e alza la mano sinistra verso la mano allungata della Vergine, il che potrebbe essere interpretato come un gesto di divina gratitudine per la commissione della cappella. Il committente è rappresentato come un uomo giovane (è da osservare che al momento della conclusione della cappella nel 1305, Enrico Scrovegni aveva quasi quarant'anni⁹⁰), con un viso pallido e liscio, un naso aquilino prominente, i capelli chiari, le labbra socchiuse e lo sguardo alzato verso la Vergine (Fig. 9a & 9b).

È interessante anche l'effigie del monaco⁹¹ che sorregge il modello. I tratti del suo volto scuro contrastano fortemente con quelli del committente, con la linea ben visibile sulla guancia, la fronte corrugata, un grande orecchio e le occhiaie marcate. Il contrasto tra i due personaggi nella scena della donazione non solo si iscrive bene nella differenziazione giottesca dei personaggi, rilevata in precedenza, ma mette anche in rilievo i tratti 'nobili' del committente. Kurt Bauch sostiene che il committente e il monaco siano gli unici personaggi nell'affresco giottesco la cui rappresentazione rispecchi i loro tratti personali, in contrasto con l'idealizzazione e tipizzazione delle tre figure divine nel gruppo della donazione⁹². A mio avviso però questa affermazione è un po' troppo deterministica. In realtà, dall'affresco stesso è impossibile dedurre fino a che punto la rappresentazione rispecchi i

Romano o al suo ambito [S. Paone, «Giotto ritrattista? Qualche considerazione», in G. Brevetti (a c. di), *La fantasia e la storia. Studi di Storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al Contemporaneo*, Palermo, Palermo University Press, 2019, p. 49].

⁸⁸ H. C. Lange, «Portraiture, Projection, Perfection: The Multiple Effigies of Enrico Scrovegni», in S. Perkinson & N. Turel (ed.), *Picturing Death 1200-1600*, Leiden, Brill, 2021, p. 39.

⁸⁹ Le tre figure sacre in questa rappresentazione sono state identificate in modi diversi dagli studiosi. L'identificazione adottata qui della principale tra esse come Vergine è una delle più frequentemente menzionate. Per quanto riguarda le altre due, Bauch, ad esempio, le identifica come Maria Maddalena e l'arcangelo Gabriele [Bauch, *Giotto und die Porträtkunst*, p. 300]. Si tratta tuttavia di una questione secondaria per il nostro tema che non verrà qui analizzata.

⁹⁰ Il *Dizionario Biografico Degli Italiani* indica il 1266 come anno di nascita di Enrico Scrovegni [C. Frugoni & R.C. Mueller, «Scrovegni», *Dizionario Biografico Degli Italiani*, Roma, 2018, p. 680].

⁹¹ Secondo taluni, il monaco potrebbe essere identificato con Antonio da Padova. [Cfr. Paone, *Giotto ritrattista*, p. 48; G. Pisani, *I volti segreti di Giotto*, Milano, Rizzoli, 2008; Id., «La concezione agostiniana del programma teologico della Cappella degli Scrovegni», in F. Bottin (a c. di), *Alberto da Padova e la cultura degli agostiniani*, Padova University Press, 2014, pp. 215-268]. Anne Derbes e Mark Sandona invece avanzano un'altra ipotesi sull'identità del monaco, indicando Altegrado Cattaneo [Derbes & Sandona, *Enrico Scrovegni: i ritratti del mecenate*, p.133].

⁹² Bauch, *Giotto und die Porträtkunst*, p. 300.

tratti reali di Enrico Scrovegni, e, contrariamente all'affermazione di Bauch, la rappresentazione sicuramente dimostra un certo grado di idealizzazione. Viso liscio, capelli chiari e tratti morbidi sono caratteristiche comuni nelle schiere dei beati rappresentati dietro il committente - anche se, come usuale in Giotto, non vi si possono trovare due volti esattamente identici. Peter Seiler nota come i tratti dell'effigie di Enrico Scrovegni spesso considerati individualizzanti, in realtà possano appartenere alla serie degli elementi del volto impiegati dal pittore per diversificare i personaggi nelle scene di gruppo⁹³. Per esempio, lo studioso osserva come la forma del naso costituisca nella pittura di Giotto uno degli elementi più importanti per introdurre varietà nei profili. Nonostante il pittore ne usasse una selezione abbastanza ampia, non riuscì ad evitare sempre la ripetizione. Il prominente naso aquilino dello Scrovegni, che può sembrare la sua caratteristica particolare, assomiglia tra gli altri a quello del personaggio identificato comunemente come Dante nel fiorentino Palazzo del Bargello⁹⁴ (Fig. 10a & 10b), e, come notava già Keller, a quello di Teobaldo Pontano nella Cappella della Maddalena nella basilica inferiore di Assisi⁹⁵ (Fig. 11a & 11b). Ciò porta Seiler ad avanzare una teoria sul potenziale impiego dello stesso *patronus*, cioè un modello di carta trasparente, impiegato per trasferire i contorni sul muro nei lavori a fresco⁹⁶, per tutti i soprannominati ritratti⁹⁷. Anche nelle sopracciglia, negli occhi e nelle forme della bocca dei personaggi giotteschi si possono individuare certe ricorrenze: per esempio le sopracciglia dello Scrovegni, che non coprono tutto l'occhio, ma si fermano a metà della sua lunghezza, sono riscontrabili anche nelle altre figure⁹⁸. Le labbra strette e la bocca leggermente aperta sono caratteristiche impiegate spesso dal pittore per indicare venerazione – per esempio, le possiamo trovare tra gli angeli della sopramenzionata *Maestà* di Ognissanti.

Tuttavia, la presenza degli elementi tipologizzati nella raffigurazione di Enrico Scrovegni non esclude automaticamente ogni somiglianza con la persona realmente esistita. Anche se fosse confermato l'uso dei *patroni*, cioè «consentirebbe infatti di spiegare

⁹³ Seiler, *Giotto als Erfinder des Porträts*, p. 166-8.

⁹⁴ A questo ritratto sarà dedicato il secondo capitolo di questa tesi.

⁹⁵ Per Keller, ciò sarebbe 'un semplice prodotto da bottega' («bloß Werkstattgut») [Keller, *Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters*], p. 336].

⁹⁶ Z. Murat, «Wall paintings through the ages: the medieval period (Italy, twelfth to fifteenth century)», *Archeological and Anthropological Sciences* (2021), 13:191, p. 12.

⁹⁷ Seiler, *Giotto als Erfinder des Porträts*, p. 167. Dello stesso avviso è anche Serena Romano, sostenendo che «guardando il volto di Enrico e quello di Dante al Bargello, non può non venire in mente la possibilità che il pittore abbia potuto usare sagome e strumenti di bottega, come facendo voltare di tre quarti una sorta di suo ideale manichino la cui individualizzazione dipende di volta in volta da variazioni di tratti significativi ma non da un ribaltamento radicale dello schema-guida» [S. Romano, *La O di Giotto*, Milano, Electa, 2008, p. 132].

⁹⁸ Seiler, *Giotto als Erfinder des Porträts*, p. 169.

esclusivamente il mantenimento delle dimensioni costanti tra le numerosissime figure del ciclo o la ripetizione di alcune pose di teste o mani, ma non di meglio comprendere l'eventuale rapporto tra il *patronus* e disegno preparatorio, soprattutto per quel che riguarda la resa dei tratti del volto»⁹⁹. Per esplorare meglio la questione del rapporto del ritratto pittorico con il modello, è utile guardare il contesto più ampio: nella cappella si trovano anche due rappresentazioni scultoree dello stesso committente – una statua e un *gisant* - che costituiscono un prezioso paragone per l'affresco giottesco. La serie dei ritratti svolge un ruolo fondamentale nel programma di autopromozione di Enrico, che attraverso la sua commissione tentò non solo di assicurarsi la salvezza dell'anima dopo la morte, ma anche, o persino innanzitutto, di migliorare il suo status sociale nell'ambito padovano¹⁰⁰.

La statua, di grandezza naturale, raffigura Enrico Scrovegni in piedi, con lo sguardo in avanti, le mani unite davanti al petto in gesto di devota preghiera (Fig. 12a, 12b & 12c). La scultura sarebbe stata eseguita intorno al 1303-5, esattamente come l'affresco¹⁰¹, il che potrebbe spiegare la maggiore somiglianza tra i due, rispetto alla scultura funebre che risale agli anni Trenta¹⁰². L'affresco e la statua mostrano un uomo giovane, con un marcato naso aquilino, zigomi alti e privo di rughe. Nonostante la corrispondenza di queste generali caratteristiche, l'affresco e la statua non sarebbero immediatamente riconoscibili come la stessa persona per un osservatore che non abbia familiarità con il contesto della cappella. Come menzionato in precedenza, l'affresco raffigura un personaggio dai tratti regolari e nobili, senza visibili difetti, che potrebbe benissimo appartenere alle schiere dei beati nel paradiso retrostante. Il suo mento è robusto e prominente, e sporge da un collo potente, senza un pomo d'Adamo discernibile. Il mento della statua invece è piccolo e incassato, con un collo magro e il pomo d'Adamo ben marcato. Il naso aquilino è caratterizzante per entrambe le rappresentazioni, ma quello della statua non è perfettamente regolare: inizia con una gobba, e alla fine è appuntito all'insù. Anche gli occhi cerchiati della statua sono ben

⁹⁹ S. Paone, *Giotto ritrattista*, p. 53.

¹⁰⁰ H. C. Lange, «Portraiture, Projection, Perfection: The Multiple Effigies of Enrico Scrovegni», in *Picturing Death 1200-1600*, S. Perkinson & N. Turel (ed.), Leiden, Brill, 2021, pp. 36-48.

¹⁰¹ Non si conoscono le date esatte dell'esecuzione per nessuna delle due opere, ma come suggerisce Laura Jacobus, la statua sarebbe commissionata intorno al 1303-5, e l'affresco sarebbe eseguito circa 1304-05, in modo tale da essere pronti per la consacrazione avvenuta nel marzo del 1305 [L. Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel: art, architecture & experience*, London, Harvey Miller, 2008, pp. 24-30]. Enrico Castelnuovo suggerisce persino che «un progetto, un disegno di Giotto» per la statua «è tutt'altro che impossibile» [E. Castelnuovo, *Aspetti del ritratto pittorico nel Trecento*, p. 47] ma questa ipotesi (per quanto attraente), non verrà qui esplorata per mancanza di prove.

¹⁰² Vedi nota 107.

più piccoli di quelli del ritratto pittorico, e le sue mani grandi e segnate da vene, il che suggerisce una resa realistica.

Gli studiosi non concordano sul livello di somiglianza rappresentato dalle sculture: ad esempio Peter Seiler, ormai citato diverse volte, è convinto che non ve ne sia alcuna¹⁰³. Per il nostro discorso sono però particolarmente degni di attenzione i recenti studi di Laura Jacobus¹⁰⁴, secondo cui le due sculture sarebbero state eseguite con l'uso delle impronte facciali, mentre il ritratto giottesco presenterebbe un'immagine idealizzata del committente. Per quanto riguarda il rapporto tra il ritratto pittorico e il suo corrispettivo scultoreo, la studiosa fa notare che Giotto nel ritratto incluse delle piccole imperfezioni che sono percepibili anche nella statua¹⁰⁵. Il primo sarebbe un marchio scuro sulla guancia destra, che però non è chiaramente visibile nell'affresco. Il secondo è il lobo dell'orecchio fuso con la mascella, come si può inferire da sotto il copricapo bianco. Ciò, come il naso aquilino, non è un elemento senza precedenti nella pittura giottesca, ma è senz'altro interessante che in questo caso sembri corrispondere con l'effigie della statua. Del resto le tipizzazioni nascono dall'astrazione e generalizzazione di caratteristiche reali.

Il *gisant* invece dovrebbe rappresentare Enrico morto (Fig. 13), di tre decenni più anziano, disteso con la testa posta su un cuscino e leggermente girata verso l'osservatore, le braccia lungo il corpo e i polsi incrociati sul grembo, gli occhi chiusi e il volto marcato dalle rughe. La somiglianza tra questa rappresentazione e la statua precedente non è immediatamente evidente. Tuttavia, sovrapponendo le immagini del volto della statua e del *gisant*, Laura Jacobus intende dimostrare che entrambi condividono la stessa struttura ossea, mentre le differenze tra di loro sono dovute principalmente alla diversa età del modello¹⁰⁶. Secondo Jacobus, l'unica spiegazione di questa corrispondenza è l'impiego di calchi in gesso come prototipi¹⁰⁷. La sua spiegazione non è però inequivocabile dal punto di vista

¹⁰³ Secondo lo studioso si tratterebbe di un'effigie fittizia, basata sulle rappresentazioni precedenti. [Seiler, *Giotto als Erfinder des Porträts*, p. 167]

¹⁰⁴ Soprattutto il già citato *The Advent of Facsimile Portraiture in Italian Art*, ma sono anche interessanti le pubblicazioni precedenti della stessa studiosa (ved. l'elenco biografico)

¹⁰⁵ Jacobus, *The Advent of Facsimile Portraiture in Italian Art*, pp. 75-6.

¹⁰⁶ *Ibidem*. La studiosa non è del resto la prima a suggerirlo: tali indicazioni si possono trovare anche in alcune pubblicazioni precedenti (es. G. Tigler, «La scultura del Trecento a Padova», ed. V. Sgarbi (a c. di), *Giotto e il suo tempo*, Milano, Federico Motta Editore, 2000, p. 250), ma senza uno studio approfondito come quello della Jacobus.

¹⁰⁷ Non ne possiamo essere certi, ma Jacobus nota che l'impiego di due calchi separati piuttosto di uno sarebbe più probabile: il primo sarebbe stato eseguito prima dell'esilio di Enrico Scrovegni nel 1320, il secondo dopo di quella data, e prima della sua morte nel 1336. La studiosa è dell'avviso che sarebbe improbabile che uno scultore di quell'epoca avesse conoscenza dell'anatomia e del processo di invecchiamento così approfondita da poter creare un volto invecchiato credibile partendo da un calco di un volto giovane [Jacobus, *The Advent of Facsimile Portraiture in Italian Art*, p. 97 - nota 20]. La studiosa contraddice così la datata ipotesi di Joseph

tecnico: per quanto l'argomentazione sulla corrispondenza della struttura ossea possa sembrare convincente, in realtà nella gran parte dei casi non è possibile stabilire con certezza se l'opera è stata eseguita con l'impiego di un calco: servirebbe o il calco stesso o un documento che attesti tale impiego¹⁰⁸. In mancanza di tali prove, non si può escludere che la corrispondenza sia dovuta alla maestria dello scultore, oppure che le rappresentazioni siano basate su un'altra rappresentazione, o persino che una non sia stata ispirata all'altra. I segni dell'età invece sono facilmente modificabili durante l'esecuzione dell'opera, e perciò non possono costituire una prova. Ciò non significa che l'ipotesi della Jacobus non possa essere valida, ma è impossibile esserne certi.

L'idea della Jacobus implica anche una tesi coraggiosa dal punto di vista storico-artistico: se fosse corretta, i ritratti di Enrico Scrovegni precederebbero di un secolo la fioritura delle rappresentazioni veristiche a Firenze, il principale centro di questa pratica in Italia. Non vuol dire che essi sarebbero i primi eseguiti con l'uso dei calchi in gesso nell'arte occidentale moderna, visto che la tecnica è sopravvissuta al Medioevo e appare in contesti isolati anche prima, soprattutto Oltralpe¹⁰⁹, ma sarebbe comunque un esempio piuttosto curioso e significativo. Secondo Jacobus

it is preferable to think of the Scrovegni facsimile portraits as instances of an approach to portraiture that periodically recurs to meet particular historical needs. Early fourteenth-century Padua was one such time. The Italian Renaissance was another, when the near-ascendancy of mimesis over other concept of resemblance coincided with diverse social needs for the re-creation of exact physical appearances¹¹⁰.

La studiosa cerca quindi di giustificare il presunto verismo delle rappresentazioni con le caratteristiche del precoce umanesimo padovano (ad. es. Albertino Mussato):¹¹¹ è difficile però trovarne una prova concreta.

Se l'ipotesi di Laura Jacobus è vera, vuol dire che l'intenzione dietro i ritratti scultorei era quella di mantenere la somiglianza con il modello naturale. Ciò avrebbe

Pohl, secondo cui per l'esecuzione del *gisant* sarebbe stata usata una maschera mortuaria [J. Pohl, *Die Verwendung des Naturabgusses in der italienischen Porträtplastik der Renaissance*, Würzburg 1938, p. 25]. È un'ipotesi che, del resto, non è priva di fondamento, poiché è molto più facile realizzare un calco su un defunto che su una persona vivente, specie se anziana e con possibili problemi di salute.

¹⁰⁸ M. Siebert, *Totenmaske und Porträt. Der Gesichtsabguss in der Kunst der Florentiner Renaissance*, Baden-Baden, Tectum Verlag, 2017, pp. 115-149.

¹⁰⁹ Se ne parlerà più a fondo nel quarto capitolo di questa tesi, dedicato a Cennini.

¹¹⁰ Jacobus, *The Advent of Facsimile Portraiture in Italian Art*, p. 92.

¹¹¹ Ivi, p. 87-91.

importanza anche per il ritratto giottesco: per quanto si possa escludere (per le ragioni accennate sopra) che lo scopo della raffigurazione pittorica fosse quello di mantenere una somiglianza esatta, le corrispondenze tra la rappresentazione dipinta e quella scolpita puntano verso il mantenimento delle caratteristiche generali del volto in un'immagine idealizzata. A questo punto si pone la domanda: perché mantenere la somiglianza esatta nelle sculture, e non nella pittura? Possiamo indicare due spiegazioni, che non sono mutuamente esclusive. In primo luogo, come nota già Enrico Castelnuovo nel suo celebre saggio sul significato del ritratto pittorico nella società¹¹², è proprio l'ambito della scultura che per primo vede l'avvento della somiglianza in Italia, con la pittura che lo segue: ha quindi senso che all'inizio del Trecento siano proprio i ritratti scultorei quelli più fedeli al modello. La seconda spiegazione è di natura contenutistica: l'affresco giottesco mostra Enrico Scrovegni in paradiso, inginocchiato davanti alla Vergine Maria e con le schiere dei beati alle spalle. L'idealizzazione del suo volto è quindi più che giustificabile dato il contesto in cui esso è posto. Per citare Stefania Paone, «l'effigie 'verosimile' dello Scrovegni nel *Giudizio Universale* subisce un processo d'idealizzazione comune a tutte le rappresentazioni stereotipate di committenti all'interno di contesti sacri e devozionali. È in sostanza un 'ufficiale', specchio di una realtà spirituale, morale, efficacemente sospesa tra astrazione e realismo»¹¹³.

Se invece la teoria di Laura Jacobus sull'impiego dei calchi in gesso per le sculture dovesse rivelarsi sbagliata, sarebbe impossibile ricondurre la selezione degli elementi del volto del ritratto giottesco al legame con l'aspetto reale del committente. Tuttavia, l'essenza della rappresentazione pittorica rimarrebbe la stessa: Giotto mostra una persona immediatamente identificabile (attraverso il modello della cappella di cui è committente), riconoscibile (anche attraverso le corrispondenze con le sculture che, somiglianti o meno, rappresentano Enrico Scrovegni) e idealizzata (in linea con la visione allegorica del paradiso).

In ogni caso si può essere certi che la rappresentazione seguiva i requisiti posti dal committente stesso, visto che la sua immagine svolge una funzione fondamentale nell'intero progetto. Anne Derbes e Mark Sandona dimostrano bene l'audacia della commissione di Enrico, notando che la costruzione delle cappelle private¹¹⁴, soprattutto di tale grandezza e

¹¹² E. Castelnuovo, «Il significato del ritratto pittorico nella società», in *Storia d'Italia, V: I documenti*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 1033-1094.

¹¹³ Paone, *Giotto ritrattista*, p.49.

¹¹⁴ Domanic Olariu argomenta che la cappella degli Scrovegni non può essere considerata una cappella privata, bensì una cappella dell'ordine dei *Cavalieri Gaudenti*, di cui Enrico Scrovegni fece parte. Lo studioso non

suntuosità, era appannaggio di principi e imperatori, e non di ricchi mercanti (e tanto meno usurai)¹¹⁵. È notevole che Scrovegni commissioni la decorazione ad uno tra i più celebri pittori del proprio tempo piuttosto che ad artisti locali – altro elemento che avrebbe elevato il rango e la fama dell'intero progetto e sottolineato la ricchezza e la statura del committente. Non è anche da trascurare che il fatto di includere il proprio ritratto nella decorazione della cappella – sia quello pittorico nella parte prominente della decorazione giottesca che la statua – è in questo contesto incredibilmente coraggioso, evocando il paragone con la classe regnante: infatti, la statua è uno dei primissimi esempi di ritratto monumentale individuale di un non-sovrano¹¹⁶.

Anche il ritratto giottesco è in sé molto audace: visto che pure i committenti più potenti, come papi e imperatori, «osservavano un certo decoro nel commissionare ritratti di sé stessi al cospetto di Cristo, della Madonna e del Bambino, o di santi sul trono»¹¹⁷, come la presenza di santi intermediari o la dimensione più ridotta dei committenti. Enrico invece approccia la Vergine senza alcun intermediario, e la sua grandezza equivale a quella della madre di Dio. Sono notevoli anche le dimensioni della cappella – di gran lunga maggiori rispetto al canone, sottolineando l'importanza del committente, per cui la volontà di pentimento per il peccato di usura non fu di certo inferiore alla volontà di autoelogio. La cappella infatti finisce col celebrare il nome di Enrico Scrovegni per i secoli a venire, racchiudendo forse il ritratto più famoso nella produzione giottesca.

1.2.3. Una precoce fonte padovana: Pietro d'Abano e il valore fisiognomico della pittura giottesca

Prima di spostarsi a Roma per parlare del ritratto di Giacomo Stefaneschi, è utile soffermarsi brevemente su un testo padovano steso proprio intorno al tempo del completamento degli affreschi nella Cappella degli Scrovegni: *Expositio in problematibus Aristotelis* di Pietro d'Abano, in cui Giotto viene menzionato nel contesto della

disputa però che Enrico fosse l'unico committente e fondatore del progetto, e che la sua immagine pubblica fosse un aspetto fondamentale dell'impresa. [D. Olariu, «Scrovegni Bildnisse: eine Anleitung zum Glücklichein. Einige neue Aspekte zur Entstehung der Arenakapelle und ihre Ausstattung als kommunalem Propagandasystem», in B. Mersmann & M. Schulz (Hrsg.), *Kulturen des Bildes*, München, Wilhelm Fink, 2006, pp. 223 – 244]. Secondo me l'argomentazione di Olariu ha carattere prevalentemente accademico, in quanto non è messo in dubbio che la cappella, anche se 'privata', avesse un importante ruolo 'pubblico' per il suo fondatore e dovesse servire non solo a scopi di penitenza e salvezza eterna, ma anche a quelli autopromozionali e politici.

¹¹⁵ Derbes & Sandona, *Enrico Scrovegni: i ritratti del mecenate*, p.133.

¹¹⁶ Ivi, p. 132.

¹¹⁷ Ivi, p. 133.

rappresentazione dei volti. L'opera, iniziata probabilmente alla fine del Duecento e completata nel 1310¹¹⁸ è un commento ad un testo fisiognomico pseudo-aristotelico, *Problemata physica*. Visto che si tratta di una fonte che non rientra nella tradizione fiorentina trattata prima, si è preferito parlarne qui, nel contesto della Padova dell'inizio secolo.

Il testo, fino a quel punto poco conosciuto, entra negli studi giotteschi negli anni Novanta, dopo la pubblicazione di Johannes Thomann del 1991¹¹⁹ che evidenzia la sua importanza nel contesto della fortuna del maestro toscano. Il passo rilevante, riportato per intero nella nota in lingua originale¹²⁰, concerne la domanda sulle ragioni per cui gli uomini creano le immagini del volto – il che è per sé un tema notevole. Giotto vi è evocato come esempio della capacità di rappresentare la *dispositio*, la vera natura, della persona sul suo volto: è la prima volta in cui il pittore è menzionato nel contesto della rappresentazione delle persone¹²¹, prima ancora dello stabilirsi di tutta la tradizione letteraria fiorentina descritta in precedenza. Il pittore sarebbe capace di creare un ritratto somigliante in tutti gli aspetti («per omnia assimilare»), e riconoscibile anche in vita reale attraverso la propria immagine («ut ea deveniamus in cognitionem illius ita, ut occurrens is cognoscatur ipsa»). Presa alla lettera sarebbe un'affermazione di straordinaria modernità, non solo per la sua dimensione critica, ma anche per il concetto del ritratto, e sembrerebbe confermare la valutazione di Vasari sulla ritrattistica giottesca, successiva di oltre due secoli.

¹¹⁸ J. Thomann, «Pietro d'Abano on Giotto», *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*, 54 (1991), p. 240.

¹¹⁹ Ivi, pp. 238-244. Prima della scoperta di Thomann, il testo fu considerato aristotelico, anche se non di Aristotele stesso [Castelnuovo, *Aspetti del ritratto pittorico nel Trecento*, p. 33].

¹²⁰ «Propter quid imagines faciei faciunt: Utrum quia hec ostendit quales quidam sunt aut quia his maxime cognoscuntur. / [§1] Particula hec est 36a, ubi ait de problematibus circa passiones faciei, de quibus etiam tactum est non parum 2a. [§2] Querit: Quare homines faciunt imagines representantes faciem hominis maxime; pingunt enim aut sculpunt eas precipue, ut ostendunt oboli in quibus reperiunt-ur facies imperatorum insculpte Romanorum ut Cesaris, Neronis et talium. [§3] Utrum ... Solvit dupliciter dicens primo causam esse quia per imagines facies representatur qualis fuerit dispositio ipsius cuius est imago, et maxime cum fuerit depicta pictore sciente per omnia assimilare, puta Zoto, ut ea deveniamus in cognitionem illius ita, ut occurrens is cognoscatur ipsa vel sculpta, ut oboli denotant pretacti, vel statua per Ceusim facta Crotoniate, de qua Tullius Rhetorice veteris. [§4] Quia vero posset aliquis cavillare quod non per faciei imaginem deprehenditur qualis sit, immo etiam per eam que totius corporis; ideo subdit certiore causam: [§5] Aut ... dicens ideo facere faciei imaginem, quia per ipsam magis contingit cognosci eum cuius est, cum ea sit dearticulata et distincta potissime, quo percipitur differentia distincta et conspicitur ut assueta et detecta, non autem per imaginem aliarum partium ita, cum non sint adeo dearticulate ac inspecte detecte, quod indicant physionomi attendentes magis ad signa que accipiuntur a facie ac ab oculis proprie, quam ad reliqua, ut in editione mea physionomie declaravi. [§6] Quod autem quis imagine qualis sit recte cognoscatur expressa non solum quantum ad ea que corporis, verum etiam anime monstratur ex historia physionomie libri 'de regimine principum' Alexandro ab Aristotele conscripti, de figura Hippocratis in pergamenis depicta et Philomoni ingenti physionomo monstrata.» [Thomann, *Pietro d'Abano on Giotto*, Appendice I, p. 241]

¹²¹ Jacobus, *The Advent of Facsimile Portraiture in Italian Art*, p. 86.

Tuttavia, eserciterei molta cautela prima di considerare il trattato di Pietro d'Abano una prova che i contemporanei di Giotto l'ammiravano principalmente come maestro ritrattista in senso moderno. Non si può dimenticare che *Expositio in problematibus Aristotelis* è un commento ad un testo fisiognomico di stampo aristotelico che si occupa principalmente del valore morale dell'immagine. Fisiognomia è del resto un campo d'interesse dell'autore - un medico, astrologo e filosofo¹²² - che in precedenza stese pure un proprio trattato sul tema¹²³. Infatti, sia «dispositio» che «per omnia assimilare», che Thomann sceglie di interpretare principalmente in chiave fisica¹²⁴, sono termini ambigui. Anche se nella frase successiva Pietro d'Abano in effetti sembra sottolineare l'importanza dei tratti fisici, notando che il volto non è non solo l'unica parte del corpo scoperta, ma anche la parte più distinta, che permette di differenziare tra le persone, la parte conclusiva del passo complica la questione. In essa d'Abano osserva che il volto è di particolare importanza per i fisiognomici, che dedicano più attenzione al viso e particolarmente agli occhi: l'autore richiama al riguardo persino il proprio trattato fisiognomico. L'autore continua osservando che l'immagine rivela non solo la dimensione corporea di un individuo, ma anche la sua anima («non solum quantum ad ea que corporis, verum etiam anime») e che attraverso tale rappresentazione la persona può essere 'riconosciuta davvero' («sit recte cognoscatur»). Ciò suggerisce che per quanto riguarda la somiglianza e la riconoscibilità, il passo va letto anche, o forse persino prevalentemente, in chiave morale. Lo indica la scelta degli esempi, di cui tutti, tranne Giotto, sono antichi: le monete antiche (oboli) con i ritratti degli imperatori romani (Cesare e Nerone), Zeusi e la statua di Crotone, e un ritratto di Ippocrate, preso da un esempio aristotelico. Tale contesto è significativo, perché nessuno degli esempi antichi funziona come prova empirica delle affermazioni presentate nel testo (ma prova sicuramente l'erudizione dell'autore), e ciò solleva domande anche sulla natura della menzione giottesca. La fisiognomica infatti è una scienza che ha poco a che fare con l'analisi diretta dell'opera d'arte. Che le osservazioni teoriche non sembrano originare dagli esempi sembra trovare conferma anche nella sintassi molto confusa del passo in questione. Thomann lo interpreta come un'espressione dello sforzo da parte dell'autore che cercherebbe di esprimere delle idee nuove¹²⁵, ma è una spiegazione opinabile. Peter Seiler

¹²² Per un profilo biografico di Pietro d'Abano, ved. G. Federici Vescovini, *Pietro d'Abano tra storia e leggenda*, Lugano, Agorà & CO, 2020, esp. pp. 11-33.

¹²³ *Liber compilationis physonomiae*, datato 1295 [Steinke, *Giotto und die Physiognomik*, p.542].

¹²⁴ Dopo aver brevemente percorso l'etimologia della parola 'dispositio' e alcuni altri passi di Pietro d'Abano, lo studioso conclude che «dispositio means here the totality of permanent and actual qualities of a man, especially his inborn and acquired bodily features» [Thomann, *Pietro d'Abano on Giotto*, p. 244].

¹²⁵ Ivi, p. 241.

argomenta invece, a mio avviso in modo convincente, che la struttura disordinata delle frasi sia dovuta al fatto che gli esempi sarebbero stati aggiunti successivamente e inseriti all'interno di un discorso già composto¹²⁶.

Di Giotto invece non viene indicata nessun'opera specifica, è perciò difficile definire il rapporto dell'autore con l'opera giottesca, e tanto meno trattarlo come un punto di riferimento per misurare la somiglianza nella pittura del maestro toscano. Alcuni studiosi sono dell'avviso che dovesse esserci un legame diretto tra il medico e il pittore¹²⁷, o forse che Pietro d'Abano fosse persino l'autore di una parte dell'iconografia della Cappella degli Scrovegni¹²⁸: questa non è però una tesi uniformemente accettata¹²⁹. Sappiamo che Giotto e Pietro d'Abano furono a Padova nello stesso periodo (il medico insegnò all'università di Padova dal 1306¹³⁰), ma mancano delle prove definitive per quanto riguarda la loro conoscenza personale¹³¹.

Io propongo un atteggiamento più moderato verso il testo di Pietro d'Abano. Non lo considero una conferma delle osservazioni vasariane o un'affermazione rivoluzionaria a riprova della coscienza dei contemporanei per quanto riguarda la somiglianza ideale e il valore ritrattistico della pittura giottesca. Allo stesso tempo, il fatto che il nome di Giotto venga qui evocato, ancor prima dello stabilirsi della tradizione letteraria fiorentina molto più influente, è significativo. Primo, ciò prova la fama di Giotto e la sua importanza

¹²⁶ Seiler, *Giotto als Erfinder des Porträts*, p. 162.

¹²⁷ Come osserva Enrico Castelnuovo, «un loro rapporto era stato suggerito ab antiquo, da Michele Savonarola che, attorno al 1440, aveva indicato lo scienziato come autore del programma del ciclo giottesco nella Sala della Ragione» [E. Castelnuovo, *Aspetti del ritratto pittorico nel Trecento*, p. 33]. La tesi è sostenuta anche da alcuni studiosi moderni, es. G. Federici-Vescovini, «La teoria delle immagini di Pietro d'Abano e gli affreschi astrologi del Palazzo della Ragione di Padova», in: W. Prinz & A. Beyer (Hrsg.), *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14 zum 16 Jahrhundert*, Weinheim 1987, pp. 213-235.

¹²⁸ Giunge a questa conclusione ad esempio Hubert Steinke, in uno studio volto a paragonare le figure di Giotto con i tipi delineati nei principali trattati fisiognomici del periodo. [Steinke, *Giotto und die Physiognomik*, pp. 546-647]. Un altro studio basato sul presupposto che ci fosse un legame diretto tra le idee di Pietro d'Abano e l'iconografia della pittura giottesca a Padova è quello di Theresa Flanigan: la studiosa analizza il potenziale rapporto tra il medico e il pittore, paragonando alcune scene narrative della Cappella degli Scrovegni con il concetto della compassione espresso in un altro passo *Expositio in problematibus Aristotelis*. Anche se è una lettura interessante, essa sembra poco radica in evidenza. [T. Flanigan, «Seeing and Sensing Compassion: Giotto's Naturalism in the Arena Chapel and Pietro d'Abano's Theory of Sympathetic Response», in *New Horizons in Trecento Italian Art*, Brepols, B. C. Keene & K. Whittington (ed. by), Turnhout, Brepols, pp. 123-139.].

¹²⁹ Tra gli studiosi che ne dubitano è come al solito Peter Seiler, che indica diverse debolezze nell'argomentazione di Thomann, anche se è in alcuni punti forse troppo estremo nella sua critica. Il legame diretto tra Pietro d'Abano e Giotto è anche messo in dubbio nella pubblicazione monumentale sul pittore curata da Michael Viktor Schwarz e Pia Theis, anche se essi allo stesso tempo non escludono che l'opinione del medico sulla pittura giottesca potesse essere un risultato di un 'impressione personale' («persönlicher Eindruck») [M.V Schwarz & P. Theis, *Giottus Pictor. Band 1: Giottos Leben*, Wien, Böhlau 2004, pp. 332-333].

¹³⁰ Ivi, p. 333.

¹³¹ Lo nota già Thomann nel suo studio originale, [Thomann, *Pietro d'Abano on Giotto*, p. 239] e da quel momento non sono emerse delle convincenti evidenze nuove.

nell'ambito padovano del primo Trecento¹³². Secondo, è significativo il contesto dell'immagine del volto: anche se non prenderei le osservazioni di D'Abano alla lettera, in ogni caso esse testimoniano un certo potere espressivo dei volti giotteschi, colto già dai suoi contemporanei, nonché l'attualità della problematica già in quel momento storico. Tra l'altro, la rappresentazione di *dispositio* nell'immagine, di cui parla d'Abano potrebbe essere applicata anche alle figure fittizie, i cui tratti chiaramente esprimono distinta dimensione fisica, le qualità del carattere o la percepita statura morale, il che si iscrive bene in quello che si è detto sopra sulla individualizzazione e caratterizzazione dei personaggi giotteschi. Anche se non ci fosse un legame diretto tra il medico e il pittore, e persino se, per assurdo, D'Abano non avesse visto gli affreschi nella Cappella degli Scrovegni, era senz'altro a conoscenza della loro esistenza, e poteva cogliere i segni dell'apprezzamento presenti nell'ambiente padovano.

1.2.4. Trittico Stefaneschi

Un altro ritratto di committente di mano di Giotto è la rappresentazione del cardinale Jacopo Caetani degli Stefaneschi nel polittico da lui commissionato per l'antica basilica di San Pietro. È stata solo una delle sue commissioni artistiche in quel luogo, a cui appartiene anche la celebre *Navicella*: il mosaico progettato da Giotto, oggi perduto¹³³. Il cardinale, imparentato con la potente famiglia Orsini e con i Colonna¹³⁴, è stato una figura importante nell'ambito romano del primo Trecento, nonché canonico della basilica di San Pietro¹³⁵, che sfruttò la sua posizione per immortalarsi attraverso l'arte.

Il polittico è dipinto su entrambi i lati e composto da tre pannelli verticali. Lo scomparto principale, al centro, sia sul fronte che sul verso mostra una figura seduta in trono - sul lato anteriore è San Pietro (Pinacoteca Vaticana, Roma - Fig. 14), sul lato posteriore invece Cristo (Fig. 16). Il Cardinale Stefaneschi è rappresentato su entrambi i lati, sempre

¹³² A proposito, sappiamo che il peso culturale di Giotto permane a Padova anche alla fine del Trecento. Lo prova ad esempio la lettera sull'imitazione dell'umanista padovano Pier Paolo Vergerio del 1396. Lo studioso sostiene che gli scrittori dei suoi tempi dovrebbero imitare un modello solo, come fanno i pittori, che, pure esaminando con attenzione le opere degli altri artisti, alle fine seguono l'esempio di Giotto. «Faciendum est igitur quod etatis nostre pictores, qui, cum ceterorum claras imagines sedulo spectent, solut tamen Ioti exemplaria sequuntur» [Baxandall, *Giotto and the Orators*, p. 43]

¹³³ H. Köhren-Jansen, *Giotto's Navicella. Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte*, Worms, Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 8, 1993; M. Andaloro, «Giotto tradotto. A proposito del mosaico della Navicella», in M. Andaloro, S. Maddalo & M. Miglio (a c. di), *Frammenti di Memoria. Giotto, Roma e Bonifacio VIII*, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo, 2009, pp.17-35.

¹³⁴ M. Miglio, «Stefaneschi antico e moderno», in M. Andaloro, S. Maddalo & M. Miglio (a c. di), *Frammenti di Memoria. Giotto, Roma e Bonifacio VIII*, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo, 2009, p. 2.

¹³⁵ *Ibidem*.

inginocchiato a sinistra del trono della figura principale nel pannello centrale. Sul lato anteriore, rivolto verso i fedeli e destinato alla visione più da lontano¹³⁶, il cardinale indossa un sontuoso abito cardinalizio bianco dorato, e il suo capo è coperto da un'elegante mitria riccamente decorata (Fig. 15a & 15b). Nelle mani velate da un tessuto bianco, il committente, iscrivendosi in una tradizione iconografica medievale consolidata di ritratti di committenti, tiene il modellino del polittico, inquadrato da un'elaborata struttura dorata (che non ci è pervenuta, ma probabilmente rappresenta il contesto originale dell'opera), offrendolo a San Pietro. A differenza del ritratto di Enrico Scrovegni, dove il committente ha le stesse dimensioni della Vergine, Stefaneschi è raffigurato in dimensioni ridotte in un angolo della composizione, in una resa proporzionale della gerarchia tipicamente medievale.

Come Scrovegni, Stefaneschi guarda verso il destinatario della sua donazione, ma a differenza della Vergine Maria nella Cappella degli Scrovegni, che allunga la mano verso il donatore, non c'è nessuna interazione tra il cardinale e San Pietro, seduto in posa di benedizione con la chiave del regno celeste in mano. La donazione è mediata da San Giorgio che sta dietro il cardinale e, tenendo una mano sulle spalle del committente, con l'altra si rivolge verso San Pietro. È difficile valutare l'età dello Stefaneschi sulla base di questa rappresentazione – il volto sembra piuttosto giovanile, e solamente le rughe intorno agli occhi (visibili solo da vicino), sembrano tradire i segni d'età. In ogni caso, al momento dell'esecuzione dell'opera, il cardinale doveva avere intorno ai 50 anni¹³⁷, mentre l'effigie nella veste cardinalizia sembra averne di meno.

Nella rappresentazione del committente sul retro del polittico (Fig. 17), anche se praticamente identica dal punto di vista compositivo (cardinale, di dimensioni ridotte, inginocchiato in basso a sinistra del trono), la natura del ritratto è ben diversa. Qui la sontuosa veste bianca è sostituita da un semplice abito blu-violastro privo di decorazioni. Manca il copricapo cardinalizio, rivelando la testa tonsurata. Il committente non guarda più verso la figura in trono (Cristo), bensì in avanti, con le spalle leggermente ingobbite. La mano destra del cardinale sembra alzata come in un gesto di preghiera, ma la sinistra è posata sul gradino marmoreo del trono. Il suo volto sembra dimostrare più segni di età, con

¹³⁶ S. Romano, «Giotto e la basilica di San Pietro: il polittico Stefaneschi», in S. Romano & P. Pietraroia (a c. di), *Giotto, l'Italia*, Milano, Electa, 2015, p. 102.

¹³⁷ Secondo Serena Romano, «Jacopo Stefaneschi nacque verosimilmente nella prima metà degli anni sessanta del Duecento» [*Ibidem*], mentre Massimo Miglio stima che il cardinale fosse nato «verso il 1270» [Miglio, *Stefaneschi antico e moderno*, p. 2.]. Il polittico (non datato) con ogni probabilità è stato eseguito nel secondo decennio del Trecento.

la guancia meno liscia e le rughe più marcate intorno agli occhi infossati. Insomma, nessun elemento del suo aspetto indica il suo status cardinalizio, né il suo ruolo come committente. Il ritratto sulla parte posteriore del trittico, quella rivolta verso l'altare e destinata alla visione più da vicino, esclusivamente da parte dell'officiante e del clero, vuole sottolineare l'umiltà dello Stefaneschi, inginocchiato ai piedi di Cristo. Il ritratto sul lato visibile al pubblico mostra invece il suo potere come cardinale, e sottolinea il suo ruolo del committente. Per quanto riguarda i tratti del volto, la somiglianza tra le due rappresentazioni non è inequivocabile.

Uno degli elementi di maggior spicco della rappresentazione sul *retro* è il mento sporgente in avanti, che manca nella rappresentazione sul *davanti*, la quale invece mostra un volto più regolare e in apparenza più giovanile, con anche il lobo dell'orecchio più marcato. Le sopracciglia dello Stefaneschi con la mitra si fermano a metà dell'occhio (com'è del resto il caso con Enrico Scrovegni), mentre nella rappresentazione senza il copricapo si estendono oltre l'angolo dell'occhio. La forma del naso – dritto dalla radice - è la stessa in entrambe le rappresentazioni (anche se, nel lato con San Pietro l'ala del naso è più piena, così come del resto tutta l'effigie). Ciò però potrebbe risalire alla selezione giottesca dei tipi degli elementi del volto piuttosto che alla somiglianza con il modello. Sovrapponendo i due ritratti (girando quindi l'effigie per controbilanciare la diversa posizione della testa del committente all'interno della composizione), si scopre la posizione quasi identica della testa rispetto al collo, e la corrispondenza dei contorni del volto (Fig. 18). Ciò potrebbe puntare verso l'utilizzo del *patronus* da parte di Giotto. Esso però, come abbiamo già osservato sopra, non aumenterebbe la somiglianza del ritratto, bensì definirebbero le sue dimensioni, le proporzioni e il posizionamento.

Si potrebbe ipotizzare che la rappresentazione sul davanti del polittico presenti un ritratto idealizzato del committente, com'è probabilmente il caso di Enrico Scrovegni descritto prima, mentre quella sul retro sarebbe più realistica. Tuttavia, 'meno idealizzata' non significa necessariamente 'più fedele'. Non avendo possibilità di confronto, è impossibile giudicare se la rappresentazione giottesca dimostri qualche legame con l'aspetto reale del committente. Ci sono pervenuti alcuni ritratti dello Stefaneschi in miniature di manoscritti contenenti i suoi testi¹³⁸, essi però testimoniano più la volontà del committente

¹³⁸ «In un esemplare dell'*Opus metricum* (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 4932), datato tra la fine del XIII secolo e gli inizi del XIV, lo riconosciamo a f. 1r nei panni di giovane chierico, intento a scrivere la sua opera davanti all'eremita Pietro del Morrone; qualche decennio dopo, intorno al 1320-1330, ricompare in abiti cardinalizi in alcune carte del codice, con i componimenti in onore di San Giorgio (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Arch. Cap. S. Pietro C 129), miniato ad Avignone da uno straordinario

di immortalare il suo status che il suo reale aspetto fisico, non uscendo dalle convenzioni di quel tempo e non rappresentando tratti fisiognomici individualizzati, anche per le modeste dimensioni¹³⁹. Mezzo secolo fa Julian Gardner sostiene che uno degli esiti importanti del polittico Stefaneschi sarebbe quello di trasformare «the donor portrait from a ritualized representation for eschatological purposes into a physiognomically accurate description of an identifiable human being»¹⁴⁰. Per quanto sia vero che nei decenni successivi il ritratto subisce delle modifiche e che la somiglianza acquisterà sempre più importanza, è difficile legare questo sviluppo direttamente a quest'opera di Giotto. Stefaneschi è senz'altro identificabile, ma per quanto riguarda l'accuratezza fisiognomica, si può parlare solo di un potenziale realismo, piuttosto che della corrispondenza al modello, per la quale non ci sono prove. Basandosi sul polittico stesso, è solo possibile dire che i tratti del personaggio raffigurato sono soggetti alla modalità e scopo di rappresentazione dell'epoca e che un'eventuale somiglianza, nel senso moderno della parola, sembra quasi superflua per la funzione di questi ritratti. Per quanto sia impossibile verificare con tutta certezza la corrispondenza dei tratti, non possiamo dimenticare – ed è un fatto a cui presta attenzione anche Patrizia Rubin – che sia Scrovegni che Stefaneschi avrebbero dovuto riconoscersi nelle rappresentazioni giottesche e accettarle come ritratti, contemplando sia la loro dimensione politica che religiosa, oltre che quella personale¹⁴¹.

1.3. Conclusione

Qual è quindi il significato di Giotto per la storia della ritrattistica? Abbiamo visto che tra le opere del pittore si trovano dei ritratti: sia di persone specifiche, come Enrico Scrovegni e Jacopo Caetani Stefaneschi, sia anche nel senso più ampio - figure

pittore ignoto, il quale eseguì a f. 17r l'immagine dello Stefaneschi allo scrittoio» [S. Paone, Giotto ritrattista, pp. 54-56.] Sulle miniature rappresentanti Stefaneschi si può leggere anche Julian Gardner [J. Gardner, «The Stefaneschi Altarpiece: A Reconsideration», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37 (1974), pp. 69-70], anche se a mio avviso lo studioso cerca di interpretarle in un modo troppo letterale (ved. la nota successiva).

¹³⁹ Nel 1974, Julian Gardner prova brevemente ad analizzare la fisionomia delle miniature e il loro legame con il trittico romano, saltando alle conclusioni sulla presunta somiglianza di queste rappresentazioni, non fornendo però prove convincenti al riguardo. Lo fa nonostante la sua stessa osservazione che «it is invariably hazardous to base any definite judgement on portraits, especially those in medieval manuscripts» [*Ibidem*].

¹⁴⁰ Ivi, p. 103.

¹⁴¹ Rubin, *Understanding Renaissance Portraiture*, p. 3: «Both the Paduan usurer and the Roman cardinal must have recognized themselves in these portrayals, while also accepting or welcoming the idealization that might render them virtuous in the eyes of posterity. Their poses as well as their features are significant: bowing before divine authority, offering a gift, their gestures combine attitudes of submission, prayer, and donation and refer to traditions that can be traced to antiquity but were also current in the late Middle Ages. Portrayed as pious supplicants and serving as pious examples, they are represented in a manner that solicited prayer on their behalf and expressed the hope for intercession and salvation».

individualizzate e credibili dal punto di vista fisico ed emotivo che hanno la ‘potenzialità’ di un ritratto. Tuttavia, ciò non sembra esser stato la parte fondamentale della sua arte. È vero che non conosciamo la totalità della sua produzione, ed è probabile che alcuni ritratti siano andati persi attraverso i secoli, ma è comunque indicativo che i ritratti, almeno quelli confermati di persone specifiche, costituiscano solo una piccola percentuale di tutta la produzione giottesca pervenutaci. Ciò sarebbe del resto in linea con le caratteristiche dell’epoca, in cui una delle poche possibilità di eternare l’immagine di una persona (e non parliamo qui di un’immagine somigliante ed individuale secondo gli standard moderni), era di rappresentarla come committente: nel Medioevo se ne trovano numerosi esempi, anche molto precoci.¹⁴² Non è quindi una coincidenza che gli unici ritratti confermati di Giotto siano proprio quelli dei committenti nelle scene di donazione. Per quanto l’arte di Giotto potesse essere innovativa per la sua espressività e per la sua costruzione narrativa, esisteva comunque nel contesto ben definito dell’arte sacra. La visione di Vasari, che lo individua come maestro ritrattista, e per cui il ritratto sarebbe uno dei maggiori elementi della sua innovatività, non corrisponde del tutto al vero, in quanto l’autore delle *Vite* applica la realtà artistica dei suoi tempi ad un momento storico-artistico ben diverso.

Parlando del ‘naturalismo’ di Giotto, è ovvio che egli non è un imitatore della natura nell’accezione odierna, fotografica, né secondo i criteri di Leonardo Da Vinci di quasi due secoli dopo – basta guardare il rapporto tra le figure e l’ambiente nei dipinti giotteschi. Tuttavia, non sarebbe giusto negare completamente a Giotto un contributo allo sviluppo del ritratto realistico: la sua arte senz’altro rompe con la tradizione bizantina precedente, formalistica, simbolica e astratta, e introduce una dimensione naturalistica e mimetica nuova, fondata sulla lezione dell’antico. Le caratteristiche della pittura giottesca - differenziazione e individualizzazione dei volti, resa psicologica ed emotiva dei personaggi - sono elementi fondamentali della ritrattistica preumanistica. Giotto e la sua scuola costituiscono quindi un passo importante in quella direzione, facilitando «l’apertura ritrattistica»¹⁴³ che avviene nel corso del Trecento.

Giotto si è guadagnato una grande fama tra i propri contemporanei che andava ben oltre la sua regione nativa e che ha motivato un gran numero di allievi e seguaci. Questa

¹⁴² Da sempre la donazione o fondazione di una chiesa celebra l’immagine del fondatore. Basta pensare alla rappresentazione dell’imperatore Giustiniano nella basilica di San Vitale a Ravenna (VI sec). Per un’analisi più approfondita del tema e per degli esempi più cronologicamente vicini a Giotto, ved. D. Kocks, *Die Stifterdarstellung in der italienischen Malerei des 13-15 Jahrhunderts*, Köln, 1971.

¹⁴³ Castelnovo, *Aspetti del ritratto pittorico nel Trecento*, p. 48.

celebrità ha trovato il suo riflesso nella letteratura trecentesca, in cui, a partire da Dante e i suoi contemporanei, si stabilisce, per svilupparsi poi gradualmente, la tradizione di Giotto grandissimo artista, un innovatore, che ‘rinnova’ la pittura, volgendosi contro la tradizione bizantina verso un maggiore naturalismo, recuperando la lezione classica. Qui occorre chiedersi qual è il significato di tutti questi elementi – le rappresentazioni eseguite da Giotto, la sua fama, e ‘il mito’ del pittore nella letteratura - per la teoria del ritratto. Dire che Dante, e tutti gli scrittori e cronisti dopo di lui, lodarono Giotto per via dei suoi ritratti, sarebbe fattualmente sbagliato: nondimeno, viene notata la resa naturalistica della sua pittura. Col tempo la lode per Giotto diventa un topos letterario, applicato volentieri soprattutto dagli scrittori fiorentini, per rafforzare l’immagine del potere culturale della propria città, aprendo la porta all’inserzione dei pittori tra gli uomini illustri: cosa che effettivamente avviene nel secolo successivo.

Tuttavia, il fatto che uno dei maggiori pittori di quell’epoca, immortalato nella letteratura e ormai entrato nel canone storico-artistico come capostipite di una nuova tradizione, dipingesse anche ritratti, è profondamente significativo. Non si tratta qui di un discorso sul ritratto consapevole e intenzionale, bensì di una valorizzazione indiretta, che poi finisce per riecheggiare nella letteratura artistica italiana per diversi secoli. L’accresciuta fama di Giotto pittore basata sul suo impegno mimetico riverbera anche sui ritratti, a causa della sua capacità di rappresentare con efficacia le persone in generale.

Capitolo I: Appendice



Fig. 1: Giotto, *Compianto sul Cristo morto*, Cappella degli Scrovegni, Padova, ~1303-1305.



Fig. 2: Coppo di Marcovaldo, *Deposizione di Cristo* (Crocifisso con Storie della Passione), Cattedrale di San Zeno, Pistoia, 1274.



Fig. 3: Giotto, *Cattura di Cristo*, Cappella degli Scrovegni, Padova, ~1303-1305.



Fig. 4: Giotto, *Cattura di Cristo (dettaglio)*, Cappella degli Scrovegni, Padova, ~1303-1305.



Fig. 5: Giotto, *Maestà di Ognissanti*, ~1310, Galleria degli Uffizi, Firenze.



Fig. 6: Cimabue, *Maestà di Santa Trinità*, ~1290, Galleria degli Uffizi, Firenze.



Fig. 7a & 7b: Le rappresentazioni dell'Abate Suger nelle vetrate di Saint-Denis, XII secolo (restaurate nel XIX sec.)



Fig. 8: Giotto, *Enrico Scrovegni dona la cappella* (dettaglio di *Giudizio Universale*), Cappella degli Scrovegni, Padova, ~1303-1305.



Fig. 9a & 9b: Giotto, *Enrico Scrovegni* (dettaglio), Cappella degli Scrovegni, Padova, ~1303-1305.



Fig. 10a & 10b: La bottega di Giotto, *Ritratto di Dante?* (dettaglio di Giudizio Universale), Cappella del Podestà, Palazzo del Bargello, Firenze, 1337.



Fig. 11a & 11b: Giotto, *Teobaldo Pontano davanti alla Maria Maddalena*, Cappella della Maddalena, Basilica Inferiore di Assisi, ~1307-1308.



Fig. 12a, 12b & 12c: *Enrico Scrovegni* (statua), Cappella degli Scrovegni, Padova, ~1303-1305.



Fig. 13: *Enrico Scrovegni* (scultura funebre), Cappella degli Scrovegni, Padova, ~1336.

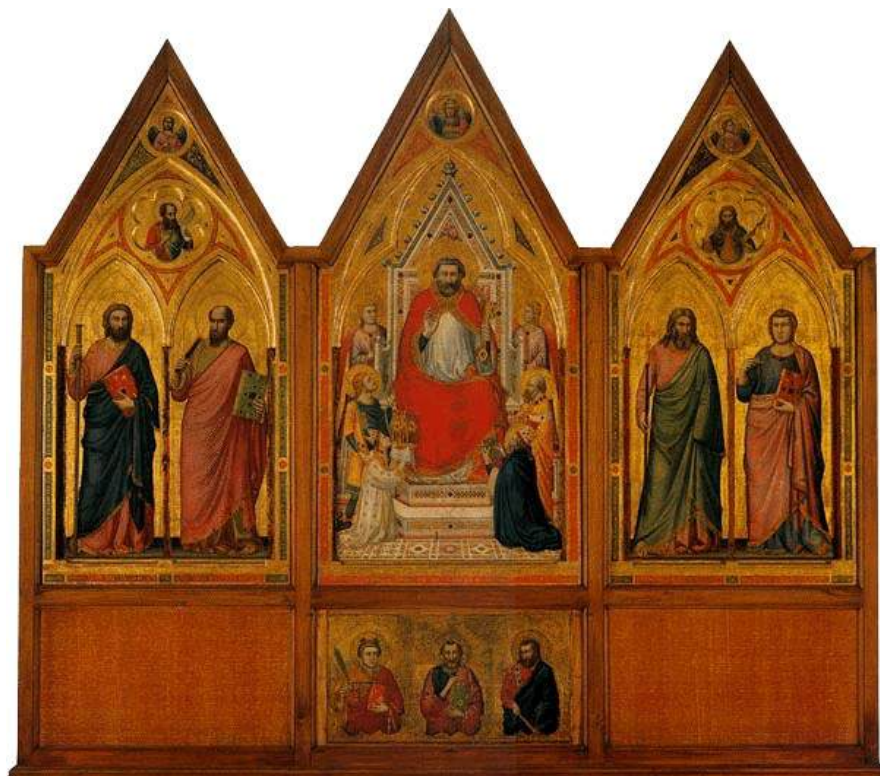


Fig. 14: Giotto, *Trittico Stefaneschi* (*recto*), ~1320, Pinacoteca Vaticana, Roma.



Fig. 15a & 15b: Giotto, *Donatore Jacopo Caetani degli Stefaneschi* (*recto*, dettaglio), ~1320, Pinacoteca Vaticana, Roma.



Fig. 16: Giotto, *Trittico Stefaneschi* (*verso*), ~1320, Pinacoteca Vaticana, Roma.



Fig. 17: Giotto, *Jacopo Caetani degli Stefaneschi* (verso, dettaglio), ~1320, Pinacoteca Vaticana, Roma.



Fig. 18: Sovrapposizione dei due ritratti di Jacopo Stefaneschi (Trittico Stefaneschi).

Capitolo II: Il caso dell'affresco di Bargello – ‘la caccia al volto di Dante’

C'è un personaggio trecentesco italiano il cui nome ormai da secoli richiama un ben definito aspetto fisico: Dante Alighieri. Il lungo mantello rosso, il naso aquilino, il libro sotto il braccio e la corona d'alloro costituiscono segni distintivi ampiamente riconoscibili anche al di fuori dell'Italia. Questa iconografia proviene proprio dal Trecento e precede l'avvento dell'età dei ritratti individuali. Il seguente capitolo sarà diverso dagli altri, in quanto verrà dedicato principalmente ad una sola opera d'arte – il cosiddetto ‘ritratto di Dante’ nell'odierno Palazzo del Bargello a Firenze. Quest'opera, di cui prima si percorrerà la storia e la questione della sua identificazione, servirà da punto di partenza per un'analisi delle fonti letterarie tre- e quattrocentesche rilevanti. Si cercherà di dimostrare come le vicende del ritratto di Dante sono state condizionate da necessità storiche e culturali e quale significato abbiano avuto, per lo sviluppo della precoce tradizione ritrattistica, i primi tentativi di rappresentazione testuale del poeta e della sua immagine.

2.1. Il ritratto nel Bargello: dibattito sull'identità

2.1.1. Il ritratto nel Bargello – la scoperta e il restauro

Nella cappella affrescata del Palazzo del Bargello a Firenze si può trovare un cartello in italiano e inglese con un breve testo per turisti, contenente la seguente affermazione:

La cappella del Bargello fu realizzata nella ristrutturazione del palazzo durante il governo guelfo dei re Angioini tra il 1316 e il 1322. Il vano occupa tutta l'altezza del piano superiore dell'edificio, è coperto da una volta a botte ed è illuminato da quattro finestre. La decorazione a fresco - che oggi vediamo molto depauperata dalle trasformazioni architettoniche e funzionali subite dallo spazio - fu eseguita tra il 1333 e 1337 da Giotto con la sua ampia bottega. Sulla parete di fondo è raffigurato il Cristo giudice e il Paradiso, su quelle laterali le storie della Maddalena e del patrono di Firenze, San Giovanni Battista. Sulla parete dell'ingresso è la visione dell'Inferno. Nel Paradiso compare il primo ritratto noto di Dante Alighieri che, seppure morto nel 1321 essendo ancora bandito da Firenze, fu effigiato tra i beati¹⁴⁴.

In questo riassunto storico e tematico del soggetto degli affreschi appare un'affermazione piuttosto controversa: che la raffigurazione del Paradiso, sulla parete opposta all'ingresso,

¹⁴⁴ Visionato: 21.09.22

e quindi la più visibile per chi entra nella cappella, conterrebbe il primo ritratto noto di Dante Alighieri (Fig. 19a & 19b). La notizia non solo attrae i turisti, ma si è imposta con forza nella ricerca giottesca, anche se l'identificazione del ritrattato con Dante è ormai tutt'altro che certa.

A prima vista non dovrebbero esserci dubbi: il personaggio in questione, raffigurato in piedi nella prima fila (dietro solo ad un personaggio inginocchiato che potrebbe essere uno dei donatori) alla destra dell'osservatore, ha tutte le caratteristiche che siamo abituati ad associare con Dante: un prominente naso aquilino, un mantello rosso, e un copricapo bianco con una banda rossa. Sotto il braccio sinistro tiene un libro e nella mano, appena visibile per il cattivo stato di conservazione, un ramoscello. Manca solo la corona d'alloro. Ma proprio il fatto che la rappresentazione nel Bargello si iscriva così bene nella percezione comune dell'aspetto del poeta può ostacolare un'analisi critica di questo ritratto. Va detto che lo stato odierno dell'affresco è il risultato di due sostanziali interventi di restauro (di cui si leggerà sotto) e di diversi interventi minori: non si può quindi avere certezza dell'aspetto originale dell'opera, il che rende l'analisi del ritratto giottesco ancora più difficile.

Torniamo ai fatti. Come si legge nel cartello gli affreschi sono stati completati nel 1337¹⁴⁵, e su questa data ormai non ci sono grandi controversie, così come per il coinvolgimento della bottega di Giotto, o forse persino del maestro stesso¹⁴⁶ nell'esecuzione dell'opera. Nel Cinquecento però gli affreschi sono stati scialbati¹⁴⁷, e restarono nascosti per diversi secoli, fino all'anno 1840, quando avvenne la loro sensazionale riscoperta. Qui non si approfondirà tutta la vicenda che ormai è stata descritta a sufficienza altrove¹⁴⁸: basti

¹⁴⁵ Sull'affresco c'è la seguente iscrizione: «Hoc.Opus.Factum.Fvit.Tempore.Potestarie.Magnifici.Et.Potentis.Militis.Domini.Fidesmini.De.Varano.Civis.Camerinensis.Honorabilis.Potestatis.». Rodolfo da Varano svolse la funzione del Podestà dal 1336 al 1337 [R. T Holbrook, *Portraits of Dante from Giotto to Raphael*, London, Warner, 1911, p. 115].

¹⁴⁶ Per decenni diversi studiosi hanno messo in discussione la paternità di Giotto: sia per le controversie circa la datazione (c'è chi sosteneva che gli affreschi fossero stati eseguiti solo dopo la morte del pittore), sia per la questione dello stile, che non è uniforme. Per riassunto di questa discussione, cfr. A. M. Kner, *Das Danteporträt im Bargello zu Florenz. La bellezza dell'intelletto*, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2014. p. 82. Oggi il consenso generale sembra essere che gli affreschi sono stati eseguiti dalla bottega di Giotto, con coinvolgimento del maestro stesso nella progettazione e possibilmente anche nell'esecuzione di alcuni brani. [M. Boskovits, «Giotto: un artista poco conosciuto?», in A Tartuferi (a c. di), *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche.*, Firenze, Giunti 2000, p. 94; A. De Marchi, «Giotto magister et gubernator al servizio della città. La scuola e la ricostruzione dell'identità comunale fiorentina dopo l'alluvione del 1333», in L. Azzetta, S. Chiodo & T. De Robertis (a c. di), «*Onorevole e antico cittadino di Firenze*». *Il Bargello per Dante*, Firenze, Mandragora, 2021, pp. 33-47]. Essendo Giotto morto nel gennaio dello stesso anno [Schwarz & Theis, *Giottos Leben*, pp. 285-87], avrebbe potuto iniziare la decorazione, che poi sarebbe stata finita dai suoi aiuti.

¹⁴⁷ Ciò avvenne quando il palazzo fu adibito a prigione nella seconda metà del Cinquecento [C. Acidini Luchinat, «Il ritorno di Dante», *Art e Dossier*, 209 (2005), p. 34].

¹⁴⁸ P. Barocchi, «La scoperta del ritratto di Dante nel palazzo del Podestà. Dantismo letterario e figurativo», *Studi e ricerche di collezionismo e museografia*, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1985, pp. 151-178. Per un

sapere che poco dopo venne eseguito un restauro che ha interferito fortemente con l'aspetto degli affreschi gravemente danneggiati, alterando pure la rappresentazione della figura identificata al tempo con Dante. Come scrisse Seymour Kirkup, un pittore e antiquario inglese residente in Italia, che eseguì uno schizzo del ritratto prima del restauro¹⁴⁹:

*I saw Marini [il restauratore] under the direction of the Minister of Public Works who was by his side. He filled the hole, and made a new eye, too little and ill-designed, and then he retouched the whole face and clothes, to the greatest damage of the expression and character. As usual, the likeness of the face and the three colours in which Dante was dressed, the same with those of Beatrice, those of young Italy, white, green and red, stand no more; the green is turned to chocolate colour; moreover the form of the cap is lost and confounded.*¹⁵⁰

Che il primo restauro, che Maria Monica Donato definisce come «maldestre manipolazioni e imbratti grossolani»¹⁵¹ avesse interferito con l'affresco è fuori discussione, ma oggi è difficile stimare esattamente l'estensione di quell'intervento. Oltre allo schizzo a colori del Kirkup (Museo Nazionale del Bargello, Firenze - Fig. 20), ci è pervenuto anche uno schizzo in bianco e nero del Faltoni¹⁵², anch'esso eseguito prima del restauro ottocentesco (Fig. 21). I due schizzi sono molto simili, mentre l'immagine del Marini presenta notevoli differenze, tra cui spiccano l'occhio ricostruito (colmando la lacuna causata prima da un chiodo), l'angolo della bocca spostato leggermente all'ingiù, i contorni del volto e degli occhi più marcati, e il chiaroscuro rafforzato (Fig. 22). Durante l'ultimo restauro avvenuto negli anni 2003-2004¹⁵³ si è cercato di restituire l'aspetto originale degli affreschi, ma ciò è stato possibile solo fino ad un certo punto. L'immagine che si vede oggi nel Bargello è quindi un

riassunto più recente, ved. Knerr, *Das Danteporträt im Bargello zu Florenz*. pp. 64-74. Tuttavia, occorre notare che il contributo di Anna Maria Knerr va apprezzato con cautela. La sua pubblicazione è utile per il contesto e il riassunto di varie questioni legate al presunto ritratto nel Bargello, ed è interessante anche per il tentativo di unire l'indagine tecnologica con quella storica. Tuttavia, la studiosa non mette in discussione l'identità del personaggio ritrattato, la sua analisi è a tratti superficiale, e la sua bibliografia piuttosto selettiva.

¹⁴⁹ Barocchi, *La scoperta del ritratto di Dante nel palazzo del Podestà*, p. 159 & 173-175.

¹⁵⁰ Ivi, p.165: Barocchi cita una lettera di Kirkup pubblicata l'11 maggio 1850 in *The Spectator* (p. 452).

¹⁵¹ M. M. Donato, «Il primo ritratto documentato di Dante e il problema dell'iconografia trecentesca. Conferme, novità e anticipazioni dopo due restauri», in A. Cottignoli, D. Domini, G. Gruppioni (a c. di), *Dante e la fabbrica della Commedia*, Ravenna, A. Longo Editore, 2008, p. 357.

¹⁵² Holbrook, *Portraits of Dante*, pp. 101-103.

¹⁵³ Cfr. Acidini Luchinat, *Il ritorno di Dante*, pp. 34-39; F. Bandini, C. Danti, P.I. Mariotti, «Il restauro del ciclo giottesco nella Cappella della Maddalena al Museo Nazionale del Bargello a Firenze. L'intervento conservativo e la motivazione delle scelte», *OPD Restauro*, XVII (2005), pp. 139-151; C. Danti, «Il ciclo giottesco nella Cappella della Maddalena: una cronaca sui restauri ottocenteschi e su quelli attuali», *Kermes*, 61 (19, 2006), pp. 27-38.

amalgama di diversi interventi in diverse epoche, influenzati dall'immagine culturalmente consolidata del poeta.

2.1.2. Dante o meno? Gli argomenti principali

Il primo a mettere seriamente in discussione l'identificazione del personaggio rappresentato nella cappella del Bargello è stato Ernst Gombrich¹⁵⁴. Nei quasi cinque decenni passati dalla sua pubblicazione, il dibattito sulla questione non si è concluso: gli studiosi si schierano o da una parte o dall'altra, prendendo posizione rispetto agli argomenti di Gombrich, sviluppandoli e aggiungendone degli altri. Ad oggi la questione non è definitivamente risolta, ed è altamente probabile che non si avrà mai una prova certa in un senso o nell'altro. Prima di fare una breve panoramica della discussione, occorre distinguere fra tre aspetti importanti relativi all'identificazione del ritratto. Il primo è l'identità del ritratto *ab origine*, cioè il programma iconografico al momento dell'esecuzione degli affreschi e l'intenzione dei loro ideatori, se volessero o meno includere Dante nella decorazione pittorica della cappella. Il secondo aspetto è legato al primo e costituisce la classica domanda sulla somiglianza: cioè, se la figura nel Paradiso dovesse davvero rappresentare Dante, quale sarebbe il rapporto tra questa effigie e il vero volto del poeta. Il terzo aspetto concerne l'interpretazione del ritratto nei decenni e secoli successivi alla sua esecuzione, che non deve necessariamente corrispondere all'intenzione degli ideatori degli affreschi. Questo fatto è restato per molto tempo in secondo piano nel dibattito accademico sul tema. Come vedremo, è stata Maria Monica Donato una dei pochi ad occuparsi di questo problema, con esiti interessanti¹⁵⁵.

Uno degli argomenti a favore dell'identificazione del ritratto nel Bargello con Dante è la crescente fama della *Divina Commedia* negli anni successivi alla sua conclusione e alla morte del suo autore, riscontrabile pure nella città natale del poeta¹⁵⁶. Forse si potrebbe spiegare la rappresentazione nel Palazzo del Podestà (com'era conosciuto edificio nei tempi di cui qui si parla) con la volontà di riabilitare la memoria di Dante, morto quasi due decenni prima in esilio. Se le ipotesi di alcuni studiosi sono giuste e Giotto avesse dipinto il ciclo degli *Uomini Illustri*, a Napoli già nel all'inizio degli anni Trenta del Trecento, ciò potrebbe

¹⁵⁴ E. H. Gombrich, «Giotto's Portrait of Dante?», *The Burlington Magazine*, Vol. 121, No. 917 (Aug., 1979), pp. 471-483.

¹⁵⁵ Donato, *Il primo ritratto documentato di Dante*, pp. 355-398.

¹⁵⁶ M. Corrado, «La 'Lectura Dantis'», in E. Malato & A. Mazzucchi (a c. di), *Dante fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*, Tomo II, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 661-662.

rendere più credibile la teoria della rappresentazione del poeta nel Palazzo del Podestà¹⁵⁷, in quanto costituirebbe una specie di continuazione di un motivo affine, per di più eseguita dalla bottega dello stesso artista. Occorre però notare subito che l'eventuale esperienza napoletana del pittore non basterebbe per definire il programma pittorico di tale commissione, senza la volontà politica e il clima culturale giusto.

Secondo Sonia Chiodo, che nelle sue recenti pubblicazioni¹⁵⁸ sostiene l'identificazione del ritratto con il poeta al momento dell'esecuzione degli affreschi, il tema della decorazione pittorica e la presenza di Dante sarebbero conformi con la funzione della cappella all'interno della prigione, in quanto i condannati a morte vi avrebbero passato gli ultimi momenti prima dell'esecuzione. Il terrore dell'Inferno avrebbe dovuto portarli a pentirsi, mentre la rappresentazione del Paradiso avrebbe dovuto rivolgere i loro pensieri verso la vita eterna. La storia di santa Maria Maddalena rappresenterebbe la pietà divina per il peccatore pentito, e la presenza di Dante secondo Chiodo dovrebbe svolgere una funzione simile:

La sua raffigurazione tra gli eletti è quindi un riconoscimento e un omaggio da parte delle istituzioni, ma anche un *exemplum*: Dante riceve l'omaggio della sua città nel luogo dei peccatori perché anch'egli era stato un peccatore, si era smarrito e per questo aveva meritato la condanna. Aveva però espiato e quindi era stato perdonato dalla misericordia di Dio e accolto tra gli eletti, per questo tiene fra le mani il ramo di pomi, simbolo del percorso di redenzione compiuto nel viaggio spirituale e intellettuale, che egli stesso racconta nella *Commedia*.¹⁵⁹

Chiodo vede una conferma della sua ipotesi nel ramoscello con i frutti che il personaggio tiene nella mano destra, oggi preservato male e appena visibile. Per spiegare il suo significato, la studiosa richiama il canto XVI dell'Inferno (vv. 61-63), in cui Dante si

¹⁵⁷ È ad esempio Enrica Neri Lusanna a sostenere l'importanza del presunto ciclo napoletano per l'identificazione del ritratto nel Palazzo del Podestà. [E. Neri Lusanna, «Dante, Non-Dante. Osservazioni sul presunto ritratto giottesco della cappella del Podestà a Firenze», *Paragone*, 767, (2014, LXV), p. 46]. Per più informazioni sui perduti affreschi nella Sala Maior, vedi nota 409 nel capitolo successivo.

¹⁵⁸ Si tratta di due pubblicazioni: una in italiano e l'altra in inglese, che però di base contengono le stesse tesi sul ritratto in questione. La seguente analisi è basata su entrambe, ma per ragioni di coerenza linguistica si preferisce citare dall'articolo italiano. [S. Chiodo, «Ritratti di Dante dal Trecento al primo Seicento. Fonti scritte e tradizione iconografica», in M. Bertè, M. Fiorilla, S. Chiodo, I. Valente (a c. di), *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante. Vol. VII, Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi. Tomo IV. Le Vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 338-376; S. Chiodo, «A Tribute to Dante: The Giottoesque Portrait in the Palazzo del Podestà in Florence», in B.C Keene & K. Whittington (ed.by), *New Horizons in Trecento Italian Art*, Turnhout, Brepols, 2020, pp. 171-180].

¹⁵⁹ Chiodo, *Ritratti di Dante dal Trecento al primo Seicento*, p. 345.

congeda dalle anime dei sodomiti Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi e Iacopo Rusticucci con le seguenti parole:

Lascio lo fele e vo per dolci pomi
promessi a me per lo verace duca;
ma'nfino al centro pria convien ch'i' tomi.

Il poeta suggerisce quindi che nel suo pellegrinaggio attraverso il regno dei morti avrebbe seguito i 'dolci pomi' che secondo Chiodo simbolizzerebbero il virtuoso fine di questo percorso e l'abbandono dell'amara strada del peccato. La studiosa richiama i precoci commenti danteschi (tutti stesi negli anni Venti del Trecento) di Jacopo della Lana, Bosone da Gubbio e Guido da Pisa¹⁶⁰ che conterrebbero la menzione del ramoscello, per giustificare il suo utilizzo come attributo del poeta negli affreschi del Bargello. Occorre però notare subito che nessuno di loro è fiorentino¹⁶¹ ed è dubbio che abbiano influenzato la percezione dell'autore della *Commedia* nella sua città natale al momento dell'esecuzione degli affreschi nel Palazzo del Podestà. Anche nel periodo successivo, il ramoscello con i dolci pomi non è mai entrato nella percezione comune come attributo identificativo del sommo poeta e non ha mai fatto parte dell'iconografia dei ritratti di Dante: fatto ammesso dalla Chiodo stessa¹⁶². Nonostante ciò, la studiosa afferma che «nella seconda metà del 1337 [...] tutti i commentatori della *Commedia* e i loro lettori potevano agevolmente intendere il significato del ramo di pomi fra le mani del personaggio raffigurato tra i beati nella cappella del Bargello»¹⁶³, aggiungendo poi nel contributo inglese sullo stesso tema che «*by the time the decorations of the Podestà chapel were completed in 1337, the Divine Comedy was well known throughout Florence: it was read and commented in public and studied in private*»¹⁶⁴. Neanche questa argomentazione è del tutto convincente: per quanto sia vero che la fama della *Commedia* cresce in quel periodo e si può presumere che il poema dantesco fosse stato letto in privato, nonché usato da alcuni uomini di chiesa anche a Firenze¹⁶⁵, il poema fu

¹⁶⁰ Ivi, pp. 343-344.

¹⁶¹ Cfr. S. Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki 2004, pp. 16-24.

¹⁶² Chiodo, *Ritratti di Dante dal Trecento al primo Seicento*, p. 344 - 345. Secondo la studiosa, il simbolo dei pomi sarebbe diventato superfluo dopo la riabilitazione del poeta, a mio avviso però non è un'interpretazione convincente.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ Chiodo, *A Tribute to Dante*, p. 176.

¹⁶⁵ Corrado, *La Lectura Dantis*, p. 662. Per quanto riguarda l'uso della *Commedia* per gli scopi omiletici, lo studioso richiama «il pronunciamento del Capitolo provinciale domenicano di Firenze, che nel settembre del 1335 proibì ai frati della provincia romana di leggere e possedere» il testo dantesco. Corrado osserva però che tale divieto «testimoniava piuttosto il repentino successo della *Commedia* anche presso i membri dell'*ordo praedicatorum*». Tuttavia, secondo me la necessità dell'introduzione del divieto dimostra tensione all'interno

accolto pubblicamente dalla città natale del poeta solo qualche decennio dopo, come testimonia la storia delle fiorentine *lecturae Dantis*¹⁶⁶.

Per di più, l'identificazione di Dante sulla base della pianta che tiene (preservata malissimo e oggi appena visibile) sembra un po' forzata. La struttura simbolica della *Divina Commedia* è talmente densa che sarebbe possibile trovarvi una spiegazione di diverse rappresentazioni pittoriche, bisogna quindi fare attenzione al pregiudizio in cerca di conferma¹⁶⁷. Per quanto riguarda la funzione del tema pittorico della cappella all'interno del carcere, neanche qui la teoria della Chiodi sembra funzionare. Come nota Silvia Diacciati, richiamando diversi studi sul tema¹⁶⁸, la pratica di far passare ai condannati a morte l'ultima notte prima dell'esecuzione nella cappella è stata introdotta ben dopo l'esecuzione degli affreschi: non poteva quindi influenzare la loro tematica. Infine, è improbabile che la città avrebbe fatto un tale investimento, affidando alla bottega di Giotto un'elaborata decorazione della cappella, solo per la preoccupazione della salvezza delle anime dei prigionieri condannati a morte.

Inoltre, va sottolineato che la posizione politica di Dante nella città era comunque problematica: i suoi beni confiscati, il poeta in disgrazia venne esiliato dalla città come traditore e condannato al rogo se un giorno fosse ritornato senza pagare le penalità richieste¹⁶⁹. Questa condanna fu rinnovata nel 1315 (periodo ancora più vicino all'esecuzione degli affreschi) e il poeta morì in esilio, senza esser mai ritornato nelle grazie dell'autorità fiorentina. Sembra quindi alquanto improbabile, nonostante il crescente successo della *Commedia*, che la sua effigie venisse deliberatamente inclusa nella rappresentazione del Paradiso nel Palazzo del Podestà già negli anni Trenta¹⁷⁰. A parte

dell'ambito fiorentino tra la crescente popolarità della *Commedia* presso i cittadini, e la condanna ufficiale del testo.

¹⁶⁶ Ivi, p. 664: «L'esigenza di una pubblica *lectura Dantis*, per suggerimento e stimolo della cittadinanza, trovò la sua prima attuazione ufficiale a Firenze soltanto nel 1373».

¹⁶⁷ A proposito va menzionata Enrica Neri Lusanna, che sceglie anch'essa di leggere la pianta nella mano di Giotto come riferimento alla *Commedia*, interpretandola però attraverso il prisma del canto XXXII del Purgatorio. Secondo la studiosa, Dante, «presentato con il frutto simbolo della beatitudine, ovvero il Cristo, [...] appare consapevole interprete dello stato di grazia condiviso dagli eletti». [Neri Lusanna, *Dante, Non-Dante*, pp. 39-43] Sembra però un'interpretazione ancora meno convincente di quella della Chiodo.

¹⁶⁸ S. Diacciati, «L'immagine di Dante nel Palazzo del Bargello», *Archivio Storico Italiano*, N. 663 – Disp. I, Firenze, Olschki, 2020, p. 14: si rimanda al testo per gli ulteriori riferimenti bibliografici.

¹⁶⁹ Gombrich, *Giotto's Portrait of Dante?*, p. 475.

¹⁷⁰ Silvia Diacciati, scettica sull'identificazione del personaggio nel Bargello con Dante, suggerisce che i lavori sarebbero potuti essere cominciati prima, ancora negli anni Venti, il che renderebbe tale identificazione ancora meno probabile. La studiosa fa notare, tra le altre cose, che la cappella si trova nell'ala del palazzo costruita nel momento in cui al potere a Firenze era la famiglia d'Angiò, e gli affreschi avrebbero potuto in parte essere realizzati negli stessi anni [Diacciati, *L'immagine di Dante nel Palazzo del Bargello*, p. 20]. Tuttavia, la teoria della Diacciati sembra poco probabile e non verrà qui considerata, in quanto la gran parte degli studiosi concorda sulla seconda metà degli anni Trenta come datazione dell'esecuzione dell'intero ciclo.

quello che è già stato detto sulla popolarità della *Commedia* a Firenze in quel periodo, si rimanda all'analisi delle vicende compositive della *Nuova Cronica* di Giovanni Villani, trattata di seguito, che illumina gli atteggiamenti verso l'opera dantesca in quel periodo.

A prescindere dal contesto storico, che punta verso l'inverosimiglianza *ab origine* della rappresentazione di Dante nel palazzo del Bargello, c'è anche la questione della cronologia e della somiglianza. Supponiamo che lo scopo della rappresentazione fosse davvero una rappresentazione fedele del poeta. Dante nacque nel 1265 e morì nel 1321 all'età di 56 anni: Negli affreschi del Bargello, eseguiti diversi anni dopo la sua morte, sarebbe però rappresentato giovane, come se la sua effigie fosse colta prima del suo esilio da Firenze nel 1302. Se l'affresco dovesse contenere un ritratto fedele di Dante, Giotto (o gli aiuti della sua bottega) avrebbe dovuto avere il modo di recuperare i tratti fisionomici del poeta. Essendo egli ormai morto da diversi anni, il pittore doveva o dipingerlo a memoria, oppure disporre di uno schizzo del poeta eseguito decenni prima, persino prima della stesura della *Commedia*, quando il poeta non era ancora famoso e non ci sarebbe stata una ragione per commemorare la sua effigie: nessuna di queste spiegazioni sembra convincente ed entrambe sono radicate piuttosto nella leggenda dell'amicizia tra Giotto e Dante (di cui si leggerà sotto) che nella realtà.

D'altro canto, aspettarsi una rappresentazione fedele nel senso moderno nel primo Trecento non è storicamente giustificato. Del resto, come Enrico Scrovegni negli affreschi padovani, pure il personaggio nel Bargello si trova nel Paradiso: la questione dell'età non è quindi prioritaria, e un'immagine giovanile sarebbe senz'altro giustificabile. Ciò che è però rilevante è la scelta dei tratti caratterizzanti, oggi facilmente associabili con Dante grazie alla tradizione rappresentativa stabilita, che però al momento dell'esecuzione degli affreschi non si era ancora formata. Un tempo fu il calco del volto, oggi preservato presso il Palazzo Vecchio a Firenze, a servire da prova dei tratti danteschi, conformi con l'immagine nel Bargello (Palazzo Vecchio, Firenze - Fig. 23). Essa però ha perso il suo significato nella ricerca moderna, in quanto la sua autenticità come maschera funebre è stata messa in dubbio¹⁷¹. Lo spiegano bene gli autori del cartello che accompagna il calco nel Palazzo Vecchio:

¹⁷¹ Cfr. M. Siebert, *Totenmaske und Porträt. Der Gesichtsabguss in der Kunst der Florentiner Renaissance*, Baden-Baden, Tectum Verlag, 2017, p. 1. Tuttavia, c'è chi sollevava dubbi al riguardo anche un secolo prima, ved. ad es. C. Ricci, «La maschera di Dante», *Rassegna d'arte antica e moderna*, VIII [1921], pp. 289-295.

L'opera era ritenuta in passato una maschera funebre, tratta da un calco impresso sul volto del defunto. Con ogni probabilità, deriva invece dal calco di un ritratto scultoreo di Dante andato perduto. Fu ceduta al Comune di Firenze nel 1911 da Alessandro D'Ancona che, a sua volta, l'aveva ricevuta in dono nel 1901 dalla vedova del celebre dantista inglese Seymour Kirkup. Secondo la testimonianza di D'Ancona, la maschera sarebbe stata trovata dallo scultore Lorenzo Bartolini verso il 1830 a Ravenna, dove il poeta morì in esilio e fu sepolto (1321). Una diversa ipotesi la collega invece a un'effigie scultorea del poeta proveniente dal suo sepolcro che, secondo una fonte storica, si trovava a Firenze tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, essendo stata donata dall'arcivescovo di Ravenna allo scultore Giambologna. E' stato supposto anche che quel perduto ritratto fosse stato eseguito da Tullio Lombardo, attivo nel sepolcro ravennate e nell'attigua basilica di San Francesco tra il 1483 e il 1525¹⁷².

Ricordiamo che Seymour Kirkup, il proprietario della maschera prima del D'Ancona, fu coinvolto nella discussione intorno al ritratto nel Bargello al momento della sua scoperta e restauro: egli aveva quindi un vivo interesse per il volto dantesco. Ciò però non è il punto chiave del discorso: l'osservazione fondamentale è che la percezione del calco come maschera funebre di Dante era radicata nella volontà di conoscere il vero aspetto del poeta piuttosto che basata sulle prove storiche. Con ogni probabilità il calco è un'altra espressione dell'iconografia dantesca già stabilita, e non la sua origine. Si torna quindi di nuovo al problema dell'identificazione.

2.1.3. Vasari e il ritratto di Dante

Non esiste nessuna testimonianza scritta coeva all'esecuzione degli affreschi che legghi la rappresentazione nel Palazzo del Podestà a Dante, così come mancano chiare condizioni politiche per cui la decorazione dovesse contenere un ritratto del poeta. Occorre quindi chiedersi perché gli studiosi nel 1840 abbiano direttamente identificato la figura con Dante. La risposta è semplice: i lavori nella cappella sono stati avviati specificamente allo scopo di trovare un ritratto di Dante, come nota Paola Barocchi: «La scoperta di un angioiolo induceva a ricercare i ritratti di Dante, Brunetto Latini e Corso Donati, citati dalle fonti

¹⁷² Visionato: 13.09.22.

(Vasari)»¹⁷³ Di nuovo si torna quindi a Vasari come il prisma attraverso cui interpretare l'arte a lui antecedente.

Non è da trascurare che Dante e Giotto, due figure di spicco nel proprio ambito, erano coetanei ed entrambi fiorentini di nascita. Visto che nella loro gioventù, prima dell'esilio del poeta, dovevano essere entrambi a Firenze allo stesso tempo, si è creata una tradizione secondo cui i due sarebbero stati legati da amicizia. Vasari contribuì alla diffusione di questa tradizione, affermando nell'edizione delle *Vite* del 1550 che Dante fosse «coetaneo ed amico»¹⁷⁴ di Giotto, concetto rafforzato nell'edizione del 1568, dove scrive che il poeta fu «coetaneo et amico grandissimo»¹⁷⁵ del pittore. È teoricamente possibile che i due si conoscessero, ma, come scrisse nel 1937 Pier Liberale Rambaldi, «non sempre il verosimile e il vero alla fine coincidono»¹⁷⁶, e non esistono prove o testimonianze di tale conoscenza¹⁷⁷. L'idea dell'amicizia tra Dante e Giotto per rafforzare la convinzione di uno scambio di idee tra due individui così eccezionali è senz'altro molto attraente: non è quindi sorprendente che sia entrata nella tradizione letteraria, trasformandosi da idea in leggenda e da leggenda in realtà percepita¹⁷⁸. Ciò, tra l'altro, darebbe anche prestigio maggiore al pittore, elevandolo al livello del grande poeta.

L'idea del ritratto di Dante nel Palazzo del Podestà eseguito da Giotto senza dubbio si iscrive bene non solo nella leggenda dell'amicizia tra il poeta e il pittore, ma anche nella visione di Giotto come grande ritrattista, di cui si è parlato nel capitolo precedente. Il ritratto del poeta svolge quindi un importante ruolo ideologico all'interno delle *Vite*. Ciò è dimostrato dal fatto che esso è menzionato non solo nella seconda, ma anche nella prima

¹⁷³ Barocchi, *La scoperta del ritratto di Dante nel palazzo del Podestà*, p.156.

¹⁷⁴ Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, p. 97.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ P. L. Rambaldi, «Dante e Giotto nella letteratura artistica sino al Vasari», *Rivista d'Arte*, Vol. 19 (1937), p. 291.

¹⁷⁷ G. Pisani, «Dante e Giotto: La Commedia degli Scrovegni», in E. Malato & A. Mazzucchi (a c. di), *Dante. Fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*, Atti delle Celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di Roma: maggio-ottobre 2015, Tomo II, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 799 – 814. Utile a evidenziare la questione del legame tra Dante e Giotto è anche il già citato e ormai datato studio di Pier Liberale Rambaldi, in cui lo studioso percorre gli aspetti come i possibili influssi tra lo scrittore e il pittore, i loro potenziali incontri, e la tradizione scrittoria della loro presunta amicizia: Rambaldi, *Dante e Giotto nella letteratura artistica sino al Vasari*, pp. 286-384. Per le prime fonti scritte su Giotto, ved. Murray, *Notes on some early Giotto sources*, pp. 58-80.

¹⁷⁸ A questo punto va però sottolineato che la mancanza delle prove di un'amicizia personale tra Dante e Giotto non esclude una conoscenza reciproca delle loro opere e l'esistenza di legami culturali e contenutistici tra i due. Un tentativo di esplorare questo aspetto è costituito dal tomo a cura di Corrado Gizzi, con contributi di diversi studiosi [C. Gizzi (a c. di), *Giotto e Dante*, Milano, SKIRA, 2001]. Tuttavia, si consiglia di approcciare questa pubblicazione con una certa cautela, visto che l'autore fa a volte delle supposizioni non confermate (anche sul rapporto tra Dante e Giotto) e approccia alcune fonti (più che altro Vasari) senza una dovuta considerazione critica, come si vede nell'articolo dello stesso Gizzi che apre il tomo [C. Gizzi, «Giotto e Dante», in C. Gizzi (a c. di), *Giotto e Dante*, Milano, SKIRA, 2001, pp. 19- 76].

edizione dell'opera¹⁷⁹. Nella Giuntina, il trattatista espande il passo relativo agli affreschi nel Palazzo del Podestà, identificandovi, oltre a Dante, anche le raffigurazioni di Brunetto Latini e Corso Donati. Di questa identificazione però non ci è pervenuta nessun'altra testimonianza. L'affermazione del Vasari è molto dubbia dal punto di vista storico: come nota Silvia Diacciati, Corso Donati fu «principale responsabile di condanna [di Dante] all'esilio» e «colpevole di gravi crimini come furti, omicidi e corruzione di pubblici ufficiali oltre che di aver messo letteralmente a ferro e fuoco Firenze nel tentativo, poi fallito, di farsene signore»¹⁸⁰. È perciò altamente improbabile che la sua effigie fosse inclusa nella rappresentazione del Paradiso nel Palazzo del Podestà. La situazione con il presunto ritratto di Dante è però diversa: Vasari non è il primo a parlarne, la notizia sulla sua esistenza appare già in fonti tre- e quattrocentesche, rendendolo l'unico ritratto di Dante menzionato dalle fonti trecentesche¹⁸¹ e un esempio molto precoce di un riferimento diretto ad un reale ritratto contemporaneo nella letteratura italiana.

2.2. Il ritratto di Dante nelle fonti letterarie di Tre- e Quattrocento

2.2.1. Giovanni Villani, *Nuova Cronica*

Come accennato sopra, una delle ragioni principali per i dubbi circa l'identificazione del ritratto di Dante è l'antagonismo tra il poeta e le autorità fiorentine che permane ancora negli anni dopo la sua morte. I cambiamenti nella percezione del poeta nella sua città natale sono importanti non solo per la rappresentazione nel Bargello, ma anche per le vicende letterarie della ritrattistica, visto che il ritratto di Dante è tra i primi a sviluppare una tradizione scritta nella letteratura trecentesca. Cominciamo quindi la panoramica delle fonti

¹⁷⁹ Nell'edizione del 1550, Vasari scrive: «Onde ancor oggidì, si vede ritratto nella cappella del Palagio del Podestà di Fiorenza l'effigie di Dante Alighieri, coetaneo et amico di Giotto et amato da lui per le rare doti che la natura aveva nella bontà del gran pittore impresse, come tratta Messer Giovanni Boccaccio in sua lode nel prologo della novella di messere Forese da Rabatta e di Giotto» [Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, p. 97]. Vasari si riferisce qui alla novella 5 della giornata VI, citata in precedenza, in cui Giotto viene descritto come «una delle luci della fiorentina gloria». Vasari prende quindi la lode di Boccaccio per il naturalismo giottesco e l'unisce con l'idea dell'amicizia con Dante, per dare più rilievo culturale al pittore, come descritto in precedenza. Nell'edizione del 1568 il trattatista espande il passo relativo al ritratto di Dante, affermando: «Il quale fra gl'altri ritrasse, come ancor oggi si vede nella capella del Palagio del Podestà di Firenze, Dante Alighieri, coetaneo et amico suo grandissimo e non meno famoso poeta che si fusse ne' medesimi tempi Giotto pittore, tanto lodato da messer Giovanni Boccaccio nel proemio della novella di messer Forese da Rabatta e di esso Giotto dipintore. Nella medesima capella è il ritratto, similmente di mano del medesimo, di ser Brunetto Latini maestro di Dante, e di messer Corso Donati gran cittadino di que' tempi.» [Ibidem]

¹⁸⁰ Diacciati, *L'immagine di Dante nel Palazzo del Bargello*, p. 7. Si rimanda anche al contributo più esteso su Corso Donati della stessa autrice: S. Diacciati, «Il 'barone': Corso Donati», in F. Suitner (a c. di), *Nel Duecento di Dante: i personaggi*, Firenze, Le Lettere, 2020, pp. 177-197.

¹⁸¹ Donato, *Il primo ritratto documentato di Dante e il problema dell'iconografia trecentesca*, p. 373.

scritte da un testo che non menziona il ritratto nel Palazzo del Podestà, ma è comunque rilevante per il nostro tema: la *Nuova Cronica* di Giovanni Villani. La *Cronica* è un testimone prezioso della posizione del *sommo poeta* nella sua città natale nei tempi dell'esecuzione degli affreschi in questione. Per di più, come vedremo, nella generazione successiva il testo di Villani influenza Antonio Pucci, che è a sua volta il primo a descrivere il ritratto di Dante, basandosi con ogni probabilità sulla rappresentazione del Bargello.

Nel decimo libro della *Nuova Cronica*, consistente di tredici libri, si trova un capitolo dedicato a Dante (X, 136), posizionato cronologicamente con riferimento alla data della morte del poeta, e dunque dopo la scomunica di Federico II e la guerra di Firenze con Castruccio Castracani e prima della fine della signoria di Roberto d'Angiò. È il primo abbozzo della biografia del poeta: Villani inizia con la sua morte, le ragioni per il suo esilio e il vagabondare che avviene dopo, e infine elenca le opere e loda la fama che Dante porta alla città. Nel testo non si trova nessun riferimento all'aspetto fisico del poeta (che, si vedrà più avanti, diventa importante nella biografia di Dante scritta da Boccaccio) e agli attributi che confermino la sua vocazione poetica (menzionati invece in seguito da Pucci). Villani si limita a notare che Dante fu sepolto «in abito del poeta e di grande filosofo»¹⁸².

Il fatto che il celebre cronista fiorentino, l'autore della storia di Firenze più notevole dei suoi tempi, dedichi un intero capitolo al poeta è significativo per la storia testuale del ritratto di Dante, e quindi anche per lo sfondo teorico-letterario del ritratto fiorentino in generale: infatti, la posizione di Dante nella *Cronica* è incomparabile rispetto a quella degli altri letterati fiorentini. Per contestualizzare l'affermazione, dell'attività intellettuale di Guido Cavalcanti c'è solo una menzione: scopriamo che era «filosofo, virtudioso uomo in più cose, se non ch'era troppo tenero e stizzoso»¹⁸³. Che Giovanni Villani apprezzasse il *sommo poeta* è chiaro per l'indubbio rapporto esistente tra la *Nuova Cronica* e la *Divina Commedia*: infatti, Giovanni Villani nella sua *Cronica* segue molti giudizi di Dante, e cita il poeta direttamente in diverse occasioni¹⁸⁴. Tuttavia, la stesura della *Nuova Cronica* avvenne nel corso di molti anni, ed ebbe diverse fasi compositive: l'ordine di queste fasi è importante per ricostruire la complessa relazione del cronista con il *sommo poeta* e la sua opera.

¹⁸² Villani, *Nuova Cronica*, p. 335.

¹⁸³ Ivi, p. 70.

¹⁸⁴ Sul rapporto tra la figura di Dante e Giovanni Villani, cfr. C. T. Davis, *L'Italia di Dante*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 109-133 & F. Neri, «Dante e il primo Villani», *Giornale Dantesco*, Vol. XX 1912, pp. 1-31.

Per la vicenda compositiva della *Nuova Cronica* è illuminante il recente contributo di Giuliano Milani, che presenta lo stato degli studi filologici sul testo nel contesto della questione dantesca. Vorrei brevemente riepilogarne le conclusioni, rimandando per la bibliografia completa direttamente all'articolo¹⁸⁵. Milani distingue due periodi separati della diffusione della *Commedia* a Firenze dopo la morte di Dante:

La prima fase, che arriva fino alla fine degli anni trenta del XIV secolo, è caratterizzata dal predominio di un'oligarchia di ricchi rappresentanti delle Arti maggiori e da una complessiva prosperità interrotta solo occasionalmente. La seconda, più tormentata, comincia con gli anni quaranta ed è segnata dal ritorno a governi di Popolo e da crisi diverse: quella fiscale, che porta all'arrivo di Gualtieri di Brienne, il Duca d'Atene, chiamato alla signoria della città: quella finanziaria, catalizzata dai fallimenti che intorno al 1345 subiscono le grandi compagnie dei Bardi e Peruzzi: infine quella demografica legata all'arrivo della Peste nera e preceduta da una lunga serie di carestie¹⁸⁶.

Come dimostra Milani, questa svolta trova un riflesso nella *Cronica* del Villani, ed è rilevante anche per la sua rappresentazione di Dante, illuminando il rapporto della città con il defunto poeta. Villani dichiara di aver ideato la *Cronica* all'occasione del Giubileo del 1300, ma secondo Milani il lavoro di preparazione sarebbe cominciato solo intorno al 1310, dopodiché

[...] solo dal 1322 l'aumento delle menzioni di eventi datati con precisione segnala la sistematica registrazione dei fatti contemporanei, lavoro che si protrae circa fino al 1336, momento in cui, secondo la ricostruzione di Rabiot, Villani dà alla luce una prima versione della sua opera in dieci libri, che contiene gli eventi occorsi fino al 1332 circa. A questa prima versione ne segue, poco dopo, una seconda, corretta, ampliata e divisa stavolta in undici libri, a cui, entro la fine del 1337, viene aggiunto un primo seguito (la metà di quello

¹⁸⁵ G. Milani, «Firenze, Giovanni Villani e Dante nel secondo quarto del Trecento», L. Azzetta, S. Chiodo & T. De Robertis (a c. di), *Onorevole e antico cittadino di Firenze*. *Il Bargello per Dante*, Firenze, Mandragora, 2021, pp. 76-77.

¹⁸⁶ Ivi, p. 71. Per quanto riguarda l'elaborazione del testo villaniano e la ricostruzione delle fasi redazioni della *Cronica*, Milani richiama gli studi di Franca Ragnone [F. Ragnone, *Giovanni Villani e i suoi continuatori: la scrittura delle cronache a Firenze nel Trecento*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo: Nuovi studi storici, 43, 1998.] e Jeremie Rabiot [J. Rabiot, *Écrire, comprendre et expliquer l'histoire de son temps au XIV siècle. Étude des livres XI à XIII de la "Nuova Cronica" de Giovanni Villani*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018].

che nell'edizione Porta è il libro XII) che aggiorna gli eventi dall'alluvione del 1333 fino alla guerra con Verona del 1336-1337.¹⁸⁷

Milani osserva che Villani partecipò attivamente alla prima fase, essendo vicino al governo cittadino. Tuttavia, negli anni Quaranta, dopo la presa del potere da parte del governo popolano di cui il cronista non faceva più parte, cominciò a distanziarsene sempre di più. La sua amarezza e delusione per la situazione politica a Firenze è particolarmente evidente nel tredicesimo libro, aggiunto proprio in quel periodo. Per esempio, nel capitolo 44 del libro XIII, Villani riconosce apertamente l'ingiustizia del trattamento di Dante da parte del comune, descrivendo «come il popolo di Firenze tolse a certi grandi e gentili uomini certe possessioni e beni donati loro per lo Comune»¹⁸⁸. Villani afferma che ciò avvenne «contra ogni debita ragione»¹⁸⁹ e parla di «vizio d'ingratitude»¹⁹⁰, inserendo Dante tra «cari cittadini e guelfi, caporali e sostenitori di quello popolo»¹⁹¹. Il cronista testimonia così un cambiamento nella percezione che gradualmente stava avvenendo a Firenze e che più avanti sfocerà nell'identificazione della figura del Bargello come Dante, secondo l'interpretazione che verrà qui presentata. Occorre chiedersi fino a che punto il giudizio di Giovanni Villani corrisponda a quello rappresentato dal Comune, e quindi cosa può dirci sull'atteggiamento della città verso Dante nell'epoca in cui sono stati commissionati gli affreschi della cappella nel Palazzo del Podestà.

L'ammirazione di Villani per Dante è evidente anche nel testo della cronaca scritto prima della 'svolta' identificata da Milani. Secondo lo studioso, il capitolo dantesco (X, 136) sarebbe stato scritto già all'inizio degli anni Venti¹⁹². In esso Dante viene esaltato per aver portato fama alla sua città («per le sue nobili opere lasciateci in iscritture facciamo di lui vero testimonio e onorabile fama a la nostra cittade»¹⁹³). Tuttavia, Villani riconosce anche la critica di Dante per la città espressa nella *Commedia* e afferma che forse il poeta lo fece «in parte più che non si convenia»¹⁹⁴. Nonostante, quindi, la sua ammirazione per il poeta, Villani ammette la fierezza della critica di Dante nei confronti della sua città natale. Secondo Milani «forse si trattava di una strategia volta a rispondere agli attacchi di quanti in città,

¹⁸⁷ Milani, *Firenze, Giovanni Villani e Dante nel secondo quarto del Trecento*, p. 73.

¹⁸⁸ Villani, *Nuova Cronica*, p. 399.

¹⁸⁹ Ivi, p. 399.

¹⁹⁰ Ivi, p. 401 & 403. Parlando della rabbia e dell'ingratitude del popolo fiorentino, Villani sembra echeggiare il giudizio di Dante sulla propria città natale.

¹⁹¹ Ivi, p. 401.

¹⁹² «probabilmente a poca distanza dal 1321» [Milani, *Firenze, Giovanni Villani e Dante nel secondo quarto del Trecento*, p. 74].

¹⁹³ Villani, *Nuova Cronica*, p. 337-338.

¹⁹⁴ Ivi, p. 337.

magari occupando posizioni importanti, vedevano ancora in Dante quel nemico non riconciliato che fino alla fine egli aveva voluto essere», Villani avrebbe quindi dimostrato un «misto di ammirazione letteraria e cautela politica»¹⁹⁵. Milani giunge alla conclusione che il cronista «potesse aver avuto difficoltà e scrupoli a parlare di Dante negli anni Venti e Trenta, anni in cui il suo ceto sociale e la prosperità della città erano stati legati a doppio filo a un sistema di potere – quello angioino e papale – dal quale Dante era stato escluso e che egli aveva condannato duramente nel latino delle epistole e nel volgare dei suoi canti»¹⁹⁶.

Delle stesure della prima parte (cioè senza i libri XII e XIII) della *Cronica*, una è più sintetica e l'altra più estesa – e ciò concerne tra gli altri il capitolo su Dante, e le citazioni dantesche, che si trovano quasi tutte nella versione più estesa. Giuseppe Porta, che nel 1990 curò l'edizione critica del testo, teorizza che la versione più estesa sarebbe quella iniziale, la quale poi sarebbe stata accorciata per adeguarsi meglio alle esigenze politiche del Comune¹⁹⁷. Tuttavia, quasi tutti gli altri studiosi – partendo da Arrigo Castellani che contraddice Porta apertamente già negli anni Ottanta¹⁹⁸ - concordano sulla teoria opposta: che la *Cronica* sarebbe stata ampliata con il tempo. Milani, richiamando gli studi più recenti di Rabirot, riporta le date per queste aggiunte, molte delle quali sono costituite dalle citazioni dantesche nei primi dieci libri, tra 1336 e 1337. In teoria quindi il cambio dell'atteggiamento di Villani a favore del testo dantesco coinciderebbe cronologicamente con la creazione degli affreschi nella Cappella del Podestà. Tuttavia, Milani consiglia cautela: «se in questo clima risulta perfettamente comprensibile un ritratto di Dante come quello tracciato da Villani nella sua *Cronica*, in cui il poeta è riconosciuto come meritevole d'onore nonostante le sue invettive, assai più problematico è spiegare come una riconoscibile effigie potesse essere

¹⁹⁵ Milani, *Firenze, Giovanni Villani e Dante nel secondo quarto del Trecento*, p. 74.

¹⁹⁶ Ivi, p. 76.

¹⁹⁷ Lo studioso teorizza l'esistenza di due versioni del testo, sottoposto ad un rifacimento accaduto dopo l'alluvione del 1333. Secondo Porta, come risultato di quel rifacimento il frammento dantesco sarebbe stato accorciato: «Se rielaborando la redazione scritta avanti il 1333 [...] verranno espunti i versi danteschi e se il capitolo dedicato al poeta verrà drasticamente ridotto, questo non sarà da intendere altro che in conseguenza delle distanze che il rappresentante ufficiale del Comune, il suo cronista, si vede obbligato a prendere dal più violento contestatore delle radici della potenza fiorentina.» [G. Porta, «Introduzione», in G. Villani, *Nuova Cronica*, G. Porta (a c. di), III Vol., Parma, Guanda 1990, p. XII]. Vedi anche G. Porta, «L'ultima parte della 'Nuova Cronica' di Giovanni Villani», *Studi di filologia italiana*, 41, 1983, pp.17-36.

¹⁹⁸ Castellani cerca di dimostrare che il gruppo di manoscritti che Porta considera una prima stesura della *Nuova Cronica*, sarebbe in realtà «l'ultimo sviluppo d'un processo di rimaneggiamento che è stato particolarmente intenso all'inizio [...] e alla fine, con fasi intermedie in cui distacco dal testo precedente appare ridotto [...] o minimo». [A. Castellani, «Sulla tradizione della *Nuova cronica* di Giovanni Villani», *Medioevo e Rinascimento*, II, Firenze, Olschki, 1988, p.106].

inserita ufficialmente, in una posizione eminente tra i beati del Paradiso della cappella del più antico e illustre tra i palazzi comunali»¹⁹⁹.

2.2.2. Antonio Pucci, *Centiloquio*

Nella seconda metà del Trecento, un funzionario comunale fiorentino e rimatore popolare di nome Antonio Pucci, compose un rifacimento in terza rima della *Nuova Cronica* di Giovanni Villani. Il testo, intitolato *Centiloquio* e completato nel 1373, è diventato la sua opera più celebre. Analogamente al capitolo villaniano, anche il rifacimento pucciano contiene un canto intero (LV) dedicato a Dante²⁰⁰. Anche qui il frammento dantesco viene inserito cronologicamente sulla base della data della morte del poeta²⁰¹, e così la sua biografia diventa parte integrante della storia della città che l'aveva esiliato due decenni prima della morte. Dal punto di vista contenutistico, il canto di Pucci segue l'impostazione generale di Villani. Un'eccezione è l'introduzione allegorica, che manca nella *Nuova Cronica* e che Zofia Anuszkiewicz considera «il più originale del *Centiloquio*»²⁰²: in essa Pucci descrive come le «sette gran donne», rappresentanti le Sette Arti Liberali piangono la morte del *sommo poeta*, alla fine consolate dalla Teologia. Dopo questa introduzione allegorica, il poeta procede a delineare la vita di Dante (la sua posizione prima dell'esilio, e le sue pellegrinazioni dopo), per poi enumerare le sue opere, soffermandosi di più sulla *Divina Commedia*. Alla fine, menziona il suo soggiorno presso il signore di Ravenna e caratterizza Dante come silenzioso, grave, e disdegnoso²⁰³: qualità tipiche della visione stereotipata di un saggio, ampiamente diffusa e di radici classiche, di cui si tratterà più avanti nel contesto del boccaccesco *Trattatello in Laude di Dante*. In ogni caso, alla fine del canto,

¹⁹⁹ Milani, *Firenze, Giovanni Villani e Dante nel secondo quarto del Trecento*, p. 76.

²⁰⁰ Il canto LV del *Centiloquio*, assieme al sonetto sul ritratto di Dante citato in successione, viene ristampato nel manuale di Alessandro D'Ancona [A. D'Ancona & O. Bacci, *Manuale della letteratura italiana*, Vol. I, Firenze, G. Barbèra, 1922, p. 545-553.]. Il testo completo del *Centiloquio*, tra cui anche il canto in questione, si può trovare nella raccolta a cura di Ildefonso di San Luigi della fine del Settecento. [A. Pucci, «Centiloquio», in Ildefonso di San Luigi (a c. di), *Delle poesie di Antonio Pucci, celebre versificatore fiorentino*, Vol. III, Firenze, 1774, pp. 111-121]. Secondo la mia conoscenza non esiste un'edizione completa dell'opera più recente.

²⁰¹ Il canto dantesco viene inserito tra il canto LIV (che parla degli eventi avvenuti negli anni 1320-21, come l'assedio di Genova, la guerra tra il re spagnolo e il sultanato di Granada, le sconfitte di Castruccio Castracani e il conflitto tra i Cavalcabò e i Visconti), e il canto LVI (che tratta degli eventi del 1322 come la fine della signoria di Roberto d'Angiò a Firenze, la conquista di Assisi da parte di Perugia e altre «di Pisa, Siena e Lucca novitate») [L'espressione tratta dei versi introduttivi al canto LVI. Pucci, «Centiloquio», in Ildefonso di San Luigi (a c. di), *Delle poesie di Antonio Pucci, celebre versificatore fiorentino*, p. 122.]

²⁰² Z. Anuszkiewicz, *Il mondo del 'Centiloquio' di Antonio Pucci. Letteratura, cultura, politica della Firenze trecentesca*, Tesi di dottorato, Università di Varsavia, 2019, p. 187.

²⁰³ Dante fu bene assai presuntuoso, / E co' laici poco conversava, / E di tutti era schifo e disdegnoso. / Ma simil vita intendo che portava / Ogni antico filosofo; e fra gente / Parlava poco, e poco s'allegrava. [D'Ancona, *Manuale della letteratura italiana*, p. 552].

Pucci afferma che nonostante Dante fosse «contro ragion cacciato», portò fama e onore alla città di Firenze²⁰⁴, echeggiando il giudizio di Giovanni Villani. Il canto finisce con un'altra aggiunta originale pucciana: una specie di preghiera per l'anima del defunto poeta. L'assenza della parte allegorica iniziale e della preghiera finale è una delle ragioni per cui il testo villaniano sembra più sintetico e distaccato dal suo successivo rifacimento in versi²⁰⁵.

Va notato che il canto 'dantesco' è l'unico dedicato alla vita di un singolo personaggio piuttosto che a una serie di eventi storici. Ciò è particolarmente notevole se si considera che questo personaggio è un poeta, e non un signore, un condottiero o un ecclesiastico di alto rango, di cui in generale tratta il *Centiloquio*. Citando i versi pucciani dell'inizio del canto dantesco:

Detto ho de' Papi e degl'Imperadori,
Senza curarmi del mio grosso 'ngegno,
E di più altri Comuni e Signori;
Ma sopra tutti mi par che sia degno
D'esser nomato con un bello stile
Colui, del quale a ragionare or vegno.²⁰⁶

Quando Pucci annuncia la morte di Dante, fa anche il riferimento al suo funerale, e – una cosa particolarmente interessante - alla sua veste funebre:

E come ver poeta fu vestito
Colla corona in testa dell'alloro,
E in sul petto un libro ben fornito.²⁰⁷

Come si vede, Pucci non fa alcun riferimento all'aspetto fisico del poeta, e non descrive neanche le caratteristiche dei suoi vestiti: ciò che importa è che fu vestito come 'ver poeta' ed ebbe gli attributi che lo identificavano come tale: la corona d'alloro e un libro. Come abbiamo visto, anche Villani menziona Dante 'in abito del poeta', ma gli attributi

²⁰⁴ E perpetua fama in ogni verso / Alla città di Firenze ha lasciata, / Poiché di questa vita fu sommerso: / Perocchè l'ha di pregio incoronata: / E 'n fine e' gli ha renduto per mal bene, / Come si convien fare ogni f'iata. [D'Ancona, *Manuale della letteratura italiana* p. 552].

²⁰⁵ Pucci segue la generale impostazione tematica di Villani, ma dimostra un approccio selettivo per quanto riguarda i singoli contenuti: per esempio Pucci non riprende la gran parte delle complesse riflessioni astrologiche del cronista. [Anuszkiewicz, *Il mondo del 'Centiloquio' di Antonio Pucci*, pp. 109-152]. Per questo l'aggiunta della prima metà del canto dedicato a Dante non dovrebbe meravigliare.

²⁰⁶ D'Ancona, *Manuale della letteratura italiana*, p. 547.

²⁰⁷ *Ibidem*.

sono un'aggiunta pucciana, il che è importante nel contesto dell'iconografia del poeta, che, come si vedrà, comincia a formarsi proprio in questo periodo.

2.2.3. Antonio Pucci, *Questi che veste di color sanguigno...*

Nel *Centiloquio*, che dimostra il vivo interesse di Pucci per la storia della città, non viene menzionato nessun ritratto di Dante, ma esiste un altro testo pucciano in cui il poeta non solo menziona tale ritratto, ma ne fornisce anche una descrizione. Si tratta di un sonetto non datato, che, assieme alla cronica di Filippo Villani di cui si parlerà in seguito, costituisce l'unica fonte scritta trecentesca in cui viene menzionato il ritratto di Dante. Mentre *Centiloquio* echeggiava l'ammirazione di Giovanni Villani per il sommo poeta, il sonetto è una creazione originale di Pucci, anche lui lettore appassionato dei versi danteschi²⁰⁸:

Questi che veste di color sanguigno,
 Posto seguente a le merite sante,
 Dipinse Giotto in figura di Dante
 Che di parole fe' sì bell'ordigno.
 E come par ne l'abito benigno,
 Così nel mondo fu con tutte quante
 Quelle virtù, ch'onoran chi davante
 Le porta con effetto nello scrigno.
 Diritto paragon fu di sentenze:
Col braccio manco avvinchia la scrittura,
 Perché signoreggiò molte scienze.
E 'l suo parlar fu con tanta misura,
 Ch'ncoronò la città di Firenze
 Di pregio onde ancor fama le dura.
 Perfetto di fattezze è qui dipinto,
Com'a sua vita fu di carne cinto.²⁰⁹

Pucci, autodidatta e di origine popolana, dal 1334 lavorò come campanaro al servizio del Comune di Firenze. I suoi primi componimenti risalgono a metà degli anni Trenta²¹⁰, ma la sua produzione letteraria si espande nel decennio successivo²¹¹, volgendosi sempre

²⁰⁸ Ivi, p. 545.

²⁰⁹ Ivi, p. 553.

²¹⁰ Anuszkiewicz, *Il mondo del 'Centiloquio' di Antonio Pucci*, p. 10.

²¹¹ Donato, *Il primo ritratto documentato di Dante*, pp. 374-377.

più verso la vita politica fiorentina,²¹² il che va messo in relazione col fatto che dal 1349 e fino al 1369 presta servizio come banditore nel Palazzo del Podestà²¹³ onde ebbe sicuramente una conoscenza diretta degli affreschi nel palazzo. Pucci morì nel 1389²¹⁴, che è l'unica certa data *ante quem* per le sue opere non datate, come il sonetto su Dante citato sopra.

Nel sonetto Pucci afferma che il ritratto di Dante sarebbe stato dipinto da Giotto e il poeta vi sarebbe rappresentato nella scena del Paradiso («posto seguente a le merite sante»), indossando un abito rosso («veste di color sanguigno»), e con un libro sotto il braccio sinistro («col braccio manco avvinghia la Scrittura»), il che coincide con l'affresco nel Palazzo del Podestà. A parte queste osservazioni sugli attributi del ritratto, Pucci si concentra sulle virtù letterarie e intellettuali del poeta, lodando la sua padronanza dell'arte della parola e delle altre scienze, come anche il modo in cui la sua opera ha portato fama e onore alla città di Firenze. Sono particolarmente significativi i due versi finali del sonetto in cui Pucci suggerisce che il ritratto di Dante riporti i veri tratti del poeta, «com'a sua vita fu di carne cinto». Pucci, non lasciò mai Firenze, a parte brevi escursioni nelle città limitrofe²¹⁵ e nacque dopo l'esilio di Dante dalla città, non ha quindi mai incontrato il poeta, e le sue affermazioni sulla verosimiglianza del ritratto sono ovviamente infondate o basate sul sentito dire. Nonostante ciò, sente il bisogno di sottolineare la fedeltà della rappresentazione all'aspetto reale del poeta, il che testimonia un significato ben più ampio della presunta somiglianza.

Il sonetto di Pucci è significativo, perché è l'unica delle testimonianze scritte a offrire una descrizione del ritratto di Dante, invece che limitarsi ad indicarne l'esistenza. Tuttavia, il poeta non specifica dove si trovi il ritratto in questione: il Palazzo del Podestà non viene menzionato né direttamente, né indirettamente. Possiamo quindi essere certi che Pucci si riferisce al 'nostro' ritratto del Bargello? Delle prove certe non ci sono, ma a mio avviso si può presumerlo con un grado di probabilità molto alto. In fin dei conti, il Palazzo del Podestà fu per molti anni il luogo di lavoro del Pucci, gli affreschi nella cappella sarebbero quindi per lui un naturale punto di riferimento. Sappiamo che la decorazione fu eseguita dalla bottega di Giotto, con un probabile parziale coinvolgimento del maestro

²¹² Anuszkiewicz, *Il mondo del 'Centiloquio' di Antonio Pucci*, p. 10.

²¹³ S. Morpurgo, *Antonio Pucci e Vito Biagi. Banditori fiorentini del secolo XIV*, Roma, 1881, pp. 9-11. Di seguito invece, fino al 1383, Pucci svolge il ruolo del guardiano degli atti del tribunale di Mercanzia. [R. William, «Antonio Pucci, guardiano degli atti della Mercanzia», *Studi e Problemi di Critica Testuale*, LX (2000), pp. 29-70].

²¹⁴ Morpurgo, *Antonio Pucci e Vito Biagi. Banditori fiorentini del secolo XIV*, p.11.

²¹⁵ Anuszkiewicz, *Il mondo del 'Centiloquio' di Antonio Pucci*, p. 10.

stesso, e nel sonetto Pucci nomina proprio Giotto come autore del ritratto. Ovviamente qui si potrebbe controbattere che il pittore fiorentino, come abbiamo dimostrato nel capitolo precedente, era ormai diventato un *topos* letterario, sicchè Pucci poteva nominarlo per sottolineare il grande significato culturale del ritratto, come del resto ha fatto Boccaccio creando un ritratto allegorico del sommo poeta nell'*Amorosa Visione* di cui si parlerà sotto. A mio avviso però tale interpretazione sarebbe infondata, dato l'alto grado di coincidenza tra l'immagine del sonetto e quella del ritratto: la rappresentazione nel Paradiso, il mantello rosso, il libro tenuto, *nota bene*, sotto il braccio sinistro (se Pucci non si riferisse ad un ritratto esistente, perché menzionare un dettaglio del genere?). L'unico attributo che il poeta non menziona è la misteriosa pianta nella mano destra di Dante. Tuttavia, è difficile oggi giudicare l'importanza di quell'elemento a causa del cattivo stato di conservazione del dipinto: può darsi che Pucci non lo reputasse significativo in rapporto alle virtù intellettuali e alla fama del poeta. Il legame tra il sonetto e il ritratto nella cappella del Bargello sembra quindi naturale: anche se l'intenzione di Pucci non fosse stata quella di descrivere un'opera d'arte esistente, bensì di creare un ritratto poetico, in ogni caso sembra essersi ispirato alla rappresentazione nel Palazzo del Podestà, il che sarebbe in pratica lo stesso: in sintesi, nella figura del Bargello, Pucci con ogni probabilità vede Dante.

L'interpretazione qui presentata va contro quella di Gombrich di mezzo secolo fa. Secondo lo studioso, il mantello rosso e il libro sotto il braccio sinistro non sarebbero delle prove sufficienti, osservando che tanti cittadini in quell'epoca portavano il mantello rosso, per cui ciò non potrebbe essere interpretato come un elemento caratterizzante. Per di più, Gombrich si concentra sulla frase «posto seguente a le merite sante», che secondo lui suggerirebbe che Dante sarebbe posto dietro i santi, il che non accade nell'affresco pervenutoci nella cappella del Bargello. Questa apparente discordanza induce Gombrich a costruire un'ipotesi completamente nuova, secondo cui Pucci si riferirebbe a un altro affresco di Giotto nel Palazzo del Podestà, oggi perduto, rappresentante *Il Comune rubato*²¹⁶, menzionato dal Vasari (il quale però, secondo Gombrich, sembra basarsi su una fonte scritta piuttosto che su una visione diretta del dipinto). Lo studioso trova paralleli tra l'iconografia di quel ciclo perduto e quello ancora oggi visibile nel Palazzo dell'Arte della Lana a Firenze e fa notare che tra i sonetti di Pucci se ne trovano due che si riferirebbero direttamente al giottesco *Comune rubato*²¹⁷ ed alcuni altri che potrebbero essere interpretati

²¹⁶ Gombrich, *Giotto's Portrait of Dante?*, p. 477.

²¹⁷ Gombrich richiama S. Morpurgo, «'Bruto', 'il buon giudice' nell'Udienza dell'Arte della Lana in Firenze», *Miscellanea di Storia dell'Arte in Onore di Igino Benvenuto Supino*, Firenze, 1933 pp. 141-163. Vedi anche

come tali²¹⁸. Secondo l'ipotesi di Gombrich, il poema dedicato al ritratto di Dante apparterebbe alla stessa serie. Lo studioso cerca di trovarne la prova analizzando versi selezionati di Pucci: il suo però sembra piuttosto un costrutto intellettuale che una prova solida, e l'autore ne sembra consapevole.²¹⁹ La frase «segunte a le merite sante», su cui è costruita tutta la sua teoria, a mio avviso si riferisce semplicemente al fatto che il ritratto di Dante fa parte della rappresentazione del Paradiso: è da notare che nella cappella la figura in questione è rappresentata assieme ai santi, ma non tra di loro, bensì più in basso²²⁰. Il verso pucciano non contrasterebbe quindi con il ritratto ancora oggi visibile nel Bargello.

Nonostante non seguo qui l'interpretazione di Gombrich, non potrei essere più d'accordo con una sua affermazione, secondo cui [Pucci] «wanted the figure to be the real Dante»²²¹. È proprio questa la parte significativa per il nostro tema: non contano l'aspetto fisico e la fedeltà della rappresentazione, ciò che importa è l'esistenza - o meglio: la fede nell'esistenza - del ritratto stesso, e della sua veridicità. L'atto di ritrarre il poeta diventa l'ultima prova della grandezza dei suoi versi, e testimonia anche la fama della sua città natale e la sua autorità culturale. Il testo di Pucci non è l'unico testimone scritto che esprime un simile atteggiamento verso il ritratto del *sommo poeta* e che attesta un certo clima culturale – il clima che, come qui si argomenta, porta all'identificazione del ritratto nel Bargello con l'autore della *Divina Commedia*.

Per di più, Pucci è particolarmente interessante per la dimensione popolare della sua opera: non si tratta di un intellettuale di spicco della città, bensì di un funzionario comunale di grado non alto, i cui versi ebbero una diffusione sostanziale tra i vari strati della società fiorentina. Secondo Alessandro D'Ancona è persino «probabile che le sue rime sui principali avvenimenti del tempo e che tenevano, in certo modo, il luogo delle gazzette odierne, fossero da lui stesso cantate in piazza»²²². Zofia Anuszkiewicz nota invece che:

S. Morpurgo, *Un affresco perduto di Giotto nel Palazzo del Podestà di Firenze*, Firenze, Carnesecchi & figli, 1897.

²¹⁸ Gombrich, *Giotto's Portrait of Dante*, p. 478 (v. in partic. note 28 e 29)

²¹⁹ Ivi, p. 479: «I admit that I have no shadow of proof for this suggestion. All I can claim is that it would be convenient for the solution of the jigsaw puzzle to shift the traditional Giotto portrait which has so stubbornly refused to fit, somewhere on to the margin and to start afresh with another piece which has to be constructed from our imagination as our archetype».

²²⁰ Nel suo manuale della letteratura italiana dell'inizio del secolo scorso, Alessandro D'Ancona fornisce un'interpretazione simile, aggiungendo una nota a piè di pagina in cui afferma che «segunte alle merite sante» significherebbe «*alle sante immagini*, che nel dipinto della Cappella del Bargello a Firenze precedono il gruppo ov'è Dante» [D'Ancona, *Manuale della letteratura italiana*, p. 553, nota 1].

²²¹ Gombrich, *Giotto's Portrait of Dante?*, p.479

²²² A. D'Ancona & O. Bacci, *Manuale della letteratura italiana*, Vol. I, Firenze, G. Barbèra, 1922, p. 545.

Il suo immaginario si adatta bene all'opera destinata alla gente semplice: si basa sui concetti che riguardano tutti, concreti ed esistenziali, come cibo, soldi e morte. In prospettiva del rapporto con il pubblico variegato, che include anche i meno colti vanno visto i rimandi agli altri autori: Dante, Brunetto Latini, probabilmente anche Boccaccio. Pucci infatti vuole parlare a tutti, focalizzando i loro diversi punti di vista sul tema di Firenze.²²³

2.2.4. Filippo Villani, *Liber de origine civitatis Florentiae, et eiusdem famosis civibus*

Come notato sopra, non possiamo essere certi della datazione del sonetto di Pucci e quindi giudicare se sia antecedente o successivo ad un'altra testimonianza scritta importante: il «*Liber de origine civitatis Florentiae, et eiusdem famosis civibus*» di Filippo Villani²²⁴, già menzionato nel capitolo precedente. Villani non fornisce un elenco esaustivo delle opere di Giotto, menzionando solo la Navicella in San Pietro a Roma e il ritratto nel Palazzo del Podestà a Firenze. A riguardo della seconda opera, Villani scrive:

Redazione I (1381-82): *Pinsit insuper speculorum suffragio semetipsum sibique contemporaneum Dantem in tabula altaris capelle Palatii Potestatis*²²⁵.

Redazione II (1395-1396): *Pinxit insuper speculorum suffragio semetipsum eique contemporaneum Dantem Allagherii poetam in pariete capelle Palatii Potestatis*²²⁶.

La frase sopracitata è altamente interessante per diverse ragioni. In primis, a differenza di Pucci, Filippo Villani fornisce una diretta indicazione del luogo: infatti, egli è il primo ad aver menzionato il ritratto di Dante nel contesto del Palazzo del Podestà. Tuttavia, esiste una discrepanza sulla collocazione dell'opera all'interno della cappella tra la prima e la seconda redazione del testo: infatti, per sottolinearla si è citato sopra l'originale latino, piuttosto della solita traduzione italiana. Nella prima redazione i ritratti si troverebbero «in tabula altaris»²²⁷, invece nella seconda «in pariete capelle»²²⁸. Questa

²²³ Anuszkiewicz, *Il mondo del Centiloquio di Antonio Pucci*, p. 17.

²²⁴ Enrico Castelnuovo è convinto che il testo di Pucci preceda quello di Filippo Villani, però non spiega le ragioni per questa convinzione: io preferisco quindi esercitare cautela al riguardo [Castelnuovo, *Aspetti del ritratto pittorico nel Trecento*, p. 34].

²²⁵ Villani, *De origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus*, p. 155.

²²⁶ Ivi, p. 412.

²²⁷ Ivi, p. 155.

²²⁸ Ivi, p. 412.

differenza trova diverse interpretazioni, ma in questo caso sono incline a dare ragione a Sonia Chiodo (pur non condividendo la sua convinzione nell'identificazione del ritratto come Dante) secondo la quale correzione tra la prima e la seconda edizione del testo villaniano evidenzerebbe «un processo di verifica e rettifica delle informazioni» da parte dell'autore e di conseguenza «sostiene l'attendibilità di quanto riportato nella versione più recente»²²⁹. Ciò conferma però solo l'identificazione del ritratto con il poeta al momento della stesura del *Liber* villaniano, quindi negli ultimi due decenni del Trecento, e non al momento dell'esecuzione degli affreschi, come invece sostiene la Chiodo.

Un secondo aspetto interessante è che Villani menziona sia il ritratto di Dante che l'autoritratto di Giotto eseguito dal pittore con l'uso degli specchi, essendo del resto il primo riferimento letterario post-classico del genere²³⁰. L'autore ripete questa osservazione in entrambe le redazioni del testo, sembra quindi esserne abbastanza sicuro, anche scrivendo diversi decenni dopo la morte del pittore. L'esistenza dell'autoritratto sarebbe stata senz'altra molto significativa, in quanto esempio molto precoce di autoritratto di un artista. Finora non abbiamo però altre notizie dell'esistenza di un autoritratto di Giotto²³¹ – questo o un altro – perciò l'affermazione di Villani è difficilmente verificabile e solleva dubbi. È altamente probabile che piuttosto di essere una menzione di un'opera effettivamente esistita, l'osservazione di Villani sia di ascendenza pliniana, forse con *De mulieribus claris* di Boccaccio come tramite²³². Tuttavia, questa menzione è altamente rilevante, non solo perché sottolinea le capacità mimetiche di Giotto, ma anche per la teoria del ritratto, perché indica l'uso del ritratto per elevare il prestigio non più solo del personaggio rappresentato, ma anche del pittore stesso, che si è incluso nella propria composizione in segno di autoelogio.

Soffermiamoci ancora brevemente sulla questione della 'tabula altaris'. Alcuni studiosi (tra cui per esempio Holbrook all'inizio del Novecento²³³) hanno suggerito che Villani in realtà potesse avere in mente due opere separate: gli affreschi in parete e una tavola d'altare, contenente le rappresentazioni di Dante e Giotto. Anche Gombrich sembra

²²⁹ Chiodo, *Ritratti di Dante dal Trecento al Primo Seicento*, p. 341.

²³⁰ Y. Yiu, «The Mirror and Painting in Early Renaissance Texts», *Early Science and Medicine*, 2005, Vol. 10, No. 2, *Optics, Instruments and Painting, 1420-1720 Reflections on the Hockney-Falco Thesis* (2005), p. 190.

²³¹ È significativo che non ne parla neanche Vasari, che di solito non esita di richiamare anche i ritratti di identificazione non certa e di dubbiosa attribuzione. Ciò suggerisce che l'idea villaniana di autoritratto di Giotto nel Palazzo del Podestà non ha resistito alla prova del tempo.

²³² Nel *De mulieribus claris* Boccaccio include la pittrice romana Martia, ripetendo e ampliando l'osservazione di Plinio secondo cui essa avrebbe dipinto il proprio autoritratto con l'uso dello specchio [Yiu, *The Mirror and Painting in Early Renaissance Texts*, p. 189].

²³³ Holbrook, *Portraits of Dante*, p.134.

seguire questa interpretazione²³⁴, notando che i ritratti dei donatori erano comuni nelle tavole d'altare trecentesche. Va però osservato che c'è una grande differenza tra la rappresentazione del donatore, ben stabilita nella tradizione medievale, e l'autoritratto dell'artista accanto ad un ritratto di un poeta, che sembrerebbe molto precoce in questo contesto e per cui non abbiamo alcuna prova. In ogni caso, è significativo che il ritratto di Dante nel Palazzo del Podestà viene menzionato nel capitolo dedicato ai pittori (principalmente a Giotto), e non in quello dedicato a Dante. L'opera dovrebbe quindi portare più lode al pittore che al poeta la cui effigie avrebbe rappresentato.

Il capitolo dantesco segue in modo generale l'impostazione ormai stabilita nei testi precedenti: ciò che però merita menzione e che non si trova nella cronaca di Giovanni Villani, è il passo dedicato all'aspetto fisico del poeta – di quello però si parlerà di seguito, a proposito del *Trattatello in Laude di Dante* di Boccaccio. Va anche notata l'enfasi ancora più accentuata sul legame del poeta con la sua città natale, il che si allinea bene con la funzione principale del *Liber*: quella di glorificare Firenze attraverso la celebrazione dei suoi personaggi illustri. Il testo di Filippo Villani testimonia l'interpretazione vigente a Firenze ai suoi tempi, in un momento di enorme interesse per la *Divina Commedia* e il *sommo poeta*, la cui memoria era ormai stata riabilitata dalla sua città d'origine. Occorre notare che Villani stesso tra 1391 e 1404 svolse la funzione di commentatore di Dante a Firenze (la cattedra dantesca presso lo studio fiorentino fu creata originariamente per Boccaccio nel 1373)²³⁵. Già la creazione di questo ufficio prova il tentativo da parte delle autorità fiorentine di ufficializzare l'insegnamento sul poeta, legandolo ancora più fortemente alla città. Il capitolo dedicato a Dante nel *Liber* è il più esteso (come ci informa Villani stesso, è questa la vita che diede spunto al resto della raccolta), anche se questa volta non più isolato: accanto al sommo poeta, Filippo Villani, dedica anche capitoli separati a Petrarca, Claudiano, Zanobi da Strada e Boccaccio. È la prima raccolta del genere, concentrata esclusivamente sui personaggi fiorentini, tra cui anche poeti e pittori, e contenente diverse biografie assenti dalla storiografia, compilate da Villani per la prima volta, spesso da fonti orali. Come nota Lorenzo Tanzini, Filippo Villani ha creato «un genere storiografico essenzialmente nuovo», impiantando «una tradizione di tipo enciclopedico-scolastico – quella dei *De Viris Illustribus* – nella prospettiva della realtà cittadina» e

²³⁴ Gombrich, *Giotto's Portrait of Dante?*, pp. 476-477.

²³⁵ L. Tanzini, «Le due redazioni del 'Liber de origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus'. Osservazioni sulla recente edizione», *Archivio Storico Italiano*, Firenze, Olschki, 2000, p. 141.

segnando così «l'inizio di un nuovo modo di scrivere la storia della città»²³⁶. Il *Liber* testimonia crescente rispetto verso poeti, intellettuali e uomini di cultura in generale che porterà a uno sviluppo del corrispettivo visivo dell'opera villaniana, il motivo degli uomini illustri nell'arte.

Come già affermato prima, è impossibile stabilire se il sonetto di Pucci preceda o segua lo scritto di Filippo Villani: non è quindi possibile verificare in quale direzione vada l'influenza tra i due testi (ammettendo che esista un legame). Si può facilmente immaginare che Pucci si ispiri al testo di Villani, un importante intellettuale fiorentino del tempo, soprattutto considerando che il suo *Centiloquio* è una volgarizzazione in versi della *Nuova Cronica* di Giovanni Villani, lo zio di Filippo. Più difficile immaginare che Villani si sarebbe ispirato a Pucci, benché non impossibile. È anche probabile che i due testi fossero stesi indipendentemente, e presentassero una convinzione diffusa a Firenze nella seconda metà del Trecento, cioè che l'effigie nella cappella del Palazzo del Podestà sia quella di Dante. Qui sarebbe interessante osservare che Gombrich in genere considera Pucci una fonte più autorevole, non solo perché lavorava in quell'edificio e doveva avere un rapporto più personale con gli affreschi, ma anche perché era nato intorno all'inizio del Trecento, quindi, era già adulto al momento della morte di Giotto, ed era sopravvissuto alla peste nera²³⁷.

2.2.5. Secondo Quattrocento – una panoramica generale

Dopo le menzioni di Pucci e Villani, la notizia del ritratto di Dante viene ripresa dalla letteratura artistica Quattro- e Cinquecentesca, anche se non in modo uniforme. Nominiamo alcuni esempi. Ghiberti richiama due opere di Giotto nel Bargello, tra cui la cappella di Santa Maria Maddalena²³⁸, ma non menziona il ritratto di Dante (fatto che Gombrich sfruttò per la sua ipotesi di cui si è parlato prima, secondo la quale anche Pucci si sarebbe riferito a un altro dipinto). Pure intorno alla metà del Quattrocento, Giannozzo Manetti menziona due ritratti di Dante, uno in Santa Croce e l'altro nel Palazzo del Podestà²³⁹. Del ritratto oggi perduto in Santa Croce (ma curiosamente non di quello nel

²³⁶ Ivi, p. 144, 145 & 157.

²³⁷ Gombrich, *Giotto's Portrait of Dante*, p. 477.

²³⁸ «Dipinse nel palagio di podestà di Firenze, dentro fece el commune come era rubato e la capella di Sancta Maria Maddalena» [L. Ghiberti, *I commentarii*, L. Bartoli (a c. di), Firenze, Giunti, 1998, p. 84].

²³⁹ «eius effigies et in basilica Sancte Crucis et in capella pretoris urbani utrobique in parietibus extat ea forma qua revera in vita fuit a Giotto» / «una sua effigie con l'aspetto che davvero ebbe in vita fu egregiamente dipinta sulle pareti sia della chiesa di Santa Croce che della cappella del Podestà da Giotto» [G. Manetti, «Vita Dantis / Vita di Dante», M. Berté (a c. di) in *Le Opere, Vol VII, Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi, Tomo IV, Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, M. Berté et. al. (a c. di), Roma, Salerno Editrice, 2017, p. 282].

Palazzo del Podestà) parla del resto anche Leonardo Bruni nella *Vita di Dante* nel 1436²⁴⁰. In seguito, gli affreschi giotteschi sulla parete del Bargello contenenti il ritratto di Dante sono menzionati nel Libro di Antonio Billi²⁴¹ e nel Codice Magliabechiano²⁴². Lo stesso vale anche per Cristoforo Landino e il suo *Comento sopra la Comedia di Dante Alighieri Poeta Fiorentino* del 1481²⁴³, che menziona sia il ritratto nella Cappella del Podestà che quello in Santa Croce, attribuendo entrambi a Giotto. Sono solo alcuni esempi delle fonti che fanno menzione del ritratto dantesco. Così la tradizione arriva fino a Vasari, che la fissa e la tramanda ai secoli successivi, determinando la ricerca del ritratto di Dante nel Bargello a metà del Ottocento.

2.3. Il significato dell'aspetto fisico nel contesto del ritratto dantesco: Dante secondo Boccaccio e il primo ritratto monumentale documentato

2.3.1. Giovanni Boccaccio, *Trattatello in Laude di Dante*

Oltre ai testimoni tardotrecenteschi e quattrocenteschi che menzionano il ritratto di Dante di mano di Giotto, occorre evocare anche una fonte in cui un tale ritratto non è menzionato. Si tratta del *Trattatello in Laude di Dante* di Boccaccio, la prima biografia del poeta. Il testo, la cui prima stesura risale agli anni Cinquanta del Trecento²⁴⁴, costituisce il tentativo di preservare la memoria del grande poeta e di riabilitarlo, un compito che Boccaccio considerava ancora necessario in quel momento storico. Nel suo testo, soprattutto

²⁴⁰ «La effigie sua propria si vede nella chiesa di Santa Croce, quasi al mezzo della chiesa, dalla mano sinistra andando verso l'altrare maggiore; et è ritratta al naturale ottimamente per dipintore perfetto del tempo suo» [L. Bruni, «Vita di Dante», M. Berté (a c. di) in *Le Opere, Vol VII, Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi, Tomo IV, Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, M. Berté et. al. (a c. di), Roma, Salerno Editrice, 2017, p. 239].

²⁴¹ «[Giotto] in Firenze [dipinse] la cappella del Palagio del Podestà, dove ritrasse esso Dante a mano destra al principio della finestra di detta cappella» [F. Benedettucci (a c. di), *Il Libro di Antonio Billi*, Roma, De Rubeis, 1991, p. 39].

²⁴² «[Giotto] dipinse tutta la prima sala dove ritrasse Dante Aldighieri nella cappella del palazzo del Podestà, a riscontro dell'entrata a mano destra, accanto alla finestra a capo all'altare. Dipinse nel palazzo del Podestà di molte cose, tra l'altre il commune come era rubato e la cappella di Santa Maria Maddalena» [Ficarra (a c. di), *L'Anonimo Magliabechiano*, pp. 55-56]

²⁴³ «La effigie sua anchora resta di mano di Giotto suo coetaneo et in Santa Croce, et nella Capella del podestà» [C. Landino, *Comento sopra la Comedia*, P. Procaccioli (a c. di), Tomo I, Roma, Salerno Editrice, 2001, p. 252].

²⁴⁴ Ci sono tre edizioni dell'opera. La prima, più ampia e libera nella sua stesura (per quanto riguarda gli elementi anti-fiorentini e fantasiosi), stesa prima del 1355, mentre le due rielaborazioni «sono collocabili tra il 1359 e il 1366 il primo e non oltre il 1372 il secondo» [L. Sasso, «Prefazione», in G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, L. Sasso (a cu. di), Milano, Garzanti, 2007, p. XXXVI].

nella prima edizione²⁴⁵, egli critica apertamente la sua città per il modo in cui aveva trattato il *sommo poeta*:

Colui, nel quale poco avanti pareva ogni pubblica speranza esser posta, ogni affezione cittadina, ogni rifugio popolare; subitamente, senza cagione legittima, senza offesa, senza peccato, da quel romore, il quale per addietro s'era molte volte udito le sue laude portare infino alle stelle, è furiosamente mandato in inrevocabile esilio. Questa fu la marmorea statua fattagli ad eterna memoria della sua virtù! Con queste lettere fu il suo nome tra quegli de' padri della patria scritto in tavole d'oro! Con così favorevole romore gli furono rendute grazie de' suoi benefici!»²⁴⁶

È importante notare che secondo il passo sopraccitato, l'unico gesto fatto 'ad eterna memoria' di Dante dalla sua città fu l'ingiusto esilio. Da qui si può dedurre che al tempo di Boccaccio a Firenze non ci fosse nessuna 'marmorea statua' o un altro tipo di ritratto che commemorasse il poeta. Ciò è importante per la nostra indagine: se Boccaccio, un fiorentino innamorato della poesia dantesca, legato anche professionalmente alla città di Firenze, si lamentava della mancanza della commemorazione del poeta nella sua città, vuol dire che non era a conoscenza dell'esistenza di una tale rappresentazione. Lo scrittore sembra confermarlo nella seconda edizione del *Trattatello*, in cui la critica alla città di Firenze per il suo trattamento del *sommo poeta* diventa molto più attenuata: «L'ostinata malivolenza de' suoi cittadini nella sua rigidità stette ferma; niuna compassione ne mostrò alcuno, niuna pubblica lagrima gli fu concessa, né alcuno ufficio funebre fatto»²⁴⁷. È difficile immaginarsi che un funzionario al servizio della città di Firenze, impegnato nella promozione dell'eredità dantesca, non fosse a conoscenza del ritratto del poeta nel Palazzo del Podestà, oppure ne fosse a conoscenza e per qualche ragione inspiegabile decidesse di tacerne. La spiegazione più probabile è che Boccaccio, e in generale l'ambito culturale fiorentino di quel tempo, non legasse la rappresentazione nel Bargello con la figura di Dante. Ciò porta alla conclusione

²⁴⁵ Nonostante l'usanza filologica secondo cui l'ultima stesura autografa dell'opera è quella vigente, le citazioni in questo testo provengono dalla prima edizione se non indicato diversamente. Le rielaborazioni successive sono decisamente accorciate rispetto alla versione originale. Il testo diventa più sintetico ed è di più facile lettura (privo dell'intero discorso antiflorentino), ciò però non rende la prima edizione un testimone di minor valore. Anzi, si potrebbe argomentare che sia quella più vicina al sentimento originario del Boccaccio, ancora prima di prendere in considerazione le pressioni esterne, e stesa a meno distanza di tempo dalla morte di Dante.

²⁴⁶ G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, L. Sasso (a c. di), Milano, Garzanti, 2007, p. 28.

²⁴⁷ Ivi, p. 103.

che tale identificazione sarebbe apparsa solo successivamente, quando si sarebbe già compiuta la piena riabilitazione culturale di Dante.

Non avendo a disposizione un ritratto di Dante, Boccaccio cerca di ricostruirne l'aspetto fisico, grazie a numerosissimi viaggi attraverso tutta la penisola italiana (facilitati dai suoi vari incarichi diplomatici) e ricercando persone che potevano ricordarsi l'autore della *Commedia* quando era ancora in vita avendolo conosciuto da giovani²⁴⁸. Boccaccio si riferisce all'aspetto di Dante due volte. La prima, descrivendo la sofferenza del poeta dopo la morte di Beatrice:

Egli era, sì per lo lagrimare, sì per l'afflizione che il cuore sentiva dentro e sì per lo non avere di sé alcuna cura, di fuori divenuto quasi una cosa salvatica a riguardare: magro, barbuto, e quasi tutto trasformato da quello che avanti esser solea; intanto che 'l suo aspetto, non che negli amici, ma eziando in ciascun altro che il vedea, a forza di sé metteva compassione; come che egli poco, mentre questa vita così lagrimosa durò, altrui che ad amici veder si lasciasse²⁴⁹.

La descrizione deve rappresentare Dante poco più che ventenne, e gli unici aggettivi che si riferiscono direttamente al suo aspetto sono 'magro' e 'barbuto', entrambi rappresentati come espressione del suo decadimento fisico causato dalla prolungata sofferenza emotiva. Gli attributi fisici servono a sottolineare il difficile stato mentale del giovane poeta, e quindi servono come prova della sua enorme devozione alla sua musa Beatrice, piuttosto che a fornire dati oggettivi riguardanti il suo aspetto fisico²⁵⁰. La seconda descrizione presente nel *Trattatello* è molto più elaborata e deve rappresentare il poeta ormai in età avanzata:

Fu adunque quel nostro poeta di mediocre statura, e, poi che alla matura età fu pervenuto, andò alquanto curvetto, e era il suo andare grave e mansueto, d'onestissimi panni sempre vestito, in quello abito che era alla sua maturità convenevole. Il suo volto fu lungo, e il naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccoli, le mascelle grandi, e dal labbro di sotto era quel di sopra avanzato;

²⁴⁸ Diacciati, *L'immagine di Dante nel Palazzo del Bargello*, pp. 3-4.

²⁴⁹ Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, pp. 19-20.

²⁵⁰ Ciò sembra confermato dal fatto che nelle rielaborazioni successive del *Trattatello* questa descrizione viene modificata, concentrandosi esclusivamente sulla sofferenza emotiva del poeta, e omettendo la menzione del suo aspetto fisico.

e il colore era bruno, e i capelli e la barba spessi, neri e crespi, e sempre nella faccia malinconico e pensoso²⁵¹.

Qui il Boccaccio crea un vero e proprio ritratto letterario di Dante, fornendo diversi dettagli sul suo aspetto fisico: così scopriamo che sarebbe stato di media statura e ingobbito dall'età, avrebbe avuto un volto lungo e un naso aquilino, occhi grandi, la mandibola pronunciata e il labbro inferiore proteso e barbuto, non glabro. Sia i suoi capelli che la sua barba sarebbero stati spessi, ricci e neri. È la prima descrizione dell'aspetto fisico di Dante nella tradizione letteraria.

Non è difficile immaginarsi il poeta sulla base di questa descrizione. Tuttavia, prenderla alla lettera, come semplice ricordo testuale dell'aspetto fisico di Dante, non sarebbe prudente. È vero che Boccaccio raccolse le testimonianze delle persone che avevano conosciuto l'autore della *Commedia* decenni prima – il che significa che la sua descrizione poteva non essere esatta per il passaggio del tempo e la natura indiretta delle sue fonti, ma allo stesso tempo che aveva la possibilità di restituire i tratti più caratterizzanti del *sommo poeta*. Al contempo, l'immagine di Dante creata dall'autore del *Decameron* sembra avere anche forti connotazioni letterarie di diverso tipo. La prima è menzionata dallo stesso Boccaccio immediatamente dopo la sopracitata descrizione. Avendo delineato l'aspetto fisico del poeta, l'autore afferma che egli era ormai ampiamente conosciuto, grazie alla crescente fama dell'*Inferno*. Come prova cita un aneddoto in cui Dante, passando accanto ad un gruppo di donne sarebbe riconosciuto da una di esse che disse alle altre: «Donne, vedete colui che va ne l'inferno, e torna quando gli piace, a qua su reca novelle di coloro che là giù sono», a cui un'altra avrebbe risposto: «In verità di dèi dir vero: non vedi tu come egli ha la barba crespa e il color bruno per lo caldo e per lo fummo che è là giù»²⁵². È improbabile che Boccaccio avrebbe inventato il colore nero dei capelli di Dante solo per poter citare questo aneddoto; tuttavia, è significativo che venga fatto tale collegamento, tra l'aspetto fisico del poeta e il suo pellegrinaggio nell'oltretomba. Cercando i paralleli tra l'opera di Dante e il suo aspetto fisico, occorre notare che nel Canto XIX del Purgatorio il

²⁵¹ Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, pp. 43-44. Questa descrizione appare anche nelle rielaborazioni successive del *Trattatello*. La sua essenza rimane immutata, ma il passo viene leggermente accorciato. Ecco la stessa descrizione nella seconda stesura del *Trattatello*: «Fu il nostro poeta di mediocre statura, ed ebbe il volto lungo e il naso aquilino, le mascelle grandi, e il labbro di sotto proteso tanto, che alquanto quel di sopra avanzava; nelle spalle alquanto curvo, e gli occhi anzi grossi che piccoli, e il color bruno, e i capelli e la barba crespi e neri, e sempre malinconico e pensoso.» [Ivi, p. 103], mentre nella terza stesura si possono individuare le seguenti piccole modifiche rispetto alla seconda: «e la barba spessi, crespi», «sempre nel viso malinconico» [Ivi, p. 126].

²⁵² Ivi, p. 44.

poeta lega la postura ingobbita con la gravità dei pensieri²⁵³. È però impossibile stabilire se descrivendo Dante come ‘curvetto’, Boccaccio facesse quel collegamento, costruendo l’immagine letteraria di Dante seguendo gli indizi del poeta stesso, o se volesse solo sottolineare la sua età.

Nella descrizione di Dante nel *Trattatello* sono significative le espressioni che non si riferiscono direttamente all’aspetto fisico del poeta, ma comunque aggiungono una certa gravità alla sua immagine: il suo passo sarebbe stato ‘grave e mansueto’, i suoi vestiti ‘onestissimi’ e il suo volto ‘malinconico e pensoso’. Come nota Luigi Sasso, che ha curato l’edizione del *Trattatello* per Garzanti, questi aggettivi appartengono a «una raffigurazione canonica del sapiente che risale ad Aristotele»²⁵⁴ e sono «segno distintivo dell’uomo di genio, canonico ed aristotelico sigillo al ritratto dell’intellettuale, di chi persegue la gloria poetica ed aspira ad eternare il proprio nome»²⁵⁵. Infatti, in tutto il *Trattatello* Boccaccio traccia un’immagine del poeta come un saggio solitario²⁵⁶, devoto alla filosofia e alla poesia, che però per tutta la sua vita deve affrontare diverse distrazioni dalla strada della solitudine e della contemplazione²⁵⁷. L’autore sottolinea anche la virtuosa moderazione di Dante, affermando per esempio che egli «nel cibo e nel potto fu modestissimo»²⁵⁸ e che «rade vole, se non domandato, parlava», ma «là dove si richiedeva, eloquentissimo fu e facundo»²⁵⁹. Questo modo di rappresentare il poeta si allinea con la concezione classica del filosofo e di uomo di lettere. Anche Maria Monica Donato nota che «nella *descriptio* [...] si è riconosciuta l’impronta di modelli biografici classici – in specie, Svetonio – e della tradizione fisiognomica, che, ad esempio, associa il naso aquilino alla sdegnosa solitudine dell’aquila»²⁶⁰. Nei tempi più vicini a Boccaccio, Petrarca fa riferimento allo stesso motivo in una delle sue lettere (Fam. XIX, 3), in cui, domandato dall’imperatore Carlo IV che tipo

²⁵³ «Seguendo lui, portava la mia fronte / come colui che l’ha di pensier carca / che fa di sé un mezzo arco di ponte» [Purg. XIX, 40-42].

²⁵⁴ Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, p. 44, nota 1. L’autore richiama al riguardo R. Klibansky, E. Panofsky & F. Saxl, *Saturno e la melanconia: studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983, p. 240.

²⁵⁵ Sasso, *Prefazione*, p. XXIX.

²⁵⁶ Come si legge nel *Trattatello*, «gli studii generalmente sogliono solitudine e rimozione di sollecitudine e tranquillità d’animo desiderare, e massimamente gli speculativi, a’ quali il nostro Dante, sì come mostrato è, si diede tutto» [Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, p. 15]. E poi: «egli, costumato, quante volte la volgar turba gli rincresceva, di ritrarsi in alcuna solitaria parte e, quivi speculando, vedere quale spirito muove il cielo, onde venga la vita agli animali che sono in terra, quali sieno le cagioni delle cose, o premeditare alcune invenzioni peregrine o alcune cose comporre, le quali appo li futuri facessero lui morto viver per fama» [Ivi, p. 22].

²⁵⁷ Le principali distrazioni, secondo Boccaccio, furono «passione d’amore, moglie, cura famigliare e pubblica, esilio e povertà» [Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, p. 15].

²⁵⁸ Ivi, p. 44.

²⁵⁹ Ivi, p. 45.

²⁶⁰ Donato, *Il primo ritratto documentato di Dante e il problema dell’iconografia trecentesca*, p. 373.

di vita preferisce, rispose: «la vita solitaria, che è d'ogni altra la più sicura, la più tranquilla, la più felice, [...] io la cercherò, come già feci, nella sua sede, cioè nelle selve e nei monti²⁶¹». È vero che Petrarca per diversi periodi della vita preferì alloggiare fuori città (es. Vaucluse, Arquà) ma egli, comunque, partecipava volentieri agli affari del mondo, aveva anche molti amici, si tratta quindi della costruzione curata della propria immagine secondo il topos antico. Tornando alla descrizione boccacesca, va notato che l'immagine di Dante come un saggio è molto vicina a quella fornita da Pucci nel *Centiloquio*. Ciò non prova necessariamente un legame diretto tra i due testi: tuttavia, è utile menzionare che Pucci certamente ha letto Boccaccio – praticamente un suo coetaneo - visto che l'autografo di Pucci conteneva la *Vita di Dante* dell'autore del *Decameron*²⁶².

2.3.2. Dante tra il Trattatello e il Palazzo del Podestà

Ritorniamo però al nostro discorso principale: come abbiamo stabilito, nel suo testo Boccaccio non fa menzione del ritratto di Dante nel Palazzo del Podestà, e semmai si lamenta della completa mancanza di commemorazione del sommo poeta da parte della sua città natale. Occorre perciò chiedersi se esista un legame tra la descrizione dell'aspetto fisico di Dante presente nel *Trattatello* e la rappresentazione nella cappella del Palazzo del Podestà: cioè, se Boccaccio, scrivendo quasi due decenni dopo l'esecuzione degli affreschi, potesse riferirsi al ritratto nel Bargello pur senza menzionarlo, oppure se i due avessero gli stessi modelli (nel migliore dei casi, i veri tratti di Dante). Tuttavia, basta uno sguardo per constatare che il ritratto letterario di Boccaccio e quello pittorico in Bargello non coincidono in più punti: il ritratto dipinto rappresenta un personaggio giovane con un viso liscio e chiaro, e i capelli nascosti completamente sotto il copricapo. Boccaccio invece descrive un personaggio ingobbato, bruno, con capelli e la barba spessi e neri. Ovviamente, come ormai hanno notato in molti, la barba e i capelli non possono costituire un argomento nella discussione sulla somiglianza, essendo la loro natura mutevole. Lo stesso vale per i segni dell'età. Per quanto riguarda le somiglianze, spicca il naso aquilino, presente non solo nell'immagine e nella descrizione, ma anche oggi un punto fisso nella iconografia della rappresentazione dantesca. A parte l'ovvia corrispondenza della forma del naso, è questione

²⁶¹ «quenam tibi vite semita placeret[?]» [...] «Solitarie [...], qua nulla tutior, nulla tranquillior, nulla denique felicior vita est [...]; illiam ego, si dabitur, in sede sua, hoc est in silvis ac montibus quod sepe iam feci» [Petrarca, *Opere: Canzoniere, Trionfi, Familiarum rerum libri*, p. 1005].

²⁶² L. Banella, «The fortunes of an 'authorial' edition: Boccaccio's *Vita Nuova* in Antonio Pucci and il Saviozzo», in F. Ciabattini, E. Filosa, K. Olson (a c. di), *Boccaccio 1313-2013*, Ravenna, Longo, 2015, pp. 239-241.

di discussione se la mandibola del ritratto si possa ormai definire ‘grande’ e se il labbro inferiore sia abbastanza ‘di sopra avanzato’. Si possono quindi trovare dei punti in comune tra l’immagine e il testo, a mio avviso è però troppo poco per identificarli come corrispondenti. Maria Monica Donato compie un ulteriore passo e propone di «indicare nel *Trattatello* un *terminus post quem* (se non un incentivo...) per l’identificazione del ritratto al Bargello²⁶³». La mancanza della menzione del ritratto nel Palazzo del Podestà e della chiara corrispondenza tra l’immagine e il testo sarebbero quindi una prova che la figura sull’affresco viene identificata come Dante solo dopo gli anni Cinquanta del Trecento.

Esplorando il *Trattatello* nel contesto del ritratto di Dante, si presenta una conclusione generale: Boccaccio considera l’effigie dell’autore della *Divina Commedia* un elemento importante della sua biografia. La descrizione fisica viene considerata parte integrante della vita del poeta, e i tratti fisici si intrecciano con le qualità intellettuali e spirituali. Ciò sarebbe importante non solo per la riabilitazione del suo nome, ma anche per la sua commemorazione: egli deve essere ricordato non solo per la fama dei suoi versi, ma anche come personaggio specifico, con una sua fisicità. Per quanto riguarda l’iconografia vigente di Dante, è chiaro che è il ritratto nel Bargello, piuttosto che la descrizione boccacesca, ad avvicinarsi di più all’immagine culturalmente stabilita del poeta. Quindi se le rappresentazioni pittoriche prendono in considerazione la descrizione di Boccaccio, lo fanno in un modo molto selettivo. La situazione è diversa per quanto riguarda la successiva tradizione testuale, in cui la descrizione boccacesca dell’aspetto fisico di Dante viene spesso ripresa. L’esempio migliore è Filippo Villani, del cui *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* si è parlato sopra. Filippo, a differenza di suo zio Giovanni diversi decenni prima, fornisce una descrizione fisica del *sommo poeta*, presentandolo come uomo di media statura, naso basso e gobbo, labbro inferiore prominente, barba folta riccia e nera e capelli bruni²⁶⁴: insomma, tutte le caratteristiche attribuitegli dal Boccaccio. Lo stesso vale per le descrizioni del carattere del poeta, in linea con l’immagine stereotipata del saggio, come discusso sopra. Il ruolo dell’aspetto fisico del poeta si

²⁶³ Donato, *Il primo ritratto documentato di Dante e il problema dell’iconografia trecentesca*, p. 373.

²⁶⁴ Villani, *De origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus*, p. 84-85 (I redazione) & pp. 356-357 (II redazione). Testo originale della seconda edizione, che introduce solo delle minime modifiche rispetto alla prima: «Fuit poeta stature mediocris, oblonga paululum facie, oculis plusculum grandioribus, naso aquilino et subgibboso, latis pendentibusque maxillis, inferiori labio aliquantisper eminentiori, coloris fusci, spissa barba, capillo subcrispo, nigerrimo et adusto. Is, dum annis maturisset, curvatis aliquantulum renibus incedebat, incessu tamen gravi mansuetoque aspectu, tristisque illi in facie severitas inerat et que ci-tra comitatem, qua pro temporis opportunitate mire pollebat, melancolico habitu obsolesceret».

estendeva quindi ben oltre la semplice registrazione delle sembianze di una persona: esso serviva anche ad un'importante funzione morale e letteraria.

2.3.3. La funzione della descrizione fisica da Boccaccio – altri esempi

Nel contesto dell'atteggiamento di Boccaccio verso la descrizione dell'aspetto fisico è rivelatoria anche la breve *Vita di Petrarca*, stesa dall'autore di *Decameron* negli anni Quaranta del Trecento (con ogni probabilità verso la fine del decennio²⁶⁵), poco prima del *Trattatello*. In essa, dopo aver menzionato la personalità del poeta e rappresentandolo come «uomo cortese nei comportamenti e nell'arte della parola: e per di più amichevole, clemente, familiare con chiunque in rapporto alla condizione di ognuno; di condotta, onestissimo»²⁶⁶, Boccaccio prosegue a descrivere il suo aspetto fisico:

Alto di statura, di leggiadro aspetto, e piacevole per il viso tondeggiante, sebbene egli non sia anche di color chiaro, comunque neppure bruno: piuttosto con certe punte d'ombra, come ben s'addice a un uomo. Severo il movimento degli occhi; felice, e insieme sottile l'intuito per acuta perspicacia; mite nell'aspetto, quanto mai misurato nei gesti: senz'altro disponibile al riso, ma non fu mai visto agitarsi per una risata stupida e scomposta. Controllato nel camminare, sereno e gioioso nell'espone, parla tuttavia di rado, a meno che non gli siano poste delle domande: ma allora porge parole così chiare a chi lo interroga, soppesate con tale serietà, da guadagnare all'ascolto anche i più semplici, tenendoli - per così dire - a lungo avvinti, mentre proferisce senza arrecar noia, piuttosto vari sensi di piacere.²⁶⁷

La descrizione, abbastanza estesa considerando la brevità dell'intero testo, colpisce per poche indicazioni concrete sull'effettivo aspetto di Petrarca – che, non si può dimenticare, era in vita al momento della stesura del testo e che Boccaccio conosceva di persona. Impariamo che l'autore del *Canzoniere* fu né particolarmente pallido, né particolarmente

²⁶⁵ G. Villani, «Introduzione», G. Boccaccio, *Vita di Petrarca*, G. Villani (a c. di), Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 14 & 21.

²⁶⁶ G. Boccaccio, *Vita di Petrarca*, G. Villani (a c. di), Roma, Salerno Editrice, 2013, p. 83. [Testo originale, p. 82: «homo moribus civilis et < eloquentia, et unicuique iuxta sui conditionem amicabile, placabilis et communis; habitu vero honestissimus».]

²⁶⁷ Ivi, p. 83 & 85 [Testo originale, pp. 82 & 84: *Statura quidem procerus, forma venustus, facie rotunda atque decorus, quamvis colore etsi non candidus, non tamen fuit obscurus, sed quadam decenti viro fuscositate permixtus. Oculorum motus gravis, intuitus letus et acuta perspicacitate subtilis; aspecti mitis gestibus verecundus quamplurimum; risu leissimus, sed numquam cachino inepto concuti visus; incessu moderatus, prolatione placidus et iocosus, sed rara locutione utitur nisi interrogatus, et tunc verba debita gravitate pensata sic interrogantibus profert in patulo, ut ad audiendum attrahat eciam ydiotas, et cosdem, per longissima spatia durante sermone, sine tedio, ymo cum delectatione multiplici, ut ita loquar, teneat irretitos.*]

scuro e che ebbe un ‘viso tondeggiante’ – che, del resto, si allinea bene con l’iconografia stabilita di Petrarca, di cui si parlerà nel capitolo successivo. Qui però finisce la descrizione propriamente ‘fisica’. Per quanto riguarda gli occhi, si parla della loro severità e del ‘sottile l’intuito per acuta perspicacia’, riferimenti piuttosto alla mente del poeta che al suo aspetto. Impariamo anche che egli sarebbe stato misurato nei gesti e controllato nel camminare, elementi che rivelano più il suo carattere che la sua fisicità. Lo conferma anche il fatto che la seconda parte della descrizione è dedicata al modo di parlare del poeta, che si iscrive perfettamente nell’immagine del saggio menzionata prima – di base silenzioso, ma incredibilmente acuto ed eloquente se richiesto. Tutto ciò sembra confermare che per Boccaccio la descrizione fisica è inseparabile dalla descrizione caratteriale del personaggio e deve risultare complementare.

Lo stesso vale del resto anche per l’*opus magnum* di Boccaccio, ovvero il *Decameron*. Quel pilastro della narrativa moderna si distingue, tra le altre cose, per una grande varietà di personaggi e per la loro vivida caratterizzazione. Tuttavia, i loro attributi fisici, come la bellezza, la bruttezza, le deformità fisiche e così via, servono soprattutto a tipicizzarli (una bella donna, un ruffiano, un povero contadino etc). Nel contesto del *Trattatello* è anche particolarmente interessante il modo in cui nel *Decameron* viene descritto Guido Cavalcanti, «un de’ miglior loici che avesse il mondo e ottimo filosofo naturale» che «alcuna volta speculando molto astratto dagli uomini divenia»²⁶⁸, che richiama l’immagine del poeta solitario, la stessa che viene usata per Dante nel *Trattatello* e per Petrarca nella sua *Vita*.

In questo contesto è interessante che nel *Decameron* Giotto venga rappresentato come brutto, seguendo uno spunto petrarchesco²⁶⁹. Nella novella di Boccaccio citata nel capitolo precedente, il pittore - pur presentato come il genio che fa risorgere l’arte della pittura, -e contribuendo così alla gloria di Firenze, viene descritto come «disorrevole» e «disparuto»²⁷⁰ (sia pur in seguito ad un acquazzone) sicché la sua battuta contro il compagno di viaggio serve come prova che «sotto turpissime forme d’uomini si trovano maravigliosi ingegni»²⁷¹. Occorre però osservare che la sua bruttezza viene rappresentata come una caratteristica piuttosto inaspettata per un maestro della sua fama e brillantezza – e ciò conferma di nuovo che il ruolo dell’aspetto fisico per Boccaccio sarebbe innanzitutto quello

²⁶⁸ Boccaccio, *Decameron*, pp. 1019-1020.

²⁶⁹ *Fam.*, V, 17.

²⁷⁰ Boccaccio, *Decameron*, p. 1003.

²⁷¹ *Ivi*, p. 1002.

di complementare ed enfatizzare la descrizione caratteriale. Sulla base del testo è impossibile creare un legame tra la descrizione e la realtà, ed è impossibile sapere se Boccaccio si fondasse esclusivamente sulle relazioni di chi aveva conosciuto il pittore, incluso Petrarca. Tuttavia, non è da escludere che Boccaccio avesse incontrato Giotto di persona, essendo entrambi stati alla corte di Napoli nello stesso periodo²⁷² e poteva preservare un'impressione generale del suo aspetto fisico.

2.3.4. Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*

Tornando ancora brevemente al tema della descrizione fisica di Dante, è interessante notare che Boccaccio sembra dare importanza a una rappresentazione visiva del *sommo poeta* già nel decennio precedente alla stesura del *Trattatello*, precisamente nell'*Amorosa Visione*, un poema di cinquanta canti scritto in terzina. È un'opera giovanile dello scrittore, composta secondo Vittore Branca «tra il 1342 e i primissimi del 1343»²⁷³ e rappresentante «la prima incondizionata ed entusiastica adesione alla civiltà toscana e dantesca»²⁷⁴ dopo il ritorno da Napoli. In essa lo scrittore descrive una visione allegorica: una grande sala, decorata con pitture così eccezionali che sembra non esser uscita da mano umana «eccetto se da Giotto»²⁷⁵ (IV, 16). La decorazione della sala consiste delle rappresentazioni degli uomini illustri dell'antichità, tra cui filosofi, scienziati e poeti: il canto culmina però nella rappresentazione dell'unico personaggio moderno – Dante:

Dentro dal coro delle donne adorno,
in mezzo di quel loco ove facieno
li savi antichi contento soggiorno,
riguardando, vid'io di gioia pieno
onorar festeggiando un gran poeta,
tanto che 'l dire alla vista vien meno.

Aveali la gran donna mansueta
d'alloro una corona in su la testa
posta, e di ciò ciascun'altra era lieta.

E vedend'io così mirabil festa,

²⁷² Knerr, *Das Danteporträt im Bargello zu Florenz*, p. 28.

²⁷³ V. Branca, «Introduzione», in G. Boccaccio, *Amorosa Visione*, V. Branca (a c. di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Vol. 3, Milano, Mondadori, 1974, p. 6.

²⁷⁴ Ivi, p. 3.

²⁷⁵ G. Boccaccio, «Amorosa Visione», in V. Branca (a c. di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Vol. 3, Milano, Mondadori, 1974, p. 34.

per lui raffigurar mi fé vicino,
fra me dicendo: «Gran cosa fia questa».
Trattomi così innanzi un pocolino,
non conoscendol, la donna mi disse:
- Costui è Dante Alighier fiorentino,
il qual con eccellente stil vi scrisse
il sommo ben, le pene e la gran morte:
gloria fu delle Muse mentre visse,
né qui rifiutan d'esser sue consorte²⁷⁶.

[Amorosa Visione, V, 70-88]

Il ritratto allegorico di Dante nell'*Amorosa Visione* è molto lontano dal modo in cui il poeta viene descritto nel *Trattatello*. Come si è già detto sopra, in esso il poeta acquisisce una fisicità, con tratti ben definiti. Nell'*Amorosa Visione* invece Boccaccio non fa cenno all'aspetto di Dante, dato che l'unico suo attributo 'fisico' è la corona d'alloro, che deve sottolineare la sua eccellenza poetica. Tutta la scena è volta a sottolineare la sua grandezza, in quanto posizionato 'in mezzo' della sala degli uomini illustri e onorato dalle muse. Boccaccio sottolinea anche la sua fiorentinità, rivendicandolo come eroe della sua patria. L'immagine di Dante è quindi creata attraverso il contesto, essendo priva di dimensione fisica. È altamente probabile che Boccaccio alluda ad un'opera d'arte realmente esistita, cioè alla Sala Grande del palazzo di Napoli, con il giottesco ciclo degli uomini illustri oggi perduto.

2.3.5. Palazzo dei Giudici e dei Notai: il primo documentato ritratto di Dante

Gombrich nota che «the growing demand for a likeness of Dante led to a tendency to recognise his features in many earlier murals which were vaguely thought to date from this time»²⁷⁷. Questa tendenza, che Maria Monica Donato chiama 'la caccia al volto di Dante'²⁷⁸ (espressione ripresa nel titolo di questo capitolo) di riconoscere ritratti danteschi nelle rappresentazioni in cui non ci sono prove della loro esistenza è particolarmente visibile nelle rappresentazioni di gruppo, dove spesso è facile individuare figure con le caratteristiche tradizionalmente associate a Dante, come mantello rosso o naso aquilino. La studiosa fornisce diversi esempi dei presunti ritratti interpretati come tali in vari momenti

²⁷⁶ Ivi, pp. 38-39.

²⁷⁷ Gombrich, *Giotto's Portrait of Dante?*, p. 480.

²⁷⁸ Donato, *Il primo ritratto documentato di Dante*, p. 357.

storici, tra cui nel *Giudizio Universale* di Nardo di Cione²⁷⁹ nella cappella Strozzi in Santa Maria Novella o persino tra i beati nella *Cappella degli Scrovegni*²⁸⁰.

Allo stesso tempo la Donato afferma di aver riconosciuto il ritratto di Dante nel Palazzo dell'Arte dei Giudici e Notai ancora nel 1985, ma che solo il restauro del 2005 «l'ha reso leggibile ed accessibile»²⁸¹ (Fig. 24a & 24b). Il profilo di Dante sarebbe «meno spigoloso e arcigno rispetto e quella 'fisionomia tradizionale' che prende forma dal Quattrocento»²⁸². Secondo la studiosa, quel ritratto è diverso da altre sensazionali scoperte delle presunte rappresentazioni del poeta, in quanto non si tratta del volto «pescato in una folla anonima, ma una figura intera stante, monumentale, che condivide uno spazio delimitato con altre congeneri distinte, e con esse sole: una serie che può solo essere composta di definite persone storiche, oggi afferrabili non per via di divinazione, ma perché volute e rese identificabili quando le si dipinse». Allo stesso tempo l'autrice sottolinea che non si tratti qui di un vero volto di Dante, bensì di una «prima effigie monumentale – s'intenda: non libraria – *documentata*»²⁸³.

Come afferma la studiosa stessa, non cercava alcun '*new Dante*', ma ha fatto la scoperta «studiando la prima iconografia umanistica degli Uomini famosi» e seguendo «le tracce della fortuna iconografica dei poeti moderni». La rappresentazione fa parte di un programma iconografico più ampio eseguito prima sulla volta e poi sulle pareti: non è conosciuta la data esatta dell'esecuzione, ma la Donato indica lo scorcio del secolo come il periodo più probabile, con il 1406 come una sicura data *ante quem*,²⁸⁴ mentre il cartello appeso oggi nel Palazzo dei Giudici e dei Notai riporta la data dell'esecuzione del ritratto in questione semplicemente come «dopo il 1375»²⁸⁵.

Il ciclo, fortemente danneggiato nonostante il restauro, è un raro esempio della pittura profana in un edificio pubblico, dove sulla volta si trova rappresentata la città di Firenze, con tutti i simboli del comune, circondata dalle lunette sulle pareti con immagini allegoriche e storiche, tra cui una lunetta con la rappresentazione dei poeti moderni: Dante,

²⁷⁹ La studiosa nota che il presunto ritratto di Dante nel ciclo di Nardo di Cione sarebbe «il solo che ancora può dar da pensare», in quanto la rappresentazione dell'inferno nella cappella è chiaramente ispirata all'Inferno dantesco e la figura interpretata come poeta sembra effettivamente essere posta in evidenza. Nota infine che non esistono però prove che possano accertare una tale identificazione [Ivi, p. 372].

²⁸⁰ Ivi, p. 358-359.

²⁸¹ Ivi, p. 355.

²⁸² Ivi, p. 360.

²⁸³ Ivi, p. 360

²⁸⁴ Ivi, p. 370.

²⁸⁵ Visionato: 19.03.23.

Petrarca, Zanobi da Strada e Boccaccio²⁸⁶. Gli affreschi sono molto danneggiati, ne restano solo dei frammenti. L'identità dei poeti è documentata dai *tituli* pervenutici in un manoscritto quattrocentesco e stesi da Domenico Silvestri: un amico e collaboratore di Coluccio Salutati²⁸⁷, nonché console dei Notai per diversi anni²⁸⁸. Non a caso sono gli stessi poeti elogiati per aver fatto rinascere la poesia fiorentina nel villaniano *Liber de origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus* già ricordato, la cui prima stesura nel 1381-82 è stata rivista proprio da Coluccio Salutati, che si impegnò a celebrare questi personaggi anche altrove²⁸⁹. Egli con ogni probabilità influenzò anche, direttamente o indirettamente (attraverso il legame con Domenico Silvestri) il programma del ciclo pittorico in questione²⁹⁰, i cui frammenti oggi resterebbero «i soli testimoni d'uno straordinario programma di pubblica consacrazione monumentale dei poeti»²⁹¹.

Parlando della rappresentazione nel Palazzo dell'Arte dei Giudici e Notai, la Donato fa un'osservazione che vale non solo per questa opera, ma per tutte rappresentazioni finora qui trattate che «*ritratto certo* (certamente inteso *ab origine* come Dante) non vale ritratto veridico». Non conosceremo quindi mai il vero volto del poeta, ma possiamo indagare sul «problema della formazione e affermazione dell'immagine monumentale di Dante, dei suoi tempi, forme e contesti»²⁹².

La scoperta della rappresentazione di Dante nel Palazzo dei Giudici e dei Notai – della cui esistenza Gombrich non era ancora consapevole al momento della pubblicazione del suo articolo - conferma quello che si è concluso dall'analisi delle fonti scritte: che l'identificazione del ritratto nel Bargello viene affermata già nel tardo Trecento / primo

²⁸⁶ «Nel 1406 si aggiunsero Claudiano, poeta latino creduto di origine Fiorentina, e il cancelliere umanista Coluccio Salutati, morto proprio in quell'anno.» [*Ibidem*]

²⁸⁷ Donato, *Il primo ritratto documentato di Dante*, p. 367-368. Il manoscritto in questione è il codice Laurenziano BML, Plut. 90 inf. 13; per i *tituli* editi ved. D. Silvestri, *The latin poetry*, E. C. Jensen (a c. di), München, Fink, 1973, pp. 168-173 e M. M. Donato, «Per la fortuna monumentale di Giovanni Boccaccio fra i grandi fiorentini», *Studi sul Boccaccio*, 17.1988, pp. 287-342.

²⁸⁸ Donato, *Il primo ritratto documentato di Dante e il problema dell'iconografia trecentesca*, p. 370.

²⁸⁹ Come osserva M.M. Donato, «Salutati in persona s'era adoperato per consacrare in figura i poeti 'villaniani' nei massimi edifici pubblici della città: la Cattedrale e il Palazzo della Signoria» [Ivi, p. 368]. Ne sarebbe il risultato il ciclo degli *Uomini famosi* nell'*Aula minor* nel Palazzo della Signoria, distrutto nella seconda metà del Quattrocento. Il programma nel Duomo non è mai stato eseguito. La studiosa nota anche che l'ordine dei Signori di «procurare il ritorno in patria dei resti di cinque 'cives Florentini'»: l'Accursio, Dante, Petrarca, Zanobi e Boccaccio, o almeno di erigere un sontuoso monumento funebre ad ognuno di essa, sarebbe pure un risultato delle azioni di Coluccio, «spiritus rector della 'politica culturale' della Signoria» [Ivi, p. 369]. Come scrive Tanzini, «non si può non constatare la connessione dell'iniziativa con l'opera del Villani, che ancora una volta mostra di aver trovato da subito una particolare consonanza con gli orientamenti ideologici dei ceti dirigenti della città» [Tanzini, «Le due redazioni del 'Liber' p. 158].

²⁹⁰ Donato, *Il primo ritratto documentato di Dante e il problema dell'iconografia trecentesca*, p. 367.

²⁹¹ Ivi, p. 369.

²⁹² Ivi, p. 360.

Quattrocento: infatti, come dimostra la Donato, il ritratto nel Palazzo dei Giudici e dei Notai sarebbe derivato da quello nel Bargello, essendo ovvia la somiglianza dell'abito: «una sopravveste di tipo dottorale «di color sanguigno», aperta sul petto, con risvolti stonati che mostrano una doppiatura bianca, forse di vaio»²⁹³. Anche i tratti del volto del poeta, incluso il famoso naso aquilino, sembrano coincidere in entrambe le rappresentazioni, anche se nel Palazzo dei Giudici e dei Notai sono più sottili. Visto che possiamo essere certi, per le ragioni nominate sopra, che il ritratto nel Palazzo dei Giudici e dei Notai fu *ab origine* concepito come Dante, vuol dire che, alla fine di Trecento, il suo modello nel Palazzo del Podestà doveva già essere interpretato come una rappresentazione del poeta.

Anche un altro elemento dell'abbigliamento della figura al Bargello sembra confermare che la rappresentazione fosse identificata come Dante già nei tempi antichi. La Donato richiama l'attenzione sul copricapo altamente distintivo, che poi è stato riprodotto in diverse immagini del poeta, ma che è probabilmente frutto di un fraintendimento. La studiosa nomina tutta una serie di ritratti di Dante ispirati chiaramente all'immagine nel Bargello, tra cui il manoscritto quattrocentesco BNCF, Palat. 320 che rappresenta Dante con un copricapo molto simile a quello indossato dalla figura del Palazzo del Podestà, come anche «ms. Ricc. 1040, [...] le versioni botticelliane, nella porta della Sala dei Gigli in Palazzo Vecchio; con le fettucce annodate in Andrea del Castagno, Domenico di Michelino, Luca Signorelli²⁹⁴». La Donato è convinta che il ritratto dal Palazzo dei Giudici e dei Notai si collochi «all'inizio della serie»²⁹⁵, il che sarebbe giustificato dal punto di vista della datazione – con ogni probabilità tardotrecentesca – del ciclo. Dal punto di vista della cronologia è probabile che l'immagine in Palazzo Vecchio²⁹⁶ fosse lo stadio intermedio tra l'immagine del Bargello e quella nel Palazzo dei Giudici e Notai (esemplata sulla prima e modello per la seconda), ma essa purtroppo non ci è pervenuta.

Che dal tardo Trecento in poi la figura nel Bargello fosse identificata come Dante, non risponde alla domanda sull'identità *intesa* della raffigurazione. Per le ragioni elencate prima, è altamente improbabile che negli anni Trenta del Trecento lo scopo del committente fosse quello di rappresentare Dante tra i beati. Ha ragione la Donato ad affermare che «un personaggio distinto da attributi peculiari (il libro, il tralcio), posto a sovrastare un committente inginocchiato e a capeggiare una serie di figure volte verso il centro della

²⁹³ Ivi, p. 374.

²⁹⁴ Ivi, p. 375

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ Ivi, p. 373; Ved. anche T. Hankey: «Salutati's epigrams for the Palazzo Vecchio at Florence», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXII [1959], pp. 363-5.

composizione, più vicino possibile a chi guarda, debba essere ‘qualcuno’ – insomma, un vero ‘ritratto istoriato’; e ‘qualcuno’ saranno anche altri dei contemporanei»:²⁹⁷ non ci sono però pervenuti dei testimoni che potessero confermare con certezza la sua identità.

2.4. Conclusione

Per riassumere, mancano prove concrete sull’identità del ritrattato nel Bargello, ma a mio avviso gli argomenti a favore della sua identificazione con Dante al momento dell’esecuzione degli affreschi si basano prevalentemente su interpretazioni di natura speculativa, mentre gli argomenti che negano l’originale identificazione con Dante sembrano avere natura più concreta. Le prime testimonianze scritte che ne attestano esistenza sono tarde rispetto all’esecuzione degli affreschi; si pensi qui ai testi di Antonio Pucci e soprattutto di Filippo Villani, da cui poi scaturisce tutta la tradizione che arriva fino al Vasari. Per questa ragione condivido l’ipotesi secondo la quale il ritratto non è stato ideato come Dante, ma è stato interpretato come tale decenni dopo la sua esecuzione.

A prescindere dalla verità storica sull’identità originaria del ritrattato nel Palazzo del Podestà, è indiscutibile che le fonti fiorentine scritte nella seconda metà del Trecento attestino un forte desiderio di potersi rifare a un ritratto di Dante. Ciò è vero anche per il *Trattatello* di Boccaccio, che non menziona la rappresentazione nel Bargello. È fondamentale la crescente importanza di Dante e la sua posizione unica nella storia culturale della sua città natale, che finisce per integrarsi nell’identità umanistica fiorentina. Già la storia compositiva della *Nuova Cronica* di Giovanni Villani – che appartiene alla generazione precedente ad Antonio Pucci, Boccaccio e, più giovane ancora, Filippo Villani – è un vivo testimone del graduale cambiamento nella percezione del *sommo poeta*, e della diminuzione dell’antagonismo da parte delle autorità fiorentine, che tra l’altro vivono un periodo politicamente e socialmente turbolento. Nella seconda metà del Trecento, e soprattutto all’inizio del Quattrocento sotto l’influenza crescente delle idee umanistiche, Firenze sente il bisogno di celebrare i propri eroi, di cui Dante è forse il maggiore. È lo stesso bisogno che prova Vasari nel Cinquecento, e che provano gli ‘scopritori’ ottocenteschi del ritratto alla vigilia del Risorgimento. Le ostilità politiche del passato perdono vigore, e il *sommo poeta* diventa un simbolo concreto del potere culturale di Firenze. Il ritratto nel palazzo civico sarebbe anche un segno definitivo della riconciliazione dopo l’ingiusto esilio del poeta.

²⁹⁷ Ivi, p. 376.

La panoramica della letteratura porta ad un'altra osservazione interessante riguardante il significato della figura del poeta. Giovanni Villani, che stese il primo abbozzo biografico di Dante, non fa alcun cenno al suo aspetto fisico, o ai suoi attributi esterni, concentrandosi esclusivamente sulla sua importanza culturale. Neanche Boccaccio nell'*Amorosa Visione*, pur includendo nella sua visione un ritratto di Dante posizionato nella galleria degli uomini illustri, si occupa della fisicità di tale rappresentazione, a parte accennare all'incoronazione del poeta con la corona d'alloro. Entrambi gli scrittori si concentrano esclusivamente sulla grandezza poetica di Dante e sottolineano il suo legame con la sua città natale, nutrendo la leggenda del poeta-eroe fiorentino.

Nel sonetto dedicato al ritratto di Dante, non datato ma con ogni probabilità posteriore all'*Amorosa Visione*, Antonio Pucci nota solo gli attributi poetici – il libro e la corona d'alloro. Sulla base di queste osservazioni si potrebbe concludere che, nonostante la crescente importanza del poeta come personaggio e delle menzioni letterarie del suo ritratto, il punto d'interesse per letteratura del secondo Trecento e primo Quattrocento non è l'aspetto visivo della rappresentazione o le sembianze del suo modello, bensì l'affermazione della grandezza e del peso culturale del poeta. Gli unici testi che escono da questo schema sembrano essere il *Trattatello in Laude di Dante*, che fornisce un'esatta descrizione fisica del poeta, però anch'essa non priva delle connotazioni letterarie, e il *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* di Filippo Villani, che segue da vicino la descrizione boccacesca, allo stesso tempo posizionando il poeta sul piedistallo degli uomini illustri fiorentini, e contribuendo allo sviluppo di questo motivo nell'arte. Bisogna anche osservare che il *Trattatello* è l'unico testo volto consapevolmente ed esclusivamente alla riabilitazione di Dante e alla preservazione della sua memoria come personaggio, e non solo come poeta. Tuttavia, la descrizione del Boccaccio (e del Villani) non sembra aver avuto un ruolo significativo nello sviluppo dell'iconografia dantesca, che segue piuttosto quella che oggi vediamo nel Bargello.

È proprio l'identificazione del ritratto nel Palazzo del Podestà con Dante ad avere delle implicazioni decisive per l'iconografia dantesca. Condivido gli argomenti di Maria Monica Donato, che vede nel Palazzo dei Giudici e dei Notai la prima rappresentazione intenzionale e confermata di Dante preservata fino al giorno d'oggi. Tuttavia, il Palazzo del Podestà è con ogni probabilità il modello iconografico di questa rappresentazione, e finisce per influenzare tutti i celebri ritratti rinascimentali ed oltre, come quelli di Botticelli, Signorelli, Raffaello, Bronzino e Vasari (Fig. 25 – 29), per nominare solo i più celebri. Anche alcuni pittori stranieri, come Giusto di Gand che dipinse Dante ad Urbino (Fig. 30),

si rifanno allo stesso modello. La prima tradizione letteraria è più testimone che causa di tale identificazione, ma sicuramente ha aiutato a consolidarla nella percezione comune, validando il suo sviluppo artistico.

Occorre notare che la crescente importanza della *Commedia* in sé non basta a spiegare il desiderio di vedere il ritratto del suo autore e che tale sviluppo ha anche altri fattori e componenti. Si è già accennato al cambiamento del ruolo del poeta, che viene celebrato pubblicamente, allo stesso tempo distinto dai suoi versi e rappresentante di essi. Un altro elemento importante è la percezione dell'artista. Sicuramente la posizione culturale di Giotto, incomparabile rispetto a qualunque altro pittore non solo fiorentino, e la leggenda della sua amicizia con Dante, hanno contribuito all'identificazione del ritratto con Dante, unendo due eroi fiorentini ed avvicinando poesia e pittura. Per di più, non si può dimenticare che Filippo Villani menziona anche l'autoritratto di Giotto all'interno del Palazzo del Podestà. Anche se possiamo dubitare della sua esistenza, tale osservazione è significativa, perché colloca un'effigie dell'artista in un ambito tradizionalmente riservato a committenti e personaggi prominenti.

Infine, l'emergente tradizione letteraria del ritratto di Dante – il primo caso del genere per cui si può tracciare una linea di sviluppo testuale italiano - attesta anche i cambiamenti trecenteschi nella letteratura stessa. Questa letteratura che possiamo iniziare a chiamare artistica, non perché l'arte costituisca il suo argomento principale, ma perché prende atto dell'esistenza di un fenomeno artistico – in questo caso la rappresentazione pittorica di un grande poeta - e anche se non direttamente e forse neanche consapevolmente, la presenta come un importante elemento della celebrazione culturale della città e dei suoi eroi. La vicenda del ritratto di Dante è solo l'espressione più precoce e più evidente di un fenomeno ben più vasto e complesso, che si esprime con un «impellente bisogno di ritratti riconoscibili»²⁹⁸.

²⁹⁸ Castelnuovo, *Aspetti del ritratto pittorico nel Trecento*, p. 49: Enrico Castelnuovo usa questa frase con riferimento alla società comunale del primo Trecento, cioè alla Firenze giottesca. Castelnuovo, a differenza di chi scrive, interpretava diverse opere fiorentine di Giotto come ritratti. Anche se io eserciterei più cautela al riguardo, considero comunque la frase 'l'impellente bisogno di ritratti riconoscibili' un ottimo modo per cogliere l'essenza dei cambiamenti culturali rappresentati dalle vicende del ritratto di Dante.

Capitolo II: Appendice



Fig. 19a & 19b: La bottega di Giotto, *Paradiso* (dettaglio di Giudizio Universale), Cappella del Podestà, Palazzo del Bargello, 1337, Firenze



Fig. 20: Seymour Kirkup, Schizzo del ritratto di Dante nel Bargello prima del restauro del Marini, 1840, Museo Nazionale del Bargello, Firenze.



Fig. 21: Perseo Faltoni, Schizzo del ritratto di Dante nel Bargello prima del restauro del Marini, 1840, Berlino.



Fig. 22: Il confronto tra le immagini di Kirkup, Faltoni e Marini (l'ultimo a destra).



Fig. 23: *Maschera di Dante Alighieri (Maschera Kirkup)*, da scultore ignoto, XVI-XVII? sec., Palazzo Vecchio, Firenze.



Fig. 24a: *Dante, Petrarca, Zanobi da Strada e Boccaccio*, prima del 1406, Palazzo dei Giudici e dei Notai, Firenze.



Fig. 24b: *Dante* (dettaglio), prima del 1406, Palazzo dei Giudici e dei Notai, Firenze.



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27

Fig. 25: Sandro Botticelli, *Ritratto di Dante*, 1495, collezione privata

Fig. 26: Luca Signorelli, *Ritratto di Dante*, 1500-1504, Duomo di Orvieto

Fig. 27: Raffaello Sanzio, *Dante* (dettaglio), *Il Parnaso*, 1511, Stanza della Segnatura, Musei Vaticani, Roma



Fig. 28: Agnolo Bronzino, *Ritratto di Dante*, ~1532, Galleria degli Uffizi, Firenze



Fig. 29: Giorgio Vasari, *Sei poeti toscani*, 1544, Minneapolis Institute of Art



Fig. 30: Giusto di Gand, *Ritratto di Dante*, ~1473-5, Museo del Louvre, Paris (posizione originale: Palazzo Ducale di Urbino)

Capitolo III: Petrarca e il ritratto - fra memoria individuale e identità culturale

Parlando delle radici della teoria artistica sarebbe impossibile non menzionare Francesco Petrarca, uno dei più importanti intellettuali italiani del Trecento. Anche se la sua vita si svolse principalmente tra Provenza, Milano e l'ambito padovano, il suo lascito fu chiave per l'ambito culturale fiorentino (attraverso figure come Boccaccio, Coluccio Salutati e Leonardo Bruni), nonché quello italiano in generale (e infine, più tardi, europeo). Petrarca, il precursore della nuova epoca del pensiero e da molti chiamato il primo umanista, fu anche senz'altro un amante d'arte. Anche se principalmente fu un letterato, nei suoi scritti si riferisce numerose volte e in diverse forme all'ambito artistico, lasciando la sua impronta pure in questo campo. Come cercherò di dimostrare, la produzione petrarchesca è rilevante anche nel contesto della fortuna storica e teorica del ritratto.

Si partirà con l'analisi di una selezione delle epistole di Petrarca, individuando i passi utili a ricostruire il suo rapporto con il ritratto, sia a livello generale - per quanto riguarda le varie forme ritrattistiche e la questione dell'imitazione - che personale, cioè l'uso del ritratto, letterario e figurativo, in funzione di autocreazione della propria immagine. Si cercherà di collocare le osservazioni petrarchesche nel contesto artistico contemporaneo, sia per quanto riguarda le tradizioni rappresentative del tempo, che quelle diffuse più ampiamente già dopo la morte del poeta, come il ritratto individuale. Molta attenzione verrà dedicata anche alla più precoce tradizione rappresentativa del Petrarca stesso, che fiorisce nell'ambito padovano di seguito alla sua morte, avvenuta nel 1374 ad Arquà nei pressi di Padova (sui Colli Euganei).

Di seguito di passerà alla produzione volgare del poeta, ovvero alle composizioni incluse nel suo *Canzoniere*, con particolare attenzione prestata ai sonetti dedicati al ritratto di Laura di mano di Simone Martini. Essi non solo offrono una comprensione più profonda della percezione petrarchesca della funzione, del significato e dei limiti del ritratto, ma risultano anche interessanti nel contesto dello sviluppo del ritratto femminile, soprattutto quello del tardo Rinascimento.

3.1. Le varie forme ritrattistiche nelle epistole di Petrarca

Prima di immergersi nella questione dei ritratti di Petrarca e della sua amata Laura, vorrei fare una breve panoramica di accenni meno personali ai ritratti che appaiono in alcune epistole petrarchesche, contenute prevalentemente nella sua raccolta *Rerum Familiarum*

*Libri*²⁹⁹ stesa in gran parte durante e dopo la Peste nera che segnò profondamente il poeta. La maggior parte delle lettere appartengono alla reale corrispondenza di Petrarca³⁰⁰, ma alcune sembrano inventate a posteriori apposta per la raccolta, per creare l'immagine desiderata del poeta da giovane.

3.1.1. Immagine viva e spirante e il ritratto del santo

... ma spesso mi soffermo a guardare pieno di venerazione l'immagine di lui così viva e spirante scolpita in alto sulle pareti, che la fama dice somigliantissima. Non lieve compenso è questo alla mia venuta: ché non è facile dire quanto sia la gravità del volto, la maestà dell'aspetto la serenità dello sguardo; manca solo la voce, perché tu creda di vedere Ambrogio redivivo³⁰¹.
[Fam. XVI, 11]

Così Francesco Petrarca esprime ciò che prova stando davanti al ritratto di Sant'Ambrogio, nella chiesa omonima. È l'anno 1353, le vicende del grande poeta lo portano a Milano, dove soggiorna proprio nei pressi della Basilica di Sant'Ambrogio. La lettera Fam. XVI, 11 indirizzata a Francesco Nelli, da cui è tratto il passo sopracitato, è principalmente dedicata alle riflessioni sul valore del tempo e sulla transitorietà dell'esistenza umana, sentimenti ampliati dalla recente Peste nera. È quindi un contesto significativo in cui includere le osservazioni sul potere del ritratto di immortalare le persone scomparse, quasi di riportarle alla vita davanti ai posteri. Il ritratto in questione, un tondo del X secolo di stucco policromo, si può ammirare ancora oggi nel museo diocesano di Milano³⁰².

²⁹⁹ Si tratta dell'unica opera latina del poeta per cui ci è pervenuta la versione definitiva [A. S. Bernardo, «Preface», in F. Petrarca, *Letters on Familiar Matters (Rerum Familiarum Libri)*, trad. A. S. Bernardo, New York, Italica Press, 2005, p. XV], contenente lettere scritte tra il 1325 e il 1366 e organizzate nella raccolta (24 libri, 350 lettere) dal suo autore tra gli anni 1345 e 1366 [A. S. Bernardo, «Introduction», in F. Petrarca, *Letters on Familiar Matters (Rerum Familiarum Libri)*, trad. A. S. Bernardo, New York, Italica Press, 2005, p. XVII].

³⁰⁰ La gran parte delle lettere è indirizzata alle persone specifiche, i contemporanei di Petrarca (amici, ma anche figure ecclesiastiche e politiche) - alla fine dell'ultimo libro si trovano però anche lettere fittizie a grandi uomini antichi.

³⁰¹ L'originale latino: «*imaginemque eius summis parietibus extantem, quam illi viro simillimam fama fert, sepe venerabundus in saxo pene vivam spirantemque suspicio. Id michi non leve precium adventus; dici enim non potest quanta frontis autoritas, quanta maiestas supercilii, quanta tranquillitas oculorum; vox sola defuerit vivum ut cernas Ambrosium*» [Petrarca, *Opere*, p. 908].

³⁰² Per maggiori informazioni riguardanti il ritratto di Sant'Ambrogio, vedi: C. Bertelli, «Percorso tra le testimonianze figurative più antiche: dai mosaici di S. Vittore in Ciel d'oro al pulpito della basilica», in M. L. Gatti Perer [a c. di], *La basilica di S. Ambrogio: il tempio ininterrotto*, Milano, Vita e Pensiero, 1995, Vol II, pp. 339-388, esp. p. 341; L. Frigerio, «Quel ritratto di sant'Ambrogio ammirato dal Petrarca», *Chiesa di Milano*, 16 dicembre 2016: <https://www.chiesadimilano.it/news/arte-cultura/quel-ritratto-di-santambrogio-ammirato-dal-petrarca-33268.html> [accesso: 27.11.20].

Vorrei dedicare più attenzione a questa epistola, in quanto essa, diversamente dagli altri riferimenti artistici di Petrarca, contiene osservazioni piuttosto estese riguardanti un'opera d'arte specifica. La descrizione sopracitata sembra offrire una visione unica dell'intimo rapporto tra un personaggio rappresentato in un'immagine artistica e l'osservatore. Petrarca, che conosceva il pensiero di Ambrogio attraverso i suoi testi³⁰³, ora può trovarsi faccia a faccia con il santo, trascendendo i confini del tempo e della morte. Il poeta, volendo esprimere la sua stima per l'opera, parla di un'immagine «che la fama dice somigliantissima», sostiene che l'effigie sia «viva e spirante» e sottolinea «la gravità del suo volto». Se il ritratto sia davvero somigliante, ha poca importanza: ciò che conta è che il celebre osservatore lo percepisce come tale, anche sulla base della informazione tradita. Le parole di Petrarca echeggiano infatti la scritta latina che accompagna il ritratto:

*«Effigies sancti hec tracta est ab imagine vivi
Ambrosii, pia, clara, humilis, venerandaque cunctis
Ergo genu flexo dicas: o maxime doctor
Alme patrone, Deum pro nobis iugitur ora»³⁰⁴*

È quindi anche la scritta, posteriore però di due o tre secoli alla rappresentazione stessa³⁰⁵, ad affermare che l'effigie sarebbe stata tratta da un'immagine vivente di Ambrogio (parte in grassetto), prima di elencare le virtù del santo e di raccomandare al fedele di pregare a lui.

Lo sfondo contestuale delle osservazioni del poeta è però più complesso. In realtà il petrarchesco «vivam spirantemque» e «vox sola defuerit vivum ut cernas Ambrosium» si ricollega ad una tradizione lunga e proficua, con radici antiche, di una statua o un'immagine così realistica che sembra viva e spirante³⁰⁶. Michael Baxandall osserva che il poeta

³⁰³ M. Bettini, «Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative», in S. Settis (a c. di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1984, p. 223.

³⁰⁴ Il testo originale della scritta latina è citato dopo Nicholas Mann. [N. Mann, «Petrarch and Portraits», in N. Mann & L. Syson (a c. di), *The image of the individual. Portraits in the Renaissance*, London, 1998, p.17, nota 10]

³⁰⁵ Mann riporta la datazione della scritta al dodicesimo o tredicesimo secolo. [*Ibidem*]

³⁰⁶ Michael Baxandall è stato uno degli autori più celebri ad esplorare il motivo di *imagines spirantes* nel contesto dello studio della critica d'arte del primo Rinascimento [Baxandall, *Giotto and the Orators*]. Tuttavia, è utile segnalare al riguardo anche un articolo di Patrizia Castelli del 1998, in cui la studiosa percorre le vicende di questo topos dalla tradizione greca fino al Rinascimento [Castelli, *Imagines spirantes*]. Castelli osserva che «del gradimento di statue 'vive' ed 'animate' è ricca la letteratura greca del tardo ellenismo, ma spetta a Plinio raccogliere in modo antologico le maggiori testimonianze a tal riguardo. L'opera, costituendosi come una sorta di 'enciclopedia' sull'abilità dei pittori e degli scultori nel realizzare figure che gareggiano con la natura, mette in risalto sia oggetti inanimati, come le tende di Zeusi, sia animali ed uomini ingannati da immagini speculari che destano in loro la sensazione della vita» [Ivi. p. 37] Per quanto riguarda i cristiani, essi metterebbero «sotto accusa le credenze teurgiche», Sant'Agostino in primis [Ivi, p. 41]. Al contempo la Castelli nota che «d'altra parte la demonica forza vitale della statua affiora in scritti medievali di grande fortuna e destinati ad un vasto

«*expands the related formulas of 'signa spirantia' (statues that breathe) and 'vox sola deest' (only the voice is lacking)*»³⁰⁷. L'ammirazione del poeta per l'effigie di Ambrogio è quindi espressa con l'uso di formule ben definite, di ascendenza classica, ma non ignote anche nel Medioevo. Baxandall osserva che «*the conventionality of this praise is characteristic of humanist discourse; the commonplaces are epideictic grace-notes, a florid and semi-classical way of saying that a work of art was good*»³⁰⁸. Anche se ciò non nega la sincerità della stima di Petrarca e non esclude una sua reale commozione di fronte all'immagine di Ambrogio, la ripetizione del topos stabilito ostacola l'estrazione di un atteggiamento critico originale e proprio del poeta³⁰⁹. Si può però dedurre che egli interagisse attivamente con l'arte dei suoi tempi e che volgesse la sua attenzione anche verso i ritratti, consapevole del loro potere rappresentativo (anche se si tratta di una rappresentazione storica, e fortemente tipicizzata, di un santo - la forma ritrattistica dominante ai tempi del Medioevo). Per di più, occorre notare che nella lettera sopracitata, come del resto anche nei sonetti 'martiniani' di cui si parlerà di seguito, il ritratto viene visto attraverso il prisma dell'esperienza interiore del poeta, toccato a livello emotivo dal simulacro pressoché vivente, ma privo di voce³¹⁰.

3.1.2. Le monete, gli esempi delle virtù e la questione dell'aspetto fisico

Come già accennato, il fatto che Petrarca nelle Fam. XVI, 11 richiami un'opera dell'arte specifica è di per sé inusuale, in quanto le sue osservazioni artistiche sono di solito di natura generale. Tuttavia, anche in quei casi si possono trovare tra i suoi scritti riferimenti significativi nel contesto della ritrattistica. Ad esempio, in un'altra lettera a Francesco Nelli, dedicata al tema dell'amicizia, Petrarca racconta quanto segue:

pubblico» [*Ibidem*]. La scritta aggiunta alla rappresentazione di Ambrogio ammirata da Petrarca non è quindi inusuale e riproduce lo stesso topos, magari senza la coscienza delle sue radici classiche. Il motivo viene poi ripreso dagli umanisti, che «inseriscono nel loro vocabolario gli aggettivi 'spirans' e 'vivus' con fini diversi, tra i quali emerge soprattutto la volontà di celebrare l'eccellenza della tecnica di quegli artisti dell'età loro che superano ed emulano gli antichi» [Ivi, p. 45]. Castelli ipotizza che sia addirittura Petrarca stesso a portare alla diffusione del tema delle *imagines spirantes* in ambito umanistico [Ivi, p. 46].

³⁰⁷ Baxandall, *Giotto and the Orators*, p. 51.

³⁰⁸ Ivi, p. 52.

³⁰⁹ A mio avviso va troppo oltre Bettini, secondo cui il topos delle 'immagini viventi' nella lettera a Francesco Nelli rivelerebbe la «convinzione che le immagini son mute e non comunicano» [Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino*, p. 231] ed esprimerebbe un lamento della loro insufficienza ed inerente inferiorità alla parola.

³¹⁰ Sulle nozioni medievali di simulacro e statua vivente, e sul loro impatto nella costruzione dell'identità ritrattistica, si veda Pinkus, che analizza la percezione della scultura gotica nei paesi di lingua tedesca tra XIII e XIV secolo e la sua capacità di generare un'esperienza soggettiva nell'osservatore [A. Pinkus, *Sculpting simulacra in medieval Germany: 1250 – 1380*, Ashgate, Farnham, 2014].

spesso a Roma veniva da me un vignaiolo, tenendo in mano un'antica gemma o una moneta di oro o d'argento, talvolta scalfita dal duro dente della zappa, perché la comprassi o riconoscessi l'effigie degli antichi eroi³¹¹. [Fam. XVIII, 8]

Questo breve passo rivela l'interesse per le monete antiche nel contesto delle effigi che rappresentano: interesse di cui diffusione nel Trecento è ormai ben documentata³¹². Petrarca non esprime però solo curiosità, ma indica una conoscenza approfondita del tema, suggerendo che sarebbe capace di identificare le effigi sulle monete. Si tratta ovviamente di personaggi illustri, figure ben conosciute ad un esperto della storia e letteratura antiche: essi però sarebbero identificabili al poeta piuttosto attraverso l'iscrizione sulla moneta che per i loro tratti.

Del resto, il passo appena citato non è l'unico riferimento alle monete nell'epistolario di Petrarca³¹³. In un'altra lettera (Fam. XIX, 3), il poeta descrive il suo incontro con l'imperatore Carlo IV e la loro conversazione intorno, tra le altre cose, all'incompiuto *De viris illustribus* del poeta. Petrarca afferma di aver donato all'imperatore delle monete d'oro e d'argento con i ritratti dei sovrani antichi e «con iscrizioni in caratteri minutissimi e antichissimi» che al poeta «erano assai care», tra cui si trovava l'effigie di Cesare Augusto «viva e spirante»³¹⁴, riferendosi all'imprescindibile motivo di *imagines spirantes*. Ne possiamo ricavare che Petrarca dovesse collezionare monete del genere e le ritenesse preziose, degne di un imperatore. È significativo anche il commento di Petrarca, il quale, consegnando le monete all'imperatore, avrebbe detto: «Ecco [...] o Cesare, quelli ai

³¹¹ Testo originale: «*sepe me vinee fossor Rome adiit, gemmam antiqui operis aut aureum argenteumque nummum manu tenens, nonnunquam rigido dente lignonis attritum, sive ut emerem sive ut insculptos heroum vultus agnoscerem hortatus*» [Petrarca, *Opere: Canzoniere, Trionfi, Familiarum rerum libri*, p. 979].

³¹² L'interesse con le monete si può riscontrare anche prima di Petrarca. Si potrebbe nominare ad esempio *Historia Imperialis*, un testo steso da Giovanni Mansionario nel primo Trecento a Verona e dedicato alle biografie degli imperatori romani. Per ricostruire al meglio tutti gli aspetti della vita dei sovrani in questione, l'autore richiama anche le loro effigi sulle monete antiche, spesso fornendo anche disegni [Cfr. A. Schmitt, «Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento: Petrarca's Rom-Idee in ihrer Wirkung auf die Paduaner Malerei; die methodische Einbeziehung des römischen Münzbildnisses in die Ikonographie "Berühmter Männer"», in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 18 (1974), 2, pp. 190-191]. Nei tempi di Petrarca, le monete antiche erano ormai diventate l'oggetto d'interesse dei collezionisti [Cfr. E. Toreno, *Netherlandish and Italian Female Portraiture in the Fifteenth Century*, Amsterdam University Press, 2022, p. 24; L. Syson & D. Gordon, *Pisanello: Painter to the Renaissance Court*, London, National Gallery, 2001, pp. 109-130; L. Syson, «Circulating a Likeness? Coin Portraits in Late Fifteenth-Century Italy», in N. Mann & L. Syson (ed. by), *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, London, 1998, pp. 115-17].

³¹³ A riguardo vorrei di nuovo richiamare il breve ma utilissimo contributo di Nicholas Mann, che ha portato alla mia attenzione alcune delle lettere qui citate, che in seguito ho proceduto a leggere e analizzare autonomamente [Mann, *Petrarch and Portraits*].

³¹⁴ Testo originale: «*sumpta igitur ex verbis occasione, aliquot sibi aureas argenteasque nostrorum principum effigies minutissimis ac veteribus literis inscriptas, quas in delitiis habebam, dono dedi in quibus et Augusti Cesaris vultus erat pene spirans*» [Petrarca, *Opere*, p. 1004].

quali tu sei successo; ecco quelli che devi cercar d'imitare, conformandoti ai loro pensieri e alle loro persone»³¹⁵. Infine il poeta afferma: «dopo ciò, riassunta brevemente la vita di ciascuno, aggiunti alle mie parole quegli stimoli che mi parvero utili a indurlo a imitarne la virtù»³¹⁶, «*almost as if nature should imitate art, which is itself to some degree already imitating nature*», per citare la felice espressione di Nicholas Mann³¹⁷. Il significato delle effigi per Petrarca si racchiude quindi soprattutto nel loro valore simbolico, non in quello fisico, in quanto esse rappresenterebbero le virtù del personaggio raffigurato - la grandezza del suo carattere e la magnanimità delle sue azioni - degne d'imitazione. Ciò si collega bene con il modo in cui il poeta introduce la sua descrizione dell'incontro con l'imperatore, affermando «per dire quanto grande egli sia, trarremo argomento non dalle sue parole o dal suo aspetto, ma dalle sue azioni e dai fatti»³¹⁸, dopo aver osservato che «non c'è da fidarsi dell'aspetto»³¹⁹, richiamando Giovenale.

Il tema dell'imperatore Carlo IV e le monete ritorna in un'altra lettera, più avanti nella raccolta (Fam. XIX, 12). L'imperatore non ha soddisfatto le aspettative riposte in lui, partendo in fretta dall'Italia, e Petrarca gli indirizza una lettera, rimproverandolo. Il poeta conclude la lettera come segue:

Il mio Lelio mi portò i tuoi saluti, arma a doppio taglio che mi diede mortale ferita, e insieme un'effigie di Cesare d'antico lavoro, che se potesse parlare o tu la potessi vedere, certo ti distoglierebbe da questa ingloriosa, per non dir vergognosa partenza. Addio, o Cesare, e pensa a quel che lasci e dove vai³²⁰.

[Fam. XIX, 12]

Qui risuona ancora più forte il fatto che il poeta si riferisca a Carlo IV come "O Cesare", come riscontrabile anche nella lettera precedente, dal momento che la moneta in questione reca proprio l'effigie del grande imperatore romano. Il poeta non solo mette a confronto il

³¹⁵ Testo originale: «*Et ecce [...] Cesar, quibus successisti, ecce quos imitari studeas et mirari, ad quorum formulam atque imaginem te componas*» [Ibidem].

³¹⁶ Testo originale: «*Sub hec singulorum vite summam multa brevitate perstringens, quos potui ad virtutem atque ad imitandi studium aculeos verbis im perstringens, quibus ille vehementer exhilaratus, nec ullum gratius accepisse munusculum visus est*» [Ibidem].

³¹⁷ Mann, *Petrarch and Portraits*, p. 16.

³¹⁸ Testo originale: «*non verba, non vultum, ne fallamur, sed actus hominis atque exitum consulemus*» [Petrarca, *Opere: Canzoniere, Trionfi, Familiarum rerum libri*, p. 1003].

³¹⁹ Testo originale: «*fronti nulla fides*» [Ibidem].

³²⁰ Testo originale: «*Salutem michi Lelius meus tuis verbis attulit, que michi iaculum anceps et lethale vulnus fuit, simulque Cesaream effigiem pervetusti operis, que si vel ipsa loqui posset vel tu illam contemplari, ab hoc te prorsus inglorio ne dicam infami itinere retraxisset. Vale, Cesar, et quid linquis et quid petis, cogita*» [Ivi, p. 1025].

sovrano contemporaneo con quello antico, segnalando la sua delusione con il primo, che fallisce ad imitare le virtù del secondo, ma ascrive anche un potere pressoché esecutivo all'effigie sulla moneta, che, pur muta, potrebbe influenzare le azioni dell'imperatore, se solo egli la potesse vedere. Ciò rafforza il messaggio del potere simbolico ed esemplare dei ritratti, specie degli antichi.

In un'altra lettera (Fam. VI, 4) Petrarca tratta proprio dell'importanza degli esempi. Il poeta sottolinea diverse volte il grande beneficio che lui stesso ha tratto dagli esempi dei grandi uomini del passato e l'ammirazione che prova per loro.

Per me, non c'è cosa che più mi muova quanto gli esempi degli uomini illustri. Poiché è utile levarsi in alto, e far prova di quel che abbia di solido l'animo nostro, se vi sia in esso qualcosa di generoso, d'indomito e di forte contro l'avversa fortuna³²¹.

[Fam. VI, 4]

Il poeta dedica anche un passo alle statue, affermando che Giulio Cesare fu ispirato alle grandi imprese dalla statua di Alessandro nel tempio di Ercole a Cadice³²². Tuttavia, Petrarca non lascia dubbi che la rappresentazione fisica, anche se utile, è secondaria rispetto a quella scrittoria:

Se dunque le statue degli uomini illustri possono incitare gli animi all'emulazione [...] quanto meglio non può farlo la virtù stessa, quando si palesa chiaramente non nel marmo ma nell'esempio? Forse i lineamenti del corpo più chiari appaiono in una statua, ma la fama delle gesta e della virtù e l'abito della mente più efficacemente si esprimono con le parole che sull'incudine; né mi sembra improprio dire che le statue sono immagine de' corpi, gli esempi delle virtù.»³²³

I sopracitati passi dalle lettere puntano verso le effigi sulle monete e le statue come altre forme ritrattistiche, oltre ai ritratti dei santi, osservabili ai tempi del poeta. Si tratta

³²¹ Testo originale: «*Me quidem nichil est quod moveat quantum exempla clarorum hominum. iuvat enim assurgere, iuvat animum experiri an quicquam solidi habeat, an generosi aliquid atque adversus fortunam indomiti et infracti [...]*» [Ivi, p. 502].

³²² Ivi, p. 504.

³²³ Testo originale: «*Profecto autem, si statue illustrium possunt nobiles animos ad imitandi studium accendere [...] quanto magis ipsa virtus hoc efficit, claro dum proponitur non marmore sed exemplo? corporum nempe liniamenta status forsitan expressius continentur; rerum vero gestarum morumque notitia atque habitus animorum haud dubie plenius atque perfectius verbis quam incudibus exprimuntur; nec improprie michi videor dicturus statuas corporum imagines, exempla virtutum*» [Ibidem].

delle forme classiche che, nonostante avessero anche una tradizione medievale, guadagnano in popolarità proprio ai tempi di Petrarca, grazie al nascente interesse con il patrimonio antico, in cui il poeta stesso ebbe un ruolo da non sottovalutare. L'interesse di Petrarca per le monete non sorprende, considerando la sua ammirazione per l'antichità. Attraverso gli accenni nelle epistole il poeta ci offre una visione del suo approccio verso tali rappresentazioni, stimate da lui non per il loro valore estetico o per l'aspetto puramente fisico dei personaggi raffigurati, ma piuttosto per il valore simbolico che essi portano. Ciò lega fortemente la rappresentazione visiva al suo sfondo storico, letterario e culturale.

3.1.3. La tensione tra l'immagine e la parola

Va detto che Petrarca non si limita a integrare il discorso letterario e quello visivo, ma talvolta li confronta, come nel caso di una lettera a Giovanni dell'Incisa (Fam, III, 18), dove il poeta afferma di non saziarsi mai di libri, osservando che essi avrebbero in sé «qualcosa di singolare» e mettendoli a confronto con gli oggetti appartenenti alla 'cultura visiva' largamente intesa. Secondo il poeta, «l'oro, l'argento, le gemme, le vesti di porpora, le case adorne di marmi, i campi ben coltivati, i dipinti, i cavalli ben bardati, e le altre cose di questo genere danno un piacere muto e superficiale», mentre «i libri diletano nel fondo dell'animo, parlano con noi, ci consigliano e con noi si uniscono con viva e vivace familiarità; né solamente ciascuno di essi penetra nell'animo del lettore, ma suggerisce il nome di altri; e l'uno gli dà il desiderio dell'altro»³²⁴, Tra gli oggetti che danno un piacere «muto e superficiale», il poeta include non solo i dipinti e gioielli, ma anche ad esempio i campi coltivati e i cavalli con addosso i finimenti, enfatizzando ancora la distanza dal campo letterario. I libri invece riescono secondo il poeta a penetrare nel fondo dell'animo, a 'parlare', conducendo una specie di scambio con il lettore, che può trarne spunto per altri studi. L'uso dell'aggettivo 'viva' rafforza ancora l'impressione del potere attivo della letteratura, contrastato con l'impatto passivo delle immagini.

Nella lettera Fam VI, 4, dedicata all'importanza degli esempi, di cui si è trattato poco prima, Petrarca nota che nonostante l'indubbio valore della rappresentazione fisica dei personaggi illustri, essa è comunque secondaria a quella scrittoria, in quanto «le statue sono

³²⁴ Il testo originale: «[...] *libris satiari nequeo. Et habeo plures forte quam oportet; sed sicut in ceteris rebus, sic et in libris accidit: querendi successus avaritie calcar est. Quinimo, singulare quiddam in libris est: aurum, argentum, gemme, purpurea vestis, marmorea domus, cultus ager, pictae tabulae, phaleratus sonipes, ceteraque id genus, mutam habent et superficiariam voluptatem; libri medullitus delectant, colloquuntur, consulunt et viva quadam nobis atque arguta familiaritate iunguntur; neque solum se se lectoribus quisque suis insinuat, sed et aliorum nomen ingerit et alter alterius desiderium facit.*» [Ivi, p. 372.]

immagine de' corpi, gli esempi delle virtù». Petrarca ritorna quindi sempre alla questione della superficialità delle arti visive, confrontata con il valore profondo delle parole, capaci di esprimere la complessità delle idee. È lo stesso concetto che riecheggia fortemente nei due capitoli (*De tabulis pictis* e *De statuis*) del suo *De remediis utriusque fortunae*, dove l'autore mette in guardia contro l'eccessiva fascinazione per le arti figurative, che può ingannare un osservatore colto³²⁵.

Un'altra lettera petrarchesca degna di menzione nell'ottica della superiorità della parola sopra le immagini è indirizzata a Boccaccio. In essa l'autore descrive lo scambio con il suo giovane assistente, un aspirante poeta, riguardante l'imitazione poetica:

Si formerà io spero, l'animo e lo stile, e tra tanti ne troverà uno suo proprio, riuscendo non dirò a evitare, ma a celare l'imitazione, così da non apparire simile a nessuno, e dir si possa che tra tanti vecchiumi, egli «abbia portato nel Lazio» qualcosa di nuovo. Ammira soprattutto Virgilio, e giustamente: poiché, se molti dei nostri poeti sono degni di lode, quegli solo è degno d'ammirazione. Innamorato della sua dolcezza, spesso egli inserisce nei suoi versi passi dei versi di lui; e io, che lo vedo con gioia crescermi a fianco e vorrei che divenisse tale quale io stesso vorrei essere, familiarmente e paternamente lo ammonisco, che guardi a quel che fa: *l'imitatore deve cercare esser simile, non uguale, e la somiglianza deve esser tale, non qual è quella tra l'originale e la copia, che quanto più è simile tanto più è lodevole, ma quale è tra il padre e il figliuolo. Questi infatti, sebbene spesso siano molto diversi d'aspetto, tuttavia un certo non so che, che i pittori chiamano aria e che si rivela soprattutto nel viso e negli occhi*, produce quella somiglianza, la quale fa sì che subito, vedendo il figliuolo, si ricordi il padre, sebbene, se si scendesse a un esame particolare, tutto apparirebbe diverso; ma v'è tra loro qualche cosa di misterioso, che produce quell'effetto. Così anche noi imitando dobbiamo fare in modo che se qualcosa di simile c'è, molte cose siano dissimili, e quel simile sia così nascosto che non possa scoprire se non con una tacita indagine del pensiero, e ci accada piuttosto intuirlo che dimostrarlo. Si può valersi dell'ingegno e del colorito altrui, non delle sue parole; poiché quell'imitazione rimane nascosta, questa apparisce, quella è propria de' poeti, questa delle scimmie. Bisogna insomma seguire il

³²⁵ M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano, Jaca Book, 1994, pp. 80-100.

consiglio di Seneca, che fu prima dato da Orazio, che si scriva così come le api fanno il miele, non raccogliendo fiori ma mutandoli in miele, in modo da fondere vari elementi in uno solo, e questo diverso e migliore³²⁶. [Fam. XXIII, 19]

L'originale latino è come al solito riportato in nota. Per ragioni che verranno chiarite sotto, si chiede al lettore di prestare un'attenzione particolare al frammento in corsivo.

Secondo Petrarca il poeta non deve del tutto evitare l'imitazione, ma deve saperla celare, non ripetendo direttamente le parole di un altro autore, bensì cercando di cogliere il suo «ingegno» e «colorito», in modo tale che l'imitazione non sia immediatamente visibile, bensì intuibile solo con «tacita indagine del pensiero». L'autore paragona l'imitazione poetica con la somiglianza tra padre e figlio, la cui parentela è discernibile nonostante un aspetto diverso. È interessante che per definire quel tipo di somiglianza, Petrarca richiami il concetto difficilmente definibile di «aria» che si rivelerebbe «soprattutto nel viso e negli occhi» e che egli attesta già impiegato dai pittori, un loro termine tecnico insomma. La breve menzione del poeta rivela una riflessione di ambito artistico (o almeno della percezione ed esperienza che Petrarca ebbe dell'ambito artistico) circa la rappresentazione dei volti. Ne conseguirebbe anche che Petrarca dovesse avere qualche livello di familiarità con gli artisti: va osservato che l'originale latino include anche un possessivo: «pictores nostri». Quel possessivo può essere interpretato in diversi modi che non si escludono a vicenda: pittori dei suoi tempi, pittori della penisola italiana, pittori padovani oppure persino, molto probabilmente, i pittori che personalmente conosce. Va anche notato che Petrarca contrappone l'imitazione poetica, quest'*aria* intangibile, al rapporto diretto tra copia e

³²⁶ *Firmabit, ut spero, animum ac stilum, et ex multis unum suum ac proprium conflabit, et imitationem non dicam fugiet sed celabit, sic ut nulli similis appareat sed ex veteribus novum quoddam Latio intulisse videatur. Nunc usque autem imitationibus gaudet, quod suum habet etas illa, et interdum alieni dulcedine raptus ingenii, contra poeticam disciplinam sic in arctum desilit, ut operis lege vetitus, referre pedem nisi visus et cognitus non possit. In primis sane Virgilium miratur; iure id quidem: cum enim multi vatum e numero nostro rum laudabiles, unus ille mirabilis est. Huius hic amore et illecebris captus, sepe carminum particulas suis inserit; ego autem, qui illum michi succrescentem letus video quique eum talem fieri qualem me esse cupio, familiariter ipsum ac paterne moneo, videat quid agit: curandum imitatori ut quod scribit simile non idem sit, eamque similitudinem talem esse oportere, non qualis est imaginis ad eum cuius imago est, que quo similior eo maior laus artificis, sed qualis filii ad patrem. In quibus cum magna sepe diversitas sit membrorum, umbra quedam et quem pictores nostri aerem vocant, qui in vultu inque oculis maxime cernitur, similitudinem illam facit, que statim viso filio, patris in memoriam nos reducat, cum tamen si res ad mensuram redeat, omnia sint diversa; sed est ibi nescio quid occultum quod hanc habeat vim. Sic et nobis providendum ut cum simile aliquid sit, multa sint dissimilia, et id ipsum simile lateat ne depreendi possit nisi tacita mentis indagine, ut intelligi simile queat potiusquam dici. Utendum igitur ingenio alieno utendumque coloribus, abstinendum verbis; illa enim similitudo latet, hec eminet; illa poetas facit, hec simias. Standum denique Senecae consilio, quod ante Senecam Flacci erat, ut scribamus scilicet sicut apes mellificant, non servatis floribus sed in favos versis, ut ex multis et variis unum fiat, idque aliud et melius [Petrarca, Opere, pp. 1232-1233].*

originale, in cui la somiglianza diretta è desiderabile. L'imitazione nascosta sarebbe «propria dei poeti», l'imitazione diretta e fedele invece «propria delle scimmie».

È chiaro quello che vuol dire Petrarca circa l'imitazione letteraria. Dal frammento italiano riportato sopra, a prima vista, non sembra derivare un confronto tra parola e immagine, esso non risulta neanche immediatamente pertinente al tema del ritratto. Per comprendere la sua rilevanza bisogna volgere l'attenzione verso la lingua originale della lettera. Il passo è stato riportato per l'intero nella traduzione italiana dell'edizione Sansoni³²⁷ per facilitare la comprensione del contesto generale: tuttavia, questa traduzione cela il senso dell'originale latino nel punto fondamentale per la nostra indagine: «la somiglianza deve esser tale, non qual è quella tra l'originale e la copia, che quanto più è simile tanto più è lodevole, ma quale è tra il padre e il figliuolo». Mentre 'l'originale' e 'la copia' sono concetti molto ampi che possono riferirsi a diversi campi, nell'originale latino viene usata l'espressione «*imagine ad eum cuius imago est*», che lo lega esplicitamente al campo visivo. Aldo Bernardo nella traduzione inglese del testo restringe ancora l'interpretazione di 'imago', limitandola solo al campo pittorico: «*the similarity must not be like the image to its original in painting*»³²⁸. A mio avviso è però un'interpretazione troppo restrittiva, soprattutto se si considera il contesto più ampio di questo passo petrarchesco.

Bettini, che legge questo frammento come «un sotterraneo e contrastivo parallelo fra letteratura e immagini»³²⁹ riporta la fonte di Petrarca – Seneca – che il poeta stesso richiama nel frammento sopracitato. Seneca, infatti, mette a confronto la somiglianza tra padre e figlio con la somiglianza di un'immagine al suo modello. L'immagine sarebbe per eccellenza inferiore, essendo 'cosa morta'³³⁰. Bettini osserva che il paragone di Seneca sottende il confronto tra i volti dei familiari e le immagini degli antenati portate fuori per i funerali. Esse, come si discuterà nel capitolo successivo, erano spesso basate sulle maschere funebri: si tratta quindi davvero di una somiglianza completa dei tratti del volto, mentre il figlio assomiglia al padre, come del resto nota Petrarca, in modo molto meno diretto. Per Bettini l'arte figurativa viene implicitamente condannata da Petrarca in quanto applica l'imitazione propria delle scimmie, e non dei poeti. Secondo lo studioso «nelle immagini il massimo della rassomiglianza coincide con il massimo della perfezione. [...] stretto nella

³²⁷ Per mantenere la coerenza si è preferito usare la stessa edizione per tutte le citazioni di *Familiarum Rerum Libri*.

³²⁸ F. Petrarca, *Letters on Familiar Matters (Rerum Familiarum Libri)*, trad. Aldo, S. Bernardo, New York, Italica Press, 2005, p. 301.

³²⁹ Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino*, p. 234.

³³⁰ *Ibidem*. Bettini richiama Seneca, *Epistulae* LXXXIV, 5.

regola del naturalismo, al pittore tocca un dovere decisamente simmetrico rispetto a quello del poeta: se questo deve celare le rassomiglianze l'altro deve esasperarle. A lui non è concesso che l'opera sia solo 'figlia' del suo modello, se mai, la sua gemella»; per Petrarca non sarebbe pensabile «un'arte figurativa che interpreti, crei, aggiunga al di là del modello; un'arte che nasconda, celi alluda e richiami l'oggetto solo 'per tacita indagine della mente'» - Bettini, insomma, nel passo petrarchesco vede un «rimprovero rivolto all'artista figurativo nel Medioevo»³³¹

Baxandall, menzionando brevemente la lettera petrarchesca nel suo celebre *Giotto and the Orators*, riporta la traduzione del passo contestato «*imagine ad eum cuius imago est*» come «*the similarity should not be like that of a portrait to the man it is portraying*»³³². Ciò effettivamente restringerebbe il campo interpretativo ed equiparerebbe il ritratto alla somiglianza diretta, come suggerisce anche Nicholas Mann, secondo cui la lettera a Boccaccio rivela che «*Petrarch thought of the function of portraiture in terms of exact copying of faces*»³³³. A mio avviso bisogna però procedere con cautela prima di formulare delle affermazioni troppo definitive per quanto riguarda l'atteggiamento di Petrarca verso la ritrattistica, non solo per l'ambiguità di significato di alcuni concetti latini. Baxandall osserva che «*many of the humanists' remarks and notions about the visual arts grow out of their disposition to compare. One of their favourite subjects was naturally their own writing*»³³⁴. Per Petrarca - il precursore degli umanisti - il confronto tra la creazione letteraria e quella artistica, tra parola e immagine, può quindi essere non una riflessione approfondita sulla natura del processo creativo, ma un semplice espediente retorico, segno di apprezzamento per i modelli classici³³⁵. Quel prendere gli scrittori dell'antichità a modello cui conformarsi complica il suo rapporto con l'arte del tempo. Mentre per Seneca una somiglianza diretta in una rappresentazione pittorica e scultorea poteva sembrare naturale, ciò non trova un riflesso nell'arte contemporanea a Petrarca.

A mio avviso si potrebbe tentare un'interpretazione più attenuata. Il passo non stabilisce in modo decisivo che imitazione diretta è l'unica strada possibile per gli artisti: anzi, 'l'aria', quella somiglianza indiretta, intangibile, che secondo il poeta dovrebbe incarnare l'essenza dell'imitazione poetica è termine preso proprio dal mondo pittorico. Ciò

³³¹ Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino*, pp. 234-235.

³³² Baxandall, *Giotto and the orators*, p. 33.

³³³ Mann, *Petrarch and Portraits*, p. 15.

³³⁴ Baxandall, *Giotto and the orators*, p. 34.

³³⁵ Baxandall osserva che confronto tra l'arte e la (propria) scrittura ebbe importanti modelli classici: «*Cicero and most other ancient authors of books on literary style had made conspicuous play with such comparisons, and to do the same was a minor aspect of the humanists' neo-classicism*» [*Ibidem*].

che si può leggere è che Petrarca disprezza la somiglianza diretta in letteratura, e si potrebbe ipotizzare, seguendo Seneca, che lo stesso giudizio si estenda anche alle arti visive: una rappresentazione della persona volta solo a rappresentare fedelmente la sua sembianza fisica sarebbe quindi di minor valore rispetto a una rappresentazione che cogliesse ‘l’aria’ della persona, anche a scapito della somiglianza. Questa è però solo una proposta, un invito a mettere in discussione interpretazioni troppo arbitrarie – come già menzionato in precedenza, è rischioso trarre delle conclusioni univoche sull’impostazione critica coerente delle osservazioni petrarchesche pertinenti alle arti visive.

3.2. Il ritratto di Petrarca tra la letteratura e l’arte

Dopo aver esaminato brevemente alcune osservazioni generali di Petrarca, è ora di focalizzarsi sul rapporto personale del poeta con il ritratto che emerge da altre sue lettere. Per ‘personale’ si intende non tanto la dimensione emotiva (anche se essa non è del tutto trascurabile), quanto riferita direttamente alla persona del poeta e alla sua immagine - sia quella letteraria che quella figurativa – che, come si vedrà, fu a lui molto cara.

3.2.1. L’autoelogio del poeta in funzione della creazione della propria immagine

Come ben sappiamo, nei suoi scritti Petrarca parla anche della pittura e scultura. Basta richiamare ancora una volta la lettera a Guido Sette (Fam. V, 17), in cui il poeta afferma la diretta conoscenza di Simone Martini e Giotto, fondendo così la tradizione con la sua esperienza personale e introducendo una distinzione tra l’arte di Firenze e quella di Siena. Ricordiamo che in questa lettera Petrarca dichiara la posizione privilegiata della pittura, disprezzando la scultura dei suoi tempi. Tuttavia, il passo su cui vorrei richiamare l’attenzione è un altro, dove l’autore sottolinea il contrasto tra la bellezza delle opere di Simone Martini e di Giotto e la bruttezza fisica di entrambi i pittori:

Di Fidia e d’Apelle non s’è mai saputo che fossero belli; ma dell’uno ci sono rimaste reliquie di opere famose, dell’altro ci è giunta la fama. [...] E per venire dagli antichi ai moderni, dagli stranieri ai nostri, io ho conosciuto due celebri pittori, tutt’altro che belli: Giotto fiorentino, la cui fama è immensa tra i moderni, e Simone senese; [...] ho avuto occasione di vederli, e, come forse dirò altrove

con maggior larghezza, le loro opere mi sono apparse molto lontane e diverse dagli autori³³⁶. [Fam., V, 17]

Dopo le osservazioni su Giotto e Simone, Petrarca passa a parlare di sé stesso:

Di proposito io son venuto a parlare di cose che avrei potuto tralasciare; l'ho fatto perché tu non ti meravigli che, brutto come sono, sia riuscito a scrivere una bella lettera, e, come dice Gregorio, cattivo pittore abbia dipinto un bell'uomo³³⁷.

Si potrebbe costatare che il poeta sembra allontanarsi dall'idea classica della bellezza e avvicinarsi piuttosto a quella cristiana, secondo cui la bruttezza esterna non definisce il valore della persona e delle sue opere. A mio avviso però Petrarca mostrerebbe una certa riluttanza di applicare questo precetto alla propria immagine. In realtà, come si vedrà a breve, la modestia espressa sul proprio aspetto si iscrive bene nel *modus operandi* petrarchesco, particolarmente visibile nelle epistole, in cui il poeta tende a denigrarsi per autocelebrarsi. In ogni caso, è significativa la menzione dell'aspetto fisico, che diventa importante nel contesto della questione ritrattistica.

Per esplorare il significato del proprio aspetto per Petrarca, e il suo impiego nella creazione della sua immagine, occorre menzionare la *Epistola posteritati* – la celebre lettera ai posteri redatta negli anni della maturità del poeta. Essa si presenta come una sorta di autobiografia, accuratamente costruita per delineare l'immagine di sé che l'autore desiderava tramandare. Come tale, l'epistola può essere vista come un autoritratto intellettuale del poeta, steso con scopi commemorativi. Anche se il testo è volto a cogliere l'esperienza e il pensiero dell'autore, esso contiene anche un accenno al suo aspetto fisico:

Da giovane mi era toccato un corpo non tanto forte ma molto agile. Certo, non posso vantarmi di un aspetto eccezionale, ma di un aspetto che poteva piacere negli anni migliori: color pieno di vita tra il bianco e il quasi bruno, occhi vivissimi e vista per lungo tempo acutissima, tranne che, contro ogni aspettativa, essa mi piantò dopo i sessant'anni, sino a rendermi indispensabile, con

³³⁶ Testo originale: «*De Phidia et Apelle nusquam lectum est fuisse formosos; operum tamen illustrium alterius reliquie stant, alterius ad nos fama pervenit. [...]. Atque ut a veteribus ad nova, ab externis ad nostra transgrediar, duos ego novi pictores egregios, nec formosos: Iottum, florentinum civem, cuius inter modernos fama ingens est, et Simonem senensem; [...]. ceterum et hos vidi et, de quibus fortasse alius plura dicendi locus dabitur, opera singulorum ab auctoribus suis multum differentia longeque distantia.*» [Petrarca, *Opere: Canzoniere, Trionfi, Familiarum rerum libri*, pp. 466-467].

³³⁷ Testo originale: «*In hanc ego narrationem, cum preterire possem, sponte incidi; que eo spectat, ne mireris si michi quoque contigerat ut pulcrum scriberem epistolam, turpis ego; et si in ea, ut Gregorii verbo utar, pulcrum depinxi hominem pictor fedus*» [Ivi, p. 467].

disappunto, l'uso degli occhiali. Un corpo che era stato sanissimo per tutta la vita fu infine assalito dalla vecchiaia, che lo strinse d'assedio con la sua solita schiera di malanni.³³⁸

Questo breve accenno, posizionato all'apertura della lettera, si iscrive bene nell'impostazione tematica del testo, in quanto accenna ai temi che il poeta sviluppa nelle parti successive dell'epistola, tra cui si possono nominare il passaggio del tempo, il cambiamento interiore causato dall'età, la passione giovanile e il rimpianto per gli errori commessi nella gioventù, tra cui il desiderio carnale. Tuttavia, la descrizione fornisce anche alcuni particolari dell'aspetto fisico del poeta: impariamo che non era né troppo pallido né troppo scuro (che coincide con quanto indica Boccaccio nella *Vita di Petrarca*, come riportato nel capitolo precedente), non particolarmente robusto di statura, e che nella vecchiaia cominciò a portare gli occhiali. Il ritratto morale ed intellettuale del poeta viene completato con elementi del ritratto fisico: il poeta doveva quindi considerare questo tipo di descrizione rilevante nel contesto della commemorazione della propria persona, anche se in questo caso non si occupa direttamente della rappresentazione figurativa.

Altrove nell'*Epistola posteritati* il poeta afferma apertamente che la sua amicizia sarebbe stata «ambita dai potenti»³³⁹, richiamando diversi sovrani e personaggi di spicco che avrebbero gradito la sua presenza, sostenendo di non capirne le ragioni, ma ammettendo al contempo di poterne trarre vantaggi³⁴⁰. Petrarca dimostra così la sua grande preoccupazione con la scala sociale, sfruttando ogni opportunità di sottolineare la sua alta posizione presso i grandi dei suoi tempi, impiegando lo stesso stratagemma riscontrabile anche nelle altre lettere: cioè autoelogio e orgoglio del rispetto offertogli dai contemporanei, rivestiti nelle sembianze di umiltà. Ciò è riscontrabile anche nella già citata lettera in cui Petrarca ricorda di aver donato le monete con le effigi dei sovrani antichi all'imperatore

³³⁸ F. Petrarca, «Posteritati / Ai posteri», in G. Boccaccio, *Vita di Petrarca*, G. Villani (a c. di), Roma, Salerno Editrice, 2013, p. 107 [testo originale, p. 106: «*Corpus iuveni non magnarum virium sed multe dexteritatis obtigerat. Forma non gloriol excellenti, sed que placere viridioribus annis posset: colore vivido inter candidum et subnigrum, vivacibus oculis et visu per longum tempus acerrimo, qui preter spem supra sexagesimum etatis annum me destituit, ut indignanti michi ad ocularum confugiendum esset auxilium. Tota etate sanissimum corpus senectus invasit, et solita morborum acie circumvenit.*»]

³³⁹ Ivi, p. 117 [testo originale, p. 114: «*familiaritas mea a magnis viris expeti ceperat*»]

³⁴⁰ «Fui fortunato per aver avuto tanti e tali rapporti di familiarità con principi e sovrani e di amicizia con i nobili, da far morir d'invidia» - scrisse - «[...] I re più grandi del mio tempo mi hanno amato e onorato, perché poi, non so: essi lo sapranno. Con taluni potevo anzi comportarmi in modo tale che pareva quasi che fossero essi a star presso di me; e dal loro rango eminente non me ne venne alcun tedio, ma molti vantaggi» [Ivi, p. 111] / testo originale: «*Principum ac regum familiaritatibus et nobilium amicitias usque ad invidiam fortunatus fui. [...] Maximi regum mee etatis et amarunt et coluerunt me; cur autem nescio, ipsi viderint. Et ita cum quibusdam fui, ut ipsi quodammodo mecum essent; et eminentia eorum nullum tedium, commoda multa perceperim*» [Ivi, p. 110].

(Fam, XIX, 3). In essa il poeta afferma che Carlo IV avrebbe richiesto il racconto di tutta la sua vita dalla nascita fino a quel momento. Petrarca avrebbe cercato di dissuaderlo, osservando che essa fosse lunga e noiosa, ma procede comunque al racconto, con l'imperatore che l'avrebbe ascoltato attentamente per molto tempo e avrebbe dimostrato una buona conoscenza della biografia del poeta.³⁴¹ Di nuovo si tratta quindi di una curata impressione di modestia, in una situazione che in realtà punta a dimostrare la grandezza dell'autore, in un'abile operazione di costruzione della propria immagine di saggio e intellettuale, virtuoso in ogni aspetto della sua esistenza.

Finora ci siamo concentrati soprattutto sull'immagine letteraria del poeta. Tuttavia, anche la rappresentazione visiva è sottoposta allo stesso meccanismo. Prendiamo come esempio la lettera a Neri Morando (Fam. XXI, 11) del 1359. In essa il poeta racconta la storia di un orafo di Bergamo, che nonostante avesse «poca cultura letteraria», sviluppò una grande ammirazione per Petrarca, e spese «una non piccola parte del suo patrimonio» per onorare il poeta, «a mettere il mio busto o il mio nome o il mio ritratto in ogni angolo della sua casa, a scolpirlo profondamente nel suo petto»³⁴², al contempo comprando anche copie delle opere di Petrarca. Nella lettera viene richiamato direttamente il tema del ritratto come modo di onorare una persona, non solo come una rappresentazione del suo aspetto fisico, ma anche del suo pensiero. È interessante che si parli dei busti, visto che questo genere rappresentativo si diffonde più ampiamente nella società italiana solo nel Quattrocento, come si leggerà nel capitolo successivo. Tuttavia, esso – forma figurativa celebrativa per eccellenza - fu sicuramente conosciuto nei tempi di Petrarca, soprattutto tra le persone colte, che avrebbero saputo ricondurlo alle sue radici classiche. Nella lettera vengono menzionati non solo busti e ritratti («*imaginem*» in latino, potrebbero essere disegni o immagini in tavola, anche se la seconda opzione è piuttosto improbabile considerando la cronologia), ma anche il nome del poeta, il che suggerisce che le raffigurazioni fossero dotate di iscrizioni. Come nota Mann, «*that Petrarch can tell the story as he does makes his own self-awareness as clear as his awareness of the symbolic role of his presence through his name and the images of himself in his friend's house*»³⁴³.

³⁴¹ Petrarca, *Opere*, pp. 1004-1005.

³⁴² Ivi, pp. 1114-1115 [testo originale, p. 1115: «*In hac nostra vir est unus literarum tenui notitia sed ingenio acri [...]*», «*iam primum patrimonii sui partem non exiguam in meum decus expendere, signum nomen imaginem novi amici in omnibus domus sue angulis, sed in pectore altius insculptam habere*»].

³⁴³ Mann, *Petrarch and Portraits*, p. 19.

Per quanto riguarda l'impiego petrarchesco del ritratto figurativo nella celebrazione scritta della propria persona, forse l'esempio più evidente proviene da una lettera a Francesco Bruni, contenuta in *Res Seniles*, una raccolta epistolare matura del poeta. In essa (Sen., I, 6), Petrarca risponde alle lodi dell'amico con una specie di falsa modestia, sostenendo di non meritarsele. In proposito il poeta richiama la storia di Pandolfo Malatesta, che sarebbe stato un suo grande ammiratore pur senza conoscerlo di persona. Secondo Petrarca, egli avrebbe mandato un pittore non nominato perché gli eseguisse un ritratto a sua insaputa, esempio precoce di 'ritratto rubato'³⁴⁴. Molti anni dopo, quando i due stavano a Milano nello stesso periodo, il signore Malatesta avrebbe insistito per incontrare il poeta, in quanto «nulla ebbe di più importante, nulla di più urgente che contemplare il volto di colui di cui aveva visto l'immagine»³⁴⁵. Di seguito, Petrarca racconta:

Infine, [...] poiché il primo pittore non l'aveva soddisfatto e il mio aspetto era mutato cogli anni, ne impiegò un altro, uno fra i pochissimi pittori del nostro tempo. Avrebbe impiegato Zeusi o Protogene o Parrasio o Apelle, se fossero stati concessi al nostro secolo; ma ogni età deve accontentarsi degli ingegni che ha. Mandò dunque chi poteva, un artista insigne per come sono le cose. Questi, venuto da me, dissimulando il suo intento, mi si sedeva accanto mentre leggevo - lo poteva fare a buon diritto per la grande familiarità che aveva con me - e disegnava non so che di nascosto. Intuii l'amichevole inganno e lo tollerai non volendo che mi dipingesse dichiaratamente. La cosa tuttavia non gli riuscì bene neppure col soccorso di tutta la sua arte. Questo almeno fu il giudizio mio e di altri. Se mi chiedi perché, non so, se non che spesso ciò che si tenta con più accanimento riesce peggio e il troppo volere uccide l'effetto. Tuttavia quel gran condottiero portò con sé quel ritratto anche così e lo ebbe fra le cose più care per il solo motivo che almeno era dipinto con il mio nome! [Sen., I, 6]³⁴⁶

³⁴⁴ Il ritratto rubato veniva fatto di nascosto, senza il consenso dell'interessata/o, di solito - ma non sempre - a scopi matrimoniali.

³⁴⁵ F. Petrarca, *Res Seniles. Libri I-IV*, S. Rizzo (a c. di), Firenze, Le Lettere, 2006, p. 89 (testo originale, p. 88: «*nichil tamen prius habuit, nichil antiquius quam ut vultum cerneret cuius vidisset imaginem*»).

³⁴⁶ Ivi, p. 91 / testo originale: «*Denique, [...] quod neque pictor primus votum eius implesset et mutata annis esset effigies mea, alterum adhibuit, unum quidem ex paucissimis nostri evi pictoribus, adhibiturus Zeuxim aut Prothogenem aut Parrhasium aut Apellem, si nostro seculo dati essent; sed omnis etas contenta suis ingeniis sit oportet. Misit ergo quem potuit, magnum prosus artificem, ut res sunt, qui cum ad me venisset, dissimulato proposito meque lectioni intento ille suo iure assidens - erat enim michi familiarissimus -, nescio quid furtim stilo ageret. Intellexi fraudem amicissimam passusque sum nolens ut ex professo me pingeret, quod nec tamen omni artis ope quivit efficere, Sic michi, sic alis visum erat; cur si queris, nescio, nisi quod sepe vehementius tentata succedunt segnius et nimia voluntas effectum necat. Eam tamen ipsam imaginem tantus*

Il passo sopraccitato presenta un enorme valore nel contesto dello sviluppo della ritrattistica trecentesca, in quanto costituisce una delle rare fonti scritte che attiene direttamente a questa tematica risalente a questo periodo storico. Innanzitutto è notevole il significato attribuito al ritratto, la cui esecuzione è un segno di grande rispetto. È importante notare che si tratta di un ritratto di un poeta e non di un sovrano: anzi, è un sovrano a commissionarlo, capovolgendo le convenzioni. Per di più, è un ritratto eseguito in vita, e non postumo, in epoca in cui le rappresentazioni funebri erano le espressioni ritrattistiche più comuni. Inoltre, l'elemento imprescindibile del ritratto petrarchesco è la somiglianza, visto che il committente esige che fosse eseguito in contatto diretto con il modello, anche se a sua insaputa. Infine è Petrarca stesso a notare che il primo ritratto perse la sua rilevanza perché non rifletteva più fedelmente il suo aspetto, cambiato con il passare del tempo.

È anche significativo che secondo l'autore il ritratto è opera degna dei grandi artisti: Petrarca richiama nel contesto i nomi dei maggiori pittori classici: Zeusi, Protogene, Parrasio e Apelle. Anche se gli autori dei ritratti non vengono nominati, Petrarca suggerisce che il secondo sarebbe stato non solo un grande artista (anche se apparentemente inferiore ai grandi pittori classici appena nominati), ma anche un suo amico³⁴⁷. È però significativo che alla fine, nonostante la grande maestria del pittore, egli non riesca a creare una rappresentazione soddisfacente del poeta. Petrarca non ne spiega esplicitamente la ragione, se non che «il troppo volere uccide l'effetto». In ogni caso, anche se non del tutto riuscito, il poeta non lascia dubbi che il ritratto fosse considerato di grande valore dal committente, in quanto 'fu dipinto con il suo nome'. Il significato della somiglianza, per quanto considerevole, non è quindi del tutto decisivo.

Infine, è anche interessante notare che in entrambi i casi i ritratti sarebbero stati eseguiti all'insaputa del poeta, che, anche se si è accorto del secondo tentativo, non lo vuole ammettere: «lo tollerai non volendo che mi dipingesse dichiaratamente». Questo rifiuto di posare apertamente per un ritratto potrebbe essere letto come un'altra espressione della falsa modestia del poeta, ma potrebbe anche riflettere le usanze del tempo (Petrarca scrisse la lettera nel 1362³⁴⁸), in cui posare dal vivo non era ancora una pratica diffusa. Comunque, la

ille dux secum tulit interque deli-tias habuit ob hoc unum quod meo saltem nomine facta esset. I nunc et sic affecto meis in laudibus fidem habe!» [Ivi, p. 90].

³⁴⁷ Per le ipotesi sull'identità del pittore, ved. M. M. Donato, «"Veteres" e "novi, "externi" e "nostri". Gli artisti di Petrarca: per una rilettura», in *Medioevo: imagine e racconto*, Parma, Electa, 2003, p. 446. Come giustamente nota Bevilacqua, non si potrebbe trattare di Simone Martini, in quanto gli eventi descritti da Petrarca hanno luogo nel 1356, più di un decennio dopo la morte del pittore. [A. Bevilacqua, «Simone Martini, Petrarca, i ritratti di Laura e del poeta», *Bollettino del museo civico di Padova*, LXVIII [1979], p. 148].

³⁴⁸ Paone, *Giotto ritrattista?*, p. 56.

lettera rivela un'idea di straordinaria modernità: un ritratto fedele e preso dal vivo per commemorare il modello, per di più un uomo di cultura. Sarebbe forse la prima testimonianza di un ritratto individuale eseguito in simile contesto. È un chiaro segno che Petrarca aveva un interesse intellettuale per tale forma pittorica ed era consapevole del suo potere, del suo valore simbolico e del carico emotivo che poteva implicare. Il poeta lo usa in teoria come prova che l'ammirazione di una persona per un'altra può distorcere il suo giudizio. In pratica si tratta però di un autoelogio, e i ritratti commissionati dal signore Malatesta (una figura, tra l'altro, di grande statura tra i contemporanei) devono provare, di nuovo, la fama e il rispetto di cui godeva il poeta. Da questa e dalle altre lettere emerge quindi la creazione del proprio autoritratto come lo scopo importante delle epistole. Si tratta di un autoritratto consapevolmente curato, coerente e costruito sui temi ricorrenti, anche se senz'altro non del tutto corrispondente alla verità, considerando la sua selettività. Questa immagine letteraria influisce poi sulla questione del ritratto figurativo: non solo nella percezione del Petrarca stesso, convinto della propria grandezza³⁴⁹ e di essere degno di essere immortalato nei tempi in cui il ritratto individuale sta solo nascendo, ma anche nel contesto della tradizione rappresentativa del poeta che emerge successivamente.

3.2.2. Le osservazioni petrarchesche nel contesto dell'evoluzione del ritratto individuale

Bisogna tenere a mente che nelle epistole petrarchesche non esiste un'analisi oggettiva delle usanze ritrattistiche del tempo, bensì un racconto personale del poeta, che lo usa a scopi autocelebrativi. È quindi naturale porsi la domanda su come queste osservazioni rientrino effettivamente nel quadro storico-artistico del tardo Trecento. Si è già parlato delle monete e dei ritratti dei santi menzionati in alcune lettere petrarchesche. L'autocreazione

³⁴⁹ A riguardo vorrei ricordare che Mario Martelli, autore dell'introduzione alla edizione di Sansoni, pur ammettendo che nelle sue epistole Petrarca «suona troppo spesso falso e, non di rado, si fa fatica a non rivestirlo mentalmente della dorata cappa di piombo dell'ipocrita», comunque cerca di difendere il poeta dalle accuse di «patetica o riprovevole vanità». Secondo lo studioso, «il divorzio fra l'uomo e il personaggio Petrarca rispecchia fedelmente quello fra la nuova cultura ed i tempi: ma proprio questo divorzio, la cui profondità è attestata in primo luogo dagli epistolari, è in Petrarca - e da lui in poi, nella nostra epoca, che da lui ha origine — il centro assoluto, su cui s'innesta la sua esperienza stilistica; perché, appunto, quel dramma poteva risolversi non certo attraverso la sua obliterazione, ma nella sua accettazione piena e nella sua rappresentazione poetica. Il dramma petrarchesco non sta, insomma, in sparsi motivi — il senso della caducità umana o l'instabilità delle nostre voglie o altro —, ma in questo dissidio profondo fra l'uomo ideale e l'uomo reale; ed esso si consumò, per questo nella lotta incessante fra le esigenze della pagina scritta, in cui quel nodo poteva risolversi in termini stilistici, e le costrizioni pratiche dell'autobiografia». [M. Martelli, «Introduzione», in F. Petrarca, *Opere: Canzoniere, Trionfi, Familiarum rerum libri. Con testo a fronte*, Firenze, Sansoni, 1993, pp. XV & XL-XLI]. È un'interpretazione interessante, che senz'altro di iscrive bene nel contesto storico più ampio della produzione petrarchesca, ma secondo me essa comunque non esclude la vanità di un intellettuale consapevole della propria straordinarietà. Tuttavia, ciò va oltre il tema qui trattato.

letteraria del poeta include però i riferimenti ai suoi ritratti individuali, e nel caso del *Seniles*, I, 6 si tratta persino di ritratti pittorici, o almeno di disegni eseguiti da pittori. I ritratti in questione non ci sono pervenuti, e in effetti non possiamo neanche essere certi della loro esistenza, ma ciò non cambia il fatto che Petrarca doveva avere un concetto, almeno teorico, di tali rappresentazioni.

Esploriamo allora brevemente questo concetto nel contesto delle testimonianze artistiche affini dello stesso periodo. Mentre rappresentazioni riconoscibili di un personaggio specifico inserite in un'opera pittorica si possono trovare lungo tutto il Medioevo – basta pensare alle raffigurazioni dei donatori - il ritratto individuale, cioè una raffigurazione volta interamente ed esclusivamente a rappresentare una persona, fuori dal contesto di una storia (sacra) e dall'ambito funebre, appare nell'arte europea piuttosto tardi, cioè nel Trecento, ovvero proprio nel secolo in questione. Solitamente come primi esempi di ritratti individuali si nominano le raffigurazioni su tavola pervenuteci di due sovrani: Giovanni il Buono³⁵⁰ di Francia (Museo del Louvre, Parigi - Fig. 31) e Rodolfo IV d'Asburgo (Museo della Cattedrale Arcivescovile, Vienna - Fig. 32), entrambi eseguiti intorno alla metà del Trecento³⁵¹. La tavola francese ha un'impostazione più convenzionale, con lo sfondo dorato tradizionalmente medievale, e la rappresentazione di profilo, tipica dei primi ritratti individuali, anche quelli italiani.³⁵² L'opera viennese invece è affascinante per lo sfondo scuro, la rappresentazione di tre-quarti e una luce quasi teatrale, che dà un'impronta realistica alla rappresentazione. Anche se la questione del livello della somiglianza dei ritratti in questione rimane aperta, non ci sono dubbi che entrambi vadano oltre la rappresentazione tipicizzata e contengano elementi fortemente individualizzanti, ispirati ad un personaggio specifico. Non si hanno certezze circa la funzione di queste

³⁵⁰ Qui, come in tanti altri studi, viene accettata la tradizionale identificazione del ritrattato come Giovanni il Buono; tuttavia, va osservato che alcuni studiosi esprimono dubbi sull'identità dell'uomo rappresentato: ad esempio c'è chi sostiene che si potrebbe trattare di Carlo V [A. Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380-1500. T.1: Sztuka dworu burgundzkiego oraz miast niderlandzkich*, Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008, s.129].

³⁵¹ Cfr. H. Baader, «Francesco Petrarca: Irdische Körper, himmlische Seelen und weibliche Schönheit», in *Porträt*, R. Preimesberger, H. Baader und N. Suthor (Hrsg.), *Porträt*, Berlin, Reimer, 1999, p. 179; Per Martindale i due «become the forerunners of Jan van Eyck and Hans Memling» (A. Martindale, «Heroes, Ancestors, Relatives and the Birth of the Portrait», in A. Martindale, *Painting the Palace. Studies in the History of Medieval Secular Painting*, London, The Pindar Press, 1995, pp. 79). Per le vicende critiche e il contesto del ritratto di Rodolfo IV, ved. Grzęda, *Między normą a naturą*, pp.135-165). Per l'effigie di Giovanni il Buono, ved. S. Perkinson, *The Likeness of King. A prehistory of portraiture in Late Medieval France*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, pp. 1-26 & 278-303.

³⁵² Patricia Rubin osserva che l'impostazione di profilo potrebbe adattare la convenzione del ritratto di donatore adottandone così le sue 'connotazioni virtuose' (Rubin, *Understanding Renaissance Portraiture*, p. 13).

rappresentazioni, spesso nominate insieme ma provenienti da due ambiti distinti, il che suggerisce che certe tendenze culturali che poi portano allo sviluppo della ritrattistica come genere a sé stante, avrebbero natura policentrica. Ciò va di pari passo con la crescente popolarità della pittura sacra in tavola, specie i ritratti dei santi.³⁵³

Sia le lettere petrarchesche, che i suoi sonetti (di cui si parlerà a breve), fanno riferimento a ritratti individuali, e costituirebbero quindi prove piuttosto precoci del fenomeno. D'altro canto, non possiamo dimenticare che con ogni probabilità le effigi menzionate da Petrarca sarebbero eseguite su carta, e non su tavola o in affresco. È probabile che tali rappresentazioni precedano ancora i ritratti individuali pittorici, visto che da un lato sono imparentati con la tradizione molto più antica delle miniature, e dall'altro sono molto più deperibili e quindi più difficilmente preservabili fino ai tempi odierni.

Per di più, non si può dire che prima di quel periodo non esistessero forme di ritrattistica medievale, nel senso di riconoscibilità, non di somiglianza³⁵⁴. Si è già parlato delle immagini di donatori e delle effigi sulle monete; si dovrebbero anche aggiungere le illustrazioni nei manoscritti e le sculture, specie quelle funebri, e le forme minori, come ad esempio i reliquiari³⁵⁵ e i timbri. In generale nelle società medievali, in cui l'appartenenza al rango sociale costituiva la principale caratteristica di un individuo, la rappresentazione artistica fu limitata pressoché esclusivamente ai sovrani e ai papi (o agli ecclesiastici di alto rango). Un ruolo importante nello sviluppo del ritratto fu svolto dalle corti, per il significato dell'immagine del sovrano e della sua genealogia³⁵⁶. Anche se nelle genealogie figurate tardomedievali non si può parlare di ritratti individualizzati, esse comunque rafforzano l'idea dell'importanza dell'immagine dell'individuo e del suo potere politico. L'ambito chiave è senz'altro anche la corte pontificia, in cui le immagini del papa – anche se tipicizzate e di stampo bizantino - hanno una lunga tradizione³⁵⁷ e sono iscritte nell'espressione della sovranità papale. Basta pensare ad esempio alla rappresentazione

³⁵³ Grzęda, *Między normą a naturą*, p. 158.

³⁵⁴ Cfr. Castelnuovo, *Aspetti del ritratto pittorico nel Trecento*, 2002; Grzęda, *Między normą a naturą*, 2020; A. Martindale, «Heroes, Ancestors, Relatives and the Birth of the Portrait», in Id., *Painting the Palace. Studies in the History of Medieval Secular Painting*, London, The Pindar Press, 1995, pp. 76 – 116; Rubin, *Understanding Renaissance Portraiture*, 2011.

³⁵⁵ I reliquiari assumono forme antropomorfe tra il XI e il XII secolo [Grzęda, *Między normą a naturą*, p. 77].

³⁵⁶ Ved. Martindale, *Heroes, Ancestors, Relatives and the Birth of the Portrait*, pp. 81-89.

³⁵⁷ Secondo Castelnuovo, il ritratto papale sarebbe «divenuto una categoria autonoma a partire dal V secolo» [Castelnuovo, *Aspetti del ritratto pittorico nel Trecento* p. 38]; Castelnuovo richiama G. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalter*, Città del Vaticano, 1942-1985.

duecentesca di papa Nicola III nel Sancta Sanctorum, raffigurato nell'atto di donazione³⁵⁸; un altro notevole esempio è il papato di Bonifazio VIII, per cui l'impiego della propria effigie costituì un elemento importante dell'esecuzione del potere papale³⁵⁹.

Si possono tuttavia trovare esempi isolati di rappresentazioni di personaggi di rango più basso: in tal caso non si tratta però di solito di una commemorazione individuale, bensì di una funzione sociale. Ne parla Enrico Castelnuovo, rintracciando le forme del ritratto pittorico nel tardo medioevo. Lo studioso menziona ad esempio 'i ritratti repubblicani' volti a «commemorare e celebrare, attraverso l'immagine di un magistrato al lavoro, un ufficio ed una attività essenziali per il comune».³⁶⁰ Castelnuovo richiama anche l'esempio delle duecentesche 'tavolette di Biccherna' di Siena, immagini di piccole dimensioni eseguite sulle tavolette di legno che fungono da copertine di codici della Biccherna e raffiguranti in gran parte dei casi il responsabile del tesoro della città³⁶¹. Piuttosto di celebrare una dinastia, le rappresentazioni come le tavolette senesi, celebrano la continuazione del potere comunale³⁶². Tra gli altri usi contemporanei del ritratto, eseguiti in questo caso fuori dall'ambito pittorico professionale, lo studioso richiama le 'immagini infamanti', cioè le rappresentazioni pittoriche delle esecuzioni dei nemici della città dipinte sulle facciate degli edifici pubblici e i ritratti dei giudici sulle copertine dei registri notarili³⁶³. I ritratti avevano quindi un loro posto nella società tardomedievale, e col tempo acquisteranno un ruolo sempre più prominente, rispondendo ad un crescente bisogno culturale.

Tuttavia, il processo di trasformazione delle forme ritrattistiche medievali in immagini mimetiche è lungo e graduale. Non è perché il Medioevo non conoscesse il concetto della mimesi, che in realtà non sparì mai del tutto – è interessante l'esempio richiamato al riguardo da Mateusz Grzęda, delle raffigurazioni realistiche delle mosche dipinte sui manoscritti³⁶⁴. È piuttosto perché la mimesi non apparteneva al paradigma rappresentativo delle persone, e di conseguenza non venne considerata necessaria, o persino desiderabile. Le rappresentazioni cristiane dovevano ravvicinare gli *exempla* sacri e i modelli da seguire ai fedeli incolti, incoraggiando le persone a volgere i pensieri verso la persona o la cosa rappresentata, senza però scambiare l'immagine per l'originale. A tale

³⁵⁸ Ivi, pp. 43-44.

³⁵⁹ Grzęda, *Między normą a naturą*, nota 136, p. 103.

³⁶⁰ Castelnuovo, *Aspetti del ritratto pittorico nel Trecento* p. 45.

³⁶¹ *Ibidem*.

³⁶² Anche Patrizia Rubin scrive di «*historical records (narrative or emblematic murals in court and civic settings)*» [Rubin, *Understanding Renaissance Portraiture*, pp. 3-4].

³⁶³ Castelnuovo, *Aspetti del ritratto pittorico nel Trecento* pp. 45-46.

³⁶⁴ Grzęda, *Między normą a naturą*, p. 59.

scopo, la somiglianza mimetica è superflua: perciò non veniva richiesta agli artisti, che non si esercitavano nella rappresentazione realistica della realtà e dovevano piuttosto disporre di una buona conoscenza della tradizione rappresentativa. Per quanto riguarda le raffigurazioni delle persone realmente esistenti (e di solito ormai decedute, la cui rappresentazione ha pertanto più che altro scopo commemorativo, pressoché esclusivamente in un contesto religioso), la loro identità fu legata soprattutto alla loro posizione sociale, piuttosto che ai loro tratti individuali. Bastava quindi renderla riconoscibile attraverso attributi, insegne del potere, o altri simboli di appartenenza al relativo gruppo sociale. Per essere riuscita, la rappresentazione doveva seguire le convenzioni ed essere comparabile ad altre rappresentazioni dello stesso tipo. Lo coglie bene Grzęda, affermando che i ritratti medievali non dovrebbero essere considerati un riflesso dell'aspetto reale del modello, bensì una sua 'messa in scena'³⁶⁵ volta a evidenziare da un lato una precisa appartenenza sociale, e dall'altro determinate qualità personali.

Petrarca visse in un periodo in cui il concetto del ritratto si stava ridefinendo, e l'idea delle rappresentazioni individualizzate delle persone con tratti di somiglianza iniziava gradualmente a prendere piede. Ciò avvenne però sempre nel contesto del rango sociale del ritrattato, ed è sottoposto ad una chiave rappresentativa ben stabilita. Bisognerà aspettare il Quattrocento, e meglio ancora il Cinquecento, per vedere la graduale diffusione di ritratti individuali indipendenti, in cui l'appartenenza sociale passa in secondo piano a favore alla raffigurazione mimetica, anche grazie all'impulso dato dai modelli antichi. Anche se le rappresentazioni petrarchesche menzionate nelle sue epistole non appartenessero del tutto a queste categorie, stupisce comunque la precoce modernità della loro presenza letteraria.

3.2.3. I ritratti di Petrarca

Non solo non ci sono pervenuti i ritratti menzionati da Petrarca nelle sue lettere, ma in generale non abbiamo ritratti certi del poeta eseguiti durante la sua vita³⁶⁶. Disponiamo

³⁶⁵ Ivi, p. 87.

³⁶⁶ Nella letteratura, soprattutto nelle pubblicazioni più datate, si possono trovare elenchi più estesi dei ritratti petrarcheschi, che includono anche opere eseguite durante la sua vita. Un esempio di tale pubblicazione è il contributo di Giovanni Mardersteig del 1974 [G. Mardersteig, «I ritratti del Petrarca e dei suoi amici di Padova», *Italia medioevale e umanistica*, XVII (1974), pp. 251-280]. Tra i ritratti di Petrarca lo studioso nomina ad esempio il Giudizio Universale di Nardo di Cione in Santa Maria Novella eseguito negli anni Cinquanta del Trecento. Per molto tempo si sono individuate in esso le raffigurazioni molto precoci di Dante e di Petrarca (e forse anche di Boccaccio). Tuttavia, oggi l'identificazione di queste effigi viene considerata controversa, perciò l'opera in questione viene omessa in questa analisi. Mardersteig richiama anche l'affresco eseguito da Altichiero nella *Sala Grande* del palazzo di Cansignorio a Verona. La decorazione non ci è pervenuta, tuttavia Vasari sostiene che essa contenesse anche un'effigie di Petrarca. Per le ragioni discusse nel primo capitolo, non considero Vasari una fonte affidabile per quanto riguarda l'identificazione dei ritratti da

tuttavia di alcune immagini di provenienza padovana databili poco dopo la sua morte avvenuta nel 1374. Tra essi, è di particolare interesse il disegno nel manoscritto *De Viris Illustribus* trascritto da Lombardo della Seta per Francesco I di Carrara³⁶⁷ e completato all'inizio del 1379³⁶⁸. Il manoscritto risale agli anni immediatamente posteriori alla morte del poeta e contiene una sua raffigurazione a inchiostro bruno posizionata sopra l'indice, nella parte superiore della pagina (Bibliothèque Nationale de France, Parigi - Fig. 33a & 33b). Il disegno, attribuito ad Altichiero, rappresenta il poeta a mezzo busto e di profilo, rivolto verso destra, raffigurato sulla superficie bianca. Il poeta indossa un copricapo che copre anche il suo mento³⁶⁹ e un semplice mantello, privo di decorazioni e dettagli ornamentali. Nonostante la natura sintetica dell'immagine, spiccano i tratti del volto: gli occhi fissati in avanti, il naso piuttosto massiccio, anche se non aquilino, le labbra strette, con l'angolo della bocca leggermente abbassato e il mento carnoso. L'effigie crea una sensazione di concentrazione e calma. È difficile non avere l'impressione che si troviamo davanti a un ritratto fortemente e consapevolmente individualizzato, anche se più giovanile, e quindi probabilmente anche idealizzato, del poeta morto a settant'anni.

Come nota Maria Grazia Ciardi Dupré dal Poggetto, il disegno è altamente innovativo nel contesto della decorazione manoscritta, non solo perché presenta un ritratto non inserito in un'iniziale, ma anche considerando che la convenzione del ritratto d'autore nelle miniature nel primo Trecento (quando il genere comincia a diffondersi), di solito vede «l'autore intento a comporre il testo allo scrittoio»³⁷⁰. Per di più, la studiosa osserva che l'impostazione di profilo, oltre che richiamare le monete antiche, può essere dovuta anche alla funzione dell'immagine nel codice miniato, che nel caso di Petrarca sarebbe quella di «indicare l'incipit del testo nella pagina accanto»³⁷¹. La studiosa nota inoltre lo stretto

lui menzionati nelle *Vite*. L'autore dell'articolo richiama anche diverse altre fonti aneddotiche che dovrebbero provare l'esistenza di vari ritratti petrarcheschi. Anche se essi dovessero rivelarsi affidabili (com'è probabilmente il caso con il ritratto nel palazzo visconteo a Pavia eseguito durante la vita del poeta [Ivi, p.256-257]), ciò non cambia il fatto che del ritratto stesso non c'è più traccia, e come tale esso non può essere considerato in questa indagine, se non come conferma delle affermazioni fatte dal Petrarca stesso nelle sue lettere sull'impiego dei ritratti come segno di ammirazione. Mardersteig parla anche con convinzione della somiglianza di alcune immagini, che trovo troppo audace nel contesto trecentesco.

³⁶⁷ MS. lat. 6069 f della Bibliothèque Nationale de France.

³⁶⁸ J. B. Trapp, «The Iconography of Petrarch in the Age of Humanism», in Id., *Studies of Petrarch and His Influence*, London, The Pindar Press, 2003, p. 5.

³⁶⁹ Giordana Maria Canova osserva che si tratta di «uno dei caratteristici cappucci a punta lunghissima in moda negli anni settanta» [G. Mariani Canova, «Ritratti padovani del Petrarca», *Padova e il suo territorio*, Anno XVIII, 106 [2003], p. 27].

³⁷⁰ M. G. Ciardi Dupré dal Poggetto, «Continuità e innovazione nei ritratti di Dante, Petrarca e Boccaccio nei codici miniati coevi o di poco posteriori», in G. Lazzi & P. Viti (a c. di), *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2000, p. 66.

³⁷¹ *Ibidem*.

legame tra la rappresentazione a mezza figura e quella a figura intera, riservata finora all'ambito imperiale, il che indica comunque la posizione privilegiata del poeta. Va però osservato che egli non è rappresentato a piena pagina, come invece sarebbe di solito il caso per l'immagine di un sovrano, ma «nello specchio della scrittura, come si conviene agli autori del testo»³⁷². In generale, Ciardi Dupré dal Poggetto vede nel ritratto di Petrarca un prototipo del ritratto d'autore di profilo, seguito poi, in un'impostazione simile, non solo dal celebre ritratto di Boccaccio in un manoscritto tardotrecentesco conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze³⁷³ (Fig. 34), ma anche dalle diverse rappresentazioni di Dante nei manoscritti provenienti dai decenni successivi³⁷⁴.

Il fatto che Petrarca sia rappresentato isolatamente, a scopo puramente ritrattistico, è senz'altro innovativo, sia nel contesto della miniatura che della pittura. Visto che questo è una delle prime, se non la prima, immagine superstite del poeta (e sicuramente la prima di profilo), essa costituisce un modello destinato a influenzare la ricca tradizione iconografica successiva, in cui il ritratto dell'autore nei manoscritti di opere petrarchesche diventa un elemento decorativo ricorrente.³⁷⁵ J. B. Trapp richiama al riguardo, ad esempio, il ritratto del poeta nell'iniziale del Canzoniere eseguito negli anni Settanta del Quattrocento per Federico da Montefeltro³⁷⁶ (Biblioteca Nacional, Madrid - Fig. 35). Anche la celebre rappresentazione del poeta dipinta ad affresco da Andrea del Castagno nel 1450, assieme ai ritratti di Dante e Boccaccio sembra rifarsi al tipo stabilito dal disegno nel manoscritto parigino (Galleria degli Uffizi, Firenze - Fig. 36), come pure quella di Giusto di Gand ad Urbino degli anni Settanta del Quattrocento (Palazzo Ducale, Urbino - Fig. 37). In tante di queste rappresentazioni vengono aggiunti anche la corona d'alloro e il libro –attributi molto spesso associati al poeta. Pure l'immagine petrarchesca nel *Parnaso* di Raffaello, eseguita all'inizio del Cinquecento, richiama lo stesso modello.

Il fatto che il ritratto parigino sia stato eseguito da Altichiero spiegherebbe, almeno in parte, la sua innovatività. Occorre notare che prima di venire a Padova il pittore dipinse i busti degli imperatori antichi come parte della decorazione della Sala Grande nella reggia

³⁷² Ivi, p. 65.

³⁷³ *Biblioteca Nazionale Centrale, II.II.38, f. 3v* - Boccaccio vi è ritratto a figura intera a inchiostro bruno su carta, volto di profilo, con un libro sotto il braccio destro [M. C. Castelli, Scheda 10, in V. Branca (a c. di), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 75-76].

³⁷⁴ Dupré dal Poggetto, *Continuità e innovazione...*, pp. 66-70.

³⁷⁵ Trapp, *The Iconography of Petrarch in the Age of Humanism*, pp. 1-117, in part. pp. 5-14.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 6. (+ Fig. 2, p. 62).

degli Scaligeri a Verona³⁷⁷. Il programma decorativo della sala è oggi perduto, a parte alcuni resti riscoperti negli anni Cinquanta³⁷⁸. Tra essi, posizionati nei sottarchi e non nella sala propria, si trovano i ritratti di alcuni imperatori romani, rappresentati di profilo e chiaramente ispirati alle medaglie antiche, o almeno ai loro disegni. Per citare John Richards, «*they show Altichiero developing, in trecento Gothic terms, an authentically classicizing style in response to classical material*»³⁷⁹. I soffitti rappresentano infatti uno dei primi tentativi medievali di ritrarre figure dell'antichità in modo storicamente consapevole, sia nell'aspetto che nello stile artistico³⁸⁰. È molto probabile che Altichiero abbia attinto da quell'esperienza eseguendo il ritratto di Petrarca, richiamando così la venerazione per gli antichi per un poeta moderno³⁸¹. Secondo Vasari, che menziona la decorazione nella Sala Grande nella seconda edizione delle *Vite*, vi si troverebbe anche «un partimento di medaglie, nelle quali si crede che siano ritratti di naturale molti di que' signori della Scala» e che «fra molti ritratti di grandi uomini e letterati vi si conosce quello di Messer Francesco Petrarca»³⁸². Ciò creerebbe un'analogia tra la rappresentazione dei personaggi antichi e quelli moderni. Tuttavia, questa affermazione è oggi impossibile da verificare, e non possiamo darle troppa fiducia considerando tutto quello che si è rilevato precedentemente sul rapporto di Vasari con la ritrattistica e la mancata affidabilità delle sue identificazioni. Può darsi che il nome di Petrarca sia apparso nel contesto della decorazione veronese proprio grazie alle sue numerose rappresentazioni padovane.

Il disegno nel manoscritto parigino fu seguito dalle altre rappresentazioni nell'ambito padovano, di cui le più celebri furono anch'esse eseguite da Altichiero. Un esempio è la decorazione della **cappella di San Giacomo** (conosciuta dal Cinquecento come Cappella di San Felice), commissionata da Bonifacio Lupi - un personaggio prominente nella corte carrarese - e realizzata dal celebre pittore e dalla sua bottega negli anni 1376-1379³⁸³.

³⁷⁷ F. Piccoli, «Altichiero a Verona», in Ead., *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*, Sommacampagna, Cierre, 2010, pp. 53-89, in part. pp. 60-74; J. Richards, «The Sala Grande in Verona», in Id. *Altichiero. An artist and his patrons in the Italian trecento*, Cambridge University Press, 2000, pp. 35-75, in part. pp. 44-53.

³⁷⁸ G. L. Mellini, «La "Sala grande" di Altichiero e Jacopo d'Avanzo ed i palazzi Scaligeri di Verona», *Critica d'arte*, VI, 35 (1959), pp. 313-334.

³⁷⁹ Richards, *The Sala Grande in Verona*, p. 53.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 73.

³⁸¹ Mariani Canova, *Ritratti padovani del Petrarca*, p. 27.

³⁸² Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, p. 620.

³⁸³ M. Plant, «Portraits and Politics in late Trecento Padua: Altichiero's Frescoes in the S. Felice Chapel, S. Antonio», *The Art Bulletin*, Vol LXIII, No. 1 [1981], pp. 406 – 425; Trapp, *The Iconography of Petrarch in the Age of Humanism*, p. 7. / R. J. Lokaj, «Il ritratto di Petrarca nell'oratorio di San Giorgio: Altichiero fra omaggio e citazione *in memoriam*», in L. Bertazzo & G. Zampieri (a c. di), *La pontificia Basilica di*

Nella scena del *Consiglio della Corona* (Fig. 38), che presenta Re Ramiro seduto nel mezzo sul trono innalzato e affiancato a destra e sinistra dai consiglieri, tra cui si possono scorgere le sembianze di diversi personaggi contemporanei della corte padovana³⁸⁴, «in one of the most sustained portrait groups hitherto to have appeared in painting»³⁸⁵. Seduti in un posto d'onore, direttamente alla destra del re, si trovano Petrarca e Lombardo della Seta, il segretario del poeta durante i suoi ultimi anni padovani, in vita al momento dell'esecuzione degli affreschi. Petrarca è posizionato in un posto più privilegiato di tutti, direttamente accanto al sovrano, che sembra persino guardare nella sua direzione. Il poeta, che, unico, tiene un libro in grembo, sottolineando la sua posizione di letterato e intellettuale (e implicitamente anche il ruolo culturale di Padova), indossa un cappotto rosso e un copricapo che corrisponde a quello del disegno parigino. Anche il volto pieno del poeta presenta le stesse caratteristiche generali, nonostante un restauro settecentesco cui la decorazione è stata sottoposta³⁸⁶. È quindi altamente probabile che il disegno (o qualche sua copia) sia servito da modello per Altichiero, soprattutto considerando che questi fu l'autore di entrambe le rappresentazioni, che furono anche eseguite in un arco di tempo molto ravvicinato.

La scena del *Consiglio della Corona* non è l'unica opera a Padova in cui viene rappresentata la coppia di Petrarca e Lombardo della Seta. Forse la più notevole è la decorazione nell'**Oratorio di San Giorgio**, su commissione di Raimondino Lupi, cugino di Bonifacio, eseguita anch'essa da Altichiero pochi anni dopo la morte di Petrarca, probabilmente subito dopo aver finito gli affreschi a San Felice³⁸⁷. Petrarca e Lombardo vengono inseriti, accanto ad alcuni altri personaggi contemporanei, nella scena in cui San Giorgio battezza re Servio (Fig. 39).

Sant'Antonio in Padova, Tomo I, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2021, p.706; Mardersteig, *I ritratti del Petrarca e dei suoi amici di Padova*, pp. 260-268.

³⁸⁴ «[Altichiero] vi sovrappone i volti di personaggi a lui noti, persone viventi ai tempi di Bonifazio Lupi, committente della Cappella di San Giacomo sotto la signoria dei Carrara. Così nella scena che raffigura la Corte della Corona, il re ha le fattezze dell'angioino, Luigi il Grande, re d'Ungheria, potente alleato di Francesco il Vecchio e amico di Bonifazio, quest'ultimo già ambasciatore patavino presso la corte ungherese, e sono ravvisabili fra i cortigiani lo stesso Bonifazio, altri Carraresi e una coppia destinata a comparire anche nell'Oratorio di San Giorgio, Petrarca e Lombardo della Seta.» [Lokaj, *Il ritratto di Petrarca nell'oratorio di San Giorgio*, p. 706]; Plant, *Portraits and Politics in late Trecento Padua*, pp. 408-415; Per un'analisi estesa dell'identità dei personaggi rappresentati, vedi anche Mardersteig, *I ritratti del Petrarca e dei suoi amici di Padova*, pp. 275-277, anche se le sue ipotesi sulle rappresentazioni di diversi dei membri della famiglia Lupi non possono essere confermate.

³⁸⁵ Plant, *Portraits and Politics in late Trecento Padua*, p. 407. La studiosa nota (richiamando la ricerca di Pope-Hennessy), che «the only precedence for such extensive group portraiture is Ambrogio Lorenzetti's Council of the Twenty-Four in the Sala della Pace, Siena» [Ivi, p. 408].

³⁸⁶ Mardersteig, *I ritratti del Petrarca e dei suoi amici di Padova*, p. 268.

³⁸⁷ Il complesso Oratorio di San Giorgio: <https://www.arcadelsanto.org/santantonio/oratorio-di-san-giorgio/> [accesso: 15.03.25].

Il poeta e il suo assistente sono posizionati in un posto prominente, direttamente dietro il santo. Entrambi sono rappresentati a figura intera, con il volto di Lombardo della Seta rappresentato di profilo, e quello di Petrarca girato di tre-quarti. Il poeta indossa un lungo mantello rosso scuro con un cappuccio che richiama le altre due rappresentazioni. Anche le caratteristiche del volto suggeriscono un legame diretto con la rappresentazione manoscritta, il che sembra confermare la connessione tra le tre rappresentazioni e la loro comune paternità altichieriana. Accanto al poeta, in un mantello e copricapo beige e il cappuccio della stessa tonalità di rosso come quello del suo maestro, sta Lombardo della Seta. Il suo abito corrisponde perfettamente nei due affreschi, com'è anche il caso con i suoi tratti (la forma del mento, del naso, delle sopracciglia), anche se nel *Consiglio della Corona* l'assistente sembra avere le rughe sulle guance più marcate, il che non è spiegabile con ragioni cronologiche, visto il tempo ravvicinato dell'esecuzione delle due commissioni. Entrambi i ritrattati stanno fissando con intenzione la scena del battesimo che si svolge davanti a loro, il che contrasta con le espressioni distratte degli uomini che stanno intorno, e in particolare dell'uomo posizionato direttamente dietro il poeta, che lo indica con il dito della mano destra, guardando la giovane donna che sta per scendere le scale. R. J Lokaj vi vede un possibile riferimento al frontespizio del Virgillio ambrosiano³⁸⁸, eseguito da Simone Martini per Petrarca, dove un uomo, con un gesto molto simile indica Virgilio (Biblioteca Ambrosiana, Milano - Fig. 40): è una possibilità senz'altro interessante, che non dovrebbe essere esclusa. Non sono però del tutto convinta degli altri elementi dell'interpretazione di Lokaj, che vorrebbe identificare la giovane donna che scende le scale con Laura, e vedrebbe nella rappresentazione di Petrarca un riferimento a Giulio Cesare. Tuttavia, il suo contributo è utile soprattutto per il rapporto tra Petrarca e Lombardo della Seta e per lo sfondo dell'esecuzione dell'affresco altichieriano.

Occorre soffermarci brevemente proprio sulla figura di Lombardo della Seta. Egli fu un intellettuale padovano completamente sconosciuto fino agli ultimi anni di Petrarca, quando diventò suo segretario e assistente, e dopo la morte del poeta, il guardiano della sua eredità intellettuale e «il curatore della [sua] immagine»³⁸⁹. È stato lui a gestire la collezione dei libri del poeta, la corrispondenza postuma con i suoi amici, e le richieste delle copie delle opere del maestro. Infine, è stato proprio Lombardo a completare il petrarchesco *De*

³⁸⁸ Lokaj, *Il ritratto di Petrarca nell'Oratorio di San Giorgio*, pp. 723-729.

³⁸⁹ Ivi, p. 716.

*viris illustribus*³⁹⁰, a richiesta di Francesco I da Carrara³⁹¹, che poi commissionò la decorazione nella Sala dei Giganti a Padova, di cui si parlerà sotto. Si ricorda che proprio la copia trascritta dall'assistente di Petrarca contiene il primo ritratto superstite del poeta.

Sappiamo quindi che Lombardo conosceva Petrarca di persona e che svolse un ruolo importante nella conservazione della memoria del poeta. Sappiamo anche che grazie al suo maestro si fece ulteriormente strada nella società patavina, essendo rappresentato accanto a lui negli affreschi di Altichiero, eseguiti quando Lombardo era in vita e fisicamente presente a Padova. Va aggiunto che fu proprio lui, assistente di Petrarca, l'estensore del contratto per la costruzione della cappella di San Giacomo³⁹², confermando non solo il suo inserimento nell'ambito culturale padovano, ma anche il suo coinvolgimento nelle varie forme di commemorazione del maestro. È quindi altamente probabile, e sarebbe persino naturale, che Lombardo fosse in qualche modo personalmente coinvolto nell'invenzione delle raffigurazioni altichieriane e nella loro dimensione iconografica. I ritratti di Altichiero non sono generici, portano delle tracce di una forte individualizzazione - può darsi che la conoscenza diretta di Petrarca da parte del Lombardo contribuisse persino alla loro somiglianza. Visto che i ritratti altichieriani dovevano risultare accettabili per molte persone di ambito padovano che conoscevano Petrarca di persona, è da presumere che la sua effigie, per come è raffigurata, rappresenti in qualche modo i suoi tratti reali, anche se le convenzioni pittoriche del tardo Trecento lasciavano senz'altro più libertà al riguardo. Il pittore poteva in ogni caso basare le proprie immagini sulle descrizioni fornite dagli amici del poeta: non è neanche da escludere (soprattutto considerando le affermazioni fatte da Petrarca stesso nelle sue lettere), che Altichiero avesse a disposizione anche qualche ritratto eseguito durante la vita del poeta, anche se questa ipotesi rimarrà sempre nel regno delle supposizioni per mancanza di prove superstite.

È importante chiedersi se Altichiero avesse avuto modo di incontrare Petrarca di persona. Sappiamo che il pittore arrivò a Padova con ogni probabilità dopo la morte del poeta³⁹³, ciò sarebbe quindi escluso negli ultimi anni padovani. Tuttavia, c'è chi sostiene

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ *Ivi*, p. 717.

³⁹² G. L. Mellini, «Considerazioni su probabili rapporti tra Altichiero e Petrarca», in L. Grossato (a c. di), *Da Giotto al Mantegna*, Milano, Electa Editrice, 1974, p. 54.

³⁹³ Secondo Maria Grazia Ciardi Dupré dal Poggetto, Altichiero si trova a Padova dal 1379 [Dupré dal Poggetto, *Continuità e innovazione...*, p. 64:]. Altri sono più cauti nello specificare la data, ma certo è che fino al 1369 Altichiero è documentato a Verona, e la cappella di San Giacomo - la sua prima commissione padovana - fu consacrata nel 1376, con la decorazione essendo conclusa nel 1379: è quindi piuttosto improbabile, anche se non del tutto impossibile, che abbia fatto in tempo a incontrare Petrarca di persona a Padova prima della morte del poeta [Piccoli, *Altichiero a Verona*, p. 78].

che tale incontro sarebbe stato possibile anni prima, durante i vari viaggi intrapresi dal poeta, ad esempio a Verona³⁹⁴. Tuttavia, ciò rimane per sempre solo un'ipotesi, non essendoci pervenute delle prove di un tale incontro. Anche se ciò fosse davvero avvenuto, però, non sarebbe comunque una prova della fedeltà dei ritratti in questione.

Infine, va sottolineato il carattere altamente innovativo delle rappresentazioni pittoriche di Petrarca in un momento storico in cui la forma ritrattistica dominante erano le raffigurazioni dei donatori, le immagini votive e funebri e le immagini dei regnanti. Inserire i volti dei personaggi reali nelle scene sacre, soprattutto così numerosi e raffigurati come partecipanti e non solo meri osservatori, era ancora una novità, destinata a diventare d'uso comune solo nel secolo successivo. È anche significativo che nel caso di Petrarca e del suo segretario, la loro rappresentazione non si possa leggere in chiave encomiastico-diplomatica, come nel caso delle effigi dei sovrani e delle altre figure politiche, ma si tratti piuttosto di un omaggio di natura culturale e intellettuale, che celebra il legame del poeta con la corte padovana³⁹⁵. È da sottolineare che tutte le rappresentazioni altichierane sono coerenti dal punto di vista rappresentativo e senz'altro si rifanno allo stesso modello. Va però anche notato che contrariamente alla tradizione della rappresentazione di Petrarca sviluppata successivamente³⁹⁶, nei ritratti di Altichiero il poeta non porta la corona d'alloro.

Altichiero non è del resto l'unico a rappresentare Petrarca a Padova nel tardo Trecento. Tra gli altri casi si potrebbe annoverare ad esempio anche la raffigurazione nel Battistero del Duomo, commissionata da Fina Buzzaccarini, la moglie di Francesco il Vecchio, il signore Padovano e amico di Petrarca per diversi decenni³⁹⁷. Negli affreschi, eseguiti da Giusto de' Menabuoi, il poeta è inserito tra la committente e suo marito, confuso fra gli osservatori nella scena dei Miracoli di Cristo (Fig. 41a & 41b). Questa rappresentazione non è di particolare interesse dal punto di vista ritrattistico, essendo chiaramente tipicizzata. Tuttavia, la sua esistenza è comunque notevole, in quanto

³⁹⁴ Mellini, *Considerazioni su probabili rapporti tra Altichiero e Petrarca*, p. 51-54.

³⁹⁵ Come osserva Margaret Plant, «*Petrarch's appearance in the fresco of the council is, of course, anachronistic. There is no record of any formal attendance of his at such councils: he and his friends are present here by proxy, as it were. They might be seen as representatives of a "humanist" circle, or as citizens of an ideal court*» [Plant, *Portraits and Politics in late Trecento Padua*, p. 422].

³⁹⁶ Trapp, *The Iconography of Petrarch in the Age of Humanism*, p. 12-13.

³⁹⁷ F. Interguglielmi, «The spectacle of the Baptistery of Padua: the frescoes of Giusto de' Menabuoi», *Finestre sull'Arte*, 22 settembre 2023:

<https://www.finestresullarte.info/en/works-and-artists/the-spectacle-of-the-baptistery-of-padua-the-frescoes-of-giusto-de-menabuoi> [accesso: 23.01.25]

testimonia la diffusione delle rappresentazioni petrarchesche a Padova negli anni direttamente successivi alla morte del poeta³⁹⁸.

È stato proprio Francesco I da Carrara, rappresentato di fianco a Petrarca da Giusto Menabuoi, a commissionare un'altra opera di enorme importanza per il nostro tema: **la Sala dei Giganti a Padova**. Purtroppo, la veste trecentesca della sala, rappresentante il tema degli Uomini Illustri e di cui non conosciamo l'autore³⁹⁹, è andata perduta, sostituita dalla decorazione cinquecentesca tuttora visibile. Tuttavia, ci è pervenuto un unico frammento della decorazione originale, cioè un ritratto di Francesco Petrarca nel suo studiolo, con l'aggiunta cinquecentesca della cornice architettonica e della finestra paesaggistica (Fig. 42). Sappiamo che la decorazione originale conteneva anche un ritratto di Lombardo della Seta, posizionato dall'altra parte della finestra rispetto a quello del suo amico e maestro⁴⁰⁰, questa rappresentazione non ci è però pervenuta. Il poeta, vestito di un mantello e un copricapo ecclesiastico è seduto allo scrittoio intento a leggere un libro, con altri volumi appoggiati sul ripiano circolare a sinistra e sulla cassa davanti allo scrittoio. Il suo volto è difficile da giudicare, considerando lo stato di conservazione e le varie ridipinture a cui è stato sottoposto attraverso i secoli. Tuttavia, sembra che la rappresentazione nella Sala dei Giganti sia indipendente dal disegno nel manoscritto parigino e dagli altri ritratti che ne derivano. L'abbigliamento del poeta non è del tutto dissimile, tuttavia, e ciò può essere dovuto al suo stato ecclesiastico. Ciò che è però particolarmente notevole è una convenzione completamente nuova della rappresentazione del poeta, che si differenzia nettamente dalle immagini altichieriane. La rappresentazione allo scrittoio, immerso nella lettura di un libro, richiama piuttosto l'iconografia dei dottori della chiesa. Petrarca viene spesso rappresentato con un libro, ma nelle immagini allo scrittoio ciò assume un significato particolare, visto che il libro è aperto e spesso si possono persino leggere le prime parole (non è il caso della Sala dei Giganti, ma di alcune rappresentazioni successive si⁴⁰¹). Come osserva J. B. Trapp,

³⁹⁸ Gli esempi delle rappresentazioni padovane di figure identificate con Petrarca si potrebbero moltiplicare. Un esempio potrebbe essere l'affresco che dovrebbe rappresentare il poeta in preghiera davanti alla Vergine e che si trovava in origine nella casa cittadina del poeta, prima di essere staccato nell'Ottocento e spostato nel Salone dei vescovi in Vescovado. [A. Bevilacqua, «Simone Martini, Petrarca, i ritratti di Laura e del poeta», *Bollettino del museo civico di Padova*, LXVIII [1979], p. 149; Mariani Canova, *Ritratti padovani del Petrarca*, p. 29; Mardersteig, *I ritratti del Petrarca e dei suoi amici di Padova*, p. 263] Tuttavia, in casi come questo l'identificazione del ritrattato è spesso incerta, e non contribuirebbero niente di nuovo alla nostra analisi (a parte fornire un'altra prova della duratura importanza di Petrarca nell'ambito padovano), quindi non saranno qui trattati.

³⁹⁹ C'è chi ha provato ad attribuire pure questa opera ad Altichiero [ad. es. Mellini, *Considerazioni su probabili rapporti tra Altichiero e Petrarca*, 53], ma a mio avviso sarebbe un'attribuzione troppo azzardata.

⁴⁰⁰ Mardersteig, *I ritratti del Petrarca e dei suoi amici di Padova*, p. 261-262.

⁴⁰¹ Trapp, *The Iconography of Petrarch in the Age of Humanism*, p. 12.

questa modalità di rappresentazione fino a quel momento era stata riservata agli autori sacri e agli evangelisti, e Petrarca sarebbe stato il primo autore laico a inserirsi in questa tradizione,⁴⁰² almeno - va aggiunto - fuori dall'ambito manoscritto. Ciò pone in posizione di autorità non solo il poeta, ma anche i suoi testi. Poi questa convenzione, applicata per la prima volta nella Sala dei Giganti, entra nelle tradizioni rappresentative di Petrarca e viene successivamente seguita anche da altre raffigurazioni⁴⁰³.

La rappresentazione del grande poeta fu realizzata probabilmente poco dopo gli affreschi nell'oratorio di San Giorgio (la galleria degli eroi fu completata nel 1379, il ritratto probabilmente fu aggiunto successivamente) e rende omaggio alla sua influenza culturale nell'ambiente padovano, legandolo anche al ciclo degli *Uomini Illustri* raffigurato nella sala: una sorta di rappresentazione pittorica del suo lavoro storico e letterario. È da ricordare infatti che Petrarca fu l'autore del trattato *De viris illustribus*, a cui iniziò a lavorare ancora negli anni Trenta⁴⁰⁴, quando si concentrò esclusivamente sugli eroi della Roma classica; in seguito all'inizio degli anni '50 incluse anche i personaggi biblici. Poi ci ritornò nel periodo padovano, dal 1368, fino alla morte, creando un'opera «fortemente prosopografica costruita non per biografie nello stile di Svetonio bensì per medaglioni pronti a essere trasferiti in pittura»⁴⁰⁵. Come ormai accennato, il testo fu compiuto dal suo allievo e segretario degli ultimi anni padovani, Lombardo della Seta, su richiesta di Francesco I di Carrara⁴⁰⁶. Ricordiamo che fu proprio Francesco a commissionare la decorazione nella Sala dei Giganti, e il lavoro petrarchesco costituì un naturale punto di riferimento⁴⁰⁷.

Il ritratto del poeta in quella sala è particolarmente significativo. In primis, esso testimonia, di nuovo, la sua enorme influenza sull'ambiente culturale padovano e punta verso il suo ruolo nel far riaffiorare il tema classico degli *Uomini Illustri* nelle arti figurative. Ciò non è per dire che la glorificazione delle figure importanti attraverso la loro rappresentazione visiva fosse sconosciuta nel Medioevo – basti pensare agli *exempla* e ritratti dei santi oppure al motivo dei *Neuf Preux*, o Nove Prodi: un gruppo costituito da tre eroi cristiani, tre ebrei e tre pagani con i relativi attributi, proveniente dalla tradizione

⁴⁰² *Ibidem*.

⁴⁰³ Ivi, p. 8-9 & p. 64.

⁴⁰⁴ Lokaj, *Il ritratto di Petrarca nell'Oratorio di San Giorgio* p. 715.

⁴⁰⁵ Ivi, p. 716.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 709.

⁴⁰⁷ T. E. Mommsen, «Petrarch and the decoration of the "Sala Virorum Illustrium" in Padua», *The art bulletin*, 34 [1952], p. 106.

francese e radicato nella cultura cortese. Tuttavia, anche se simili nella loro funzione⁴⁰⁸ e forse persino derivanti dal loro corrispettivo antico, sono comunque motivi ben distinti.

Di fatto il tema tipicamente classico della rappresentazione dei *Viri Illustres* riaffiora solo nel secondo Trecento, diffondendosi ampiamente nel primo Quattrocento⁴⁰⁹ – e il contributo di Petrarca non è da sottovalutare nel contesto della sua diffusione. Grazie alla decorazione padovana, questo tipo di rappresentazione viene legato alla fama del celebre Petrarca e alla sua eredità intellettuale che ne facilita la circolazione. Anche se probabilmente Giotto aveva rappresentato lo stesso motivo a Napoli diversi decenni prima⁴¹⁰, la sua rappresentazione non fu seguita da così ampio impiego di questa tematica, riscontrabile invece ai tempi dell'Umanesimo. Presto il tema verrà modificato a includere anche i personaggi moderni e persino contemporanei, trasformandosi in una forma di ritrattistica celebrativa. Tra i primi esempi fiorentini si potrebbe menzionare l'iniziativa di Coluccio Salutati, poco posteriore alla decorazione padovana, di un ciclo degli *Uomini famosi* in Palazzo Vecchio, che, oltre ai personaggi storici, doveva includere anche Dante, Petrarca e Boccaccio⁴¹¹. Quest'opera non ci è pervenuta, ma per quanto riguarda gli esempi superstiti, basti pensare al famosissimo ciclo di Andrea del Castagno a Legnaia, della metà Quattrocento. Il ritratto di Petrarca nella Sala dei Giganti è un segno di tale sviluppo, puntando verso la crescente importanza di raffigurazioni riconoscibili (non necessariamente

⁴⁰⁸ Come osserva Maria Monica Donato sia nel caso dei medievali *Novi Prodi* che dei classici *Uomini Illustri* si tratta della «rappresentazione ciclica seriale, in termini monumentali, di personaggi di un passato più o meno lontano - storico, mitico o romanzesco – proposti, al di fuori di qualunque azione narrativa o interazione reciproca, nella loro semplice statica presenza, in se stessa giustificata»⁴⁰⁸. [M. M. Donato, «Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi», in S. Settis (a c. di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1984, p. 98].

⁴⁰⁹ Per una descrizione sintetica della fortuna del tema degli uomini illustri a cavallo tra il Medioevo e il Rinascimento si rimanda alla pubblicazione di Anna Cavallaro [A. Cavallaro, «Il tema degli uomini illustri dal Medioevo al Rinascimento», in Ead. (a c. di), *Temî profani e allegorie nell'Italia centrale del Quattrocento*, Manziana, Vecchiarelli Editore, 1995, pp. 5 – 19]. Per uno studio più approfondito, si veda il già citato studio di Maria Monica Donato [Donato, *Gli eroi romani tra storia ed exemplum*, pp. 94-152].

⁴¹⁰ Durante il suo soggiorno napoletano dal 1329 al 1333, Giotto avrebbe eseguito un ciclo di *viri illustres* dell'antichità e delle loro consorti per Roberto d'Angiò nella Sala Maior del Castel Nuovo. Si tratterebbe del primo esempio della rappresentazione figurativa di questo motivo classico nella pittura italiana. Purtroppo, gli affreschi sarebbero stati distrutti a metà Quattrocento e non ci sono pervenuti documenti coevi che ne attestino l'esistenza. Questa mancanza delle prove documentarie contemporanee (ne parlano in seguito Ghiberti e Vasari) è una delle ragioni per cui alcuni studiosi mettono in dubbio l'esistenza del ciclo [F. Aceto, «Pittori e documenti della Napoli angioina: aggiunte ed espunzioni», *Prospettiva*, 67 (1992), pp. 58-59]. Tuttavia, come dimostra in modo convincente Pierluigi Leone De Castris, ciò non deve essere un fattore squalificante. Per di più, lo studioso indica due fonti trecentesche poco posteriori che ne indicano l'esistenza: *l'Amorosa Visione* di Boccaccio, in cui Giotto viene nominato nel contesto dell'immagine allegorica degli uomini illustri e i sonetti di poeta fiorentino Malizia Barattone [P. L. De Castris, «Giotto a Castel Nuovo: gli Uomini Illustri della Sala Maior» in *Giotto a Napoli*, Napoli, Electa, 2006, pp. 217-233].

⁴¹¹ C. B. Strehlke, «Agnolo Gaddi e il ritratto a Firenze nel Trecento», in C. Frosinini (a c. di), *Agnolo Gaddi e la Cappella Maggiore di Santa Croce a Firenze*, Milano, Silvana Editoriale, 2014, p. 157; Hankey, *Salutati's epigrams for the Palazzo Vecchio at Florence*, pp. 363-5.

in senso fisiognomico) nella celebrazione dei personaggi meritevoli, non più solo nella storia, ma ora anche in letteratura. È in questo senso che Rodney John Lokaj arriva al punto di considerare la decorazione padovana «il fondamento storico e teorico del fenomeno proto-rinascimentale del ritratto virile»⁴¹².

La *Sala dei Giganti* aiuta anche a cogliere l'essenza più generale del singolare rapporto tra il grande poeta e la ritrattistica, come spiega bene Maria Monica Donati:

*«Il fatto che la sola opera figurativa alla cui realizzazione Petrarca scientemente collaborò in vita sua [...] sia una serie di ritratti, è solo un aspetto delle molteplici relazioni da lui intrattenute con questo genere d'arte, più che con qualsiasi altro: committente di un ritratto, conscio della bellezza di esso, ma altrove della propria colpa nell'amarlo; osservatore di ritratti (quello di Ambrogio a Milano, quelli degli imperatori sulle monete); [...] e infine, ritrattato e giudice di ritratti propri. I punti di vista di volta in volta cambiano: ora interessa il verismo, ora la mera qualità fisiognomica, ora il significato morale.»*⁴¹³

In effetti, il rapporto di Petrarca con il ritratto supera quello di qualunque altro scrittore dei suoi tempi, non solo nel contesto della proliferazione delle rappresentazioni celebrative del poeta in seguito alla sua morte, ma anche come precoce testimonianza letteraria del crescente ruolo culturale della ritrattistica. Questa testimonianza non si limita alle epistole di Petrarca citate sopra, in cui l'autore impiega abilmente il ritratto nell'autocreazione della propria immagine, ma si estende anche alla sua poesia volgare. Infatti, sono proprio i sonetti petrarcheschi dedicati al ritratto di Laura, a cui adesso passeremo, che Maria Monica Donato ha in mente affermando che il poeta sarebbe stato «committente di un ritratto, conscio della bellezza di esso, ma altrove della propria colpa nell'amarlo».

3.3. Il ritratto di Laura e la questione della ritrattistica femminile

Il *Canzoniere*, o *Rerum Vulgarium Fragmenta* (RVF) è l'opera senza dubbio più ampiamente conosciuta di Petrarca, anche se i testi volgari costituiscono una minoranza tra i suoi scritti. Peraltro è ad essi che deve in gran parte la sua fama moderna. Il poeta continuò

⁴¹² Lokaj, *Il ritratto di Petrarca nell'Oratorio di San Giorgio*, p. 717.

⁴¹³ Donato, *Gli eroi romani tra storia ed exemplum*, p. 118.

a lavorare a questa raccolta poetica fino alla fine della vita, il che appare in contrasto con l'affermazione nel sonetto iniziale, in cui Petrarca si riferisce ai propri versi come «rime sparse» e il «primo giovanile errore»⁴¹⁴, cercando di diminuire il loro significato, nel segno della modestia poetica non del tutto convincente. Laura è senz'altro l'elemento fondamentale della raccolta, che serve però più che altro come mezzo per esprimere gli stati emotivi e mentali del poeta stesso, rendendo il Canzoniere una delle prime, se non la prima, opera poetica esistenziale nella storia della letteratura europea.

Ciononostante, l'amata di Petrarca ha anche una dimensione fisica: l'elemento che viene in primo piano sono senz'altro i suoi lunghi capelli biondi⁴¹⁵. È l'elemento dell'aspetto fisico di Laura menzionato più spesso dal poeta: i capelli possono essere sia sciolti, che acconciati e decorati con pietre preziose⁴¹⁶. Altri elementi dell'aspetto fisico di Laura includono la pelle chiara, spesso paragonata alla neve, le ciglia scure e gli occhi brillanti⁴¹⁷ nonché un non meglio specificato senso di grazia e nobiltà del suo aspetto⁴¹⁸. Il lume degli occhi serve spesso da strumento per dimostrare la dimensione intangibile, divina di Laura⁴¹⁹. La dimensione fisica della donna può essere quindi considerata frammentaria, con pochi elementi del suo volto ben definiti, e il resto sfumato nell'idea di una bellezza ideale.

3.3.1. RVF 77 - *Per mirar Policleteo a prova fiso...*

Anche se diversi componimenti all'interno del Canzoniere parlano dell'immagine dell'amata nel cuore del poeta⁴²⁰, solo in due sonetti – RVF 77 e RVF 78 - si fa menzione diretta di un ritratto figurativo di Laura. Essi non hanno nessun posto privilegiato all'interno della raccolta, ma sono altamente rilevanti (e spesso citati) nel contesto del discorso storico-artistico sulla storia del ritratto.

RVF 77

*Per mirar Policleteo a prova fiso
con gli altri ch'ebber fama di quell'arte
mill'anni, non vedrian la minor parte*

⁴¹⁴ Tutte le citazioni dal *Canzoniere* riportate in questa analisi provengono da quest'edizione dell'opera: F. Petrarca, *Canzoniere*, S. Stroppa (a c. di), Torino, Einaudi, 2016.

⁴¹⁵ «i capei d'oro a l'aura sparsi / che 'n mille dolci nodi gli avolgea» [RVF 90].

⁴¹⁶ «e le chiome or avvolte in perle e 'n gemme / allora sciolte, e sopra òr terso bionde» [RVF 196].

⁴¹⁷ «La testa òr fino, e calda neve il volto, / ebano i cigli, e gli occhi eran due stelle» [RVF 157].

⁴¹⁸ Nel RVF 185 viene menzionato anche il «collo candido gentile».

⁴¹⁹ «e 'l vago lume oltra misura ardea / di quei begli occhi» [RVF 90].

⁴²⁰ Un esempio è il sonetto RVF 96, in cui il poeta parla di «'l bel viso leggiadro che depinto / porto nel petto, e veggio ove ch'io miri».

de la beltà che m'ave il cor conquiso.

*Ma certo il mio Simon fu in paradiso
onde questa gentil donna si parte:
ivi la vide, et la ritrasse in carte
per far fede qua giù del suo bel viso.*

*L'opra fu ben di quelle che nel cielo
si ponno imaginar, non qui tra noi,
ove le membra fanno a l'alma velo.*

*Cortesia fe'; né la potea far poi
che fu disceso a provar caldo et gielo,
et del mortal sentiron gli occhi suoi.*

Il sonetto è dedicato al ritratto di Laura che sarebbe stato eseguito su commissione di Petrarca dal celebre pittore senese Simone Martini. La perfezione della rappresentazione sarebbe tale che, secondo il poeta, Martini avrebbe dovuto vedere Laura direttamente in Paradiso prima di ritrarla in terra.

Il componimento apre con il riferimento a Policlete - un celebre scultore della Grecia antica ricordato da Plinio. Secondo i versi petrarcheschi, anche se Policlete assieme agli altri grandi artisti dell'antichità l'avesse contemplata per mille anni, non avrebbe potuto vedere la bellezza che ha espresso Simone nel suo ritratto. Si tratta della bellezza vista dal Petrarca stesso, radicata nel suo amore («la beltà che m'ave il cor conquiso»). Quindi occorre chiedersi che cosa esattamente dovrebbero guardare Policlete e gli altri? Si pone l'interpretazione più immediata: che avrebbero mirato Laura stessa: senza però aver comprensione dell'amor profondo del poeta, non avrebbero potuto discernere il vero splendore della donna, avrebbero avuto accesso solo al suo aspetto esteriore, senza coglierne la bellezza morale e spirituale. Se Policlete e gli altri grandi non potevano vedere la vera bellezza di Laura, di conseguenza non sarebbero stati neanche capaci di rappresentarla: una cosa che invece Simone - avendo la cognizione dell'amore petrarchesco che fungesse da chiave - sarebbe riuscito a fare. Nel sonetto Petrarca suggerisce che prima di eseguire la sua opera Simone Martini avrebbe visto Laura nel Paradiso. Visto che il ritratto dovrebbe

rappresentare la sembianza celeste della donna, non oscurata dal velo terrestre, la sua bellezza si può quindi considerare di natura spirituale, non fisica⁴²¹.

È interessante la scelta di Policleteo come vettore della lode per il pittore contemporaneo. Si tratta senz'altro di uno degli artisti greci più celebri, la cui fama giunse fino ai tempi moderni; tuttavia Policleteo era uno scultore, mentre Simone Martini è un pittore. L'interpretazione più immediata sarebbe quella di un paragone generale tra l'arte antica (di cui Policleteo sarebbe rappresentante) e l'arte moderna, che l'avrebbe superata. Tuttavia, anche in questo caso non si può fare a meno di notare che per esempio Apelle – un'artista antico altrettanto celebre, e spesso invocato come l'esempio dell'eccellenza pittorica – sarebbe stato la scelta più adatta, visto che il suo nome appare spesso proprio nel contesto dei ritratti. Hannah Baader menziona un'altra possibile interpretazione di questa scelta: Petrarca avrebbe potuto leggere da Quintiliano che Policleteo sarebbe stato particolarmente esperto nella rappresentazione della grazia delle figure umane⁴²², il che lo avrebbe reso un punto di riferimento ideale per l'espressione di bellezza. Una simile valutazione è presente anche nella *Naturalis Historia* di Plinio⁴²³. Eppure, persino la maestria delle opere dello scultore greco non sarebbe comparabile alla straordinaria bellezza del ritratto di Laura. Il paragone con Policleteo si potrebbe leggere in un altro modo ancora: come dimostrazione della superiorità della pittura sopra la scultura, un'altra idea presente,

⁴²¹ Ascrivere degli attributi divini a Laura è un espediente poetico ricorrente all'interno del Canzoniere. Uno degli esempi più famosi è senz'altro il celebre sonetto RVF 90: «Non era l'andar suo cosa mortale / ma d'angelica forma; e le parole / sonavan altro, che pur voce umana. / Uno spirto celeste, un vivo sole / fu quel ch'i' vidi [...]». È anche interessante richiamare a riguardo il sonetto RVF 302, in cui il poeta incontra la sua amata nel Paradiso. Petrarca la vede «più bella», visto che il suo corpo – «il suo bel velo» – è rimasto in terra («là giuso»). Poeta affronta quindi apertamente la questione della doppia natura – terrestre e divina – della bellezza di Laura.

⁴²² La citazione riportata da Baader: «*Polykletus... humanae formae decorem addidit supra verum*». La studiosa richiama la seguente fonte: Quintilianus, Inst. Or. XII, 10, 7; zit. n. N. Kaiser, *Schriftquellen zu Polyklet*, a.a.O., s. 48-78, hier s. 61 [H. Baader, «Francesco Petrarca: Irdische Körper, himmlische Seelen und weibliche Schönheit», in *Porträt*, R. Preimesberger, H. Baader und N. Suthor (Hrsg.), *Porträt*, Berlin, Reimer, 1999, p. 181.]

⁴²³ «Polykleitos di Sicione, discepolo di Hagelaidas, fece il diadumeno mollemente giovinetto, famoso per il prezzo di 100 talenti, e il doriforo virilmente adolescente. Fece anche quella statua che gli artefici chiamano «cànone» o regola, prendendo da essa le misure e le linee dell'arte, come da una data legge; a lui solo tra gli artisti si riconosce il merito di aver concretato e realizzato la sua teoria artistica in un'opera d'arte. Fece anche l'atleta che si deterge collo strigile (apoxyomenos); e il giovanetto nudo che assale col dado («astragalobólos») e due fanciulli parimenti nudi che giuocano ai dadi, cioè gli «astragalizontes» e si trovano nell'atrio dell'imperatore Tito». [testo originale: *Polykletus Sicyonius Hageladae discipulus diadumenum fecit molliter iuvenem centum talentis nobilitatum, item et doryphorum viriliter puerum. Fecit et quem canona artifices vocant liniamenta artis ex eo petentes veluti a lege quadam, solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere iudicatur. Fecit et destringentem se et nudum talo incessentem, duosque pueros item nudos talis ludentes, qui vocatur astragalizontes et sunt in Titi imperatoris atrio*] [Plinio il Vecchio, *Storia delle arti antiche*, pp. 98-99].

tra gli altri, nella lettera a Guido Sette [Fam., V, 17]⁴²⁴. Ciò che è riuscito a fare Simone Martini – creare un ritratto spirituale di Laura - non sarebbe quindi stato possibile per uno scultore (anche della statura di Policleto), essendo la scultura un'arte per eccellenza radicata nello spazio fisico, «ove le membra fanno a l'alma velo». Seguendo questa linea di pensiero, la pittura avrebbe il potere di superare la mortalità ed esprimere ciò che è fuori portata della percezione sensoriale: l'anima. Il pittore non solo esce dalla realtà fisica in cui opera lo scultore, ma al contempo entra nel dominio del poeta, rappresentando la dimensione interiore, che nel caso del ritratto di Laura, sembra essere persino fuori dalla portata dalle parole. In breve, Simone sembra riuscire a compiere quello che Petrarca stesso non avrebbe potuto fare. Tuttavia, non ha potuto ripeterlo, appesantito dalla realtà terrestre. Evidente l'elemento platonico che sottende il sonetto – idee e ideali sarebbero fuori dalla nostra portata, essendo noi costretti a operare tra le mere imitazioni.

È in ogni caso significativo che sia proprio Simone Martini ad assumere il ruolo di ritrattista di Laura. Tra Petrarca e il pittore senese (morto nel 1344 ad Avignone) ci fu sicuramente un rapporto di consuetudine e di stima: nel sonetto citato sopra il poeta si riferisce al Martini come «il mio Simon»; lo richiama anche in una postilla in margine alla vita di Apelle nella sua edizione di Plinio⁴²⁵. Il ritratto di Laura, se mai esistito, non ci è pervenuto, e non è detto che fosse un dipinto, quanto, piuttosto, un disegno (come si leggerà sotto), come il ritratto di Altichiero nel codice parigino. Abbiamo però un'altra prova artistica della loro cooperazione: poco prima della morte, durante lo stesso soggiorno avignonese, Martini decorò per Petrarca lo straordinario frontespizio del Commento di Servio a Virgilio, manoscritto oggi conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano. L'opera non solo dimostra la maestria artistica di Simone Martini, ma suggerisce anche un

⁴²⁴ Parlando della sua conoscenza con Giotto e Simone Martini, Petrarca aggiunge: «ho conosciuto anche alcuni scultori, ma di minor fama – poiché in tal genere la nostra età è molto scadente» [testo originale: «*novi et sculptores aliquot, sed minoris fame – eo enim in genere impar prorsus est nostra etas*» - Petrarca, *Opere*, pp. 466-467]. Non è da trascurare nemmeno la preferenza per la pittura, qui decisamente più marcata rispetto ai versi danteschi citati in precedenza – Petrarca parla direttamente dei 'celebri pittori' del suo tempo, le cui opere sarebbero molto più degne di lode rispetto alla 'scadente' scultura contemporanea, non negando però il valore della scultura antica, in linea con la grande ammirazione del poeta per la cultura classica. Trovo molto convincente al riguardo l'idea di Alessandro Bevilacqua, secondo cui Petrarca predilige la pittura «forse perché di quest'ultima già operava, seppure embrionalmente, quello schema storico critico cui [...] il poeta stesso consente e partecipa; rispetto alla scultura invece nulla di simile s'era istituito, né esisteva una tale personalità che catalizzasse l'attenzione e la lode generale.» [A. Bevilacqua, «Simone Martini, Petrarca, i ritratti di Laura e del poeta», *Bollettino del museo civico di Padova*, LXVIII, 1979, p. 113.]

⁴²⁵ T. Hyman, *Sienese Painting: The Art of a City-Republic (1278-1477)*, London, Thames & Hudson, 2003, p. 67.

contributo petrarchesco nel suo programma iconografico proto-umanistico⁴²⁶. In fondo alla miniatura, il poeta onora il pittore con le seguenti parole: «Mantova diede i natali a Virgilio che compose questi carmi, Siena a Simone che dipinse questa scena di sua mano»⁴²⁷, mettendo il pittore alla pari del celebre poeta romano. Come nota Giovanna Baldissin Molli, nell'arte medievale è difficile trovare esempi paragonabili di un'intesa così stretta tra committente e artista come quella coltivata da Petrarca e Simone Martini⁴²⁸. Il ritratto di Laura ne diventa un'espressione, costituendo una prova e la maggior lode della maestria del pittore.

Non è neanche da trascurare che Simone Martini è una figura interessante nel contesto dello sviluppo della ritrattistica trecentesca: similmente a quanto detto di Giotto, più anziano di quasi una generazione, anche le effigi martiniane si distinguono per un alto grado di individualizzazione e di espressività emotiva. Basta prendere alcuni personaggi rappresentati nella cappella di San Martino nella Basilica di San Francesco ad Assisi come esempi. L'uomo con il cappello blu nel *Miracolo del Fanciullo resuscitato* (Fig. 43) è straordinario per una peculiare espressione facciale tra ammirazione e ironia⁴²⁹. Un carico emotivo che va oltre la convenzione e l'approccio innovativo alla gestualità sono esemplificati dalla rappresentazione del donatore Gentile Partino da Montefiore⁴³⁰ (Fig. 44), e la grande consapevolezza delle forme ritrattistiche, anche di ascendenza classica, viene rivelata dall'effigie dell'imperatore Giuliano, raffiguratovi in due scene⁴³¹ (Fig. 45 & 46).

⁴²⁶ Per scoprire di più sul frontespizio, ved: L. Bellosi, Scheda n. 64: Simone Martini, Allegoria virgiliana, in *Il gotico a Siena*, Firenze, Centro Di, 1982, pp. 183-184; M. Collareta, «La miniatura di Simone Martini per il Petrarca descritta da Sabba da Castiglione», *Prospettiva*, N. 53-56, (1988-1989), Vol. I, Scritti in Ricordo di Giovanni Previtali, pp. 334-337; M.M Donato, «Simone Martini: un pittore 'in paradiso', fra potenti e poeti», in E. Castelnuovo (a c. di), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Roma-Bari, Laterza, 204, pp. 166-167.

⁴²⁷ Testo originale: «Mantua Virgilium qui talia carmina finxit / Sena tulit Symonem digito qui talia pinxit» [Bellosi, *Simone Martini, Allegoria virgiliana*, p. 183].

⁴²⁸ «Es gibt in der mittelalterlichen Kunst kaum vergleichbare Beispiele für ein so enges Einvernehmen zwischen Auftraggeber und Künstler, wie es Petrarca und Simone Martini pflegten» [G. Baldissin Molli, «Cennino Cennini im Kontext des paduanischen Hofes», in *Fantasie und Handwerk*, W-D. Lühr & S. Weppelmann (Hrsg.), Berlin, Hirmer, 2008, p. 143].

⁴²⁹ Questo personaggio viene da alcuni studiosi persino considerato un autoritratto di Simone Martini, ma non ce ne sono prove convincenti [C. Jannella, *Simone Martini*, Firenze, SCALA, 1989, p. 3; A. Garzelli, «Peculiarità di Simone ad Assisi: gli affreschi della Cappella di San Martino», in L. Bellosi (a c. di), *Simone Martini. Atti del convegno*, Firenze, Centro Di, 1988, pp. 62-63].

⁴³⁰ L'inginocchiato Gentile e San Martino sono della stessa grandezza. Il santo, girato verso il donatore, lo guarda direttamente negli occhi, tenendogli la mano destra, mentre l'altra mano di Gentile è appoggiata sul petto, un gesto che richiama commozione e devozione. La raffigurazione non è particolarmente lusinghiera: il donatore è calvo, con gli occhi distanziati, un volto rotondo e pieno con le guance e il doppio mento leggermente cadenti e una piega di grasso evidenziata sulla nuca, il che rivela un'esecuzione deliberatamente realista.

⁴³¹ Si tratta delle scene di *L'investitura di San Martino a cavaliere* e *La rinuncia alle armi*. In entrambi l'imperatore è rappresentato in modo sostanzialmente identico: rigorosamente di profilo, con la bocca leggermente aperta e gli occhi spalancati. Con ogni probabilità il pittore prese una moneta antica come modello

È pure di Simone Martini «uno dei primi ritratti di un sovrano vivente giunti fino a noi»⁴³², questa volta fuori dalla Cappella di San Martino: la pala di San Lodovico da Tolosa, in cui il santo incorona il suo fratello minore Roberto d'Angiò come re di Napoli⁴³³ (Simone Martini, *San Ludovico di Tolosa incorona il fratello Roberto d'Angiò*, ~1317, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli - Fig. 47). È con ogni probabilità il primo ritratto di Roberto stesso, intorno al quale si crea poi una forte tradizione rappresentativa⁴³⁴. L'autore del presunto ritratto di Laura è quindi significativo, in quanto egli «*implicitly reflected on the possibilities of portraiture as an artistic and rhetorical genre*»⁴³⁵.

3.3.2. RVF 78 - *Quando giunse a Simon l'alto concetto ...*

Tornando ai sonetti petrarcheschi, è significativo che i due componimenti 'martiniani' siano posizionati uno di seguito all'altro all'interno del *Canzoniere*, formando un insieme poetico coerente. Mentre il primo sonetto si concentra sul ritratto stesso e sulla sua creazione, il secondo esplora il rapporto tra il poeta e la rappresentazione dell'amata:

RVF 78

*Quando giunse a Simon l'alto concetto
ch'a mio nome gli pose in man lo stile,
s'avesse dato a l'opera gentile
colla figura voce ed intelletto,*

per il volto di Giuliano. «Sebbene si tratti di Giuliano l'Apostata (storicamente non potrebbe essere altrimenti) è stato supposto che la fisionomia sia quella di Costantino il Grande» [Jannella, *Simone Martini*, pp. 30-31]. Sono anche state proposte altre identificazioni, ad esempio Antonio Giuliano vede nel volto dell'imperatore un'immagine di Federico II, la cui effigie fu pure spesso rielaborata secondo i modelli antichi. Ciò però non cambia il fatto che Simone Martini avrebbe consapevolmente basato la sua rappresentazione dell'imperatore su un esempio d'impostazione classica. [A. Giuliano, «Simone Martini e Federico II», in A. Giuliano (a c. di), *Studi Normanni e Federiciani*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2003, pp. 129-160].

⁴³² Strehlke, *Agnolo Gaddi e il ritratto a Firenze nel Trecento*, p. 156.

⁴³³ Per leggere di più su quest'opera ved. ad es. J. Gardner, «Saint Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39 (1976), pp. 12-33; F. Bologna, «La canonizzazione di San Ludovico di Tolosa e l'origine assiate dell'ancona napoletana di Simone Martini», in M. A. Pavone (a c. di), *Modelli di lettura iconografica. Il panorama meridionale*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 17-48; L. Caldi, *The King and His Brother: Simone Martini's Louis of Toulouse Crowning Robert of Naples and the Visual Language of Power*, PhD Dissertation, Rutgers, The State University of New Jersey, 2002; N. Bock, «Simone Martini paints Robert of Anjou. Angevin Portraiture between Naples and Assisi», in M. Bacci & M. Studer-Karlen (ed. by), *Meanings and Functions of the Ruler's Image in the Mediterranean World (11th – 15th Centuries)* Leiden, Brill, 2022, pp. 249-293. Si rimanda anche alla bibliografia recente più esaustiva contenuta in quell'ultima pubblicazione.

⁴³⁴ Bock, *Simone Martini paints Robert of Anjou*, p. 257-259.

⁴³⁵ Ivi, p. 273.

*di sospir molti mi sgombrava il petto,
che ciò ch'altri à più caro, a me fan vile,
però che 'n vista ella si mostra umile
promettendomi pace ne l'aspetto.*

*Ma poi ch'i' vengo a ragionar con lei,
benignamente assai par che m'ascolte,
se risponder sapesse a' detti miei.*

*Pigmalion, quanto lodar ti dêi
de l'immagine tua, se mille volte
n'avesti quel ch'i' sol una vorrei!*

L'ovidiano Pigmalione, con cui Petrarca conclude il sonetto, fu uno scultore di Cipro che, di fronte all'impossibilità di trovare una donna degna del suo amore, decise di creare una statua di femmina ideale e di chiamarla Galatea, innamorandosi di lei perdutamente⁴³⁶. Dopo tante sofferenze del giovane per questo amore impossibile, Venere decise di ascoltare le sue preghiere e di trasformare la statua in una donna vera. Il mito è un inno alla perfezione della mimesi artistica, che ha il potere di influire sulla realtà e di materializzare i desideri. È una soluzione che Petrarca cerca invano nel ritratto della sua irraggiungibile amata.

Infatti, nel componimento petrarchesco il mito di Pigmalione serve a dimostrare il senso di delusione del poeta. Mentre il primo sonetto suggerisce la possibilità di superare la morte con l'arte, il secondo toglie questa speranza. Anche se il ritratto di Laura è di divina bellezza, è privo di «voce ed intelletto», il che esclude ogni tentativo di «ragionare». È comunque interessante che Petrarca, richiamando la storia ovidiana con connotazioni inequivocabilmente erotiche, sostituisca il desiderio sessuale con il bisogno di condurre uno scambio intellettuale.

Il desiderio spirituale di Petrarca, a differenza di quello fisico di Pigmalione, rimane però incompiuto. Si può dire che nel primo sonetto la pittura sembra avere il potere di rappresentare l'anima della persona, mentre nel secondo viene dimostrata l'impossibilità di compierlo del tutto; impossibilità accentuata anche dall'isolamento dell'*io* del poeta, che

⁴³⁶ Tra l'altro, il fatto che Pigmalione fosse uno scultore avrebbe potuto influire anche sulla scelta del Policleto come artista di riferimento nel sonetto precedente.

rimane insoddisfatto nel suo bisogno di uno scambio profondo con l'amata, quando invece 'gli altri' ammirano la perfezione esteriore del ritratto.

Non si può dimenticare che l'amore petrarchesco per Laura vivente, come rappresentato nel *Canzoniere*, rimane inappagato: Laura è per eccellenza un oggetto dell'amore distante, irraggiungibile. Perciò le speranze che il poeta nutre per il suo ritratto superano di gran lunga il loro rapporto in vita. Nel primo sonetto il poeta equipara la bellezza del ritratto con «la beltà che m'ave il cuor conquiso». L'uso del tempo passato indica chiaramente che quello che il poeta desidera vedere nel ritratto emerge dai suoi desideri formati ancora durante la vita dell'amata. Il pittore agisce in nome del poeta: la rappresentazione di Laura non sarebbe quindi una rappresentazione della bellezza spirituale oggettiva, bensì dell'«alto concetto» dell'innamorato: la personificazione delle sue speranze e desideri. La contraddizione tra il primo e il secondo sonetto non è fuori dall'ordine per il *Canzoniere*, dove diversi, e spesso contraddittori, punti di vista e modi di pensare e provare emozioni, enfatizzano la complessità dell'esperienza esistenziale. È senz'altro interessante che lo stesso meccanismo venga applicato al tema del ritratto, sottolineando la sua multidimensionalità.

Infine, è interessante menzionare brevemente anche il sonetto RVF 130, in cui, nel momento di sofferenza e di profonda disperazione, il poeta si consola con un'immagine: «E sol ad una imagine m'attegno / che fe' non Zeusi, o Prasitele, o Fidia, / ma miglior mastro, e di piú alto ingegno». Non viene menzionato il nome di Simone Martini, ma visto che il sonetto in questione è posizionato dopo i due sonetti 'martiniani', è lecito supporre che il poeta si riferisca proprio a quell'artista. Com'era il caso con Policleteo, anche qui l'autore dell'immagine supera i maestri antichi – sia scultori che pittori – con il suo «piú alto ingegno». Non c'è scritto da nessuna parte che l'immagine in questione sia un ritratto, e tanto meno un ritratto di Laura. Tuttavia, considerando il contesto, è lecito supporre che RVF 130 appartenga allo stesso filone tematico⁴³⁷. «Dolce il pianto» è l'espressione della sofferenza amorosa, che solo la presenza dell'amata – impossibile nel contesto del *Canzoniere* - può alleviare. Petrarca desidera un ritratto con il potere di rendere di nuovo

⁴³⁷ Diversi studiosi danno per scontata l'identificazione del sonetto con il ritratto di Laura: per esempio, nella datata edizione del *Canzoniere* del 1966, con introduzione di Mario Marazzan e le note di Nereo Vianello, in cui ogni componimento della raccolta viene preceduto da un frase riassuntiva, il contenuto del sonetto in questione è riassunto come «lontano da Laura piange e sospira, confortandosi con l'immagine di lei» [F. Petrarca, *Il Canzoniere*, M. Marazzan & N. Vianello (e c. di), Basiano, Bietti, 1966]. Anche Patrizia Castelli, menzionando il sonetto a margine della sua analisi sul tema delle 'images spirantes', osserva che in esso il poeta «si consola dell'assenza di Laura attraverso il suo ritratto» [Castelli, *Imagines spirantes*, p. 46].

presente – sia dal punto fisico che spirituale e intellettuale - una persona scomparsa, nel tentativo di alleggerire la sofferenza causata dalla sua mancanza. Va notato che piuttosto che la rappresentazione stessa, sono di importanza principale le emozioni del poeta-amante: l'amore, l'ammirazione, il desiderio e infine la delusione. Ciò a sua volta punta verso una funzione importante del ritratto: di influire direttamente sull'osservatore. È però un legame a doppio senso: l'esperienza e l'atteggiamento dell'osservatore stesso influisce sull'impatto del ritratto, la cui ricezione si svolge negli occhi di chi guarda.

3.3.3. Il ritratto martiniano di Laura – aspetti pratici

Finora ci siamo concentrati principalmente sull'interpretazione dei sonetti e sul significato che Petrarca attribuisce alla rappresentazione visiva di Laura. Ora occorre però chiedersi cosa si può ricavare sul ritratto stesso, non pervenutoci. I sonetti in questione si possono datare tra il 1335 (Simone Martini fu convocato presso la corte papale di Avignone tra il 1335 e il 1336) e l'autunno del 1336 (i sonetti sono stati trascritti in un manoscritto autografo datato 4 novembre 1336)⁴³⁸. Il ritratto avrebbe dovuto essere eseguito nello stesso tempo: quindi durante il periodo iniziale del soggiorno avignonese del pittore. Sarebbe quindi opportuno trattare la visione come prova della duplice bellezza della donna, consistente di un elemento terrestre ed elemento angelico, immortale, sicché Simone Martini sarebbe risalito mentalmente a quest'ultima, altrimenti inattingibile⁴³⁹. Del ritratto non si trovano tracce nel testamento del poeta⁴⁴⁰ o perché andato perso prima, o perché ricordo di un amore platonico sì, ma comunque illecito, o perché, essendo un disegno su carta o pergamena non era stimato degno di specifica menzione accanto a dipinti veri e propri. Neppure gli illustratori trecenteschi dei manoscritti petrarcheschi sembrano aver tentato di accompagnare i sonetti con una rappresentazione visiva, e tanto meno con una

⁴³⁸ Mann, *Petrarch and Portraits*, p. 18; Baader, *Francesco Petrarca: Irdische Körper, himmlische Seelen und weibliche Schönheit*, p. 180; J. B. Trapp, «Petrarch's Laura: the Portraiture of an Imaginary Beloved», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes LXIV*, The Warburg Institute University of London, 2001, p. 99.

⁴³⁹ Tale interpretazione della figura di Laura sembra trovare la sua conferma nel *Secretum*, in cui Petrarca cerca di respingere le accuse di San Agostino con le seguenti parole: «Sai d'altra parte di chi stai parlando? Di una donna la cui mente ignara d'ogni preoccupazione terrena, arde dei desideri celesti; nel cui aspetto, se qualcosa di vero c'è in terra, risplende un segno della bellezza divina; i cui costumi sono un esempio di perfetta onestà; la cui voce e il cui fulgore dello sguardo non posseggono nulla di mortale, e neppure l'incedere, che ha invece qualcosa d'angelico.» [testo originale: «*Ceterum scis ne de ea muliere mentionem tibi exortam cuius mens terrenarum nescia curarum celestibus desideriis ardet; in cuius aspectu, siquid usquam veri est, divini specimen decoris effulget; cuius mores consumate honestatis exemplar sunt; cuius nec vox nec oculorum vigor mortale aliquid nec incessus hominem representat?*» - F. Petrarca, *Secretum. Testo latino a fronte*, U. Dotti (a c. di), Milano, BUR, 2018, pp. 208-209]

⁴⁴⁰ Mommsen, *Petrarch's Testament*, 1957.

riproduzione del ritratto martiniano⁴⁴¹. Tutto ciò si aggiunge ad una qualche incertezza sull'effettiva esistenza di Laura, messa in dubbio persino dai contemporanei di Petrarca⁴⁴². I due non sono però necessariamente correlati: a mio avviso l'eventuale mancata esistenza di Laura, non escluderebbe automaticamente l'esistenza di un suo ritratto, anche se, in assenza di prove, probabilmente non si avranno mai certezze al riguardo.

Considerando quindi che il ritratto in questione sia davvero esistito, nei sonetti si trovano delle indicazioni sulla tecnica dell'esecuzione: nel RVF 78 si parla dello 'stile', che punta verso un disegno, non un dipinto in tavola o ancora meno un affresco. Ciò si allinea con il verso del RVF 77: «ivi la vide, et la ritrasse in carte»: si può quindi supporre che si trattasse di un disegno eseguito su carta. Bevilacqua propone un'interpretazione alternativa, in cui "ritrasse in carte" si potrebbe riferire non a un disegno, ma a una miniatura, «tecnica di maggior prestigio [...], di cui l'operazione disegnativa, implicata senza possibile dubbio dallo "stile" costituirebbe la fase preparatoria». Lo studioso suggerisce quindi di non trattare i due sonetti in modo unitario, assumendo che essi descrivono un «unico procedimento tecnico, parte accennato in uno, parte in altro»⁴⁴³. La teoria della miniatura è senz'altro anche possibile, soprattutto considerando l'esistenza del frontespizio del codice virgiliano eseguito da Simone Martini per Petrarca.

In ogni caso si tratterebbe però di un'immagine di piccole dimensioni. In questo contesto è interessante notare che nel *Secretum*, Petrarca afferma (attraverso le parole di San Agostino) di portare sempre con sé l'immagine dell'amata:

[...] che più folle di quando, non contento di vederti davanti agli occhi la sua immagine fonte per te di tante sventure, ne cercasti un'altra dipinta dal genio di un famoso artista sì da avere sempre con te, ovunque andassi, materia di un pianto senza fine?⁴⁴⁴

⁴⁴¹ Trapp, *Petrarch's Laura: the Portraiture of an Imaginary Beloved*, p. 99.

⁴⁴² Ad esempio, nella *Vita di Petrarca*, Giovanni Boccaccio afferma quanto segue: «a mio preciso avviso, ritengo che quella Lauretta vada intesa in senso allegorico per la corona di alloro che poi lui ha conseguito» [testo originale: «nam, prout ipsemet et bene puto, Laurettam illam allegorice pro laurea corona quam postmodum est adeptus accipiendam existimo»] [Boccaccio, *Vita di Petrarca*, pp. 86-87]. Anche Giacomo Colonna, un amico di Petrarca, sembra dubitare l'esistenza della donna, come indica Petrarca stesso in una lettera diretta a lui (Fam II, 9) [Petrarca, *Opere*, p. 329]. Forse si preoccupano del fatto che è una relazione (pur platonica) illecita perché lui è un chierico e lei una donna sposata.

⁴⁴³ Bevilacqua, *Simone Martini, Petrarca, i ritratti di Laura e del poeta*, p. 115.

⁴⁴⁴ Testo originale: «Quid autem insanius quam, non contentum presenti illius vultus effigie unde hec cuncta tibi provenerant, aliam fictam illustris artificis ingenio quesivisse, quam tecum ubique circumferens haberes materiam semper immortalium lacrimarum?» [F. Petrarca, *Secretum. Testo latino a fronte*, U. Dotti (a c. di), Milano, BUR, 2018, pp. 236-237].

Anche se non si può provare che il *Secretum* e il *Canzoniere* si riferiscano allo stesso ritratto, è lecito assumere che per ‘il genio del famoso artista’ si intenda proprio Simone Martini e il suo ritratto di Laura. A mio avviso ‘avere sempre con te’ si può interpretare in due modi: o il poeta dovrebbe portare fisicamente con sé il ritratto di Laura ovunque andasse (in questo caso sarebbe più probabile che si trattasse di un disegno, o di una miniatura incastonata in un gioiello, da portare al collo: un ritrattino, genere in voga nel Cinquecento). Oppure, più verosimilmente, che sia da interpretare come ‘portare con se girovagando per il mondo’, non necessariamente averlo sempre nella tasca. In questo caso si potrebbe trattare di una miniatura inserita in un libro che accompagnò il poeta in tutti i suoi numerosi spostamenti. A favore della seconda interpretazione depone il fatto che tale soluzione sarebbe molto più durevole e che i viaggi e i trasferimenti del poeta sono un tema molto accentuato nel terzo libro del *Secretum*.

3.3.4. Le idee di Petrarca nel contesto dello sviluppo della ritrattistica femminile

I sonetti martiniani rivelano che Petrarca doveva avere un’idea del ritratto femminile, il che non è però una categoria facilmente caratterizzabile in tale momento storico. Perciò, per contestualizzare le idee petrarchesche dal punto di vista artistico, per prima cosa occorre esplorare i tipi di rappresentazione femminile contemporanei al poeta, che potessero formare la sua idea dell’immagine della donna. Successivamente si passerà all’iconografia della rappresentazione di Laura, che si forma in gran parte dopo la morte di Petrarca e che nei primi tempi appare soprattutto nei manoscritti. Infine, si tenterà di rispondere alla domanda sull’influenza delle idee petrarchesche sullo sviluppo del ritratto femminile.

3.3.4.a Esempi di rappresentazione femminile nel tardo Medioevo

Si possono individuare diverse tipologie delle rappresentazioni femminili al tempo del poeta, nessuna però rientra nella categoria moderna del ritratto individuale, le cui prime testimonianze includono esclusivamente rappresentazioni maschili. In primis, vanno menzionate le immagini delle sante, tra cui anche la donna più importante nella fede cristiana: la Vergine Maria. Si tratta di figure di solito prive di contesto sociale, di donne fisicamente irraggiungibili, le cui rappresentazioni dovevano indurre la riflessione e facilitare il legame spirituale con il divino. L’immagine come motore di un’esperienza spirituale è quello che accomuna i ritratti sacri (sia maschili e femminili) con la rappresentazione di Laura. Del resto, la poetica stilnovista da cui la poesia petrarchesca trae

storicamente origine (e di cui la Beatrice di Dante nella *Divina Commedia* è fulgido esempio) vede nella donna una figura angelica, come esplicitamente ricordato in RVF 77. Peraltro, anche le rappresentazioni delle sante non sono sempre del tutto prive di motivi erotici, visto che elemento fondamentale della loro santità è spesso la preservazione della verginità. Il loro martirio ha quindi non di rado sottotoni erotici (ampiamente sfruttati però solo nella pittura secentesca): basti pensare a Santa Agata e i suoi seni strappati, entrati nell'iconografia della santa. Anche le rappresentazioni sacre possono quindi avere una dimensione 'mondana'.

Inoltre, potrebbero essere rilevanti le rappresentazioni delle donne come figure allegoriche, per esempio personificazioni dei vizi e delle virtù. A proposito si potrebbe menzionare il motivo dei *Nove Prodi*, e i loro corrispettivi femminili. Si può supporre che il poeta avesse interesse in questo genere di rappresentazioni, considerando il suo contributo alla diffusione del tema classico degli *uomini illustri*, di cui si è parlato sopra. In terzo luogo, vanno menzionate le raffigurazioni di donne realmente viventi, che però in questo periodo sono rare e molto limitate nella loro tipologia. In pittura si può inoltre parlare quasi esclusivamente delle immagini dei donatori: in gran parte dei casi si tratta delle rappresentazioni maschili, ma occasionalmente poteva essere raffigurata anche la consorte. Le rappresentazioni scultoree delle donne si trovavano invece nell'ambito funebre, che visse una nuova fioritura nel Trecento. Infine, si possono trovare casi isolati di rappresentazioni femminili nella decorazione manoscritta, anche se esse diventano più comuni dal Quattrocento in poi. Come abbiamo visto, si può presumere che il ritratto martiniano di Laura, sarebbe stato più vicino a quell'ultimo campo.

3.3.4.b L'iconografia della rappresentazione di Laura

Vista la fama di Petrarca e la grande fortuna dei suoi scritti, è da aspettarsi che si sarebbe formata una tradizione rappresentativa di Laura, anche a prescindere dal presunto ritratto martiniano. È interessante al riguardo lo studio di J. B. Trapp del 2001⁴⁴⁵, che cerca di percorrere la vicenda del ritratto di Laura e la creazione dell'iconografia stabilita della sua immagine. Trapp dimostra che una tradizione dominante della rappresentazione di Laura emerge solo nella seconda metà del Cinquecento, e che essa non risale ad esempi trecenteschi. Per lo studio dello sviluppo raffigurativo dell'immagine della donna è

⁴⁴⁵ Trapp, *Petrarch's Laura: the Portraiture of an Imaginary Beloved*, pp. 55 – 192.

fondamentale la decorazione manoscritta del *Canzoniere*, e - in misura minore - *dei Trionfi*, che si sviluppa dal Quattrocento in poi e culmina nel primo Cinquecento.

Nel tardo Trecento e primissimo Quattrocento abbiamo a che fare con rappresentazioni isolate dell'amata di Petrarca, e praticamente solo in forma manoscritta. I testimoni più antichi risalgono alla fine di Trecento, ma essi, come del resto anche i manoscritti del primo Quattrocento non contengono cicli di miniature: piuttosto vengono decorate le pagine iniziali delle due parti dell'opera: in vita di Madonna Laura e in morte di Madonna Laura. Come nota Trapp, i manoscritti miniati del *Canzoniere* provengono esclusivamente dall'Italia e fino a metà Quattrocento prevalentemente dal Veneto e dalla Lombardia, con Firenze che prende il primato in questo campo nel periodo successivo.⁴⁴⁶

Nonostanteciò, il primo manoscritto contenente un'immagine di Laura – conservato oggi nella John Rylands University Library di Manchester - è fiorentino, e fu eseguito prima del 1383⁴⁴⁷ (Fig. 48). Nell'iniziale sulla prima pagina del *Canzoniere*, contenente il celebre primo sonetto della raccolta, viene rappresentato Petrarca chino sopra un manoscritto (contenente forse proprio il *Canzoniere*?), trafitto dalla freccia rilasciata dal cupido rappresentato nella parte superiore della pagina. Al margine destro viene rappresentata una donna a figura intera, in piedi, con il volto girato leggermente a lato, con la corona d'alloro in testa e una freccia nella mano destra. La donna ha lunghi capelli biondi, un vestito rosa chiaro e cintura verde, che fa pensare alle ghirlande – simbolo della gioventù - menzionate diverse volte all'interno del *Canzoniere*. Si tratta senza dubbio della rappresentazione di Laura, dotata dei pochi attributi specificati dal poeta, e raffigurata nella chiave della bellezza terrena, quella convenzionale ed esteriore – essendo la sua dimensione pressoché divina, sottolineata diverse volte dal poeta, troppo intangibile per essere rappresentata.

È interessante notare che nel manoscritto fiorentino Laura non è raffigurata di profilo, com'è il caso in molte rappresentazioni successive, e anche nei primi ritratti in tavola quattrocenteschi. Le rappresentazioni di profilo sono abbastanza comuni anche nella decorazione manoscritta, com'è il caso per esempio in un manoscritto mantovano di metà Quattrocento (Kupferstichkabinett, Berlin - Fig. 49), anch'esso richiamato da Trapp⁴⁴⁸. In esso sia Laura che Petrarca sono raffigurati di profilo, dal busto in su, racchiusi in un'iniziale

⁴⁴⁶ Per la storia delle prime rappresentazioni manoscritte dell'amata di Petrarca, ved. Ivi, specialmente pp. 65-67.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 67.

⁴⁴⁸ Ivi, p. 70.

e rivolti uno verso l'altro, in una disposizione che richiama quella del celebre doppio ritratto in tavola dei Duchi d'Urbino eseguito da Piero della Francesca poco dopo.

Percorrendo le immagini di Laura nei manoscritti quattrocenteschi, Trapp elenca diverse modalità di rappresentazione, con le prime immagini facenti parte delle iniziali decorative, o della decorazione a margine delle pagine. Si tratta sia di raffigurazioni del solo volto, che a figura intera, di profilo e non. Le rappresentazioni più elaborate, ambientate in interni e in paesaggi, emergono nella seconda metà del secolo, con Laura, spesso vestita alla moda dei tempi, che per esempio siede accanto a Petrarca o incorona il poeta con alloro. Sono anche abbastanza comuni le rappresentazioni di Laura nella chiave metamorfica, come la Dafne del mito ovidiano, cui fa spesso riferimento il *Canzoniere*. Le rappresentazioni della donna come oggetto di desiderio sarebbero invece piuttosto rare: un'eccezione inusuale più che una tradizione rappresentativa.⁴⁴⁹ La prima tradizione manoscritta superstite non ci permette quindi di trarre conclusioni definitive circa il tipo di rappresentazione dominante, e di formulare ipotesi sulle caratteristiche del ritratto martiniano, che poteva essere sia di profilo che frontale, come anche a figura intera o del volto solo. Certamente l'allusione a un possibile dialogo non verbale, forse di sguardi ("benignamente par che m'ascolte") tra i due farebbe pensare ad una rappresentazione del solo volto (bel viso) di tre quarti, escludendo il profilo, che semioticamente denota un'estraneità allo spettatore: ma è solo un'illusione.

Le prime rappresentazioni di Laura appartengono dunque alla decorazione manoscritta delle opere petrarchesche – bisognerà aspettare il Cinquecento per trovare esempi in tavola o a fresco⁴⁵⁰. Per di più, in tale periodo di crescente popolarità della poesia petrarchesca e di ruolo di maggior rilievo del ritratto nella società, molte rappresentazioni vengono identificate come ritratti di Laura *a posteriori*⁴⁵¹. Uno degli affreschi in cui una figura femminile veniva identificata con Laura si trova ad Avignone, nella Capella di San Giovanni Battista nel palazzo dei papi. La decorazione, datata 1346-48, fu eseguita da Matteo Giovannetti, un allievo di Simone Martini ed un conoscente di Petrarca.⁴⁵² Nonostante il milieu che sembrerebbe facilitare un legame diretto con Laura, Trapp spiega che l'identificazione con Laura avvenne più tardi. Lo studioso richiama un altro caso simile, questa volta fiorentino: gli affreschi di Andrea Bonaiuto nel Cappellone degli Spagnoli di

⁴⁴⁹ Ivi, specialmente pp. 72 – 89 & p. 108.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 57.

⁴⁵¹ Ivi, pp. 105-106. Cfr. Anche Bevilaqua, *Simone Martini, Petrarca, i ritratti di Laura e del poeta*, 1979.

⁴⁵² E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Einaudi, 1991.

Santa Maria Novella, eseguiti negli anni Sessanta del Trecento, in cui i fiorentini del Cinquecento (Vasari *in primis*) avrebbero visto i ritratti di Laura (Fig. 50) e Petrarca – identificazione che sembra piuttosto improbabile al momento dell'esecuzione⁴⁵³. In entrambi i casi si tratta di figure di donne giovani e belle, con lunghi capelli biondi – attributi di Laura, sì, ma non abbastanza specifici da fornire una base di identificazione.

Anche se oggi possiamo affermare con un'alta probabilità che né gli affreschi di Bonaiuto né quelli di Giovannetti siano stati eseguiti con il *Canzoniere* in mente, essi sono comunque rilevanti, in quanto forniscono esempi di una rappresentazione femminile ai tempi di Petrarca (ricordiamo che i cicli furono eseguiti mentre il poeta era ancora in vita). In entrambi i casi si tratta di figure facenti parte di un gruppo di fedeli in una scena sacra, e non di un ritratto individuale. Infatti, non ci sono pervenuti esempi di ritratti femminili trecenteschi eseguiti su tavola o carta: quindi se fossero esistiti, sarebbero dovuti essere casi singolari. Il più antico ritratto di corte femminile italiano pervenutoci è la rappresentazione di una donna della famiglia degli Este, di profilo, eseguita da Pisanello nel primo Quattrocento⁴⁵⁴.

Il ritratto femminile indipendente fiorisce solo nel Quattrocento⁴⁵⁵, soprattutto a Firenze che diventa il centro di riferimento di questo genere pittorico, non solo nella penisola italiana, ma persino a livello europeo. Lo sviluppo della ritrattistica femminile fiorentina coincide con quella maschile, sia pittorica che scultorea. Tuttavia, mentre il ritratto maschile svolge un importante ruolo rappresentativo a livello sociale e politico, il ritratto femminile è in genere escluso dall'iconografia del potere, ed è più che altro d'uso familiare, soprattutto in funzione del fidanzamento e del matrimonio. Va anche detto che il ritratto individuale femminile è quasi esclusivamente di profilo fino al 1470⁴⁵⁶, mentre

⁴⁵³ Trapp, *Petrarch's Laura: the Portraiture of an Imaginary Beloved*, p. 106.

⁴⁵⁴ Toreno, *Netherlandish and Italian Female Portraiture in the Fifteenth Century*, p. 95. Per la ritrattistica alla corte estense ved. B. L. Brown, «Portraiture at the Courts of Italy», in K. Christiansen & S. Weppelman (ed. by), *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2011, pp. 26-47.

⁴⁵⁵ Esiste ampia letteratura sul ritratto femminile italiano tra Quattro- e Cinquecento, soprattutto in lingua inglese. Come esempi si possono citare la recente pubblicazione di Elisabetta Toreno [Toreno, *Netherlandish and Italian Female Portraiture in the Fifteenth Century*, 2022], e più datato, ma significativo, l'articolo di Patricia Simons [P. Simons, «Portraiture, Portrayal, and Idealisation: Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women», in *Language and Images of Renaissance Italy*, A. Brown (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 263-311.] È pure interessante, anche se più difficile da recuperare, il lavoro posteriore di due anni di Jennifer Craven [J. Craven, *A New Historical View of the Independent Female Portrait in Fifteenth-Century Florentine Painting*, PhD dissertation in History of Art and Architecture, University of Pittsburgh 1997.]. Rilevante per la ritrattistica femminile nel contesto cortese è anche l'articolo di Beverly Louise Brown [Brown, *Portraiture of the Courts of Italy*, pp. 26-47.] Sulla posizione delle donne in Italia tra Medioevo e Modernità, ved. M. Rogers & P. Tinagli, *Women in Italy 1350-1650. Ideals and Realities*, Manchester University Press, 2005.

⁴⁵⁶ Craven, *A New Historical View of the Independent Female Portrait in Fifteenth-Century Florentine Painting*, p. 115.

quello maschile, dove nella prima metà del Quattrocento l'impostazione di profilo è altrettanto dominante, si diversifica prima, intorno alla metà del secolo. Ci sono diverse spiegazioni di questo passaggio dalla rappresentazione di profilo a quella frontale, tra cui un aspetto senz'altro rilevante è l'impatto della ritrattistica fiamminga e la diffusione nel busto scultoreo⁴⁵⁷. Tutti questi sviluppi accadono però nel secolo successivo, e non potevano quindi influire sul concetto petrarchesco della rappresentazione femminile.

3.3.4.c L'influenza delle idee petrarchesche sullo sviluppo del ritratto femminile

Occorre porsi una domanda opposta: fino a che punto i versi di Petrarca potevano influire sulle vicende della rappresentazione femminile. Una parziale risposta alla seconda domanda è fornita da Trapp, il quale stabilisce che non solo la rappresentazione martiniana non ci è pervenuta, ma che nessuno dei manoscritti posteriori cerca di ricrearla.⁴⁵⁸ Lo stesso è ancora più vero per la pittura. I sonetti martiniani, anche se forniscono osservazioni generali riguardanti Laura, in linea con la sua immagine che emerge da tutta la raccolta, non suscitano direttamente una tradizione rappresentativa trecentesca. Tuttavia, la fama di Petrarca e la fortuna della sua poesia, tra cui anche i sonetti in questione, poteva essere uno dei fattori che hanno rafforzato la diffusione successiva delle rappresentazioni dell'amata, e la crescente enfasi posta sulla sua immagine.

L'influenza di Petrarca sulla ritrattistica individuale si manifesta solo un secolo dopo, in quanto di un impatto diretto dell'immaginario petrarchesco sugli sviluppi della ritrattistica femminile si può parlare a partire dagli ultimi decenni del Quattrocento. In questo contesto sono di particolare importanza i circoli di Lorenzo il Magnifico e la crescente popolarità dell'opera petrarchesca, rafforzata anche dallo stesso signore mediceo, per promuovere l'idea della superiorità culturale fiorentina. Il 'petrarchismo pittorico', che richiama il motivo della 'gentil donna' del *Canzoniere*, si esprime in diversi modi. Ad esempio Jennifer Craven, cercando di categorizzare questo fenomeno, tra le sue caratteristiche principali menziona l'esecuzione fuori dal contesto di matrimonio (classificandolo come 'il ritratto dell'amante')⁴⁵⁹, l'impossibilità di rappresentazione della

⁴⁵⁷ Toreno, *Netherlandish and Italian Female Portraiture in the Fifteenth Century*, pp. 91-92; Rubin, *Understanding Renaissance Portraiture*, p. 13.

⁴⁵⁸ «There is no evidence to suggest that the artists of the conventional figures in the miniatures, initials and borders of the *Canzoniere* and *Trionfi* manuscripts belonging to the late fourteenth and the fifteenth centuries were endeavouring to recover Simone's portrait 'in carte' or to reproduce the Avignonese fresco image. Nor that they were drawing, or thought by contemporaries to be drawing, on anything but imagination or, at best, extrapolation from the text». [Trapp, *Petrarch's Laura: the Portraiture of an Imaginary Beloved*, p.108]

⁴⁵⁹ Craven, *A New Historical View of the Independent Female Portrait in Fifteenth-Century Florentine Painting*, p. 95

bellezza femminile⁴⁶⁰ (la bellezza, si potrebbe aggiungere, inserita nel discorso sulla tensione tra fisicità e spiritualità, e quindi per eccellenza irraggiungibile) e riferimenti alle modalità espressive dei sonetti petrarcheschi.

Tra i primi esempi di devono menzionare rappresentazioni della scuola di Sandro Botticelli. Basti pensare alle celeberrime rappresentazioni ispirate forse a Simonetta Vespucci, in cui l'elemento più cospicuo sono i folti capelli biondi ordinati in acconciature intricate. (Fig. 51 & 52). Patricia Simons vede in queste immagini le anticipazioni dei tipi di Flora e Fauna, «*in that the conventions of decorous portraiture are overlaid by elements of poetic reverie and sexual fantasy*»⁴⁶¹. La stessa Simons parla di «Petrarchan attitude»⁴⁶², definita come ammirazione del committente per una donna sposata, nel contesto del ritratto di Ginevra de' Benci di Leonardo (National Gallery of Art, Washington DC - Fig. 53). Lo stile leonardesco sembra aver ispirato anche *Laura* di Giorgione (Kunsthistorisches Museum, Vienna - Fig. 54), eseguita a Venezia nei primi anni del Cinquecento, che, nonostante si ricollegli al tipo petrarchesco e al mito di Dafne attraverso le foglie d'alloro, richiama anche il motivo classico di donna a seno nudo, che pure cresce in popolarità in questo periodo⁴⁶³. L'immagine, come tante altre rappresentazioni femminili cinquecentesche, unisce le convenzioni ritrattistiche con elementi allegorici e riferimenti letterari.

È proprio il Cinquecento il secolo in cui la poesia petrarchesca gode della massima popolarità a livello europeo, e ciò trova riscontro sia in letteratura che in pittura. L'impatto della poetica petrarchesca sulla rappresentazione femminile non si misura dunque in una trasmissione iconografica diretta, ma in un lungo processo di interiorizzazione poetica che, cristallizzandosi tra Quattro- e Cinquecento, viene infine tradotto in forma visiva. L'immaginario dell'amata petrarchesca passa dal dominio della parola al linguaggio della pittura, fondendo ritratto individuale, allegoria e tensione spirituale. La celebrazione della

⁴⁶⁰ L'inesprimibilità della bellezza di una donna non è stata idea originale di Petrarca, che si basò sulle fonti antiche, ma è stato lui a diffonderla alla soglia del Rinascimento [Cfr. Ivi, p. 96]. Craven richiama al riguardo il contributo di Elizabeth Cropper [E. Cropper, «The Beauty of Women: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture» in *Rewriting the Renaissance: Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 175-90. Come esempi Craven menziona i ritratti commissionati dai mariti o dai padri delle donne (non si trattava quindi del ritratto di un'amante), che tuttavia esibivano caratteristiche tali da giustificare il termine 'petrarchesco'. Come esempio la studiosa riporta il ritratto di Giovanna degli Albizzi eseguito da Domenico Ghirlandaio e datato 1488 (probabilmente già dopo la morte della donna), contenente un epigramma che indica l'impossibilità di cogliere l'anima di Giovanna attraverso un'immagine.

⁴⁶¹ Simons, p. 308.

⁴⁶² Ivi, p. 285.

⁴⁶³ Cfr. Ivi, pp. 302-33.

donna – inizialmente letteraria – si trasforma in fenomeno culturale, influenzando la ritrattistica femminile del Rinascimento e fissando nell’arte il dialogo tra fisicità e ideale.

3.4. Conclusione

Non c’è dubbio che Petrarca ebbe un vivo interesse per l’arte, spesso intrecciato con la sua passione per la cultura classica e alimentato da una certa familiarità con il mondo dei pittori, che lo portò ad avere consapevolezza del potere della rappresentazione visiva. Questo interesse andava oltre la mera dimensione filologico-letteraria, anche se raramente si traduceva in valutazioni di carattere puramente estetico o storiografico. A differenza della letteratura artistica fiorentina rinascimentale, Petrarca non presenta una linea di sviluppo artistico o una genealogia di progresso, menzionando solo Giotto e Simone Martini, senza occuparsi di una loro discendenza artistica. Dopo aver percorso diverse fonti petrarchesche nel contesto della ritrattistica, va osservato che la riflessione petrarchesca sul ritratto, sparsa tra epistole, sonetti e altre testimonianze, non offre una teoria sistematica, ma un modo di sperimentare prospettive diverse di pensare l’immagine: a volte reminiscenza di un volto amato, a volte *exemplum* morale, altre volte l’eco di un’antichità idealizzata. Questa fluidità non indebolisce però il significato del pensiero petrarchesco: anzi ne rivela la modernità, in quanto punta verso la volontà del poeta di approcciare la questione in modo critico e consapevole, anche se non sempre consistente o del tutto originale, spesso rifacendosi ai topoi classici. In generale si potrebbe però osservare che per Petrarca non basta riprodurre i tratti fisici in un ritratto – sia quello di Sant’ Ambrogio, sia quello di Laura, che quello del poeta stesso e degli illustri uomini dell’antichità - ma occorre evocare un’aura capace di trasmettere virtù, autorità, memoria – in una parola, l’ethos. Lo stesso vale anche per il ritratto letterario, in cui la descrizione fisica completa la caratterizzazione morale ed intellettuale e costituisce per il poeta un punto di partenza per una rappresentazione visiva.

Il confronto continuo fra parola e immagine, riscontrabile nei vari testi del poeta, non si risolve del tutto e sempre a favore della parola; piuttosto, svela una grande consapevolezza dei rispettivi limiti. Se la *parola* permette di esprimere affetti e profondità interpretativa con una finezza impossibile alla pittura, l’arte figurativa possiede un’immediatezza emotiva per chi guarda, fornendo la possibilità dell’incontro. Ne sono prova le commissioni dirette di ritratti del poeta che egli descrive nelle sue epistole e grazie alle quali elabora un’autocoscienza rappresentativa che non ha precedenti fra gli intellettuali

del Trecento. Così, egli plasma la propria immagine pubblica secondo modelli classici, poi completata dalla tradizione rappresentativa formatasi dopo sua morte.

Infatti, Petrarca stesso diventa oggetto di una nuova prassi ritrattistica. L'esempio dei ritratti commissionati da Pandolfo Malatesta, dimostra il valore della fedeltà fisiognomica (o almeno della convinzione della sua esistenza) e del contatto personale fra pittore e modello — elementi rarissimi a metà Trecento. Essi sarebbero esempi molto precoci di ritrattistica individuale, soprattutto fuori dall'ambito del potere. Dopo la morte del poeta, questa attenzione ritrattistica si traduce a Padova nella produzione di Altichiero: il disegno oggi a Parigi e le successive effigi istituiscono un vero e proprio 'prototipo' dell'intellettuale moderno, rappresentato tra i potenti dei suoi tempi, inserito nel filone degli uomini illustri e destinato a diffondersi nei cicli umanistici quattrocenteschi. Il poeta diventa, in sostanza, protagonista e teorico di una nuova stagione del ritratto civile. Vista l'autorità culturale di Petrarca e l'ampia portata delle sue opere sia durante la sua vita che dopo sua morte, il suo non è un contributo da sottovalutare.

Per quanto riguarda la rappresentazione femminile, l'apice del pensiero petrarchesco sono i due sonetti dedicati a Simone Martini. Nel ritratto di Laura — forse un disegno perduto — l'artista senese sarebbe riuscito a cogliere non solo la bellezza esteriore dell'amata, ma la sua 'luce interiore', anticipando la ritrattistica quattrocentesca. Al tempo stesso, però, Petrarca ammette l'insufficienza dell'immagine: nulla può colmare la distanza fra desiderio e realtà, così come nessun dipinto può esprimere il movimento dell'anima amata. Questa tensione irrisolta — al contempo fede nell'immagine e la consapevolezza del suo limite — sta alla base del modello della *gentil donna* idealizzata, sospesa fra carne e spirito, che ritroveremo un secolo più tardi nei circoli di Lorenzo il Magnifico, nelle muse botticelliane, nei volti delle donne dipinte da Leonardo e Giorgione. La fortuna dei sonetti *martiniani* dimostra che le idee di Petrarca relative alla rappresentazione femminile, pur prive di un'immediata traduzione iconografica trecentesca, portano — insieme ad altri fattori storici — alla nascita di un vero e proprio *petrarchismo pittorico* a cavallo tra Quattro- e Cinquecento (nel momento della massima ricezione della poesia volgare del poeta), quando la figura della musa-amante diventa portatrice di valori sociali e letterari insieme.

In questo senso, il poeta rappresenta un duplice punto di riferimento: da un lato filtra, attraverso il prisma dell'Umanesimo nascente, stimoli già presenti nella società mercantile e nelle corti signorili (l'ascesa sociale del pittore, la richiesta di effigi private, il gusto per l'antico, etc.); dall'altro rafforza questi stimoli con l'autorevolezza della propria voce di intellettuale, facendo del ritratto un oggetto di confronto fra memoria individuale e identità

culturale. Se l'antichità gli fornisce il repertorio formale – il profilo, la medaglia, un *exemplum* – la modernità lo spinge a ridefinirne il senso nel contesto della coscienza personale e della tensione amorosa. L'immagine non è quindi più soltanto un documento storico o uno strumento del potere: diventa specchio dell'anima, che riflette emozioni e speranze dell'osservatore, partecipando attivamente alla costruzione del significato.

Non solo in campo letterario, ma anche in campo artistico, Petrarca agisce come ponte tra il tardo Medioevo e il nascente Rinascimento. Il poeta fu il primo nella letteratura italiana ad offrire una riflessione mirata e consapevole sul tema del ritratto: il suo scopo non fu però quello di fornire indicazioni normative. Il contributo petrarchesco al ritratto non si misura in regole di bottega o in programmi iconologici pronti, bensì in un nuovo modo di pensare l'immagine – destinato a influenzare i secoli successivi, alimentando una nuova sensibilità figurativa e fornendo ai pittori analogie classiche e metafore spirituali da tradurre in forme visive. Per il poeta la somiglianza non è puramente visiva, la bellezza non è soltanto fisica e la memoria non è semplice conservazione, ma un atto creativo che coinvolge anche l'osservatore – ed è proprio la multidimensionalità dei suoi ragionamenti sulla rappresentazione visiva a differenziarlo dagli altri scrittori trecenteschi.

Capitolo III: Appendice



Fig. 31: *Ritratto di Giovanni il Buono di Francia, ~1350-60, Museo del Louvre, Parigi.*



Fig. 32: *Ritratto di Rodolfo IV d'Asburgo, ~1360, Museo della Cattedrale Arcivescovile, Vienna.*

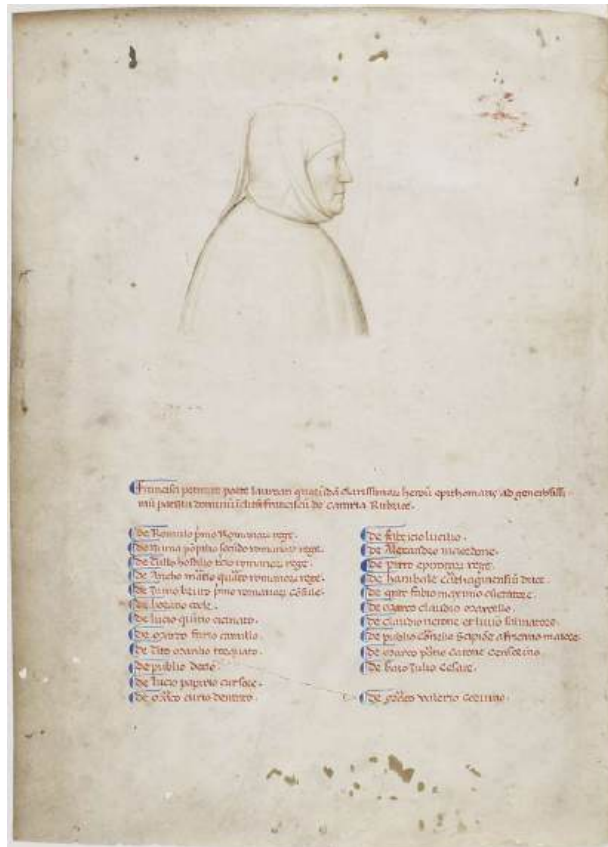


Fig. 33a & 33 b: Altichiero, *Ritratto di Petrarca*, 1379, MS. lat. 6069 f della Bibliothèque Nationale de France, Parigi.



Fig. 34: *Ritratto di Boccaccio*, 1397, II.II.38, f. 3v, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze.



Fig. 35: Bartolomeo della Gatta, *Ritratto di Petrarca*, ~1470-80, MS. Vit. 22-1, f.4v, Biblioteca Nacional, Madrid.



Fig. 36: Andrea del Castagno, *Ritratto di Petrarca* (dettaglio del *Ciclo degli uomini e donne illustri*, ~1450, Galleria degli Uffizi, Firenze).



Fig. 37: Giusto di Gand, *Ritratto di Petrarca*, ~1473-76, Studiolo di Federico da Montefeltro, Palazzo Ducale, Urbino.

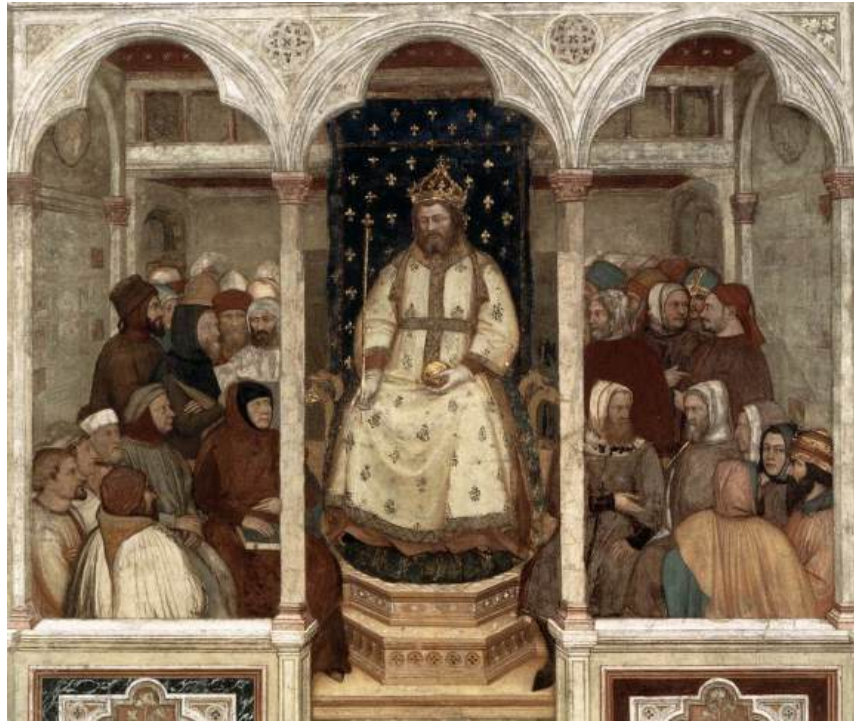


Fig. 38: Altichiero, *Consiglio della Corona*, 1379, Cappella di San Giacomo o di San Felice, Basilica di Sant'Antonio, Padova.



Fig. 39: Altichiero, *San Giorgio battezza re Servio*, 1384, Oratorio di San Giorgio, Padova.

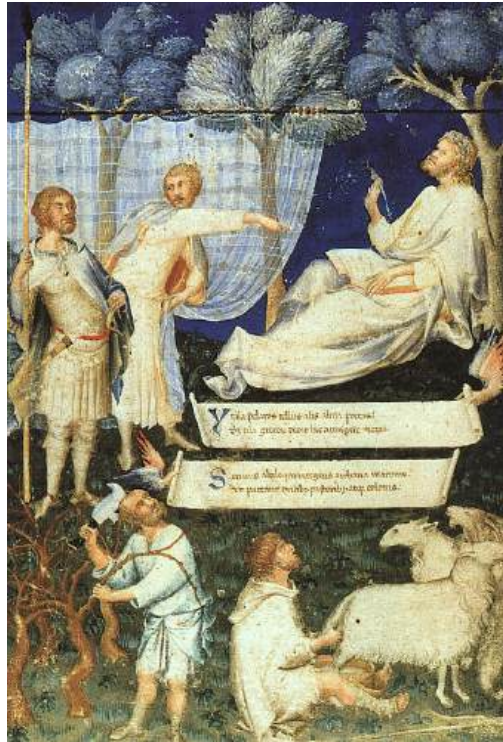


Fig. 40: Simone Martini, *Allegoria virgiliana*, frontespizio per il codice Ms. A 79 inf, 1340, Biblioteca Ambrosiana, Milano.



Fig. 41a & 41b: Giusto de' Menabuoi, Francesco Petrarca tra Francesco il Vecchio e sua moglie Fina Buzzaccarini (dettaglio de *I miracoli di Cristo*), ~1376-78, Battistero del Duomo, Padova.



Fig. 42: Francesco Petrarca allo scrittorio, frammento superstite della decorazione trecentesca (*Ciclo degli Uomini Illustri*) della Sala dei Giganti, ~1380, Reggia Carrarese, Padova.



Fig. 43: Simone Martini, *Uomo con il capello blu* (dettaglio del *Miracolo del Fanciullo resuscitato*), 1313-1318, Cappella di San Martino, Basilica di San Francesco, Assisi.



Fig. 44: Simone Martini, *Gentile Partino da Montefiore inginocchiato davanti a San Martino*, 1313-1318, Cappella di San Martino, Basilica di San Francesco, Assisi.



Fig. 45 & Fig. 46: Simone Martini, *Imperatore Giuliano* (a sinistra: *L'investitura di San Martino a cavaliere* / a destra: *La rinuncia alle armi*), 1313-1318, Cappella di San Martino, Basilica di San Francesco, Assisi.



Fig. 47: Simone Martini, *San Ludovico di Tolosa incorona il fratello Roberto d'Angiò*, ~1317, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli.



Fig. 48: Frontespizio di *Canzoniere*, MS Ital. 1, fol. 3, ~ 1380, John Rylands University Library, Manchester.



Fig. 49: Laura e Petrarca in un iniziale, *Canzoniere*, MS 78.C.22.fol 1, ~1458, Kupferstichkabinett, Berlin.



Fig. 50: Andrea Bonaiuto, *Laura?*, ~1370, Cappellone degli Spagnoli, Santa Maria Novella, Firenze.



Fig. 51: Sandro Botticelli, *Ritratto di giovane donna (Simonetta Vespucci?)*, 1475-1480, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin.



Fig. 52: Sandro Botticelli, *Ritratto di giovane donna, (Simonetta Vespucci?)*, ~1480-85, Städelsches Kunstinstitut, Francoforte sul Meno.



Fig. 53: Leonardo da Vinci, *Ritratto di Ginevra de' Benci*, ~1474, National Gallery of Art, Washington DC.



Fig. 54: Giorgione, *Laura*, 1506, Kunsthistorisches Museum, Vienna

Capitolo IV: Cennino Cennini – tra prescrizioni tecniche e le tracce delle nuove priorità rappresentative

4.1. Il *Libro dell'arte* e il concetto del ritratto

4.1.1. Il *Libro dell'arte* – introduzione generale

L'influenza petrarchesca si fa sentire nell'ambito culturale padovano per decenni dopo la sua morte; è quindi interessante constatare che il testo da cui si fa spesso cominciare la tradizione della letteratura artistica italiana - *Il libro dell'arte* di Cennino Cennini - fu molto probabilmente steso proprio in quella città, o almeno sotto influenza di quel *milieu*. Nella nostra indagine, il testo di Cennini è il primo dedicato esplicitamente alla materia artistica (più specificamente alla tecnica pittorica) e il primo a impiegare il verbo 'ritrarre' in tale ambito, motivo per cui merita attenzione particolare. Dopo una concisa introduzione storica, è proprio dal concetto di 'ritrarre' e dai termini ad esso connessi, che partirà la mia esplorazione del testo cenniniano nel contesto del ritratto. Esaurita la sezione riservata alla pittura, mi soffermerò sui capitoletti finali, dedicati ai calchi e particolarmente rilevanti per la questione della somiglianza. Successivamente integrerò il discorso teorico con una panoramica storico-artistica delle forme figurative pertinenti al discorso cenniniano – innanzitutto i busti e le immagini votive – presenti a Firenze ai tempi dell'autore e nei decenni successivi. Infine, affronterò la domanda sull'eventuale corrispondenza tra le affermazioni cenniniane e la relativa prassi artistica.

Cominciamo da una breve introduzione storica: di Cennini sappiamo poco - era un pittore fiorentino minore⁴⁶⁴, proveniente, come lui stesso afferma, da Colle di Val D'Elsa e istruito a Firenze nella bottega di Agnolo Gaddi⁴⁶⁵. Negli ultimi anni del Trecento si sarebbe

⁴⁶⁴ Oggi Cennini è ricordato soprattutto come trattatista e molti studiosi sostengono che delle sue opere pittoriche non ce ne pervenuta nessuna. Tuttavia, si possono anche trovare opinioni contrarie: per esempio, nella prefazione alla sua edizione del *Libro dell'arte*, Mario Serchi attribuisce a Cennini diverse opere, tra cui gli affreschi nella Basilica di San Lucchese e la Madonna col Bambino del Tabernacolo di Via del Castello in Colle di Val d'Elsa. [M. Serchi, «Prefazione», in *id* (a c. di), Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, Firenze, Felice Le Monnier, 1999, pp. 3-14]. Serchi segue le tesi di Miklos Boskovits [M. Boskovits, «Cennino Cennini pittore non conformista», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, XVII (1973), pp. 201-222]. Sempre in linea con lo studio di Boskovits si ipotizza anche sulla paternità cenniniana di tavole rappresentanti due figure ecclesiastiche preservate oggi alla Gemäldegalerie di Berlino [S. Weppelmann, «'Storia o ffighura'. Objektstatus und Kontext der Berliner Tafeln Cenninis und Überlegungen zur Werkstatt des Agnolo Gaddi», in *Fantasie und Handwerk*, W-D. Löhr & S. Weppelmann (Hrsg.), Berlin, Hirmer, 2008, pp. 57-80. Vedi anche le relative pagine del catalogo dello stesso volume: pp. 250-253].

⁴⁶⁵ Nel *Libro* leggiamo: «Si chome picholo membro essercitante nell'arte di dipintoria, Cennino di d'Andrea Cennini da Cholle di val d'Essa, nato, fui informato nella detta arte da Agnolo di Taddeo da Firenze, mio maestro [...]» [Cennini, *Il libro dell'arte*, 2023, p. 62] In proposito bisogna notare che non ci sono pervenute altre prove che confermino il suo apprendistato presso la bottega gaddiana; tuttavia, ciò sembra generalmente accettato, di fronte a pochissimi dati biografici certi riguardanti il pittore.

spostato a Padova: ci sono pervenuti due documenti del 1398 che provano la sua presenza in città al servizio di Francesco da Carrara⁴⁶⁶: visto che uno dei documenti conferma il suo matrimonio con una donna padovana, si può dedurre che a quel punto doveva ormai soggiornarci da un po'. C'è anche un documento notarile del 1401, in cui Cennini viene nominato un testimone⁴⁶⁷: si può quindi essere sicuri che il pittore dovette passare a Padova almeno tre anni, forse di più. Nel 1405 finisce il governo di Francesco Novello da Carrara dopo la sconfitta nella guerra con Venezia, ed è al più tardi intorno a quella data che Cennini dovette tornare a Firenze, anche se mancano documenti che lo provino⁴⁶⁸.

Non ci sono certezze sulla data esatta della stesura del *Libro dell'arte*: ancora oggi è dominante la tesi di Gaetano e Carlo Milanese, che hanno curato l'edizione del testo del 1859⁴⁶⁹, secondo cui Cennini avrebbe scritto il *Libro* a Padova, negli ultimi anni del Trecento e i primi anni del Quattrocento⁴⁷⁰. È l'ipotesi che anche a me sembra più convincente: tuttavia, esistono anche voci che mettono in discussione questa datazione, suggerendo che Cennini avrebbe steso il testo dopo il suo ritorno a Firenze, negli anni Venti o persino Trenta del Quattrocento⁴⁷¹. Ciò sembra piuttosto improbabile, visto che a Colle

⁴⁶⁶ M. Bacci & P. Stopelli, «Cennino Cennini» in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1979, pp. 565. Cennini vi viene rappresentato come pittore e *familiaris* (membro della corte) del signore di Padova. Cfr. anche Baldissin Molli, *Cennino Cennini im Kontext des paduanischen Hofes*, p. 141.

⁴⁶⁷ F. Frezzato, «Wege der Forschung zu Cennino Cennini: Von den biographischen Daten zur Bestimmung des *Libro dell'Arte*», in W.D. Löhr & S. Weppelmann (Hrsg.), *Fantasie und Handwerk*, Berlin, Hirmer, 2008, p. 134.

⁴⁶⁸ Ivi, p. 133.

⁴⁶⁹ C. Cennini, *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, G. Milanese (a c. di), Firenze, Le Monnier, 1859.

⁴⁷⁰ Gli argomenti menzionati di solito a favore della stesura padovana includono i tratti linguistici veneti, l'invocazione a San Antonio di Padova, il riferimento alle donne padovane e la menzione dei ducati – la valuta veneziana – piuttosto che dei fiorini fiorentini. Secondo Bacci e Stopelli nel *Dizionario Biografico degli Italiani* il trattato fu steso «di sicuro» a Padova [Bacci & Stopelli, *Cennino Cennini*, p. 566]. Questa tesi viene seguita dai curatori di due edizioni tardonovecentesche del testo: Fernando Tempesti e Mario Serchi. [C. Cennini, *Il Libro dell'Arte o Trattato della pittura*, F. Tempesti (a c. di), Milano, Longanesi & C., 1984; C. Cennini, *Il libro dell'arte*, M. Serchi (a c. di), Firenze, Felice Le Monnier, 1999]. Anche Fabio Frezzato, che ha curato l'edizione del 2003 per Neri Pozza, è convinto della stesura padovana del trattato. Silvia Isella, che analizza il lato linguistico del testo cenniniano, non giunge ad una conclusione decisiva per quanto riguarda il luogo della sua stesura – Isella cita piuttosto la versione della sua 'probabile' stesura padovana, notando che «di fatto le due polarità, toscana e veneta, sono nel Libro [...] compresenti e interagenti sul piano fonetico e lessicale in un dettato estremamente puntuale e ricco» [S. Isella Brusamolino, «Il Libro dell'arte di Cennino Cennini tra Toscana e Veneto», in *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2004, p. 315].

⁴⁷¹ Tra gli studiosi che mettono in dubbio la tesi padovana si possono annoverare per esempio Lise Bek [L. Bek, «Voti frateschi, virtù di umanista e regole di pitture: Cennino Cennini sub specie Albertiana», *Analecta Romana Instituti Danici* 6 (1971), pp. 63-106] e Laifah Troncelliti [L. Troncelliti, «The Making of Cennino Cennini», *Explorations in Renaissance Culture*, Vol. 30, No 1, 2004, pp. 291-325.]. Un'ipotesi meno radicale, e quindi anche più probabile, è quella di Ulrich Pfisterer, che ipotizza una datazione tra 1415-1425, basandosi sulla corrispondenza contenutistica tra l'introduzione 'teorica' di Cennini e il discorso culturale coevo. Tuttavia, io non reputo questa una prova abbastanza forte da sovvertire la teoria della stesura padovana. [U. Pfisterer, «Freunde und Familie. Kunstgeschichten des eigenen Hauses in der Frühen Neuzeit», in M. Krüger, Léa Kuhn, U. Pfisterer (a c. di), *Pro domo. Kunstgeschichte in eigener Sache*, Paderborn, Brill Fink, 2021, pp. 21-22].

Val d'Elsa esiste un documento del 1427 in cui Cennino figura come morto⁴⁷², il che sembra costituire una data *ante quem* per la stesura del trattato. Il testimone più antico del *Libro dell'Arte*, il codice Laurenziano (P. 78.23) fu completato nel 1437, ma la maggior parte degli studiosi lo considera lavoro di copisti: scritto a due mani nel carcere delle Stinche⁴⁷³. In ogni caso, l'ambientazione e la datazione esatta della stesura del trattato non è decisiva per il nostro discorso: è importante che si tratti di un testo influenzato sia dalla Firenze del tardo Trecento che dalla Padova post-petrarchesca.

All'epoca di Cennini non esistono altri testi comparabili – il *Libro* non è solo un manuale ed un ricettario, ma contiene anche un'introduzione teorica e precise istruzioni pratiche sull'esecuzione delle opere pittoriche. Per questo il testo cenniniano viene tradizionalmente incluso nel canone della letteratura artistica italiana, a differenza di altri ricettari, di cui, tra l'altro, all'epoca molti erano ancora in lingua latina⁴⁷⁴. Tuttavia, il testo di Cennini è un trattato tutt'altro che teorico: si presenta come una raccolta ordinata di consigli tecnici e pratici, un tempo trasmessi oralmente nelle botteghe pittoriche medievali, dove l'allievo apprendeva dal maestro le tecniche necessarie per diventare un bravo artigiano e svolgere correttamente il proprio mestiere. Infatti, rispetto ai testi precedenti «Il *Libro dell'arte* è il primo strumento di lavoro interamente di prima mano [...] offrendo così uno spaccato unico dell'attività delle botteghe del tempo»⁴⁷⁵. È una specie di manuale pratico, che spiega passo dopo passo tutti i dettagli tecnici del mestiere del pittore, tra cui operazioni di bottega come la preparazione dei pigmenti, dei pennelli e delle colle. I pochi accenni teorici espliciti si trovano prevalentemente nella parte iniziale del testo, in cui il trattatista delinea brevemente l'invenzione della pittura, la sua posizione tra le arti, e la natura del mestiere del pittore⁴⁷⁶: essi non influiscono però sulla natura generale del trattato.

⁴⁷² Frezzato, *Wege der Forschung zu Cennino Cennini*, p. 135.

⁴⁷³ Il codice Laurenziano si conclude con le seguenti parole: «Finito libro referamus gratia xpi 1437. Adì 31 di luglio Ex stincharum» [C. Cennini, *Il libro dell'arte*, F. Frezzato (a c. di), p. 212]. Per più informazioni sui testimoni manoscritti del trattato, ved. F. Frezzato, «Il *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini. Metodologia interdisciplinare per lo studio delle fonti», *Kermes*, XVII, No. 55, 2004, p. 42.

⁴⁷⁴ Per una panoramica dei trattati tecnico-artistici medievali, si rimanda ai contributi di Silvia Bianca Tosatti, prima nella *Enciclopedia dell'arte Medievale* [S.B. Tosatti, «Trattati tecnico-artistici», in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol. XI, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, 2000, pp. 316-319.], e poi il volume più esteso dedicato alla stessa tematica e curato con la collaborazione di Chiara Mori e Isabella Mangili [S. B. Tosatti, *I trattati di tecniche artistiche medievali con accenni sull'antichità e l'età moderna*, con la collab. di C. Mori e I. Mangili, Milano, Cooperativa Universitaria Studio e Lavoro, 2002]. Si presti attenzione anche alla recente pubblicazione a cura di Sandro Baroni e Micaela Mander sulle tecniche dell'arte, in cui una sezione importante viene dedicata alla letteratura medievale [S. Baroni e M. Mander (a c. di), *Tecniche dell'arte*, Milano, Mursia, 2021]. Qui non si tratterà del tema dei ricettari e trattati tecnici, visto che non sono direttamente rilevanti per la questione del ritratto.

⁴⁷⁵ B.S. Tosatti, «Cennino Cennini», in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol IV, Roma, 1993, p. 613.

⁴⁷⁶ Riportiamo qui per intero il passo introduttivo: «Onde cognoscendo Adam il difetto per lui commesso, essendo dotato da Dio sì nobilmente, sì come radice, principio e padre di tutti noi, rivenne di sua scienza di

Nella prefazione alla sua edizione del testo cenniniano, Mario Serchi afferma che «nel *Libro Cennino* appare ormai un artista del maturo Trecento, un maestro che non insegna soltanto tecniche tradizionali, ma guarda all'uomo pittore, libero di sviluppare la propria creatività, di formare il suo stile»⁴⁷⁷. La visione del *Libro* cenniniano come manifesto della libertà pittorica e creativa del pittore, non inusuale tra gli storici della critica d'arte⁴⁷⁸, attribuisce un'importanza fondamentale ad alcuni passi e concetti annoverati nel testo⁴⁷⁹. La 'teoria' cenniniana viene costruita sulla base di brevi menzioni, il cui significato viene ampliato, a volte fuori misura. In effetti, a mio avviso è difficile conciliare l'impostazione pratica del testo con quelle letture che lo presentano come il primo trattato teorico del Rinascimento italiano. Bisogna tenerlo presente, tanto più che anche a noi spetta analizzare più da vicino alcuni passaggi 'teorici' del Cennini.

4.1.2. 'Ritrarre' come concetto

È notevole, come già accennato all'inizio, che *Il Libro dell'Arte* sia il primo testo della nostra indagine in cui appare il verbo 'ritrarre' nel contesto della pittura. Qui bisogna aprire una breve parentesi sullo sfondo storico di questa nozione. Gottfried Boehm ha cercato di percorrere lo sviluppo del significato del concetto della 'portraiture' (come anche

*bisogno era trovare modo da vivere manualmente. E chosì egli incominciò con la zappa e Eva con filare; poi seguitò molt'arti bisognevoli e differenziate l'una dall'altra, e fu ed è di maggiore scienza l'una che l'altra, ché tutte non potevano essere uguali, perché la più degna è la scie[n]zia; apresso di quella, seghuitò alchune discendenti da quella, la quale conviene avere fondamento da quella, chon operazione di mano; e quest'è un'arte che ssi chiama dipignere, che conviene avere fantasia e hoperazione di mano, di trovare cose non vedute chacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che nonne sia. E con ragione merita metterla a ssedere in secondo grado alla scienza e choronarla di poexia. La ragione è questa: che 'l poeta, con la scienza, per una che à, il fa degno e llibero di potere comporre e llegare insieme sì e nno come gli piacìe, secondo sua volontà. Per lo simile, al dipintore dato è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo huomo, mezzo cavallo, sì chome gli piace, secondo suo 'fantasia.' [Cennini, *Il libro dell'arte*, F. Frezzato (a c. di), p. 62].*

⁴⁷⁷ Serchi, *Prefazione*, p. 7.

⁴⁷⁸ Per un riassunto degli inizi della storia critica moderna del testo cenniniano, cfr. G. L. Mellini, «Studi su Cennino Cennini», *Critica d'arte*, XII, 75 (1965), pp. 48-64. Mellini stesso considera Cennini «il primo grande critico d'arte specializzato del Trecento» [Ivi, p. 59].

⁴⁷⁹ Uno di questi concetti è la 'fantasia' che appare nel primo capitolo del *Libro* assieme alla 'hoperazione di mano' come requisiti necessari per un pittore. Ciò viene spesso letto come segno di creatività mentale del pittore, il cui lavoro supererebbe la semplice operazione manuale; c'è chi paragona la fantasia cenniniana persino con l'*inventio* albertiana. [W-D. Löhr, «Dantes Täfelchen, Cennini's Zeichenkiste. *Ritratto, disegno und fantasia* als Instrumente der Bilderzeugung im Trecento», *Das Mittelalter*, Band 18 (2008), Akademie Verlag, p. 165]. È convincente la lettura di Peter Seiler, che vede piuttosto il significato della 'fantasia' cenniniana in linea con il significato moderno di 'intuizione' e dimostra in modo dettagliato che «lo status che Cennini attribuisce all'immaginazione è molto più basso di quanto comunemente si pensi e le sue osservazioni sulla libertà d'invenzione del pittore non sono sufficienti a classificarlo come un precursore delle moderne nozioni di creatività artistica» [traduzione propria, P. Seiler, «*trovare cose non vedute. Naturnachahmung und Phantasie in Cennino Cenninis Libro dell'arte*», in P. Brüllmann, U. Rombach & C. Wilde (Hrsg.), *Imagination, Transformation und die Entstehung des Neuen*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2014, p. 112].

del suo corrispettivo tedesco e italiano), notando che nei tempi antichi e nel Medioevo mancava una parola per descrivere ciò che noi oggi intendiamo per ‘ritratto’⁴⁸⁰. Secondo Boehm, le nozioni più comunemente usate nel tardo Medioevo per descrivere le rappresentazioni delle persone – *imago* ed *effigies* – si riferiscono piuttosto agli ‘equivalenti’⁴⁸¹ dei personaggi raffigurati (spesso legati alla simbolica del potere) che alla fedele riproduzione del loro aspetto. Lo studioso osserva che la parola ‘portraiture’ venne usata da Villard de Honnecourts nel 1240 nel contesto di ‘force des traits de portraiture’, ponendo quindi l’accento sul processo di trarre dal naturale piuttosto che sull’esito di tale azione. Rappresentare le figure apparterebbe a quel processo e sarebbe legato alla forma generale e alle strutture geometriche che la definiscono, e non all’individualizzazione, che implica una caratterizzazione specifica.

La parola italiana ‘ritratto’ sarebbe emersa nel Duecento⁴⁸², ma si diffonde nell’uso letterario nel Trecento⁴⁸³. L’espressione italiana ‘ritrarre dal naturale’ avrebbe un significato più ampio rispetto al discorso duecentesco di Honnecourts. Citando Boehm, inizialmente questa espressione significherebbe «Ähnlichkeit und Individualisierung bezogen auf jedwedes Ding»⁴⁸⁴, cioè somiglianza e individualizzazione riferite ad ogni cosa, e non solo alla rappresentazione delle persone. Il verbo ‘ritrarre’ viene per la prima volta usato in un contesto propriamente artistico proprio da Cennini a cavallo tra il quattordicesimo e il quindicesimo secolo.

Cerchiamo quindi di capire cosa significasse per Cennini la nozione di ‘ritrarre’, quali erano i suoi modelli, quale era il ruolo della realtà naturale, e come può essere percepita in questo contesto l’autorità dell’artista. Uno studioso che si è posto simili domande è Wolf Dietrich Löhr, che in un articolo del 2008 tenta di creare una specie di vocabolario contestualizzato di concetti cenniniani, tra cui anche il ‘ritrarre’⁴⁸⁵. Il lavoro di Löhr sarà per me un prezioso punto di-riferimento, anche se, come indicherò sotto, non sono del tutto d’accordo con tutte le sue conclusioni, visto che a momenti tende a scivolare verso una visione ‘rinascimentale’ del *Libro dell’Arte*.

⁴⁸⁰ G. Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München, Prestel-Verlag, 1985, p. 45.

⁴⁸¹ Ivi, p. 47.

⁴⁸² Ivi, p. 50.

⁴⁸³ Ad esempio, Dante usa il verbo ‘ritrarre’ nel Purg. XXXII «S’io potessi ritrar come assonnaro / li occhi spietati udendo di Siringa» [Purg. XXXII, 64-65], oppure, in un contesto più ravvicinato all’uso cenniniano, nel Purg. XII, descrivendo i rilievi sul pavimento: «Qual di pennel fu maestro o di stile / Che ritraesse l’ombre e tratti ch’ivi / Mirar farieno uno ingegno sottile?» [Purg. XII, 64-66].

⁴⁸⁴ Boehm, *Bildnis und Individuum*, p. 48.

⁴⁸⁵ Löhr, *Dantes Tafelchen, Cennini’s Zeichenkiste*, pp. 148-179.

In alcuni passi del testo cenniniano il verbo ‘ritrarre’ potrebbe sembrare interscambiabile con il verbo ‘disegnare’. Per esempio, nel capitolo VIII, dedicato alla pratica di disegnare con lo stilo, Cennini fornisce la seguente istruzione: «poi chon essempro chomincia a rritrarre chose agievoli quanto più si può, per usare la mano e collo stile su per la tavoletta»⁴⁸⁶. Tuttavia, è da notare che il verbo ‘ritrarre’ non è collegato direttamente all’azione di usare la mano e lo stilo, bensì precede ‘chose agievoli’, riferendosi quindi più all’idea di rappresentazione degli oggetti, che alla fisica esecuzione del disegno, in questo caso con lo stilo. In realtà i concetti di ‘ritrarre’ e ‘disegnare’ sono per Cennini ben distinti, come dimostrano i passi in cui essi vengono separati da una congiunzione. Per esempio, il passo dal capitolo VIII - «quando disegnassi o ritraessi in chappelle, o coloressi inn-altri luoghi chontrarii» - introduce ‘disegnare’, ‘ritrarre’ e ‘colorire’ come tre procedimenti separati. Disegnare e colorire sono concetti tecnici, ed «el fondamento dell’arte di tutti questi lavorii di mano»⁴⁸⁷, a cui sono dedicate decine di capitoli del *Libro*. Soffermiamoci brevemente sul primo – ‘disegnare’ - visto che esso costituisce il punto di paragone per ‘ritrarre’. ‘Disegnare’ richiede un supporto ben definito (es. carta, tavola, muro) e uno strumento (es. stilo, pennello, carboncino): per esempio, nel capitolo X, si legge che «ancor si può disegnare in carta pechorina e bambagina; nella pecorina tu puoi disegnare, overo dibusciare collo stile [...]»⁴⁸⁸. Il verbo ‘disegnare’ appare nel contesto del supporto, in questo caso di due tipi di materiale sottile ed elastico, quali la cartapeccora o pergamena e la carta di stracci. Per di più, ciò che rende significativo questo passo è che Cennini fornisce un sinonimo di disegnare - ‘dibusciare’ - che Frezzato definisce come «disegnare, schizzare, abbozzare»⁴⁸⁹ (cfr. lo spagnolo ‘dibujo’).

Wolf Dietrich Löhr indica un elemento intellettuale di quel procedimento tecnico. Cennini scrive: «Sai che tt’averra’ praticando il disegnare di penna? Che tti farà sperto, pratico e chapacie di molto disegno entro la testa tua»⁴⁹⁰ - praticando il disegno, il pittore raccoglierebbe quindi delle immagini nella memoria per poter poi usufruirne nelle proprie composizioni. Tuttavia, il richiamare delle immagini dalla memoria e rappresentarle entra, a mio avviso, ormai nel significato di ‘ritrarre’. Löhr va ancora oltre, affermando che la memoria salva non solo le cose viste, ma garantisce anche una creazione delle cose nuove

⁴⁸⁶ Cennini, *Il libro dell’arte*, F. Frezzato (a c. di), pp. 66-67.

⁴⁸⁷ Ivi, p. 64.

⁴⁸⁸ Ivi, p. 69.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, nota b (Frezzato cita S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, 1961).

⁴⁹⁰ Ivi, p. 71.

nella mente⁴⁹¹. Ciò può sembrare una conclusione logica, ma essa va un po' troppo oltre nel contesto del testo cenniniano, che pone l'accento piuttosto sull'aspetto imitativo, e non creativo, del percorso pittorico. Löhr richiama un passo del capitolo CLXXI, in cui i maestri che lavorano in vetro e producono le finestre «anno più praticcha che disegno, e per mezza forza, per la ghuida del disegno pervenghono a chi à l'arte compiuta, cioè che ssia d'universale e buona praticcha»⁴⁹² come prova che Cennini contrappone il disegno e la semplice pratica. Il passo però indica piuttosto che i vetrai che producevano le finestre non dovevano schizzare ed abbozzare nel modo in cui lo doveva fare il pittore, il che rendeva la sua arte 'più compiuta'. Cennini considera quindi l'arte del disegno superiore alla semplice pratica artigianale, ma ciò non significa che il suo valore sia di natura prevalentemente intellettuale. Sono d'accordo con Löhr che Cennini è il primo ad assegnare un ruolo centrale al disegno nel processo d'istruzione del pittore⁴⁹³, e anche che il disegnare costituisce il grado della preparazione mentale dell'opera d'arte come l'immagine interna⁴⁹⁴, in quanto aiuta ad affidare l'immagine alla memoria e richiede il giudizio nella scelta dei modelli. Lo esprime bene Andrea Bolland, riferendosi al disegno come «a bridge between mind and hand»⁴⁹⁵. Tuttavia, è fuori discussione che il 'disegno' cenniniano ha una dimensione decisamente più fisica rispetto al significato teorico che assumerà nei testi cinquecenteschi, di Benedetto Varchi, Giorgio Vasari o più tardi ancora Federico Zuccari. Per quanto riguarda il ruolo del disegno nella creazione del proprio stile artistico (l'aspetto enfatizzato da Bolland), esso aiuta piuttosto nell'assimilazione dei modelli per sfruttarli nella propria composizione. Il merito di Cennini, come nota giustamente Bolland, è l'introduzione di un concetto di una «maniera propria a te»⁴⁹⁶, ma sarebbe erroneo associarla alla libera creazione. Lo stile personale nel contesto del *Libro* consiste nell'esercizio del proprio giudizio nella scelta e combinazione dei modelli.

Il concetto cenniniano di 'ritrarre' va invece ben oltre quello di un semplice 'schizzare'. Prendiamo come esempio il capitolo XXVII, intitolato «Come ti de' ingiegnare di ritrarre e disegnare di meno maestri che può»⁴⁹⁷. 'Disegnare' e 'ritrarre' non sono qui rappresentati come due procedimenti distinti, ma complementari, nel contesto

⁴⁹¹ «Sie [die Bilderinnerung] speichert nicht allein das Gesehene sondern garantiert auch den Entwurf des Neuen im Kopf» [Löhr, *Dantes Täfelchen, Cennini's Zeichenkiste*, p. 163].

⁴⁹² Cennini, *Il libro dell'arte*, F. Frezzato (a c. di), p. 191.

⁴⁹³ Löhr, *Dantes Täfelchen, Cennini's Zeichenkiste*, p. 164

⁴⁹⁴ «die Stufe der geistigen Vorbereitung des Kunstwerks als inneres Bild» [*Ibidem*].

⁴⁹⁵ A. Bolland, «Art and Humanism in Early Renaissance Padua: Cennini, Vergerio and Petrarch on Imitation», *Renaissance Quarterly*, Autumn, 1996, Vol. 49, No 3, p. 470.

⁴⁹⁶ Ivi, p. 485. Il passo in questione: Cennini, *Il libro dell'arte*, F. Frezzato (a c. di), p. 80.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

dell'imitazione delle opere di un maestro. Cennini indica l'apprendimento da un maestro come l'unico modo di diventare un buon pittore, e l'imitazione delle sue opere costituisce una parte importante di quel percorso:

De' tenere questo modo: avendo prima usato un tempo il disegnare, chome ti dissi di sopra, cioè in tavoletta, affatichati e dilettrati di ritrar sempre le miglior chose che trovar puoi, per mano fatte di gran maestri.⁴⁹⁸

Qui Cennini introduce una gerarchia: prima un aspirante pittore deve imparare a disegnare, cioè, come abbiamo visto, di schizzare / abbozzare su tavoletta⁴⁹⁹ e, in seguito, carta. Dopo aver acquisito quella capacità manuale, dovrebbe cominciare a 'ritrar sempre le miglior chose che trovar puo' – il pittore deve quindi selezionare un oggetto esterno usando il proprio giudizio (in modo tale da assicurarsi che la cosa selezionata sia tra 'le miglior chose'), e cercare di riprodurlo, facendo un'immagine mentale di quella cosa prima di rappresentarla fisicamente. Non si tratta però della realtà naturale – 'le miglior chose' sono elementi tratti dalle opere di altri pittori, ovvero preferibilmente di un grande maestro:

E sse se' in luogho dove molti buon maestri sieno stati, tanto meglio a tte, ma per chonsiglio io ti do: ghuarda di pigliar sempre il miglior e quello che a' maggior fama; e seghuitando di di in di <quello tale>, contra natura sarà che a tte non vengha preso di suo' maniera e di suo' aria, però che se tti muovi a ritrarre oggi di questo maestro, doman di quello, né maniera dell'uno né maniera dell'altro non n'arai, e verrai per forza fantastichetto, per amor che ciaschuna maniera ti stracierà la mente.⁵⁰⁰

La libertà del pittore che si sta formando si esprime quindi nella scelta del maestro da imitare: scelta che però non dovrebbe basarsi solo sul giudizio estetico individuale, che può essere fuorviato da immaturità e inesperienza, ma semmai fondarsi sul giudizio generale,

⁴⁹⁸ *Ibidem*.

⁴⁹⁹ Per Cennini il disegno su tavoletta costituisce il primo passo per diventare un bravo pittore, da praticare prima ancora di entrare nella bottega di un maestro. [«Sappi che non vorrebbe essere men tempo imparare, chome prima studiare da piccino un anno a usare i' disegno della tavola», Cennini, *Il libro dell'arte*, F. Frezzato (a c. di), p. 137]. Per *tavoletta* Cennini intende un piccolo supporto ligneo, già attestato presso gli antichi, con margini rialzati e ricoperto di polvere d'osso: vi si tracciano con lo stilo figure cancellabili spostando la polvere. L'esercizio su tavoletta, economica e riutilizzabile indefinitamente, precede il disegno su un supporto più costoso: la carta.

⁵⁰⁰ *Ivi*, p. 80.

anche se non universale, obbedendo così anche ad un buon senso pratico⁵⁰¹. Il pittore in fase formativa che non segue questo consiglio (esponendosi quindi al rischio dell'incoerenza stilistica) rischia di diventare 'fantastichetto'⁵⁰², cioè «incostante, un po' stravagante, sempre pronto ad abbandonarti alle idee che si affacciano alla tua mente»⁵⁰³ oppure «bizzarro [...] lunatico e umorale.»⁵⁰⁴.

Ispirato da Baxandall, Bolland confronta il passo cenniniano con una lettera di Pier Paolo Vergerio, umanista e membro della corte carrarese, a Ludovico Buzzacarini, cugino di Francesco Novello da Carrara. In essa Vergerio raccomanda ai letterati di imitare uno scrittore solo, contrariamente ai consigli di Seneca che consigliava di creare il proprio stile sulla base di modelli diversi. Curiosamente, Vergerio richiama l'esempio dei pittori della sua età, che, nonostante osservino attentamente i dipinti altrui, seguono l'esempio di Giotto.⁵⁰⁵ Come dimostra Baxandall⁵⁰⁶, l'usanza di indicare un modello da imitare era comune nella letteratura classica, ma il passo di Vergerio va oltre una semplice ripetizione del topos e fornisce indicazioni rilevanti per la contestualizzazione del testo cenniniano. La lettera al cugino del signore carrarese conferma lo stretto legame di Pier Paolo Vergerio con quella corte nei tempi in cui ci soggiornava anche Cennini: e ciò rende uno scambio tra i due, o almeno una comune influenza culturale, assai probabile. È anche una prova che la questione dell'imitazione fu un tema presente in quell'ambiente a quel tempo, e che esso fu applicato sia all'ambito letterario che a quello artistico. Va però osservato che Cennini riesce ad adattare e incorporare le osservazioni sull'imitazione nel suo discorso sulle pratiche pittoriche, sia dal punto di vista linguistico, che contenutistico e strutturale, «providing a cognitive foundation for the theory of imitation that was not to be found in either modern or ancient writers»⁵⁰⁷

⁵⁰¹ È interessante la mancanza dell'accenno a Giotto in questo capitolo. Come si vedrà più in avanti, Giotto e la sua scuola sono gli unici esempi specifici, e quindi il principale punto di riferimento artistico, richiamati da Cennini all'interno del suo testo. Tuttavia, nel capitolo dedicato all'imitazione dei maestri, Cennini rinuncia al richiamo del maestro toscano. Non mi però convince del tutto l'ipotesi di Bolland, che afferma: «*it is tempting to think that the absence of Giotto's name from chapter 27 – one of the places we would logically expect to find it – constitutes a small gesture of independence within a larger acknowledgment of authority*» [Bolland, *Art and Humanism in Early Renaissance Padua*, p. 485]. Cennini non mette in dubbio l'autorità giottesca, può al massimo riconoscere le variabilità delle scuole pittoriche locali.

⁵⁰² Per la descrizione più approfondita della genesi e del significato di questo aggettivo, ved. Löhr pp. 167-169

⁵⁰³ C. Cennini, *Il libro dell'arte*, M. Serchi (a c. di), Firenze, Felice Le Monnier, 1991, p. 36.

⁵⁰⁴ Cennini, *Il libro dell'arte*, F. Frezzato (a c. di), p. 80, nota a.

⁵⁰⁵ Bolland, *Art and Humanism in Early Renaissance Padua*, pp. 471-473.

⁵⁰⁶ Baxandall, *Giotto and the Orators*, p. 49.

⁵⁰⁷ Bolland, *Art and Humanism in Early Renaissance Padua*, p.475

Infine, l'accento giottesco di Vergerio dimostra che il maestro toscano del primo Trecento fu un punto di riferimento importante nella Padova della fine del secolo, il che è altamente rilevante per il *Libro dell'Arte*, come si vedrà più in avanti. Oltre a Vergerio, Bolland ipotizza un'influenza più ampia degli umanisti padovani sul Cennini, che non solo portarono alla diffusione delle idee classiche sull'imitazione, ma anche quelle presenti nelle opere latine e volgari di Petrarca, morto poco più di due decenni prima⁵⁰⁸.

Torniamo però al discorso principale. Subito dopo il capitolo sul 'ritrarre', cioè 'imitare' i maestri, Cennini per la prima volta si occupa del concetto del 'ritrarre del naturale'. Per la sua brevità, il capitolo XXVIII verrà qui riportato nella sua interezza:

Chome sopra i maestri tu dei ritrarre sempre del naturale, con chontinuo uxo

Attendi che lla più perfetta ghuida che possa avere e miglior timone, si è la trionfal porta del ritrarre de naturale. E questo avanza tutti gli altri essemprî; e sotto questo chon ardito cuore sempre ti fida, e specialmente chome inhominci ad aver qualche sentimento nel disegnare. Cho<n>tinuando ogni dì no manchi disegnâr qualche chosa, che non serà sì pocho che non sia assai, e faratti ecciellente pro⁵⁰⁹.

A prima vista si può avere l'impressione che Cennini in questo capitoletto assuma un atteggiamento quasi leonardesco verso la natura, che all'improvviso viene rappresentata come il modello principale e più autorevole, in forte contrasto con l'impostazione generale del testo. Cercando di uniformare il messaggio cenniniano, si potrebbe tentare di costruire una specie di gerarchia, di ordine dell'eccellenza, dove prima occorre acquisire la capacità manuale di disegnare, poi saper ritrarre (imitare) le opere dei maestri, e all'ultimo volgersi verso l'imitazione della natura. L'imitazione della realtà diventerebbe quindi la fase finale del processo di apprendimento, un perfezionamento successivo alla prassi di imparare il mestiere imitando le opere del proprio maestro. Tuttavia, già nel capitolo successivo, molto più corposo di quello appena citato, si ritorna di nuovo al 'ritrarre' dalle altre opere d'arte. Cennini consiglia al pittore di visitare da solo le chiese e cappelle, cercando i modelli da imitare e portandosi appresso una tavola su cui appoggiare i fogli per disegnare:

⁵⁰⁸ Ivi, pp. 479-481.

⁵⁰⁹ Cennini, *Il libro dell'arte*, F. Frezzato (a c. di), p. 81.

Quando se' per le chiese o per chapelle e inchominci a disegnare, raguarda prima di che spazio ti pare o storia o ffighura che vuogli ritrarre, e ghuarda dove à gli schuri, e mezi e bianchetti⁵¹⁰.

Cennini consiglia quindi di guardare non solo i singoli elementi della composizione, come le figure, ma di prendere anche in considerazione il loro contesto all'interno della cappella e di conseguenza anche le luci, che influiscono sulle soluzioni coloristiche dell'opera. L'autore unisce così l'imitazione dell'opera stessa e il suo ambiente. Tuttavia, nel *Libro dell'arte* è difficile trovare esempi del 'ritrarre del naturale' in senso leonardesco, dove la realtà naturale assume un ruolo dominante in tutti i suoi aspetti come punto di riferimento e modello da imitare per il pittore. Un'altra menzione del 'ritrarre del naturale' si trova più di cinquanta capitoli dopo, in brevissimo capitoletto (LXXXVIII) intitolato «El modo del ritrarre una montagna del naturale», in cui Cennini afferma quanto segue:

Se vuoi pigliare buona maniera di montagne e cche paino naturali, togli di pietre grandi, che sieno scogliose e non pulite; e rritra'ne del naturale, daendo i lumi e schuro secondo che lla ragione t'acchonsente⁵¹¹.

Il passo citato rappresenta il capitolo nella sua interezza. Sia la sua brevità che la posizione all'interno del testo - alla fine della terza parte del libro, lontano da tutte le altre considerazioni anche vagamente teoriche - dimostrano che non si tratta di un tema che l'autore considerasse fondamentale. Poi non è da trascurare che il capitoletto sia dedicato alla rappresentazione delle montagne, quindi agli elementi del paesaggio, che occupavano una posizione decisamente inferiore in ordine d'importanza rispetto alle figure che compongono la storia (che, come si vedrà più in avanti, vengono composte secondo misure predefinite). Affinché le montagne 'paiano naturali' Cennini istruisce il pittore di utilizzare 'i lumi e schuro secondo che lla ragione t'acchonsente'. Viene richiamato l'operare con la luce, che sembra costituire la base del 'ritrarre al naturale' cenniniano: si tratta di dare profondità e volume all'oggetto disegnato e delimitato dai contorni. Per di più, non si tratta di rappresentare un oggetto individuale e unico con le sue caratteristiche: lo scopo del 'ritrarre del naturale' è piuttosto quello di dare al detto oggetto un aspetto generale in modo di 'parer naturali'.

⁵¹⁰ Ivi, p. 82.

⁵¹¹ Ivi, p. 129.

Per riassumere, ‘ritrarre’ per Cennini comporta il doppio significato di rappresentare e imitare, a differenza del ‘disegnare’ che indica l’azione di tracciare i contorni dell’immagine sul foglio. È importante notare che il verbo ‘imitare’ nel *Libro* non appare affatto, Cennini non fa differenza quindi tra il ‘ritrarre’ delle opere altrui e il ‘ritrarre’ della realtà naturale e della memoria. Per il nostro tema è particolarmente rilevante il rapporto della rappresentazione pittorica con il modello reale, fondamentale per la creazione di un ritratto somigliante.

4.1.3. Rappresentazione delle persone

Wolf-Dietrich Löhrrichiamaa un disegno preservato a Milano, ma proveniente da Firenze, ed eseguito con ogni probabilità nel primo Quattrocento. È uno studio di una testa umana, da punti di vista diversi e in cinque posizioni diverse, con e senza il copricapo (Castello Sforzesco, Milano - Fig. 55). Come nota Löhrr, è uno dei primi esempi di uno studio al naturale di disegno di una persona⁵¹². Lo studioso però arriva anche a dire che l’opera nel senso funzionale e tecnico rappresenta proprio il tipo di disegno descritto da Cennini. Secondo me è un’interpretazione eccessiva, una forzatura: il disegno milanese può richiamare il testo cenniniano in quanto dimostra il ruolo fondamentale del disegno nel mestiere pittorico e l’impegno del pittore nello studio attraverso il disegno. Tuttavia, come già dimostrato sopra, Cennini non si riferisce mai ad uno studio di persona dal naturale: io infatti sosterrrei il contrario: il disegno milanese riportato da Löhrr dimostra che al tempo di Cennini esistono sviluppi di cui egli o non era consapevole (va detto che il disegno in questione è uno studio molto inusuale e precoce per la sua epoca), o non li riputava degni di menzione, legato com’era al tipo d’istruzione pittorica radicato nel sistema della bottega, segnatamente di tradizione giottesca e comunque basato sull’autorità del maestro.

Se Cennini ha un concetto del ritratto come rappresentazione pittorica di una persona, non lo rivela nel suo testo, perché nonostante l’influenza petrarchesca a Padova e nonostante la rinascita del concetto di gloria mondana in senso positivo, attraverso la commemorazione degli uomini illustri nell’arte dello stato, nella guerra, ma anche nelle lettere (e, per rafforzamento comunicativo, sull’esempio antico, nelle immagini), per il pittore Cennino il ritratto non è un problema critico, ma tecnico. In generale, la rappresentazione delle persone non assume nel trattato di Cennini un ruolo privilegiato. I capitoli dedicati ai colori del viso e degli incarnati (CXLVII, CXLVIII & CXLIX) vengono

⁵¹² Löhrr, *Dantes Täfelchen, Cennini’s Zeichenkiste*, p. 161.

inseriti tra un capitolo sui vestiti (CXLVI) e un altro sulla raffigurazione dell'acqua (CL), a dimostrazione che la questione è vista in chiave puramente fabbrile, non teorica. Per di più, al trattatista interessano esclusivamente i vari tipi di figure, piuttosto che i personaggi specifici. Ossia, lo scrittore fornisce indicazioni specifiche su come rappresentare le sembianze di un giovane (LXVII), di un vecchio (LXVIII), di un uomo morto (CXVIII), di un uomo ferito (CXLIX) etc. Al massimo il pittore ricorre alla tipizzazione attraverso l'abbigliamento, fornendo per esempio indicazioni su come rappresentare «un vestire negro di abito di monaco o di frate»⁵¹³, non riferendosi però mai a personaggi specifici. Ciò che Cennini reputa importante è quindi la riconoscibilità della funzione sociale di una persona all'interno della storia, e non la sua individualità personale.

Descrivendo la tecnica della pittura a fresco, Cennini, rivolgendosi come al solito direttamente ad un aspirante pittore, osserva che egli deve agire «secondo la storia o ffigure che dde' fare»⁵¹⁴. La menzione generale del tipo di storia e delle figure al plurale che devono essere adeguate ad essa conferma ciò che si è già detto: si tratta di un tipo di figura che deve presentare le caratteristiche che entrano in una categoria generale, per esempio quella dei visi giovanili, valide per tutti gli esempi di questa categoria. Per di più, l'esecuzione dei dettagli del viso viene inserita nel contesto puramente tecnico. Non percorreremo qui tutti i procedimenti di preparazione del disegno a fresco descritti da Cennini, basta sapere che dopo aver diviso gli spazi con l'uso del filo a piombo, tracciato il primo disegno con il carbone, e fatto il disegno preparatorio con la sinopia, in uno dei passi successivi l'autore ordina al pittore quanto segue:

«Fa' un pennello sottile, achuto, di setole liquide e ssottili, che entrino su per un bucciuolo di penna d'ocha; e con questo pennello atteggia il viso che vuoi fare, ricordandoti che divida il viso in tre parti, cioè la testa, il naso, il mento, con la bocca; e va' col tuo pennello a pocho a pocho, quasi asciutto di questo colore, che ssi chiama a Firenze verdaccio, a Siena bazzo. Quando ài dato la forma del tuo viso o e' ti paresse o in le misure, o cchome si fosse, che non rispondesse secondo che a tte paresse, col pennello grosso di setole intinto nell'acqua, fregando su per lo decto intonacho, poi guastarlo e rimendarlo.»⁵¹⁵

⁵¹³ Cennini, *Il libro dell'arte*, F. Frezzato (a c. di), p. 126.

⁵¹⁴ Ivi, p. 111.

⁵¹⁵ Ivi, p. 113.

Seguendo le istruzioni del Cennini, il disegno del viso va corretto nel caso in cui il disegno del volto ‘non rispondesse secondo che a tte paresse’. Sono quindi decisivi il parere e le aspettative del pittore, che a sua volta deve seguire misure predefinite, che sono il punto di riferimento sia per la rappresentazione del viso che del corpo intero⁵¹⁶. Come dimostra Erwin Panofsky nel suo studio sulla storia della teoria delle proporzioni, le misure cenniniane – espresse nell’altezza del volto - sono basate sulla concezione bizantina delle proporzioni, che influenzò profondamente l’arte occidentale delle origini⁵¹⁷. Si tratta quindi di regole universali ampiamente applicate nel Medioevo, che non prevedono un riscontro con i modelli umani. Il disegno dal vivo e la rappresentazione basata su un modello esterno sono riservati agli animali irrazionali, visto che secondo l’autore del *Libro*, essi non hanno «nessuna misura»⁵¹⁸. Ciò induce a pensare che per Cennini la gerarchia di valori per quanto riguarda il rapporto con il mondo naturale è invertita rispetto a quella dominante nel secondo Quattrocento, che vede come superiore la diretta imitazione delle forme della natura. Per Cennini, se le misure possono essere codificate (come nel caso degli uomini), esse portano più dignità, e come tali vanno trattate come punto di riferimento universale. Il disegno dal naturale a sua volta sarebbe un metodo di lavoro di grado inferiore, che concerne per l’appunto modelli ‘inferiori’, come gli animali e le donne, le cui misure sarebbero variabili.

Tuttavia, le misure non sono l’unico criterio di paragone, come rivelato nella citazione riportata sopra dalla frase ‘o cchome si fosse’, quindi ‘o qualsiasi altra cosa che eventualmente non corrispondesse’ (come colore del volto, taglio degli occhi, pieghe della bocca, arco delle sopracciglia, linea del naso, etc.). La pietra di paragone del pittore della bottega pittorica medievale non sarà però un modello esterno, appartenente alla realtà naturale (come il viso di una persona vivente), ma i patroni, cioè i modelli di carta trasparente, usati soprattutto per i volti e per le mani, la cui forma viene trasferita sul muro con l’uso del metodo dello spolvero o di tracciamento⁵¹⁹.

Cennini infatti dedica il capitolo XXIII alla carta lucida, impegnata per copiare i disegni e tracciare i contorni. L’autore afferma quanto segue: «ancora è una carta che ssi

⁵¹⁶ Il capitolo LXX è dedicato alle misure che «de’ avere il corpo dell’uomo fatto perfettamente». Si tratta però solo del corpo maschile: Cennini non tratta di quello femminile, perché’ secondo l’autore esso «non à nessuna perfetta misura» [p. 117]

⁵¹⁷ E. Panofsky, «La storia della teoria delle proporzioni del corpo umano come riflesso della storia degli stili», in Id. *Il significato nelle arti visive*, trad. di R. Federici, Torino, Einaudi, 1962, pp. 78-80.

⁵¹⁸ Citazione completa: «Degli animali irrazionali non ti chonterò, perché non n’aparai mai nessuna misura; ritra’ne e disegna più che puoi del naturale. E proverrai in ciò a buna pratica» [C. Cennini, *Il libro dell’arte*, F. Frezzato (a c. di), p. 118]

⁵¹⁹ Z. Murat, «Wall paintings through the ages: the medieval period (Italy, twelfth to fifteenth century)», *Archeological and Anthropological Sciences* (2021), 13:191, pp. 12.

chiama carta lucida, la quale ti può essere molto utile per ritrarre una testa o una meza figura, secondo che l'uomo truova di man di gran maestri»⁵²⁰. L'enfasi è posta sulla possibilità di 'rappresentare' (che nel passo potrebbe sostituire il verbo 'ritrarre') teste e figure. Come osserva Wolf-Dietrich Löhr, dalla metà del Trecento ci sono pervenuti numerosi esempi di tali copie ('Nachzeichnungen'), soprattutto-disegni della bottega di Giotto ad Assisi⁵²¹. In Cennini il tentativo di cogliere l'esatta sostanza di una figura è concentrato sui contorni del modello⁵²² - mentre il chiaroscuro viene completato in-seguito, dopo la rimozione della carta lucida, secondo il giudizio del pittore⁵²³. Tuttavia, ciò non influisce sul suo rapporto con la realtà naturale, che non occupa nessun posto privilegiato. Per quando riguarda la rappresentazione pittorica delle persone, il testo cenniniano sembra quindi ancora profondamente radicato nella tradizione artistica medievale, dominata pressoché completamente dall'arte sacra, quando l'uso di copiare i disegni e imitare le opere di altri pittori costituiva una delle pratiche fondamentali delle botteghe⁵²⁴.

4.1.4. I riferimenti artistici

Il legame di Cennini con l'arte del passato si coglie nei pochi richiami artistici presenti nel *Libro*: infatti, l'autore non si sofferma su singoli pittori e non indica i nomi dei maestri contemporanei da lui considerati eccellenti, pur criticandone apertamente (nel capitolo sulla tecnica dell'affresco) la tecnica per la pittura dei volti⁵²⁵. Gli unici artisti menzionati esplicitamente e ripetutamente appartengono al passato e sono, rispettivamente, Giotto, il suo allievo Taddeo Gaddi, e il figlio di questi, Agnolo, maestro di Cennini stesso⁵²⁶. Cennini cerca così di rivendicare il primato assoluto della lezione di Giotto, di cui l'autore si proclama testimone e partecipe, riaffermandone con convinzione, sebbene a quasi un secolo di distanza, l'insuperata eccellenza. Per di più, come già dimostrato nel primo

⁵²⁰ Cennini, *Il libro dell'arte*, F. Frezzato (a c. di), p. 77.

⁵²¹ Löhr, *Dantes Täfelchen, Cennini's Zeichenkiste*, p. 157.

⁵²² «con inchiostro puoi andare ricercando i contorni e lle stremità del disegno di sotto» [Cennini, *Il libro dell'arte*, F. Frezzato (a c. di), p.78].

⁵²³ «e llevando poi la carta, poi tocchare d'alchuni bianchetti et rilievi si chome tu ài i piaceri su» [*Ibidem*]

⁵²⁴ F. Ames-Lewis, *Drawing in Early Renaissance Italy*, New Haven and London, Yale University Press, 2000, pp. 15-16; F. Ames-Lewis & J. Wright, *Drawing in the Italian Renaissance Workshop*, London, Victoria and Albert Museum, 1983, pp. 95-96.

⁵²⁵ «Alchun campeggia il volto d'incharnazione prima, poi vanno ritrovando con un poco di verdaccio e incarnazione, tocchandolo con alchuno bianchetto. Questo è un modo di quelli che sanno pocho dell'arte» [Cennini, *Il libro dell'arte*, F. Frezzato (a c. di), p. 114].

⁵²⁶ «Si chome picholo membro essercitante nell'arte di dipintoria, Cennino di d'Andrea Cennini da Cholle di val d'Essa, nato, fui informato nella detta arte XII 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 ventiquattro; il quale Giotto rimutò l'arte del dipingere di grecho in latino, e ridusse al moderno; ed ebbe l'arte più compiuta che avessi mai più nessuno» [Ivi, pp. 62-63].

capitolo, l'ammirazione per Giotto diventa un topos culturale e letterario. Può darsi anche che durante il suo apprendistato presso la bottega di Agnolo Gaddi, Cennini copiasse i disegni della bottega giottesca. In ogni caso, Cennini è il primo a sfruttare questo topos per creare una genealogia artistica, una specie di pedigree pittorico personale. Come giustamente ha osservato Gianlorenzo Mellini negli anni Sessanta, il trattatista «accenna alla prima scuola non nel senso locale-regionale, né tecnico-manuale, ma come discendenza di un individuo artista»⁵²⁷. Cennini cerca così di provare la propria autorità in materia, fondata sulla riconosciuta e indiscutibile eccellenza di una tradizione. Questa insistenza sulla provenienza artistica da Giotto poteva assumere una particolare importanza a Padova, dove sicuramente la leggenda del maestro toscano era viva: si potrebbe ipotizzare che sottolineando il proprio legame con Giotto, l'autore del *Libro* volesse rafforzare la sua posizione in ambito padovano, a prescindere se il trattato sia stato effettivamente scritto a Padova. L'importanza della figura del maestro toscano nell'ambito padovano di fine di Trecento è già stata accennata sopra nel contesto della lettera di Pier Paolo Vergerio. Essa assume anche una dimensione personale per i signori carraresi, visto che nel suo testamento Petrarca aveva lasciato la sua *Madonna* di Giotto a Francesco il Vecchio da Carrara, il padre di Francesco Novello⁵²⁸, sottolineando che solo un vero esperto d'arte avrebbe potuto apprezzare la sua bellezza⁵²⁹, e rimarcando così indirettamente la competenza artistica del signore.

Descrivendo Giotto come 'moderno' (come discusso nel primo capitolo), Cennini dimostra di avere consapevolezza di un 'passato' e di un 'presente' artistico. A quel punto però dalla morte di Giotto erano passati sei o sette decenni: non si tratta quindi di un 'presente' contemporaneo all'autore del *Libro*, anche se questi avverte e sottolinea indefessamente la continuità del suo presente con la rivoluzione giottesca. Cennini, ignorando (come tutti i suoi contemporanei) le radici classiche dell'arte bizantina, con l'espressione 'ridusse al moderno' rivendica l'innovazione di Giotto, che sarebbe riuscito a liberarsi dalla sua influenza. La tradizione richiamata nel *Libro dell'arte* è però ormai superata storicamente, l'arte avviandosi sulle strade assai diverse, naturalistiche e decorative, del Gotico internazionale. Scegliendo Giotto come punto di riferimento, dimostra di avversare i nuovi sviluppi artistici, cui dedica appena pochi fuggevoli cenni

⁵²⁷ Mellini, *Studi su Cennino Cennini*, p. 52.

⁵²⁸ Per approfondire il tema della cultura della corte di Padova dopo la morte di Petrarca, e il suo rapporto con il testo cenniniano, ved. Baldissin Molli, *Cennino Cennini im Kontext des paduanischen Hofes*, pp. 141-145.

⁵²⁹ Mommsen, *Petrarch's Testament*, pp. 78-81.

negativi. Eppure la stesura del trattato del Cennini coincide cronologicamente per esempio con il concorso per la porta Nord del battistero di Firenze, un punto di svolta nell'ulteriore sviluppo estetico e stilistico dell'arte. È un chiaro segno che l'autore del *Libro dell'arte* combatte una sorta di battaglia di retroguardia, iscrivendo la sua teoria nella ben stabilita tradizione letteraria, su cui costruisce la propria autorità, nonostante anch'essa risulti ampiamente superata, proprio a Padova, dalla lezione di Petrarca.

Se Cennini non menziona esplicitamente il naturalismo delle figure giottesche, è perché esso viene dato quasi per scontato, anche perché ampiamente sottolineato già nella letteratura precedente. Inoltre non costituisce l'interesse principale del libro. Pur essendo sicuramente consapevole del lavoro di Altichiero e Giusto de' Menabuoi a Padova di cui si è parlato nel contesto dei ritratti di Petrarca, Cennini non vi si dilunga nel testo.

4.1.5. Cennini sulle impronte

Per quanto il *Libro* rappresenti una visione relativamente tradizionale nel campo della pittura e del disegno, anche perché si sofferma principalmente sugli aspetti dell'esecuzione tecnica, nei capitoli finali esso coglie uno sviluppo che annuncia un cambiamento nell'atteggiamento verso la conservazione dei tratti di un individuo: la preparazione dei calchi del volto. Nel capitolo CLXXXI, Cennini afferma quanto segue:

Oramai a mme pare avere assai detto sopra a tutti i modi del colorire. Ti voglio tohare d'un'altra, al quale è molto utile, e al disegno fatti grande honore, in ritrarre e simigliare chose di natural, le quali si chiama imprentare⁵³⁰.

Questo breve capitoletto, riportato qui per intero, è di enorme importanza per la nostra analisi, in quanto annuncia un passaggio tematico nel testo. Innanzitutto Cennini vi segnala apertamente la fine del discorso sulla pittura, ovvero sul 'colorire', che, come si è visto prima, costituisce, dopo 'disegnare' e 'ritrarre', l'ultimo dei procedimenti tecnici fondamentali del mestiere pittorico. La nuova tecnica preannunciata dall'autore, cioè l'imprentare, viene quindi completamente separata dal resto del discorso. Tuttavia, essa deve rivelarsi utile sia in 'ritrarre' che 'disegnare', sicché sarebbe concettualmente imparentata alla pittura, in quanto volta verso la rappresentazione. Tuttavia, il concetto nuovo che appare nel contesto delle impronte è 'simigliare chose di natural'. È la prima e

⁵³⁰ Cennini, *Il libro dell'arte*, F. Frezzato (a c. di), p. 204-205.

unica volta in cui nel testo cenniniano appare il concetto della somiglianza alla realtà naturale.

Il discorso sulle impronte comprende nove brevi capitoli, incluso quello appena citato. Dopo il capitoletto introduttivo, tre sono dedicati ai calchi del volto umano, due ai calchi della figura intera, uno alle impronte delle figurette, e due alle monete, dopodiché il testo si conclude. È evidente che la trattazione è quindi piuttosto sintetica rispetto alla parte dedicata alla pittura. Percorriamo qui brevemente il discorso cenniniano sulle impronte, cercando di cogliere la loro importanza per il ritratto somigliante.

Cennini introduce la parte sulle impronte del volto con una domanda: «Vuo' tu avere una faccia di un homo, o di femmina, o di qual condizion si sia?»⁵³¹. L'autore nomina quindi ancora delle categorie generali di 'uomo' e 'donna', come fece nel discorso sulla pittura. L'espressione 'o di qual condizion si sia' indica però che si tratti di un volto di una persona specifica, nella condizione in cui si trova in un dato momento. Cennini procede a descrivere la procedura della preparazione del calco: ungere il volto con l'olio, mettere un copricapo per proteggere i capelli, stabilizzarlo con una benda e cuciture, mettere la bambagia nelle orecchie e sistemare un cerchio di ferro intorno al volto. Nel capitolo successivo Cennini procede a descrivere la preparazione dei tubicini di metallo da inserire nelle narici per respirare: si tratta quindi della preparazione di maschere di persone vive, perché per i calchi funebri questo passaggio chiaramente non serve. Dopo questi passi preparatori, nel prossimo capitolo l'autore descrive come eseguire il calco stesso, dalla preparazione del gesso, alla sua applicazione e infine alla rimozione «di questa meschera, over forma». È da notare che Cennini sottolinea la differenza tra la preparazione dei calchi delle persone particolarmente importanti, come signori, re, papi o imperatori - per cui occorre usare l'acqua di rose - e altre persone, per cui basta l'acqua del pozzo⁵³². L'ultima parte del discorso sulle impronte del volto è dedicato alla preparazione del calco dalla forma ricavata dal volto. Cennini conclude, affermando:

Per questo modo arai la efigia et over la filosomia, over impronta di ciaschuno gran signiore. E ssappi che poi di questa tal forma, poi che ài la prima, tu puoi fare buttare la detta impronta di rame, di metallo, di bronzo, d'oro, d'ariento, di

⁵³¹ Ivi, p. 205.

⁵³² «E ttieni a mente che sse questo cotale che imprenti fosse da gran fatto, sì chome signori, re, papa, imperadori, intridi questo giesso pur con aqua rosa e tiepida; e ad altre persone, d'ogni acqua di fontana o di pozzo o di fiue, tiepida, basta» [Ivi, p. 207].

piombo e generalmente di quel metallo tu vò. Abbi pur maestri sofficianti, che del fondere e del buttare s'intendano⁵³³.

Cennini non lascia dubbi che le impronte siano riservate per i personaggi di alto stato sociale, nonostante la sua osservazione precedente circa l'impiego dell'acqua di rose. Per di più, l'autore sottolinea la versatilità della tecnica: una volta ottenuta la forma, il calco può essere preparato con l'uso di diversi materiali (in questo caso diversi tipi di metalli). Visto che ciò appartiene all'ambito degli orefici e degli scultori, Cennini raccomanda una cooperazione con i maestri che si intendono di 'fondere e buttare'. Infatti, occorre notare come i capitoli di Cennini sulle impronte prefigurino un sistema delle arti diverso da quello codificato successivamente in ambito accademico (cioè una netta divisione in pittura, scultura e architettura): è più simile a quello integrato, in cui opera Brunelleschi e cui fanno riferimento Alberti prima, e poi soprattutto Leonardo e Michelangelo.

I tre capitoli dedicati ai calchi del volto, benché piuttosto sintetici, sono comunque i più dettagliati di tutta la sezione dedicata alle impronte, il che fa pensare che Cennini abbia dovuto avere qualche tipo di esperienza diretta di tale tecnica. La situazione è diversa nella sezione successiva, più breve, dedicata ai calchi del corpo intero, che si apre con la seguente affermazione:

Sappi che 'l sopra detto modo, volendo seguitare in più sottile magistero, t'avviso che puoi l'uomo interamente buttarlo e improntarlo, sì cchome antichamente si truova di molte buone figure e 'gnudi⁵³⁴.

La menzione del «più sottile magistero», sembra indicare che secondo l'autore le impronte della figura intera sarebbero un passo in avanti non solo in difficoltà tecnica, ma anche in prestigio rispetto ai calchi del volto. È significativo che Cennini leghi l'esecuzione dei calchi interi con la tradizione classica - ciò testimonia l'interesse dell'autore con le statue antiche, o almeno la consapevolezza del loro significato, in linea con le nascenti idee umanistiche e il crescente interesse con le sculture antiche a Firenze del fine Trecento.

È importante notare che, a differenza della pittura, dove l'uomo veniva rappresentato secondo le misure, mentre la donna veniva messa al livello degli animali per mancanza delle misure ideali, nel caso dei calchi l'autore non sembra differenziare tra i sessi⁵³⁵. Come per l'impronta del volto, Cennini spiega come preparare la cassa e disporre il modello, coprirlo

⁵³³ Ivi, p. 208.

⁵³⁴ *Ibidem*.

⁵³⁵ Cennini parla dell'esecuzione dei calchi di «un uomo tutto ignudo o donna» [*Ibidem*].

di gesso, e infine estrarlo. Pure qui la forma può essere gettata di diversi materiali, ma in questo caso Cennini consiglia la cera, che grazie alla sua plasticità permette non solo di riparare i piccoli guasti e imperfezioni, ma anche di aggiungere successivamente la testa⁵³⁶. Anche se si tratta solo di un passo intermedio prima di gettare la figura in altro materiale, questo consiglio è interessante, visto che non ci sono prove di tale uso della cera al tempo della stesura del *Libro*, come verrà spiegato di seguito. Secondo le indicazioni di Cennini, il calco della figura intera finirebbe sotto la gola, con il volto preparato separatamente secondo le istruzioni dei capitoli precedenti.

Parlando delle impronte, Cennini nota anche che esse non si limitano solo al volto e alla figura umana, ma possono essere usate per improntare i singoli membri del corpo, come una mano e una gamba, come anche diversi animali, a patto che siano morti.⁵³⁷ Lo stesso vale per le figurine di piombo e di altri metalli (che possono includere «teste d'uomini», come anche le monete⁵³⁸. Il dimostrare la somiglianza e immortalare l'effimera forma umana attraverso l'arte non sarebbe quindi l'unica, e forse neanche la principale, funzione delle impronte, che potevano servire anche come modelli generali per l'esecuzione di altre opere e come copie piuttosto che come prodotti artistici a sé stanti. Infatti, è ben documentato l'impiego delle impronte di diverso tipo nelle botteghe scultoree del primo Rinascimento, come quelle di Ghiberti e Donatello⁵³⁹. Già Schlosser nota che «tutti gli artisti rinascimentali, nessuno escluso, sapevano lavorare con la cera, materiale indispensabile alla modellazione in ogni atelier, soprattutto in quelli dei bronzisti⁵⁴⁰». Le osservazioni di Cennini testimoniano che tale tecnica poteva essere impiegata a cavallo tra Tre- e Quattrocento.

Il concetto della somiglianza, a cui l'autore accenna spiegando il procedimento tecnico della creazione delle impronte, successivamente diventerà nozione chiave per la teoria del ritratto, suscitando discussioni sempre più approfondite. È significativo che tale nozione si trovi nel *Libro dell'arte*, che non è un trattato teorico, ma tecnico, profondamente

⁵³⁶ «Fa' pure che rrompa la pasta senza lisione della figura, perché tu puoi levare ogni ora e rimandare dove la figura manchasse. Apresso di questo puoio agiugniervi la testa e buttare ogni cosa insieme, e tutta la persona.» [Ivi, p. 209]

⁵³⁷ «E per lo simile, di membro in membro spezzatamente puoi sempre trarre, cioè un braccio, una mano, un pie', una gamba; un uccello, una bestia e d'ogni condizione animale, pesci e altri simili; ma vogliono essere morti, perché nonn-àveno il senno naturale, né lla fermeza di stare fermi e ssaldi.» [Ivi, p. 210]

⁵³⁸ Il capitolo CLXXXVIII è dedicato a santelene, mentre quello successivo alle monete di altro tipo. Tuttavia, dal punto di vista pratico Cennini non distingue tra i due, considerando che nel capitolo CLXXXIX scrive: «poi, sopra l detta pasta impronta suggielli, santelene, figurine, monete e universalmente ciò che ddisideri d'improntare» [Ivi, p. 212]

⁵³⁹ M. Siebert, *Totenmaske und Porträt*, p. 116 & 141.

⁵⁴⁰ J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, P. Conte (a c. di), Macerata, Quodlibet, 2011, p. 121.

radicato nella prassi della bottega pittorica medievale, e non esprime altrimenti interesse per il ritratto somigliante. La presenza dei capitoli sui calchi può testimoniare i cambiamenti culturali ed artistici in corso: cambiamenti non ritenuti da Cennini sufficientemente rilevanti da includerli esplicitamente nel discorso sulle tecniche pittore, ma comunque abbastanza importanti da venir menzionati prima di concludere il testo. Va però notato che in questa sezione l'autore non costruisce una precettistica comparabile a quella dedicata alla pittura; è anche una parte che non si presta ad un'analisi anche lontanamente 'teorica'. Ha ragione Peter Seiler, osservando che i capitoli cenniniani sulle impronte «erano difficilmente adatti a compensare la mancanza di metodi scientificamente validi per lo studio empirico della natura». Lo studioso ipotizza che potrebbe trattarsi di «un tentativo di tenere conto delle crescenti esigenze di studio della natura»⁵⁴¹.

La testimonianza cenniniana sui calchi è straordinaria anche perché è l'unico testo che si occupa di questo aspetto: nelle fonti scritte e nei testi teorici, anche quelli quattrocenteschi, si riscontra un pressoché assoluto silenzio al riguardo. Può darsi che il trattato cenniniano, essendo ancora profondamente radicato nella tradizione dei ricettari medievali, veda l'esecuzione del calco come un altro procedimento tecnico da descrivere, mentre i teorici successivi rivolgono la loro attenzione più verso l'aspetto concettuale dell'imitazione della natura, a cui la riproduzione meccanica del volto non appartiene.

4.2. Il contesto artistico del testo cenniniano

4.2.1 L'impiego medievale dei calchi

Prima di giudicare la rilevanza delle osservazioni di Cennini a livello pratico, occorre percorrere in modo sintetico le vicende del calco del volto e di due generi artistici ad esso correlati: il busto e le immagini votive. Cominciamo da qualche osservazione sulla sopravvivenza medievale del calco. Il suo impiego più immediato è la maschera funebre, che fu conosciuta e ampiamente impiegata nell'antichità e poi vive una grande fioritura nel Rinascimento. Ciò potrebbe indurre a pensare che la tecnica fosse 'riapparsa' oppure 'riscoperta' in quel momento. Tuttavia, ciò non era del tutto il caso: il procedimento tecnico della preparazione di un calco sarebbe sopravvissuta durante i secoli meno interessati alla somiglianza individuale come un prodotto collaterale in altri campi.

⁵⁴¹ Testo originale: «Die in den Lehrgang nicht integrierten, sondern nachträglich angehängten Anleitungen zu Naturabgüssen (Kap 181-189) waren kaum geeignet, den Mangel an wissenschaftlich fundierten Methoden empirischen Naturstudiums zu kompensieren. Vermutlich handelt es sich um einen Versuch, den steigenden Anforderungen des Naturstudiums Rechnung zu tragen» [Seiler, «*trovare cose non vedute*. Naturnachahmung und Phantasie in Cennino Cenninis *Libro dell'arte* Seiler, p. 129].

Il campo fondamentale per rintracciare la storia dei calchi del volto nel Medioevo è l'ambito funebre. Dominic Olariu dimostra come la maschera funebre venisse applicata nella conservazione del cadavere con ogni probabilità già nel Duecento. Spesso la necessità richiedeva il mantenimento del corpo al più possibile incorrotto per diversi giorni o settimane: per esempio, per poterlo trasportare da una città all'altra oppure per poterlo esibire⁵⁴². Ciò era particolarmente importante per i tratti del volto, il principale aspetto identificativo di una persona, e al contempo il primo a mostrare chiari segni di corruzione. Uno dei metodi per mantenerlo sarebbe stato di coprire il volto con la cera: originariamente non allo scopo di preparare un calco (quello si farebbe prima con il gesso, per ottenere una forma, e poi riempirla con la cera), ma per proteggere l'effigie del defunto. In questo modo però la tecnica sopravvisse durante il Medioevo come parte dell'intero processo di imbalsamazione, per essere poi modificata e adattata per poter creare delle copie del viso del defunto. Olariu osserva come, sia a nord che a sud delle Alpi, il tempo di esposizione pubblica del corpo dei personaggi importanti sembra allungarsi nel Duecento, il che suggerisce un miglioramento dei metodi di conservazione del cadavere avvenuto in quel periodo⁵⁴³.

Ad un certo punto tra Due e Trecento, l'uso dei modelli di cera entra anche nella preparazione delle sculture tombali, ma non è chiaro se preparati sulla base di un calco diretto del volto, o solo come passo tecnico prima di gettare la scultura in altro materiale⁵⁴⁴. Come primo esempio dell'impiego della maschera funebre come modello nell'esecuzione del monumento funebre in Italia viene spesso nominato il monumento di Isabella d'Aragona nel Duomo di Cosenza (Fig. 56) morta nel 1271 dopo una caduta da cavallo al ritorno in Francia. Non è però una teoria universalmente accettata⁵⁴⁵, il che dimostra quanto sia

⁵⁴² Dominic Olariu riporta ad esempio il caso della regina Anna, moglie di Rodolfo I d'Asburgo, morta nel 1281 a Vienna, il cui corpo venne poi trasportato a Basilea per un funerale durante il quale sarebbe stato esibito nella cattedrale. Dal momento della morte al momento della sepoltura sarebbero passati 32 giorni, il che dimostra le conoscenze approfondite, e ormai stabilite, della conservazione del cadavere, volto incluso. [D. Olariu, «Körper, die sie hatten – Leiber, die sie waren. Totenmaske und mittelalterliche Grabskulptur», in H. Belting, D. Kamper, M. Schulz (Hrsg.), *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München, Wilhelm Fink, 2002, pp. 86 – 87].

⁵⁴³ Ivi, p. 87.

⁵⁴⁴ Siebert, *Totenmaske und Porträt*, pp. 99-109.

⁵⁴⁵ Ne è convinto già Schlosser nella *Storia del ritratto in cera*, e la stessa ipotesi viene ripetuta da diversi studiosi, tra cui anche Enrico Castelnuovo [Castelnuovo, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, pp. 1033-1094]⁵⁴⁵. Il monumento mostra Isabella, assieme a suo marito Filippo III di Francia, inginocchiati davanti alla Madonna col Bambino. Schlosser osserva come «la testa della regina mostra chiaramente i tratti di un calco preso direttamente dal cadavere» aggiungendo che «gli occhi chiusi, la smorfia di sofferenza della bocca, l'aspetto distorto e tumefatto della parte sinistra del volto non lasciano dubbi al riguardo». [Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, P. Conte (a c. di), p. 73]. Tuttavia, nella ricerca moderna appaiono dubbi sull'impiego della maschera funebre nel monumento di Isabella d'Aragona. Come osserva Siebert, citando diversi altri studi, è dubbio che dopo una caduta da cavallo e morte inaspettata della regina in Calabria, nel

difficile provare fuori di ogni dubbio che una figura sia stata eseguita con l'impiego della maschera funebre. Un'altra rappresentazione tombale tardoduecentesca altamente individualizzata e spesso nominata nel contesto di un possibile precoce impiego dei calchi nella scultura italiana è la rappresentazione di Clemente IV a Viterbo (Fig. 57). Anche qui però è impossibile provarlo fuori da ogni dubbio. In teoria i segni individualizzanti, o gli eventuali segni della morte (come gli occhi chiusi) potevano essere eseguiti dallo scultore anche senza la maschera funebre. Tuttavia, a prescindere dal momento storico esatto dell'introduzione delle statue funebri somiglianti, le rappresentazioni tombali eseguite sulla base della maschera funebre sicuramente esistevano già nell'Italia trecentesca, ed erano una pratica ormai diffusa al tempo di Cennini⁵⁴⁶.

Per quanto riguarda i busti, essi si riscontrano nel tardo Medioevo solo come esempi isolati, e la loro funzione era decorativa piuttosto che ritrattistica. Sul suolo italiano si possono nominare ad esempio i busti di Nicola Pisano nella decorazione del battistero di Pisa, che sono individualizzati, ma a differenza dei busti rinascimentali, non rappresentano personaggi reali⁵⁴⁷. Come forme antecedenti al busto scultoreo si dovrebbero nominare anche i reliquiari figurativi, ma si tratta piuttosto di rappresentazioni tipologizzate dei santi, non di ritratti somiglianti di individui. Un'eccezione importante è il San Rossore di Donatello (Museo Nazionale di San Matteo, Pisa – Fig. 58): esso però appartiene già al momento storico in cui, come si vedrà, i calchi ed il ritratto scultoreo somigliante cominciano ad acquisire importanza a Firenze.

suo entourage fossero presenti persone qualificate per preparare la maschera (benché, va aggiunto, una persona del genere potesse trovarsi all'interno della comunità locale). Per di più, l'angolo della bocca abbassata non deve necessariamente attestare la smorfia mortale della donna: potrebbe trattarsi di un'imperfezione del marmo, che ha finito per impattare sull'aspetto della scultura finale [Siebert, *Totenmaske und Porträt*, s. 101-102]. Tuttavia, diversi anni prima della pubblicazione di Siebert, Olariu esprime riserve al riguardo di tale argomentazione, osservando che il viso di Isabella è fortemente individualizzato, a confronto per esempio della sua successiva rappresentazione in Saint-Denis. Per di più, lo studioso afferma che il gonfiore della parte sinistra del volto, con l'angolo della bocca alzato, sarebbe coerente con un trauma alla mandibola e al mento. Olariu esclude anche l'ipotesi secondo la quale uno scultore, lavorando per la commissione della corte, avrebbe scelto di creare una deformazione del volto della regina, continuando a lavorare un pezzo di marmo imperfetto [Olariu, *Körper, die sie hatten – Leiber, die sie waren*, pp. 92-95].

⁵⁴⁶ Per esplorare ulteriormente il tema delle tombe figurative in Italia, ved. K. Bauch, «Anfänge des figürlichen Grabmals in Italien», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 15 (1971), 3, pp. 227-258, dove vengono contestualizzati anche gli esempi qui menzionati, oppure il contributo più esaustivo e geograficamente e cronologicamente più esteso dello stesso autore: K. Bauch, *Das Mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin-New York, De Gruyter, 1976.

⁵⁴⁷ Schuyler, *Florentine Busts*, p. 73.

4.2.2. I calchi nella Firenze quattrocentesca

La procedura di creare i calchi in gesso delle persone – descritta da Cennini – è per eccellenza volta verso il mantenimento della somiglianza e dei tratti individuali di un personaggio, ed è quindi altamente rilevante per la questione del ritratto. Tuttavia, non si può dimenticare che un calco in gesso è solo un passaggio intermedio e costituisce una forma, una matrice da cui si possono ricavare le impronte: non solo di gesso, ma anche di altri materiali, come per esempio cera, terracotta, o in un secondo passo anche bronzo⁵⁴⁸. Per comprendere meglio il significato delle osservazioni cenniniane, occorre uscire dal testo stesso e volgere lo sguardo verso il contesto artistico del *Libro*.

Cercando di contestualizzare i capitoli cenniniani sui calchi, ci si scontra con un problema di natura cronologica: senza dubbio l'ambito fiorentino – dove Cennini ricevette la sua formazione artistica – è associato con i ritratti somiglianti e i calchi del volto, più di qualunque altra città italiana. Tuttavia, la fioritura delle tecniche artistiche che privilegiavano la somiglianza individuale sembra prendere piede intorno alla metà del Quattrocento, diversi decenni dopo la stesura del *Libro dell'arte*. Come abbiamo accennato, simili tecniche sono sopravvissute nel Medioevo, ma con funzioni e significato diversi, e una diffusione decisamente meno estesa. Il *Libro* è da collocare intorno al momento del passaggio tra l'impiego medievale e quello moderno dei calchi: momento che è però difficile da stabilire e definire. Cerchiamo quindi in primo luogo di delineare brevemente gli sviluppi negli ambiti più rilevanti per l'impiego dei calchi del volto nella Firenze post-cenniniana, cioè i busti e le immagini votive.

4.2.2a Maschere funebri e busti rinascimentali

Anche se Cennini sembra concentrarsi sui calchi dal vivo, le prime prove pervenuteci dell'impiego del calco del volto a Firenze sono piuttosto maschere funebri. Le prime maschere funebri conservate provengono dalla metà del Quattrocento, anche se esistono testimoni scritti che ne affermano l'esistenza anche prima⁵⁴⁹. La più antica sarebbe

⁵⁴⁸ Per un'introduzione alle tecniche di realizzazione di calchi, ved. G. Basilissi, «Le tracce ritrovate: studio delle superfici per la definizione delle tecniche di realizzazione di alcuni modelli in cera, terracotta e gesso conservati nel Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia», *Quaderni - Amici di Doccia*, XIII (2020), pp. 114-134.

⁵⁴⁹ Esiste una lettera di Poggio Bracciolini che attesta l'esecuzione della maschera funebre di Coluccio Salutati, morto nel 1406. [Siebert, *Totenmaske und Porträt*, p. 1 – l'autore cita F. Novati, *Epistolario di Coluccio Salutati*, Roma, Tipografie del Senato, 1911, p. 474].

quella di Bernardino da Siena, morto nel 1444⁵⁵⁰ (Museo Nazionale d'Abruzzo, L'Aquila – Fig. 59]). Viene immortalata non solamente l'effigie dei santi⁵⁵¹, ma anche di uomini di potere (forse l'esempio più famoso è la maschera funebre di Lorenzo il Magnifico, morto nel 1492: Museo degli Argenti, Palazzo Pitti, Firenze - Fig. 60) e di cittadini celebri, come per esempio Filippo Brunelleschi (1446) e Fra' Angelico (1455). È da notare in proposito che l'esecuzione delle maschere di un architetto e di un pittore dimostra bene l'allargamento e la nuova definizione del canone degli uomini illustri, degni di essere ricordati e immortalati.

Le maschere funebri venivano usate nell'esecuzione dei busti. Questo genere scultoreo, diffuso nei tempi classici, trova una nuova fioritura nella Firenze quattrocentesca grazie ad artisti come, tra gli altri, Mino da Fiesole, Antonio Rossellino e Desiderio da Settignano. Ne parla Vasari nel secolo successivo, nella vita di Andrea Verocchio: «onde si vede in ogni casa di Firenze sopra i camini, usci, finestre, e cornicioni, infiniti di detti ritratti, tanto ben fatti e naturali che paiono vivi»⁵⁵². La città assiste quindi alla rielaborazione della tradizione classica della galleria degli antenati organizzata nelle case patrizie secondo lo *ius imaginum*⁵⁵³, modificandola secondo le caratteristiche della società fiorentina del primo Rinascimento. Citando Schlosser, «dobbiamo immaginarci che le effigi della galleria degli antenati venissero rifinite sulla base del calco dal vero fino a farne dei busti, esattamente come sarebbe avvenuto con i busti di bronzo o terracotta del Rinascimento italiano; erano dipinte in modo realistico, e talvolta (ad esempio durante il corteo funebre) venivano persino vestite con abiti veri»⁵⁵⁴. Per quanto l'esecuzione di un busto in marmo e bronzo comportasse costi sostanziali, gesso e terracotta erano decisamente più economici, aumentando l'applicabilità della tecnica.

I primi busti rinascimentali fiorentini, come le maschere funebri, risalgono alla metà del secolo, anche se la pratica poteva forse essersi diffusa già qualche decennio prima⁵⁵⁵.

⁵⁵⁰ Sia Jeanette Kohl [J. Kohl, «Gesichter machen. Büste und Maske im Florentiner Quattrocento», *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 2007, Vol. 34, p.81] che Moritz Siebert, [Siebert, *Totenmaske und Porträt*, p. 1] indicano la maschera di Bernardino come la più antica maschera funebre fiorentina pervenutaci. Laura Jacobus invece non ne è del tutto convinta, affermando che «the earliest surviving, verifiable death mask is that of Filippo Brunelleschi (d. 1446), though claims may be made for the mask of Saint Bernardino da Siena (d. 1444)». [L. Jacobus, *Facsimile Portraiture*, p. 98, nota 22].

⁵⁵¹ Per le maschere funebri dei santi, ved. U. Krass, *Nah und fern zum Leichnam. Bilder neuer Heiliger im Quattrocento*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2012.

⁵⁵² Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori' nelle redazioni del 1550 e 1568*, p. 543.

⁵⁵³ H. I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

⁵⁵⁴ Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, P. Conte (a c. di), p. 47.

⁵⁵⁵ Per esempio Jane Schuyler, il cui lavoro del 1976 sui busti fiorentini è ancora un punto di riferimento importante, anche se a tratti ormai superato, indica gli anni Venti e Trenta del Quattrocento come l'inizio di quella forma scultorea. Va però sottolineato che la studiosa considera Donatello una figura importante nello

Nel contesto dell'impiego del calco del volto a Firenze del Quattrocento, è prezioso il contributo di Moritz Siebert, che ha esplorato la questione in modo esaustivo⁵⁵⁶. Siebert differenzia tra il ruolo del calco *come* ritratto e *per* un ritratto, cioè tra le rappresentazioni in cui il calco del volto era inserito direttamente nel busto (per esempio nei busti di terracotta) e quelli in cui il calco servì solo come modello, trasportato poi in un altro materiale (come i busti marmorei). Come già accennato, nella gran parte dei casi, e soprattutto nel caso dei busti marmorei, non è possibile stabilire se l'opera è sia stata eseguita con l'impiego di un calco. Lo possono confermare la presenza del calco stesso o un documento che attesti tale impiego, a meno che non si tratti di una rappresentazione basata fedelmente su una maschera funebre, risultando in un'effigie scultorea dotata di tutti i segni della morte, come gli occhi chiusi e infossati nelle orbite, bocca socchiusa, pelle flaccida, etc. Un esempio di tale 'busto morto' è per esempio quello di Battista Sforza, morta nel 1472 conservato nel Museo del Bargello (Museo del Bargello, Firenze – Fig. 61). Tali busti però sono rari: di solito opere del genere si possono riscontrare nelle rappresentazioni tombali, ma questa modalità di raffigurazione viene gradualmente abbandonata nel corso di Quattrocento. Uno degli ultimi monumenti tombali fiorentini che mostra il modello in quanto morto è invece quello nella cappella del cardinale di Portogallo nella chiesa di San Miniato al Monte, eseguito da Antonio Rossellino negli anni Sessanta del Quattrocento⁵⁵⁷ (Fig. 62).

Tuttavia, il busto basato sulla maschera funebre può essere modificato e rimodellato per cancellare i segni della morte e far 'ritornare' il personaggio in vita – ed è il tipo di busto che vince in popolarità e finisce per dominare a Firenze del secondo Quattrocento. Uno dei primi esempi è il busto di Filippo Brunelleschi nel duomo fiorentino (Fig. 63), eseguito da

sviluppo dei busti somiglianti: una tesi fortemente influenzata da Vasari, che però finora non è stata confermata, non essendoci prove che Donatello eseguì dei busti. Schuyler teorizza anche che la lunga conoscenza del calco dal vivo possa aver facilitato lo sviluppo del busto somigliante. La studiosa argomenta che al momento della nascita del busto rinascimentale, «*wax votive figure with faces cast from molds take on human visages had been made for several generations in Florence. [...] The tasks involved are identical in creating a head for one of these votive statues or for one of these busts. Their mutual starting point is a mask from a cast of a human face that an artist must then complete [...]*» [J. Schuyler, *Florentine Busts: Sculpted Portraiture in the Fifteenth Century*, New York & London, Garland Publishing, 1976, pp.136-137]. Schuyler sembra però confondere le figure votive del secondo Quattrocento fiorentino descritte da Warburg e Schlosser (di cui si parlerà sotto) con la lunga tradizione delle immagini votive non-somiglianti che non può essere uguagliata con l'impiego dei calchi dal vivo. Anche Moritz Siebert esprime riserve sull'atteggiamento sulle teorie della Schuyler, considerando la sua argomentazione per il ruolo dei calchi dal vivo nelle opere di Mino da Fiesole «*fadenscheining und zum Teil sogar widersprüchlich*» [“inconsistente e a tratti persino contraddittorio” - Siebert, *Totenmaske und Porträt*, p. 26]. Tuttavia, il lavoro della Schuyler è utile per la panoramica generale del tema e non tutte le sue osservazioni sui calchi dal vivo vanno respinte.

⁵⁵⁶ Siebert, *Totenmaske und Porträt*, 2017. Sono particolarmente rilevanti le pagine 115-149, le cui conclusioni vengono qui riassunte.

⁵⁵⁷ Ivi, p. 113.

suo figlio adottivo Andrea Cavalcanti detto il Buggiano, sulla base della maschera funebre dell'architetto (Museo dell'Opera del Duomo, Firenze - Fig. 64). Che il busto di Brunelleschi sia stato eseguito con l'uso della maschera funebre – del resto una maschera piuttosto inusuale, che giunge fino alla parte superiore del busto - può essere stabilito solamente perché il calco è stato conservato: altrimenti ciò non sarebbe dimostrabile, come nel caso di tante altre rappresentazioni. Anche l'impressionante realismo, i segni della vecchiaia o accuratezza della struttura ossea non significano necessariamente l'impiego del calco del volto (anche se lo rendono più probabile) e può essere il risultato di un'elaborazione libera di uno scultore capace.

Nei materiali più plastici, come terracotta e gesso, è a volte più facile stabilire l'impiego del calco. Siebert divide le tracce che permettono di stabilirlo in due categorie: segni del lavoro e caratteristiche fisiognomiche. Nella prima categoria rientrano elementi come un tratto visibile sul collo e lungo la linea dei capelli dove il calco fu collegato con il resto del busto, disproporzione tra la dimensione del volto e il resto del busto⁵⁵⁸, contrasto tra i dettagli del volto e schematicità degli altri elementi⁵⁵⁹, oppure i peli delle sopracciglia incollati insieme dall'olio applicato sul volto prima dell'esecuzione del calco. Tra le caratteristiche fisiognomiche da riscontrare se il calco è una maschera funebre, Siebert nomina, tra le altre cose, la forma innaturale delle palpebre nel caso dell'apertura artificiale degli occhi, la mancanza della tensione muscolare naturale, oppure la bocca leggermente aperta.

Uno dei primi busti nei quali con certezza è stato incorporato un calco del volto è il famoso busto in terracotta conosciuto come Niccolò da Uzzano (Museo del Bargello, Firenze - Fig. 65). Non possiamo essere sicuri né dell'identità del ritrattato⁵⁶⁰ né dell'autore dell'opera: prima attribuita tradizionalmente a Donatello, di recente data invece a Desiderio

⁵⁵⁸ Una tale sproporzione deriverebbe dalla riduzione delle dimensioni della scultura dopo la cottura. Mentre il resto del busto può essere realizzato con dimensioni leggermente maggiori del naturale per contrastare questo effetto, ciò non è possibile nel caso dei calchi del volto.

⁵⁵⁹ Si potrebbe trattare di capelli, oppure della superficie della pelle, che sul volto eseguito con l'impiego di un calco dimostrerà i pori, le piccole pieghe cutanee o una sottile peluria di un volto non rasato, che saranno invece assenti sul collo, modellato liberamente, senza impiego del calco. Siebert richiama i busti di Lorenzo il Magnifico come esempi in cui tali tracce sono riscontrabili [Siebert, *Totenmaske und Porträt*, 2017, pp. 356-357, fig. 50 & 54].

⁵⁶⁰ Dell'identificazione e attribuzione del busto a Niccolò da Uzzano, sono convinte Jane Schuyler e Roberta Panzanelli, ne dubitano invece Moritz Siebert e Jeanette Kohl. Tuttavia, non sembrano esserci grandi dubbi sull'impiego del calco nell'esecuzione dell'opera. Se dovesse trattarsi davvero di una rappresentazione di Niccolò da Uzzano, ciò sarebbe rilevante solo se si trattasse di un calco dal vivo –in quanto il busto doveva essere eseguito prima della morte del modello nel 1433, e ciò lo renderebbe un esempio molto precoce di tale tecnica. Tuttavia, ciò sembra improbabile.

da Settignano⁵⁶¹. La scultura dimostra tra l'altro un segno sul collo e lungo la linea dei capelli dove il calco fu collegato con il resto del busto: è solo difficile stabilire con certezza se si trattasse di calco dal vivo o di una maschera funebre.

I busti come quelli di Niccolò da Uzzano sono però un'eccezione. Con la diffusione della tecnica, gli scultori cercarono di nascondere le tracce che rivelavano l'impiego del calco, spesso con successo. Sappiamo che numerosi busti sono stati eseguiti durante la vita dei personaggi-rappresentati, il che punterebbe verso l'impiego di un calco dal vivo, come quello descritto da Cennini. Un esempio è il primo busto rinascimentale datato, cioè la rappresentazione scultorea di Piero de' Medici (Museo del Bargello, Firenze - Fig. 66), eseguita da Mino da Fiesole nel 1453, cioè sedici anni prima della morte di Piero⁵⁶². Nello stesso periodo lo scultore eseguì anche altre rappresentazioni della famiglia Medici⁵⁶³. Un'altra opera, (con ogni probabilità) basata sul calco dal vivo è il famoso busto di Giovanni Chellini, eseguito da Antonio Rossellino nel 1456, sei anni prima della morte del celebre medico⁵⁶⁴: l'opera colpisce per la rappresentazione di un volto invecchiato (Victoria and Albert Museum, Londra - Fig. 67). Come spiegato sopra, in assenza delle impronte stesse, nel caso di busti marmorei come questi è impossibile stabilire con certezza l'impiego di un calco. Mentre diverse maschere funebri sono giunte ai tempi nostri, i calchi dal vivo in generale non sono stati preservati. Ciò è facilmente spiegabile con la modalità di ricavare il calco dalla forma: come spiega proprio Cennini, la forma originale viene distrutta nel processo:

Abbi un martellino, e cchon bel modo va' ttastando errompendo la scorza di fuori, cioè quella della prima forma, con sì fatto modo che non si rompa né n naso né cchosa alchuna. E sse [vuoi], per trovare la detta forma più fiebole a rrombere, innanzi che ll'empia abbi un pezo di segha e sseghala in più luoghi dal lato di fuori; non che passasse dentro, ché sarebbe troppo male. Interverratti che quando sarà piena, in picchola botta di martellino la spezeria destramente⁵⁶⁵.

⁵⁶¹ Cfr. Siebert, *Totenmaske und Porträt*, 2017, p. 126, nota 351, per uno sfondo bibliografico sull'attribuzione.

⁵⁶² I. Lavin, «On the sources and meaning of the Renaissance portrait bust», in S. Blake McHam (ed. by), *Looking at Italian Renaissance Sculpture*, Cambridge University Press, 1998, p. 61; Siebert, *Totenmaske und Porträt*, 2017, p. 92.

⁵⁶³ Si tratta dei primi busti (i fratelli Piero e Giovanni Medici), per cui l'impiego del calco dal vivo può essere provato [Ivi, p. 142; Rubin, *Understanding Renaissance Portraiture*, p. 13].

⁵⁶⁴ Ivi, p. 15; Schuyler, *Florentine Busts*, pp. 151 – 154.

⁵⁶⁵ Cennini, *Il libro dell'arte*, F. Frezzato (a c. di), p. 208.

Se il calco viene poi inserito in un busto di terracotta, non rimane un modello separato da confrontare con l'opera scultorea. Come spiegato sopra, la situazione è diversa con i busti marmorei, ma è da supporre che l'incentivo di preservare il calco del volto di un personaggio vivente fosse decisamente inferiore rispetto a quello di un personaggio deceduto. La maschera funebre costituisce l'ultima rappresentazione di una persona, e come tale ha un grande valore simbolico. Nel caso di un personaggio vivente invece è il personaggio stesso a dimostrare la somiglianza del busto, non c'era quindi nessuna ragione - né pratica, né sentimentale - di preservare l'impronta che era servita da modello.

Tuttavia, anche se in singoli casi è spesso difficile giudicare sull'uso dei calchi, non ci sono dubbi sulla loro diffusione a livello generale, considerando la crescente popolarità delle maschere funebri, il grande numero dei busti che ci sono pervenuti, così come il significato del concetto di somiglianza nella cultura fiorentina quattrocentesca. Un calco è il modo migliore per creare rappresentazioni realistiche e somiglianti, ed è anche un metodo economico ed efficiente, visto che permette di rappresentare un personaggio morto diversi anni dopo il suo decesso e una persona viva senza la necessità di lunghe sedute di posa in presenza. In questo senso, l'allusione di Cennino al calco del volto si rivela profetica: nell'arco di pochi decenni, le maschere funebri, conservate come reliquie della presenza, vengono rimodellate in busti; i calchi dal vivo, invece, forniscono matrici rapide e fedeli per una ritrattistica sempre più diffusa, economica e somigliante. Così la Firenze di metà Quattrocento trasforma l'antico *ius imaginum* in una moderna panoramica di volti - trasformazione le cui radici si estendono sicuramente almeno qualche decennio indietro.

4.2.2b Immagini votive

Un altro ambito in cui i calchi del volto hanno trovato applicazione è quello delle immagini votive. Gli *ex-voto*, per lungo tempo trascurati ed esclusi dalle considerazioni storico-artistiche, sono stati per la prima volta legati allo sviluppo della ritrattistica fiorentina da Aby Warburg. Nella sua pubblicazione del 1902 lo studioso attribuisce un'importanza storica ai calchi di cera, associando i ritratti eseguiti da Ghirlandaio nella Cappella Sassetti nella chiesa fiorentina di Santa Trinità con le figure votive a grandezza naturale nella Santissima Annunziata⁵⁶⁶. Prendendo spunto da Warburg, nel 1911 Schlosser

⁵⁶⁶ A. Warburg, *Bildniskunst und florentinische Bürgertum. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinità: die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen*, Leipzig 1902 [Versione italiana: A. Warburg, «Arte del ritratto e borghesia fiorentina. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinità. I ritratti di Lorenzo de' Medici e dei suoi familiari», in Id., *Opere I. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, M. Ghelardi (a c. di), Torino 2004, pp. 267-318].

pubblicò un contributo esaustivo al riguardo, fondamentale anche per la questione generale delle impronte, articolando la storia del ritratto in cera attraverso le epoche e assegnando alla ceroplastica un posto nel discorso storico-artistico⁵⁶⁷.

Le immagini votive, la cui tradizione risale ai tempi più remoti, rappresentano tipicamente i piccoli oggetti e figurine umane o animali offerte a Dio (o prima ancora, alle deità) per rafforzare le proprie suppliche o per ringraziare per la buona fortuna⁵⁶⁸. Per citare lo Schlosser, nell'antica Grecia «l'offerta votiva di cera sostituisce l'uomo in carne e ossa, è come un sacrificio simbolico celebrato al posto del sacrificio umano primitivo»⁵⁶⁹. La pratica si diffuse molto nel Medioevo⁵⁷⁰, e le sue diverse forme si possono riscontrare sia in Italia che Oltralpe, al tempo però il legame tra l'immagine votiva è il suo modello aveva valore simbolico. Solo ad un certo punto fra Tre- e Quattrocento appaiono anche gli *ex voto* di grandezza naturale e rappresentanti, con diversi gradi di somiglianza, il donatore: è proprio nella Firenze quattrocentesca che questo fenomeno trova una particolare fioritura.

Nonostante la loro poca durevolezza possiamo essere sicuri che i *boti* – chiamati così nel dialetto fiorentino – vengono prodotti in città già nel Trecento (e probabilmente ancora prima⁵⁷¹), in parte grazie alle fonti documentarie che lo attestano. Una delle prime testimonianze dell'esistenza delle immagini votive di cera in Orsanmichele – al tempo il centro della ceroplastica a Firenze – si può trovare nella Cronica di Dino Compagni che descrive la storia fiorentina tra il 1280 e il 1312⁵⁷². Raccontando gli eventi del 1304,

⁵⁶⁷ Nel 2011 sono uscite ben tre edizioni italiane del celebre testo, una curata e tradotta da Pietro Conte per Quodlibet [J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, P. Conte (a c. di), Macerata, Quodlibet, 2011] – è l'edizione citata in questa tesi - una annotata e ampliata da Andrea Daninos per Officina Libraria, con la traduzione di Davide Tortorella [J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera. Un saggio*, A. Daninos (a c. di), trad. it. D. Tortorella, Milano, Officina Libraria, 2011], e un'altra a cura di Marco Bussagli e tradotta da M. Doni per Medusa [J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, M. Bussagli (a c. di), trad. it. M. Doni, Milano, Medusa, 2011].

⁵⁶⁸ Esistono definizioni ancora più estese, come quella presentata da Valeria Motta, secondo cui «per gli *ex-voto* si possono intendere edifici, statue, dipinti, accessori, soldi, cibi, candele, membra di cera, oggetti che rinviano allo scampato pericolo, e anche azioni, come pellegrinaggi» [V. Motta, «Per un'antropologia delle immagini votive: gli *ex-voto* figurativi del territorio di Padova», *Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti in Padova*, 2008/2009, Vol. 121, p. 439].

⁵⁶⁹ Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, P. Conte (a c. di), p. 102.

⁵⁷⁰ Le testimonianze più antiche risalgono al XI secolo in Germania, ma l'uso degli *ex-voto* è poi documentato in diverse città e regioni europee. [F. Bisogni, «Ex voto e la scultura in cera del tardo Medioevo», in A. Ladis & S.E. Zuraw (ed. by), *Visions of Holiness. Art and Devotion in Renaissance Italy*, Georgia Museum of Art, University of Georgia, 2001, p.68].

⁵⁷¹ Ad esempio, le fonti riportano l'esistenza a Firenze di un *ex voto* di grandezza naturale rappresentante il papa Alessandro IV (di cui però non si conosce il materiale) intorno al 1260. [H. van der Velden, «Medici votive images and the scope and limits of likeness», in N. Mann & L. Syson (ed. by), *The Image of the Individual*, London, British Museum Press, 1998, p. 129; Bisogni, *Ex voto e la scultura in cera del tardo Medioevo*, p. 70].

⁵⁷² D. Cippi, «Retorica e autenticità di un cittadino-storico», in D. Compagni, *Cronica*, D. Cippi (a c. di), Roma, Carocci, 2013, pp. 9-22.

Compagni osserva quanto segue: «In Orto San Michele era una gran loggia, con uno oratorio di Nostra Donna, nel quale per devozione eran molte immagini di cera»⁵⁷³. Che a metà del Trecento la pratica fosse ormai diffusa lo testimonia lo stesso Giovanni Boccaccio nella novella su Ser Ciappelletto che apre la prima giornata del Decameron. Dopo la morte di Ciappelletto, che nonostante la sua vita peccaminosa fu proclamato santo grazie alle menzogne raccontate al prete durante l'ultima confessione, Boccaccio osserva che «vi cominciarono le genti ad andare e ad accender lumi e ad adorarlo, e per conseguente a botarsi e ad appiccarvi le immagini della cera secondo la promession fatta»⁵⁷⁴. Pure in un'altra novella (VII, 3), frate Rinaldo comanda al marito della sua amante di «far porre una statua di cera della sua grandezza a laude di Dio dinanzi alla figura di messer santo Ambrugio»⁵⁷⁵ per la presunta guarigione di suo figlio. È significativo che l'unico elemento sottolineato è la grandezza della figura, che deve corrispondere a quella del bambino, e non un'altra corrispondenza nell'aspetto.

La ceroplastica votiva viene menzionata anche nel *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti verso la fine di Trecento. Nella novella 109, Sacchetti introduce un gioco sulla parola 'boto'. Dopo che una donna ha fallito di proteggere una botte di vino prezioso durante l'assenza del marito, il frate che l'aveva svuotata le consiglia di 'botarsi' alla Annunziata, al che la donna risponde come segue: «se la mi fa grazia che 'l mio marito non mi tormenti per questa botte del vino, io gli porrò una botte di cera»⁵⁷⁶. L'autore afferma che tali usanze erano comuni ai suoi tempi, non valutandole favorevolmente ed osservando che «li quali son più tosto una idolatria che fede cristiana» e più in avanti chiamando tali immagini «borie e vanità». L'autore afferma persino di aver visto l'offerta dell'immagine votiva di una gatta presso Orsanmichele.

Nelle *Trecentonovelle* si trova anche un altro riferimento alla ceroplastica votiva, più direttamente rilevante per il tema qui trattato. Alla fine della novella su Piero Foraboschi leggiamo che il protagonista, «'l tre di novembre s'andò in Orto San Michele, facendosi fare di cera; e dopo alquanti di compiuta la immagine, la fece portare alla chiesa de' Servi, e là alla Nunziata la presentò. La quale poi fu messa a' ballatoi del legname che sono di sopra; e insino al dì d'oggi si vede, ch'ella somiglia proprio Pero Foraboschi»⁵⁷⁷. Da questa breve citazione si possono ricavare molte informazioni: innanzitutto, il protagonista si fa fare il

⁵⁷³ D. Compagni, *Cronica*, D. Cappi (a c. di), Roma, Carocci, 2013, p. 88.

⁵⁷⁴ Boccaccio, *Decameron*, 2013, p. 218.

⁵⁷⁵ Ivi, p. 1097.

⁵⁷⁶ F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, E. Faccioli (a c. di), Torino, Einaudi, 1970, Novella 109, p. 288

⁵⁷⁷ Ivi, pp. 538-541.

botò presso Orsanmichele, sceglie però di offrirlo alla Santissima Annunziata. Ciò trova riscontro nei fatti storici: Orsanmichele fu il primo centro della ceroplastica votiva a Firenze, prima di trasferirsi, assieme alle botteghe dei *cerajuoli* che eseguivano gli *ex voto*, alla Santissima Annunziata e in Via de' Servi⁵⁷⁸. La Novella di Sacchetti coglie quindi quel trasferimento in atto – le botteghe si possono trovare ancora presso Orsanmichele, ma ormai la chiesa più desiderabile per l'offerta votiva è la 'Nunziata'. La novella di Sacchetti ci informa anche che il *botò* in questione fu permanentemente appeso sotto il tetto della chiesa, che pure sembra riflettere l'usanza comune al tempo. Non dovrebbe meravigliare che le immagini votive appaiano nella tradizione novellistica trecentesca: a differenza delle maschere funebri, riservate solo per i più potenti, si tratta di usanze popolari, accessibili, almeno nelle forme più primitive, anche agli strati più bassi della società – ne è l'esempio la novella sulla botte di vino. Nella storia di Piero Foraboschi si tratterebbe però di un'immagine votiva più esclusiva: una figura di cera a grandezza naturale somigliante al donatore. È significativo che *Il Trecentonovelle* sia stato redatto negli ultimi decenni di Trecento, proprio quando in città operò Cennini: quindi anche l'autore del *Libro dell'arte* doveva essere ben consapevole dell'esistenza di questa prassi. Va però notato che nelle figure del genere di solito solo il volto, le mani e a volte i piedi erano eseguite di cera. Maggior attenzione era rivolta alla faccia, dipinta e dotata di capelli per dare l'impressione di maggiore naturalezza. È ragionevole eseguire di cera solo le parti scoperte della figura: realizzare un calco completo (come quello suggerito da Cennini nel *Libro*) creerebbe delle difficoltà in esecuzione e conservazione e aumenterebbe il peso e il prezzo dell'oggetto, senza contribuire al maggiore naturalismo e fedeltà di rappresentazione.

Il centro della ceroplastica votiva nel Quattrocento fu senza dubbio la Santissima Annunziata, che Schlosser chiama «un museo di storia del ritratto»⁵⁷⁹. A metà Quattrocento la chiesa era ormai talmente piena di *boti* a grandezza naturale, molti di quali sospesi dal tetto, fino a mettere in pericolo la struttura dell'edificio⁵⁸⁰, che si dovette procedere alla costruzione di due palchi esterni⁵⁸¹. La fioritura degli *ex-voto* continua fino al Cinquecento.

⁵⁷⁸ P. Conte, «Simile o equivalente? Sul 'realismo' della ritrattistica votiva», in F. Crivello & L. Zampanò (a c. di), *Intorno al ritratto. Origini, sviluppi e trasformazioni*, Torino, Accademia University Press, 2019, p. 177-182.

⁵⁷⁹ Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, P. Conte (a c. di), p. 109.

⁵⁸⁰ R. Panzanelli, «Compelling presence. Wax effigies in Renaissance Florence», in Ead. (a c. di), *Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the Human Figure*, Los Angeles, Getty Publications, 2008, p. 14.

⁵⁸¹ Conte, *Simile o equivalente?*, p. 177.

Roberta Panzanelli così descrive l'interno della Santissima Annunziata all'inizio del sedicesimo secolo:

By the early sixteenth century, thousands of votive objects crowded the church. In addition to voti in paper-mâché and precious metals, wax anatomical parts, and painted tablets, there were hundreds of full-size figures assembled in the nave, side aisles, and upper galleries and suspended from the ceiling. The life-size voti were dressed according to rank and arranged chronologically and in descending order of importance, starting with those closest to the altar. On the one side were effigies of the noble and notable Florentines; dressed in lay clothes [...], they ranged from the ancient glories of the city – including such literary heroes as Dante Alighieri – to contemporary citizens. On the other side were illustrious foreigners: aristocrats, at least six popes with luxurious piviali (copes) and the papal triregnum (three-level crown), and cardinals dressed in purple (particularly those associated with the Servites), as well as emperors, kings and nobles.⁵⁸²

Come si vede, nella Firenze del tardo Quattrocento e primo Cinquecento, gli *ex voto* non svolgono più solo funzione votiva, ma diventano soprattutto un potente strumento politico⁵⁸³. L'esempio più famoso sono senza dubbio gli *ex voto* di Lorenzo il Magnifico, commissionati dopo la congiura dei Pazzi del 1478⁵⁸⁴. Particolarmente degna di interesse è la figura che portava i vestiti insanguinati di Lorenzo del giorno dell'attentato. Segno di gratitudine per la sua salvezza, l'*ex voto* allo stesso tempo accenna al sostegno divino per il dominio del Magnifico: è quindi una dimostrazione di forza, che sfrutta il particolare potere delle immagini votive. Naturalmente si tratta dei tempi ben successivi a Cennini, ma ritengo che sia utile avere un'idea delle vicende degli *ex-voto* figurativi a Firenze al momento della loro massima fioritura, per poter cogliere gli atteggiamenti mentali che potevano stare alla loro radice nel secolo precedente.

⁵⁸² Panzanelli, *Compelling presence*, p. 15.

⁵⁸³ Ne prova ad esempio il fatto che nel 1504 il Comune di Firenze rifiutò la donazione della figura votiva di Giuliano de' Medici, mentre a loro volta i Medici, dopo il ritorno al potere, ordinarono la rimozione della figura di Pietro Soderini. [H. Belting, «Repräsentation und Anti-Repräsentation. Grab und Porträt in der Frühen Neuzeit», in H. Belting, D. Kamper, M. Schulz (Hrsg.), *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2002, pp. 32-33.

⁵⁸⁴ Di tre figure votive a grandezza naturale eseguite dopo l'attentato, due sono state posizionate in chiese fiorentine – in convento in Via San Gallo e in Chiesa della Santissima Annunziata - ed una mandata alla Basilica di Santa Maria degli Angeli ad Assisi [Ivi, pp. 13; van der Velden, *Medici votive images and the scope and limits of likeness*, pp. 129-135].

Warburg e Schlosser consolidano e diffondono l'idea, accennata prima da Vasari⁵⁸⁵, che nell'esecuzione degli *ex-voto* fiorentini furono impiegati i calchi del volto. Moritz Siebert indica altre testimonianze coeve che confermano tale usanza⁵⁸⁶, ciò però non attesta la diffusione di tale fenomeno, né fornisce prove incontrovertibili sul livello di somiglianza delle figure. Schlosser parla di «massimo grado di realismo»⁵⁸⁷ e afferma che «mai come in questo caso l'arte figurativa si è sforzata di diventare specchio del reale»⁵⁸⁸: Tuttavia, tutte le figure nella Santissima Annunziata, tra cui anche gli *ex-voto* di Lorenzo, andarono perdute tra Sei- e Settecento dopo la loro ricollocazione dalla chiesa⁵⁸⁹, il che rende impossibile la ricostruzione esatta del loro aspetto e del livello di fedeltà, che era senz'altro variabile tra le diverse opere. Non sappiamo neanche quante erano effettivamente modellate sui calchi dal vivo o maschere funebri: ad esempio, nel caso di Lorenzo, non sarebbe ragionevole aspettarsi un calco del volto eseguito subito dopo la congiura dei Pazzi, da cui lui esce ferito, e suo fratello ucciso. Del resto, anche se prendiamo quel gruppo ristretto di *ex-voto* che tendono verso la somiglianza, è difficile stabilire fino a che punto la raggiunsero: alla fine, come ormai ben sappiamo, la lode delle immagini 'vive' da confonderle con la realtà è un topos classico, diventato ormai una formula di elogio più che una caratterizzazione critica.

Si può citare al riguardo la storia di Francesco Sforza che nel 1462 mandò un ambasciatore a Firenze in cerca di rappresentazioni del suo defunto padre. L'ambasciatore ordinò di tirare giù un *ex-voto* di grandezza naturale appeso nella Santissima Annunziata e la mostrò a Cosimo de' Medici. Cosimo, avendo ancora in mente la faccia del padre di Francesco in vita, affermò che l'immagine votiva non avesse «veruna conformità cum essa»⁵⁹⁰. Come anche nel caso delle immagini trecentesche di cui abbiamo parlato in

⁵⁸⁵ Vasari parla delle immagini votive nella vita di Andrea Verrocchio attribuendogli (erroneamente) il merito di aver introdotto l'uso dei calchi, aiutando il *cerajuolo* Orsino Benintendi a perfezionare le proprie opere. È però significativo che l'aretino leghi le ragioni dello sviluppo della ceroplastica votiva somigliante all'uso dei calchi in gesso: «Dopo si cominciò [...] a formare le teste di coloro che morivano [...]. Da questo si venne a fare immagini di più perfezione, non pure in Fiorenza ma in tutti i luoghi dove sono divozioni e dove concorrono persone a porre voti e, come si dice, miracoli per avere alcuna grazia ricevuto. Perciò che, dove prima si facevano o piccoli d'argento o in tavolucce solamente, ovvero in cera e goffi affatto, si cominciò al tempo d'Andrea a fargli in molto miglio maniera, perché avendo egli stretta dimestichezza con Orsino cerajuolo, il quale in Fiorenza aveva in quell'arte assai buon giudizio, gli incominciò a mostrare come potesse in quella farsi eccellente» [Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, p. 544].

⁵⁸⁶ Siebert indica un documento che confermi la somiglianza al modello della figura di Leone X eseguito da Antonio e Orsino Benintendi, come anche un altro che attesta che Sandro di Lorenzo fu pagato per tre figure votive in cui furono incorporate le maschere [Siebert, *Totenmaske und Porträt*, 2017, p. 93].

⁵⁸⁷ Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, P. Conte (a c. di), p. 46.

⁵⁸⁸ Ivi, p. 35.

⁵⁸⁹ Panzanelli, *Compelling presence*, p. 18.

⁵⁹⁰ Conte, *Simile o equivalente?*, pp. 181-182. Conte richiama la lettera del 26 agosto 1462 dell'ambasciatore Nicodemo Tranchedini a Francesco Sforza [E. Samuel Welch, «Sforza Portraiture and SS. Annunziata in

precedenza, la riconoscibilità poteva essere raggiunta in altri modi più che una resa fedele dei tratti del volto: per esempio, attraverso l'uso dei vestiti e altri attributi.

La questione del valore 'ritrattistico' delle immagini votive è resa ancora più complicata dal fatto che le immagini votive a grandezza naturale, volte a imitare l'aspetto del donatore, costituirono solo una piccola parte degli *ex-voto*: arte altrimenti ancora prevalentemente 'povera'. Citando Pietro Conte, che ha curato l'edizione della *Storia del ritratto in cera schlosseriana* per Quodlibet, «è proprio questo l'aspetto culturalmente interessante, il fatto che tali immagini spiccassero rispetto alle altre – segno di una volontà di distinzione in cui l'esigenza del culto finiva per confondersi con l'ostentazione del prestigio individuale e l'esaltazione dinastica»⁵⁹¹. In questo caso la funzione degli *ex-voto* è quindi affine a quella del ritratto individuale del secondo Quattrocento.

In generale però Conte mette in discussione il 'realismo' della ritrattistica votiva. In un articolo del 2019, lo studioso fa notare che le rappresentazioni mimetiche a grandezza naturale non sono rappresentative della ceroplastica votiva, visto che «nella maggior parte dei casi [...], gli *ex voto* svolgono il ruolo di rappresentanza non in virtù di una vicinanza fisionomica, bensì di un'equivalenza funzionale che fa sì che il duplicato ceda il passo al sostituto, al doppio, al corpo vicario»⁵⁹². Vuol dire che il legame tra il modello e l'*ex voto*, anche a grandezza naturale, può essere più complesso di una iperrealistica somiglianza esteriore, e basarsi piuttosto sul simbolismo e sulla funzione, particolarmente nelle immagini pre-quattrocentesche. Un esempio potrebbe essere un singolo *ex-voto* che deve rappresentare un'intera comunità, oppure un *ex-voto* di cera dell'altezza del modello (com'è il caso nella novella boccaccesca sul fanciullo guarito), ma non modellato sui suoi lineamenti, che comunque svolge la stessa funzione votiva di una rappresentazione iperrealistica, contenente persino i capelli e le unghie del personaggio in questione. Per di più, come osserva Conte, «la maggior parte delle immagini in vendita nelle botteghe specializzate nella produzione di *ex voto* era ed è prodotta in serie: se si tratta di riproduzioni di figure intere, per lo più in scala ridotta, il grado di distinzione può riguardare semplicemente il sesso e l'età del devoto»⁵⁹³. Infatti, è rischioso legare le immagini votive dei secoli precedenti alla questione della somiglianza, visto che esse avevano più valore

Florence», in C. Elam & P. Denley (ed.), *Florence and Italy: Renaissance Studies in Honour of Nicolai Rubinstein*, London 1988 p. 240].

⁵⁹¹ Conte, *Simile o equivalente?*, p. 181.

⁵⁹² Ivi, p. 178.

⁵⁹³ Ivi, p. 181.

simbolico e rituale: in tanti casi non si trattava neanche di figure intere, ma di sole parti del corpo (piede, mano, occhio, etc⁵⁹⁴).

Secondo le conoscenze odierne non sembra dunque esserci stata una tradizione di immagini votive somiglianti molto prima del Quattrocento, e anche nel quindicesimo e sedicesimo secolo entrambe le tradizioni coesistevano. È difficile individuare l'esatto momento della nascita delle immagini votive mimetiche, considerando la corruttibilità del materiale e la scomparsa di gran parte degli *ex-voto*, e il fatto che esse comunque riguardavano solamente un gruppo ristretto dei ricchi e dei potenti. È probabile che esempi precoci di tale usanza esistessero già al tempo di Cennini – come potrebbe indicare tra le altre cose la novella di Sacchetti su Piero Foraboschi - ma è difficile stabilirlo con certezza, visto che l'autore del *Libro* non fa alcun riferimento alle immagini votive nel contesto delle impronte. Tuttavia, anche se non dovesse esistere un legame lineare tra i due, sicuramente la menzione dei calchi nel *Libro dell'Arte* e il loro impiego negli *ex-voto* non è casuale: entrambi hanno la loro origine nella crescente importanza della rappresentazione realistica, della somiglianza e della diffusione delle tecniche che la permettono. Gli *ex-voto* figurativi sicuramente non erano immuni dalle stesse influenze e correnti stilistiche che trasformavano la scultura e la pittura coeva e le spingevano verso una raffigurazione più realistica. Anche se il livello di somiglianza delle immagini votive doveva essere variabile ed è difficile da valutare oggi, è lecito supporre che con il passare del tempo aumentasse l'individualizzazione fisiognomica e il valore mimetico di queste rappresentazioni, in sintonia con sviluppi artistici ed esigenze culturali del periodo.

In sintesi, l'incontro fra le prescrizioni cenniniane sui calchi e la prassi delle immagini votive fiorentine evidenzia un terreno condiviso, ma non riducibile a un rapporto lineare di causa-effetto. Da un lato, Cennini fornisce prescrizioni tecniche che rendono concepibile persino il calco integrale; dall'altro, la ceroplastica votiva resta legata alla logica della sostituzione simbolica, dove la 'somiglianza' può oscillare dalla mera dimensione alla resa fisiognomica esatta. Le affermazioni di Cennini e gli *ex-voto* della Santissima Annunziata si accordano dunque basandosi sullo stesso presupposto teorico – l'identificazione fra rappresentazione materiale e identità personale – ma non necessariamente sulla funzione, dimostrando la multidimensionalità della questione di somiglianza che emerge come esito delle negoziazioni fra influenze tecniche, sociali e spirituali.

⁵⁹⁴ Bisogni, *Ex voto e la scultura in cera del tardo Medioevo*, p. 70.

4.3. Il legame tra le affermazioni cenniniane e la pratica artistica – alcune considerazioni

A questo punto è opportuno ricomporre gli elementi fin qui analizzati per esplorare la relazione tra il testo cenniniano e la prassi artistica. Come ormai suggerito, per quanto riguarda la parte sulla pittura, il *Libro dell'arte* dimostra più la codificazione del sapere di bottega che un programma prescritto per la nuova ritrattistica quattrocentesca: “ritrarre” coincide per Cennini con lo stabilire delle proporzioni tipologiche, imitare modelli di maestri e fissare contorni tramite patroni, mentre il ricorso al naturale rimane episodico e funzionale alla rappresentazione della mera corrispondenza formale. Il testo registra gli elementi selezionati del canone giottesco, tralasciando le innovazioni naturalistiche del Gotico internazionale. Così, il *Libro dell'arte* resta un documento prezioso per capire l'autocoscienza tecnica di fine Trecento, ma non permette di discernere la corrispondenza tra il suo contenuto e le forme ritrattistiche nel campo di pittura.

Le cose si presentano in modo leggermente diverso quando si tratta dei calchi, dove si può tentare di costruire ipotesi più approfondite. Cominciamo dall'osservazione più semplice: è piuttosto improbabile che al tempo di Cennini venissero eseguiti i calchi del corpo intero. Non solo non se ne trovano prove, ma tale procedimento non troverebbe la sua giustificazione pratica: come menzionato a proposito degli ex-voto figurativi, tale soluzione sarebbe costosa, e non aumenterebbe la riconoscibilità del modello. Per di più, le maschere funebri e i busti rinascimentali, che sono i due campi principali dell'impiego dei calchi fioriti a Firenze dopo la morte dell'autore del *Libro*, escludono la necessità di tale pratica. Già la maschera funebre di Brunelleschi che include anche il collo e le spalle, sembra inusuale nel contesto delle altre maschere pervenuteci. Può darsi che fosse eseguita in tal modo già con la rappresentazione scultorea in mente - tuttavia, anche se la scultura di Buggiano nel Duomo effettivamente rappresenti tutta la parte superiore della figura del celebre architetto, persino in questo caso si è rinunciato ad un calco più esteso del suo corpo: non ci sono quindi ragioni per pensare che Cennini potesse facilmente osservare l'esecuzione di un calco intero ai suoi tempi.

Già Schlosser nota la questione, ipotizzando che «con tutta probabilità le indicazioni per realizzare il calco di un uomo vivo nella sua interezza non sono altro che un'appendice scolastica, e almeno a quel tempo non furono mai concretamente seguite»⁵⁹⁵. La spiegazione sembra sensata, anche se apre un'altra questione: perché Cennini, autore di un testo che a

⁵⁹⁵ J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, P. Conte, p. 116.

prima vista sembra poco più di un manuale tecnico, sentiva il bisogno di includere ‘un’appendice scolastica’ nel capitolo riguardante i calchi al naturale?

È molto probabile che i capitoli cenniniani sui calchi fossero influenzati dalla *Naturalis Historia* di Plinio, testo sicuramente presente nell’ambito della corte padovana post-petrarchesca. Il libro 35 della sua *Naturalis Historia* apre con il tema della somiglianza dei ritratti, che secondo l’autore si sarebbe persa nei suoi tempi, ma che sarebbe stata mantenuta nelle raffigurazioni antiche. Plinio menziona al riguardo le immagini dei volti degli antenati eseguite con l’impiego dei calchi di cera ed esposte nelle case patrizie⁵⁹⁶. Successivamente l’autore romano attribuisce l’invenzione di questa tecnica a Lisistrato di Sicione, osservando quanto segue:

A ricavar direttamente in gesso l'immagine umana dalla faccia fu però primo di tutti Lysistratos Sicionio, fratello di Lysippos del quale dicemmo; egli versava della cera entro la forma di gesso ritoccando poi l'immagine avuta. Cominciò anche a far ritratti al naturale, mentre prima si cercava di riprodurli più belli possibile. Sempre Lysistratos trovò di ricavare calchi da statue e la cosa divenne così usuale che non si fabbricarono più statue in bronzo o marmo senza un modello in argilla. Donde appare che questa tecnica sia stata più antica della fusione.⁵⁹⁷

Anche i capitoli sulla fusione, presenti nel libro 34, sono rilevanti nel contesto di Cennini. Plinio elenca un gran numero degli scultori antichi e le statue da loro eseguite, indicando alcune tecniche dei bronzisti. L’autore richiama anche Teodoro di Samo, che sarebbe stato il primo ad eseguire un autoritratto in bronzo⁵⁹⁸.

Cennini poteva quindi ben credere che i calchi al naturale fossero ‘il vero segreto dell’arte antica’⁵⁹⁹, e ciò poteva indurlo a dedicarvi un piccolo frammento del suo testo. Frezzato ipotizza che Cennini, come figlio di un ‘Ser Andrea’, potesse aver ricevuto una solida istruzione⁶⁰⁰, è quindi possibile che abbia avuto una cultura letteraria piuttosto elevata per un

⁵⁹⁶ Libro 35, par. 6-7 [Plinio il Vecchio, *Storia delle arti antiche*, pp. 144-147].

⁵⁹⁷ Libro 35, par. 153, testo originale: «*Hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit ceraque in eam formam gypsi infusa emendare instituit Lysistratus Sicyonius, frater Lysippi de quo diximus. Hic et similitudines reddere instituit, ante eum quam pulcherrimas facere studebatur. Idem et de signis effigies exprimere invenit, crevitque res in tantum ut nulla signa statuave sine argilla fierent. Quo apparet antiquiorem hanc fuisse scientiam quam fundendi aeris*» [Ivi, pp. 254-255].

⁵⁹⁸ Libro 34, par. 83 [Ivi, pp. 128-129].

⁵⁹⁹ Panzanelli, *Compelling presence*, pp. 17-18.

⁶⁰⁰ Frezzato, *Wege der Forschung zu Cennino Cennini*, p. 134.

pittore dei suoi tempi, e fu capace di sfruttare al meglio il suo legame con la corte padovana. Allo stesso tempo la sua istruzione non poteva essere abbastanza elevata⁶⁰¹ da permettergli di citare una moltitudine di testi direttamente - ciò però non esclude un'influenza pliniana nel capitolo sui calchi: la *Naturalis Historia* fu sicuramente presente nell'ambiente umanistico padovano (grazie anche a Petrarca) e senza dubbio appartenne ai testi che 'avevano subito un lungo processo di trasformazione post-antico', per usare una categoria di Seiler⁶⁰². È molto probabile che in questa rielaborazione culturale del testo pliniano vengano fuse le osservazioni dell'autore romano sui calchi del volto e sulla fusione delle statue, che spinse Cennini a parlare dei calchi a figura intera.

Ciononostante, non sarebbe giusto assumere che l'inclusione dei capitoli sui calchi in un testo dedicato alla pratica pittorica sia una semplice ripresa da un testo classico, senza riferimento alla realtà artistica del tempo. Occorre notare che i passi cenniniani sono molto più dettagliati di quelli pliniani: alcune osservazioni del pittore, per esempio sulla problematica dell'esecuzione di un calco del volto di un uomo con la barba⁶⁰³ oppure sulla forma esatta dei tubi per respirare⁶⁰⁴ porta alla logica conclusione che Cennini dovesse avere qualche esperienza con questa tecnica. Come dimostrato prima, per poche prove è difficile stabilire con esattezza la diffusione dei calchi del volto al tempo della stesura del *Libro dell'Arte*. Tuttavia, considerando l'enorme e documentata diffusione di questa tecnica a Firenze pochi decenni dopo la morte del pittore, si può presumere che tale fioritura non fosse apparsa all'improvviso, e che esempi dell'impiego dei calchi si potessero trovare in città durante la formazione pittorica di Cennini. È più probabile che la menzione dei calchi rimandi ai tempi fiorentini del pittore, visto che Padova non sembra sviluppare un simile precoce culto delle rappresentazioni figurative degli individui⁶⁰⁵. Allo stesso tempo, non possiamo dimenticare la teoria di Laura Jacobus riguardante le rappresentazioni

⁶⁰¹ In realtà sembrerebbe, dal cap. XLV, che anche Andrea Cennini fosse pittore, o al massimo speciale, poiché mostra al figlio come procurarsi il colore dell'ocra [Cennini, *Il libro dell'arte*, F. Frezzato (a c. di), p. 94].

⁶⁰² «Direkte Rückgriffe auf antike Texte spielen im *Libro dell'arte* keine Rolle. Als Agent der Transformation antiken Erbes war Cennini alles andere als kreativ, aber er transferierte antikes Theoriegut, dass bereits einen langen nachantiken Transformationsprozess durchlaufen hatte, in das Ambiente der spätmittelalterlichen Malerwerkstätten» [Seiler, *trovare cose non vedute*, p. 147].

⁶⁰³ «ben che lla barba o cchapellatura male si può fare; ma ffa' che sia rasa la barba» [Cennini, *Il libro dell'arte*, F. Frezzato (a c. di), p. 205].

⁶⁰⁴ «El t'è di bisogno far lavorare a un orafò due cannelle d'ottone, over d'ariento, le quali sieno tonde di sopra e più aperte che di sotto, sì chome sta la tromba; e ssieno di lungheza squasi una spanna per ciaschuna e grossa un dito, lavorate le più leggieri che puoi. Dall'altro chavo di sotto vogliono essere fabbricate in quella forma sì chome stanno i busi del naso; e ttanto minori che entrino a ppelo a pelo ne' detti busi, senza che l'detto naso s'abbia aprire di niente. E ffa' che sieno spessi, forati dal mezzo in su con busetti piccholi, e leghate insieme» [Ivi, p. 206].

⁶⁰⁵ Va però osservato che anche se non si tratta degli ex voto realistici, Padova può vantare una ricca tradizione votiva a cavallo fra Medioevo e Rinascimento, come dimostrano ad esempio le fonti relative ad Antonio da Padova [Bisogni, *Ex voto e la scultura in cera del tardo Medioevo*, p. 69].

scultoree di Enrico Scrovegni a Padova, esposta nel primo capitolo. Se l'ipotesi della studiosa sull'impiego del calco del volto nell'esecuzione di quelle rappresentazioni è fondata, ciò precederebbe quasi di un secolo la diffusione dei calchi a Firenze. Si tratterebbe però comunque di un esempio cronologicamente isolato: ciò non basta per provare un'influenza padovana, e tantomeno un legame diretto tra i capitoli cenniniani e la Cappella degli Scrovegni. Tuttavia, Cennini fu certamente a conoscenza della cappella per la sua celebre decorazione giottesca e sicuramente ebbe anche la possibilità di contemplare le figure del suo fondatore.

I capitoli cenniniani sui calchi sarebbero quindi influenzati da un lato dall'ambiente artistico fiorentino, e dall'altro dall'ambito dell'umanesimo padovano, dove Cennini fu esposto alle idee classiche e petrarchesche. Ciò non risolve però la questione sulla diffusione di questa pratica. Secondo Jeanette Kohl, la menzione dei calchi nel testo cenniniano testimonierebbe l'esistenza di «una tradizione già consolidata e ampiamente diffusa»⁶⁰⁶. Kohl basa la sua affermazione sul fatto che Cennini fa una distinzione tra l'esecuzione del calco del volto di un signore, per cui sarebbe adatta l'acqua di rose, e di altre persone, per cui basterebbe l'acqua normale, concludendo che la pratica dovesse essere già abbastanza diffusa per includere anche strati sociali più bassi. Questa conclusione non è però del tutto convincente: secondo me il testo di Cennini non lascia dubitare che le impronte fossero comunque riservate agli alti strati sociali⁶⁰⁷, magari con differenze di notorietà all'interno di questo gruppo ristretto. Per di più, la divisione dei modelli secondo il grado d'importanza sociale non significa automaticamente ampia diffusione della tecnica, per la quale non ci sono pervenute abbastanza prove, né in campo scultoreo, né tanto meno in quello pittorico. Non si può poi dimenticare che Cennini si riferisce specificamente ai calchi dal vivo, la cui diffusione è ancora più difficile da stabilire. Allo stesso tempo va osservato che la differenza tra l'esecuzione della maschera funebre e del calco dal vivo consiste principalmente nell'aggiunta dei tubi per respirare: a parte questo dettaglio, la procedura descritta da Cennini è applicabile a entrambi i tipi. Si può quindi constatare che Cennini descrive una tecnica che probabilmente conosce in pratica (almeno per quanto riguarda i calchi del volto, visto che essi aprono il suo discorso sulle impronte, e ne costituiscono la parte maggiore), ma che non costituisce una prassi dominante ai suoi tempi.

Ciò che complica la contestualizzazione e l'interpretazione del *Libro dell'arte* è la mancata chiarezza sulle finalità del testo. Fabio Frezzato ha proposto tre ipotesi sulla sua

⁶⁰⁶ «eine bereits fest etablierte und weiterverbreitete Tradition» [Kohl, *Gesichter machen*, pp. 79-80].

⁶⁰⁷ Ricordiamo qui il passo già citato in precedenza: «Per questo modo arai la efigia et over la filosomia, over impronta di ciaschuno gran signiore» [Cennini, *Il libro dell'arte*, F. Frezzato (a c. di), p. 208].

funzione⁶⁰⁸ – un manuale per l’aspirante pittore⁶⁰⁹, un libro commissionato dalla corporazione dei pittori⁶¹⁰ oppure un testo destinato a una committenza cortigiana⁶¹¹ – osservando che nessuna di esse risulta del tutto convincente. Tuttavia, come è stato più volte sottolineato, il *Libro* si presenta innanzitutto come un manuale tecnico del mestiere pittorico, secondo la dichiarazione dello stesso Cennini: da questo punto di vista, la sua funzione primaria appare difficilmente discutibile. Le altre interpretazioni, pur poco sostenibili nella loro globalità, possono forse spiegare singoli aspetti dell’opera: come testo di gilda, non assume infatti la forma normativa di uno statuto né prescrive regole di corporazione; come prodotto di corte, alterna ambizioni dotte a istruzioni tecniche troppo minuziose⁶¹². Rimane dunque l’ipotesi del manuale pratico, che sembra meglio giustificare il carattere complessivo del trattato; resta però incerto quale funzione concreta potesse assolvere a quella altezza cronologica⁶¹³, e proprio questa indeterminatezza rende più complesso stabilire il rapporto del testo con la pratica artistica.

⁶⁰⁸ Frezzato, *Wege der Forschung zu Cennino Cennini*, pp. 133-139.

⁶⁰⁹ Nel primo capitolo Cennini afferma di aver steso il testo «per confortar tutti quelli che all’arte vogliono venire» [Cennini, *Il libro dell’arte*, F. Frezzato, p. 63]. Inoltre, questa ipotesi verrebbe confermata dalla struttura generale e dalla divisione tematica del testo (che lo rende facilmente consultabile), come anche da diversi passi in cui Cennini si rivolge in seconda persona al lettore.

⁶¹⁰ Il trattato avrebbe potuto essere commissionato dalla *fraglia* dei pittori padovani oppure dalla fiorentina Arte dei Medici e Speciali. Parlano a favore di questa ipotesi, per esempio, le osservazioni dell’autore riguardanti il lato finanziario del mestiere pittorico. Secondo Frezzato si tratterebbe piuttosto della *fraglia* padovana. Thea Burns, pur non in disaccordo con Frezzato, osserva che la fiorentina Arte dei Medici e Speciali era in declino nel tardo Trecento, e così avrebbe potuto in teoria commissionare un testo del genere per rafforzare la propria posizione [T. Burns, «Cennino Cennini’s *Il Libro dell’Arte*. A Historiographical Review», *Studies in Conservation*, Vol. 56, No 1, 2011, p. 9].

⁶¹¹ È lecito supporre un’influenza dell’ambito culturale della corte padovana sulla stesura del *Libro* (ved. gli studi già richiamati di Andrea Bolland e di Giovanna Baldissin Molli). È anche interessante l’analisi linguistica di Silvia Isella Brusamolino, in cui l’autrice osserva che nella «Padova post-petrarchesca [...] le spinte dell’umanesimo nascente sollecitano, all’interno di uno scambio tra cultura letteraria e cultura artistica, una riflessione sui problemi teorici e tecnici connessi alla pratica delle arti.» [Isella Brusamolino, *Il Libro dell’arte di Cennino Cennini tra toscana e veneto*, p. 298]. Ciò spiegherebbe tra le altre cose la natura teorica dei primi tre capitoli del trattato, ma non basta per provare una committenza diretta.

⁶¹² Secondo Frezzato sarebbe ipotizzabile che Cennini abbia voluto utilizzare il suo testo per dimostrare la sua familiarità con l’ambiente intellettuale della corte e per rafforzare così la propria posizione all’interno della gilda. A mio avviso però l’influenza della corte non è abbastanza evidente per meritare tale ipotesi: il testo è troppo tecnico e concentrato sulle pratiche di bottega. Inoltre di norma chi lavorava per una corte italiana era esentato dall’iscrizione alla corporazione locale.

⁶¹³ Cennini stesso, all’opposto di Teofilo, afferma che è impossibile imparare l’arte della pittura leggendo il suo testo, senza lavorare nella bottega di un maestro [«Non ‘l credere, che 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 verrai mai da niente; né cche mai possi chin buon volto stare tra i maestri»] [Cennini, *Il libro dell’arte*, F. Frezzato, p. 137]. È quindi difficile immaginare la funzione del testo all’interno di un sistema delle botteghe che non richiedevano la preparazione teorica e in cui la maggior parte degli allievi mancava l’istruzione per poterne usufruire. È altrettanto improbabile che il testo fosse diretto ai dilettanti all’interno della corte che volessero imparare l’arte della pittura per puro interesse: ciò al tempo non era praticato se non eccezionalmente, non era realizzabile senza la bottega e sarebbe andato contro le regole della corporazione.

A prescindere dalle finalità del libro, le quali sono difficili da stabilire, è improbabile che il testo di Cennini abbia avuto un impatto significativo sulla pratica artistica. In teoria il *Libro* avrebbe potuto essere usato come manuale nelle botteghe, visto che l'autore esprime un certo interesse nella regolazione delle pratiche artistiche. È però dubbio che esistesse tale necessità, considerando che in quel momento storico l'istruzione del pittore era ancora basata prevalentemente sull'apprendimento diretto, e che il libro di Cennini dimostra una visione idealizzata ed universalizzata delle pratiche artistiche, non corrispondente alle esigenze delle singole botteghe. In effetti non ci sono prove di una conoscenza più diffusa del testo⁶¹⁴. La sua prima edizione a stampa apparve solo nel 1821⁶¹⁵, al giorno d'oggi ne esistono quattro codici di cui quello più antico proviene dal 1437⁶¹⁶. Il fatto che il *Libro* sia stato copiato nel Quattrocento indica una certa circolazione (limitata del resto all'ambito toscano) anche se essa non implica automaticamente un'ampia diffusione. Il lavoro cenniniano guadagna più notorietà dopo la menzione vasariana nella seconda edizione delle *Vite*⁶¹⁷, ma a quel punto il *Libro* aveva ormai perso la sua attualità tecnica e fungeva piuttosto da documento storico, divenuto del resto «pressoché introvabile»⁶¹⁸. Il testo è soprattutto una fonte di sapere per le tecniche pittoriche del suo tempo: una fonte che tuttavia non è infallibile⁶¹⁹, ed è limitata dal punto di vista geografico e cronologico⁶²⁰.

4.4. Conclusione

In ogni caso, il *Libro dell'arte* è un contributo prezioso alla discussione sullo sviluppo della teoria del ritratto. Per quanto riguarda la pittura, o almeno i consigli cenniniani per

⁶¹⁴ T. Burns, «Cennino Cennini's *Il Libro dell'Arte*. A Historiographical Review», *Studies in Conservation*, Vol. 56, No 1, 2011, p. 2. Sulla mancanza delle prove per la diffusione del testo cenniniano nel Quattrocento, ved. S. Baroni, «Riducendoti al triare de' colori», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Studi di Milano* (ACME), 51, (1998), pp. 53-64.

⁶¹⁵ *Di Cennino Cennini, Trattato della pittura*, messo in luce la prima volta con annotazioni dal cavaliere Giuseppe Tambroni, Roma, co' torchi di Paolo Salviucci, 1821.

⁶¹⁶ Per la fortuna manoscritta del trattato, ved. F. Frezzato, «Introduzione», in C. Cennini, *Il libro dell'arte*, F. Frezzato (a c. di), Vicenza, Neri Pozza, 2023, pp. 27-45.

⁶¹⁷ Vita di Agnolo Gaddi: «[...] 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». [Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, p. 248].

⁶¹⁸ Mellini, *Studi su Cennino Cennini*, p. 48.

⁶¹⁹ Indicando alcuni esempi delle incoerenze tecniche nel testo Cenniniano, Thea Burns osserva che «it should be used today as a reliable technical source only if each section of its text is thoroughly reviewed and embedded in the historical milieu of its inception» e che «the Libro has [...] sometimes been referred to in a manner that does not acknowledge the specificity of Cennini's text and its accessibility may perhaps have sometimes led to it being used where a less well-known historic source might be more appropriate» [Burns, *Cennino Cennini's Il Libro dell'Arte*, p.10].

⁶²⁰ Frezzato avverte che «si è assistito spesso a una sopravvalutazione acritica dei precetti cenniniani, dilatati a comprendere tutte le realtà pittoriche italiane del Trecento, ma anche del Duecento e del Quattrocento, prescindendo dall'osservazione diretta delle opere» [Frezzato, *Il Libro dell'Arte di Cennino Cennini*, p. 40].

l'esecuzione ideale delle decorazioni pittoriche, l'autore non dimostra alcun interesse particolare alla raffigurazione degli individui, tanto meno alla questione della somiglianza al modello reale. La rappresentazione delle persone è per Cennini una questione puramente tecnica, con lo scopo di esprimere solamente 'l'analogia strutturale'⁶²¹ della figura, piuttosto che la sua individualità, in linea con le tradizionali pratiche di bottega. L'introduzione dei capitoli sui calchi è in questo contesto inaspettata, visto che l'esecuzione delle impronte non appartiene alle mansioni stabilite del pittore trecentesco. Il testo cenniniano sembra quindi confermare che la conservazione dei tratti del volto appare nell'ambito scultoreo prima di quello pittorico, ma comunque attesta come i pittori fossero a conoscenza di quello sviluppo e lo considerassero in qualche modo rilevante, o almeno interessante, anche se di importanza secondaria (come dimostrato dalla posizione inferiore dei capitoletti sulle impronte nella struttura del libro).

Diversamente dal discorso sul disegno, molto più corposo e dettagliato, Cennini non spiega se, e in quale modo, le impronte del volto possano servire alla pittura. Ciò è difficile da stabilire senza avere certezze sulla funzione del *Libro*, ma si può presumere che l'autore fosse consapevole del potenziale della tecnica. Forse Cennini dimostra così di essere a conoscenza degli sviluppi della scultura funebre, forse si tratta dell'influenza della *ceroplastica* fiorentina, oppure delle idee in cui il pittore poté imbattersi durante la sua formazione fiorentina o alla corte padovana post-petrarchesca. In ogni caso, l'inserzione dei capitoli dedicati ai calchi rivela un processo culturale che si svolge in sottofondo, cioè il crescente significato della rappresentazione somigliante, legata al graduale cambiamento nella percezione del prestigio individuale.

È anche notevole che nessun altro testo, sia al tempo di Cennini che nel Quattrocento in generale, sembra occuparsi della questione dei calchi. Può darsi che al tempo della maggiore fioritura della tecnica, che coincide con lo sviluppo della letteratura italiana propriamente artistica, un procedimento puramente 'meccanico', quale la preparazione dei calchi, non possa rientrare nel discorso sull'arte. Grazie all'impostazione ancora prevalentemente 'medievale' del suo testo, Cennini tradisce tra le righe uno sviluppo che qualche decennio dopo finisce come una delle maggiori espressioni del nuovo significato dell'individuo, espresso anche attraverso la conservazione esatta dei suoi tratti fisici. Il calco cenniniano prefigura la svolta rinascimentale verso la 'vera effigie', coniugando la devozione tardo-medievale per la reliquia all'emergente culto umanistico della fisionomia.

⁶²¹'Strukturanalogie' è un termine usato da Moritz Siebert nel contesto del confronto tra la 'similitudine' post-albertiana e le idee medievali (e cenniniane) sull'imitazione [Siebert, *Totenmaske und Porträt*, p. 9].

Capitolo IV: Appendice



Fig. 55: *Studio di cinque teste*, ~ 1420, Gabinetto dei Disegni - Castello Sforzesco, Milano.



Fig. 56: *Isabella d'Aragona*, m. 1271, Duomo di Cosenza.



Fig. 57: Pietro Oderisi (attribuito), *Clemente IV*, 1268, Duomo di Viterbo.



Fig. 58: Donatello, *San Rossore*, 1424-27, Museo Nazionale di San Matteo, Pisa.



Fig. 59: *San Bernardino da Siena*, m. 1444, maschera funebre, Museo Nazionale d'Abruzzo, L'Aquila.



Fig. 60: *Lorenzo il Magnifico*, m. 1492, maschera funebre, Museo degli Argenti, Palazzo Pitti, Firenze.



Fig. 61: *Battista Sforza*, circa 1472-75, Museo del Bargello, Firenze.



Fig. 62: Antonio Rosellino, *Monumento funebre del Cardinale Giacomo di Lusitania (dettaglio)*, 1465, La Cappella del Cardinale di Portogallo, Basilica di San Miniato al Monte, Firenze.



Fig. 63: Il Buggiano, *Filippo Brunelleschi*, 1447, Santa Maria del Fiore, Firenze.



Fig. 64: *Filippo Brunelleschi*, m. 1446, maschera funebre, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze.



Fig. 65: Attribuzione incerta (Desiderio da Settignano?), *Niccolò da Uzzano?*, ~1431-32, Museo del Bargello, Firenze.



Fig. 66: Mino da Fiesole, *Piero de' Medici*, 1453, Museo del Bargello, Firenze.



Fig. 67: Antonio Rossellino, *Giovanni Chellini*, 1456, Victoria and Albert Museum, London.

Conclusione

Dalle premesse trecentesche alla teoria: condizioni culturali e funzioni del ritratto

Dopo aver percorso i riferimenti letterari alla ritrattistica da Dante a Cennini, ora cerchiamo di delineare un'immagine più generale. Conviene però evitare generalizzazioni eccessive, perché il quadro non è unitario: gli autori considerati operano in registri diversi, con obiettivi eterogenei, diffusione variabile e consapevolezza teorica solo parziale. Nonostante ciò, i loro contributi creano un filo coerente di premesse che consente, nel Quattrocento maturo, l'emergere di una vera teoria del ritratto. Non si tratta di una semplice progressione lineare: ciò che li accomuna non è un programma condiviso, bensì un milieu in trasformazione in cui circolano problemi, idee e soluzioni simili. Come aspettato, i testi studiati non offrono una teoria normativa del ritratto, rivelando piuttosto le condizioni culturali che costituiscono la base per lo sviluppo della ritrattistica, soprattutto per quanto riguarda la funzione culturale dell'effigie e le modalità di riconoscibilità.

Nei testi qui studiati il ritratto entra indirettamente. In Dante il focus non è la ritrattistica, bensì il rapporto tra fama e cronologia, che verrà riletta in chiave mimetica solo successivamente: la coppia Cimabue–Giotto introduce una successione nell'eccellenza e legittima i pittori tra gli uomini illustri. La cornice è morale, ma con un effetto storico: la pittura e l'artista, attraverso la figura di Giotto, vengono elevati come soggetti di gloria, una delle premesse culturali generali alla futura ritrattistica. La tradizione successiva rinforza questo impulso, aggiungendoci elementi nuovi: Boccaccio nobilita la pittura come esercizio dell'intelletto; Giovanni, e soprattutto Filippo Villani inseriscono i pittori in un canone civico, preparando il terreno per il ritratto come espressione del prestigio culturale del modello; prima ancora Petrarca rafforza tale approccio con la forza della sua autorità, al contempo rivelando la consapevolezza di diverse forme ritrattistiche dei suoi tempi, ed offrendo una riflessione versatile sulla rappresentazione del volto, intrecciata all'autocreazione letteraria della propria immagine fisica, emotiva e morale. Nel Trecento mancava però un linguaggio critico che potesse facilitare un discorso su queste tematiche, la soluzione ricorrente è quindi il ricorso ai topoi classici, come immagini 'vive e spiranti', l'inganno dei sensi operato dall'immagine, o l'immagine stereotipata di un saggio, che in realtà servivano da elogio piuttosto che da commento di natura stilistica. A volte, sempre sulle tracce antiche, viene menzionato il rapporto tra la rappresentazione delle figure e il mondo naturale, su cui poi si baserà il rapporto ritratto-modello. Dal punto di vista tecnico, Cennini introduce nel lessico pittorico la triade disegnare–ritrarre–colorire, ma 'ritrarre'

significa soprattutto selezionare e imitare modelli artistici; la somiglianza in senso stretto appare solo nei capitoli finali sui calchi, dove 'simigliare chose di natural' diventa un obiettivo.

Agli inizi della letteratura artistica, l'artista in genere viene valorizzato più delle singole opere. L'arte viene quindi lodata attraverso l'elogio della persona, rafforzando l'immagine dell'artista-creatore. Aumenta dunque il significato del pittore come individuo, e gli elogi in letteratura costituiscono un primo passo verso l'esigenza di un ritratto visivo. Quando i testi menzionano raffigurazioni specifiche, le informazioni al riguardo sono scarse o restano generiche: conta la fama e rinomanza (di cui dà prova il solo fatto dell'esistenza di un ritratto) più che l'analisi dei tratti. Dove compaiono esempi, la priorità sono attributi e status: come l'alloro e il libro nella funzione di segni distintivi del grande poeta. L'elemento fisico, se è evocato, non è fine a sé stesso, ma serve a rafforzare il messaggio, essendo strettamente legato al carattere e alla posizione sociale della persona rappresentata. Il caso del volto di Dante è esemplare: nei testimoni trecenteschi in cui si fa ricorso all'esistenza del ritratto (piuttosto che limitarsi solo alla valorizzazione del poeta come figura culturale), Pucci proclama la perfetta somiglianza del profilo al Bargello senza fornire indicazioni specifiche e Filippo Villani precisa solamente luogo e contesto, menzionando anche l'inesistente autoritratto di Giotto eseguito con l'uso degli specchi secondo il topos classico. È vero che Villani fornisce anche una descrizione fisica del poeta, ma non rifacendosi al ritratto, bensì a quella di Boccaccio, che nel *Trattatello*, offre una descrizione fisionomica intrecciata a tratti morali. È anche notevole che è proprio il ritratto di Dante ad istituire una precoce tradizione letteraria: ciò non avviene per altri personaggi, in quanto in quel momento storico sono poche le figure a raggiungere il peso e la celebrità culturale del sommo poeta: requisiti necessari per meritare tale trattamento. In Petrarca, davanti al tondo di sant'Ambrogio, la 'gravità' del volto vale più dei lineamenti; nelle monete l'effigie conta come *exemplum* ed è più importante l'iscrizione che la identifichi del suo effettivo aspetto; nei sonetti su Laura l'immagine cattura un'essenza spirituale più che un volto descrivibile, filtrata dalla prospettiva dell'osservatore innamorato. Nel bilancio tra il fisico e il concettuale prevale dunque il secondo; dove appare il primo, lo fa attraverso la selezione di segni distintivi più che attraverso la descrizione dell'aspetto fisico nel suo complesso. Non si tratta di descrizioni fisiche, perché il codice espressivo è regolato dalle convenzioni del tempo – esso raffigura ciò che suggerisce la ragione: anche ove gli autori abbiano familiarità con l'opera, ciò non si traduce in riferimenti testuali concreti, anche a causa della mancanza di un linguaggio predefinito. L'unico a dare istruzioni fisiche minuziose senza entrare in

considerazioni psicologiche o morali è Cennini, quando parla dei calchi. Tuttavia, l'autore rileva solo la trasferibilità fedele dei tratti, non la loro descrizione, e senza fare riferimento ad opere specifiche.

Nella raffigurazione delle figure, prima della codificazione del ritratto come genere, domina la regola della misura e delle convenzioni; la riconoscibilità avviene mediante attributi, iscrizioni e contesto. Il volto è percepito come ponte fisiognomico tra corpo e qualità morali, ma l'identificazione dell'individuo, sia nei testi che nell'arte del periodo, non si basa sugli elementi fisionomici. La 'somialianza' nel nostro senso moderno non è un presupposto necessario per un 'ritratto', essendo la domanda sulla veridicità fisionomica di natura secondaria. La somialianza diventa uno strumento di nobilitazione e, quando ricercata, è relativa e selettiva, basata più sulla convinzione della sua esistenza che sulle prove concrete. Ciò però non cambia il fatto che la sua importanza comincia a crescere proprio nel periodo studiato – lo rivelano alcune osservazioni di Petrarca (in particolare nella lettera che menziona i ritratti del poeta eseguiti per il signore Malatesta) e l'inserzione dei capitoletti sui calchi nel trattato cenniniano. Tra le funzioni del ritratto che emergono dai testi si possono distinguere quella politico-sociale (celebrazione e legittimazione delle figure specifiche, come Dante dopo la sua morte e Petrarca ancora in vita – e nel secondo caso incoraggiata consapevolmente dal poeta stesso), civica (come la glorificazione di Firenze attraverso i suoi uomini illustri), morale (l'immagine come *exemplum* che incoraggia imitazione) e commemorativa (la tutela dei tratti, e in modo simbolico anche delle idee, attraverso le immagini e, per Cennini, i calchi). È interessante notare che la funzione devozionale della ritrattistica, che domina nella pittura medievale, è quasi del tutto omessa nei testi studiati, incentrati piuttosto sulla grandezza dell'individuo stesso, preannunciando la volontà quattrocentesca dell'uomo nuovo rinascimentale per eternare la propria immagine secondo l'esempio antico.

Il rapporto tra testi e pratiche artistiche è asimmetrico. Nella maggior parte dei casi i testi registrano solo, più o meno consapevolmente, le tendenze in atto - a volte le nobilitano, ma non producono prescrizioni in senso stretto, almeno non negli ambiti relativi alla ritrattistica ampiamente intesa. Perciò è di solito difficile individuare influenze dirette del campo letterario su quello artistico nel periodo studiato. Dante registra l'ascesa del pittore come figura culturale, rafforzandola con l'autorevolezza della propria opera e consolidando la presenza di Giotto nella letteratura. Per di più, l'autore della *Commedia* indirettamente indica la svolta delle preferenze verso la pittura giottesca, di cui naturalismo (non evocato dal poeta, ma notato in testi successivi) contribuisce all'evoluzione che porta

allo stabilirsi della ritrattistica rinascimentale. Boccaccio riformula l'innovazione in chiave di 'ritorno in luce' puntando verso la mimesi naturale recuperata dall'antico, Filippo Villani istituzionalizza la categoria degli artisti tra gli uomini illustri, Cennini codifica pratiche di bottega e raccomanda l'imitazione di un solo maestro, facendo della linea maestro-allievo una fonte di autorità. Tuttavia, non mancano momenti di interazione diretta: il sonetto di Pucci sembra rifarsi all'affresco del Bargello e, a sua volta, ne certifica pubblicamente la lettura. Petrarca elogia Simone Martini e parla dei ritratti 'dal vivo', mentre dopo la morte del poeta nel contesto padovano la rete Carrara–Altichiero–Lombardo della Seta introduce precocemente gruppi ritrattistici entro cicli sacri e rafforza la diffusione del motivo degli uomini illustri nell'arte, soprattutto ed essenzialmente grazie a Petrarca. In Cennini, che non registra gli sviluppi pittorici coevi, la sezione sulle impronte risuona con pratiche in seguito ampiamente documentate a Firenze (maschere funebri, busti, ex voto), mostrando una sensibilità tecnica che anticipa esigenze di somiglianza. In generale, i testi aumentano il prestigio di pratiche già presenti, e legittimano alcuni sviluppi culturali, spesso sfruttando lessico e motivi classici, e a volte stabilizzando tradizioni, come quella dell'immagine di Dante al Bargello, ma non si può ancora parlare di influenze del tipo normativo.

Per quanto riguarda l'impatto sulla tradizione successiva, sul piano letterario-storiografico la costruzione del mito di Giotto fornisce a Vasari il primo passo del suo schema di sviluppo artistico basato sul continuo progresso artistico e sul ritorno alla natura, con il ritratto al naturale diventato segno della rinascita. Ciò porta a sua volta al consolidamento della cornice fiorentinocentrica, e con esso alla ricerca, anche moderna, degli elementi ritrattistici dell'arte giottesca. Sul piano iconografico, la tradizione del volto di Dante mostra come testi e immagini possono cooperare a creare una struttura di identificazione che va oltre le incertezze d'attribuzione e influenza i cicli pubblici quattrocenteschi e i restauri ottocenteschi: il 'ritratto certo' non coincide qui con il 'ritratto veridico' (Donato), e ciò che conta è la formazione della riconoscibilità. Da Petrarca si possono individuare sostanzialmente due elementi principali che portano allo sviluppo di una tradizione successiva: da un lato il ritratto civile dell'intellettuale (che parte dal suo autoritratto letterario, e poi si realizza nelle sue effigi eseguite dopo la sua morte dove il poeta appare tra i potenti e accanto agli uomini illustri), dall'altro una linea che, attraverso la poetica di Laura, alimenta nel tardo Quattrocento e primo Cinquecento un petrarchismo visivo del ritratto femminile. Cennini ha un impatto diretto limitato, ma lascia una traccia importante: lessico tecnico ('ritrarre' e 'disegnare'), legittimazione della genealogia

maestri–allievi, e soprattutto un *unicum* storico con i capitoli sui calchi, la più esplicita trattazione tre-quattrocentesca della somiglianza fisica come problema tecnico.

Prima del ritratto come genere esiste dunque una struttura di riconoscibilità e una funzione culturale forte dell'effigie: i testi qui analizzati hanno rivelato, e in alcuni casi contribuito a rafforzare, entrambe, preparando la base sulla quale la ritrattistica quattro-cinquecentesca potrà crescere ed essere teorizzata. È con Leon Battista Alberti, alcuni decenni dopo il cenniniano *Libro dell'arte*, che il discorso si fa propriamente teorico, fissando presupposti che cominciano a emergere già nel Trecento. Prima di concludere, vorrei dunque riassumere brevemente il pensiero albertiano sul ritratto, per dimostrare la sua l'importanza come cesura, che rappresenta al contempo un punto d'arrivo e un nuovo punto di partenza.

Alberti e la nascita della teoria del ritratto

Celebre umanista, oltre che artista dilettante, Leon Battista Alberti (1404-1472) è il primo nei tempi moderni a stendere trattati dedicati esclusivamente alla pittura (*De pictura*) alla scultura (*De statua*) e all'architettura (*De re aedificatoria*). È proprio Alberti a evidenziare la base comune della pittura e della scultura, unite nella loro dipendenza dal disegno, che a sua volta costituisce uno strumento di interpretazione visiva della realtà, valorizzato in tal senso per primo da Giotto. Per lui non esiste quindi una distinzione tecnica o teorica netta tra pittura e scultura analoga a quella successivamente affermata in età moderna, ma una distinzione meramente funzionale, subordinata alla unità concettuale fornita proprio dal disegno, che prioritariamente garantisce il fine di una felice imitazione del naturale.

Il *De pictura* è il primo trattato propriamente teorico, consapevolmente concepito in funzione della creazione di una teoria generale dell'arte della pittura. Steso intorno al 1435, ne esistono due versioni: la latina *De Pictura* e l'italiana *Della Pittura*⁶²² (citata nella

⁶²² La maggior parte degli studiosi è d'accordo che la versione latina preceda quella volgare, ma si trovano anche voci contrarie, in particolare quella di Lucia Bertolini [L. Bertolini, «Sulla precedenza della redazione volgare del “De pictura” di Leon Battista Alberti», in *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, in M. Santagata e A. Stussi (a c. di), Pisa, Edizioni ETS, 2000, pp. 181-210]. Bertolini, si è ispirata anche al lavoro di Rocco Sinisgalli che sostiene con più complessi argomenti la stessa ipotesi nella introduzione alla sua edizione del 2006 [R. Sinisgalli, *Il nuovo 'De Pictura' di Leon Battista Alberti*, Roma, Edizioni Kappa, 2006]. La Bertolini giustifica la sua affermazione controversa affermando che «[...] il pubblico del *De Pictura* è un pubblico, perché di pittori, esclusivamente volgare e la prima stesura del trattato partecipa a pieno diritto ad una frase 'euforica' della vicenda biografica albertiana, convinta della validità dell'impegno civile e ottimistica riguardo alle sorti di quello». [L. Bertolini, «Premessa», in L. B. Alberti, *De pictura (redazione volgare)*, L. Bertolini (a c. di), Firenze, Polistampa, 2012, p. 41]. A mio avviso ciò pare comunque improbabile, considerando che il latino, la lingua dei trattati, dotata del necessario lessico tecnico-matematico e consolidate strutture retoriche, doveva presentarsi come una naturale prima scelta ad un umanista

seguinte analisi), segno che l'autore intendeva rivolgersi direttamente agli artisti non meno che agli umanisti. Anche se la «la summa opera del pittore»⁶²³, intorno a cui ruota tutto il testo, è la *storia*, e l'autore non dedica un'analisi separata al ritratto, esso comunque appare in alcuni passi altamente significativi del trattato, specie nel secondo dei tre libri, dedicato alla nobilitazione della pittura⁶²⁴. All'inizio del proprio discorso, Alberti, ispirandosi ad un'affermazione ciceroniana⁶²⁵, indica il potere della pittura di immortalare le persone e di conservare le loro sembianze per la posterità:

Tiene in sé la pittura forza divina: non solo quanto si dice dell'amicizia, quale fa li uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi; tale che con molta ammirazione de l'artefice e con molta voluttà si riconoscono.⁶²⁶

È la *raison d'être* del genere ritrattistico, e la prova della presenza e dell'importanza fondamentale della ritrattistica nella cultura umanistica, laica e fondata sulla rinascita della cultura classica, per la quale la dimensione fisica era decisiva nell'immortalizzazione attraverso l'arte. A differenza del pittore Cennini, l'umanista Alberti dispone ovviamente di una profonda conoscenza del mondo classico, e il suo punto di riferimento è quindi più l'arte antica di Zeusi e Apelle, nota attraverso i testi classici, che quella moderna e visibile di Giotto (anche se Giotto è l'unico pittore moderno menzionato all'interno del trattato⁶²⁷). L'analisi dell'arte tre- e primo-quattrocentesca (senza riferirsi ad esempi specifici), che non concepisce la somiglianza in maniera immediata, serve prevalentemente come idolo polemico da superare. Alberti non richiama gli esempi degli artisti contemporanei nel testo principale del suo trattato. Gli unici artisti coevi a cui fa cenno sono «Filippo, [...] Donato, [...] Nencio e Luca e Masaccio»⁶²⁸, che corrispondono rispettivamente a Filippo

come Alberti, mentre l'italiano richiedeva una vera e propria creatività lessicale almeno in ambito geometrico-matematico.

⁶²³ L.B. Alberti, *De pictura (redazione volgare)*, L. Bertolini (a c. di), *Edizione Nazionale delle Opere di Leon Battista Alberti*, II. Trattatistica d'arte, 1.1, Firenze, Polistampa, 2012, p. 314.

⁶²⁴ Il primo libro è di carattere tecnico-scientifico, dedicato ai principi matematici e geometrici relativi all'applicazione della costruzione prospettica al lavoro del pittore, mentre il terzo concerne l'istruzione del pittore.

⁶²⁵ Cicerone, *Laelius de amicitia*, 23: «Quocirca et absentes adsunt et egentes abundant et imbecilli valent et, quod difficilium dictum est, mortui vivunt» [<https://www.thelatinlibrary.com/cicero/amic.shtml#23>], [accesso: 05.02.2020].

⁶²⁶ Alberti, *De pictura (redazione volgare)*, p. 247.

⁶²⁷ «Lodasi la nave dipinta a Roma, in quale el nostro toscano dipintore Giotto pose undici discepoli tutti commossi da paura vedendo uno de' suoi compagni passeggiare sopra l'acqua, ché ivi espresse ciascuno con suo viso e gesto porgere suo certo indizio d'animo turbato: tale che in ciascuno erano suoi diversi movimenti e stati» [Ivi, p. 282].

⁶²⁸ Ivi, p. 203.

Brunelleschi, Donatello, Lorenzo Ghiberti, Luca della Robbia e Masaccio, menzionati nella dedicatoria a Filippo Brunelleschi (presente, tra l'altro, in un solo testimone dei tre pervenutici relativi alla versione italiana). Lo scopo di Alberti era quello di delineare una teoria generale dell'arte, fondata sull'adozione della prospettiva artificiale e della cultura della comparazione, non di analizzare le opere d'arte specifiche o di immortalare gli artisti a lui contemporanei. Ciò non esclude però che la decisione di affrontare il tema in forma di trattato fosse influenzata anche dagli sviluppi artistici osservati dall'autore non tanto nei suoi viaggi, quanto specificamente durante il prolungato soggiorno fiorentino. Come abbiamo visto, sia nella letteratura che nell'arte fiorentina tra Tre e Quattrocento si sperimenta la crescente importanza dell'effigie, come espressione della funzione sempre più marcata della rappresentazione visiva come celebrazione dell'individuo.

Per completare il proprio discorso teorico, Alberti richiama diversi esempi pliniani, come quello di un capitano di Alessandro Magno che trema alla vista dell'immagine del sovrano⁶²⁹, segno della forza emotiva della pittura, o quello di Agesilao di Sparta che rifiuta di farsi ritrarre, consapevole del proprio aspetto sgradevole e del potere del ritratto di influire sulla memoria collettiva⁶³⁰. L'autore richiama anche Zeusi, che, incaricato di dipingere Venere, scelse le parti più belle di cinque fanciulle per comporre un'unica immagine ideale⁶³¹. Alberti riprende l'aneddoto per affermare che il pittore deve ispirarsi direttamente alla natura, considerata il principio dell'arte, non copiando meccanicamente la realtà ma selezionandone gli aspetti più perfetti. In questo senso la bellezza e la natura diventano i punti cardinali della sua teoria. Il *De pictura* è quindi frutto dello studio dei classici e dell'attenta osservazione della realtà, che diventano modelli. Tuttavia, per Alberti l'imitazione della natura comporta l'imitazione dei suoi principi formali, non semplicemente della sua apparenza immediata, come succederà invece nella tradizione fiamminga.

Per Alberti anche nella rappresentazione delle figure e dei volti l'artista deve osservare attentamente la natura nei minimi dettagli (la forma del naso, la struttura della pelle, l'agilità delle membra, le particolarità della posa, etc.⁶³²), ma senza limitarsi a copiarla

⁶²⁹ «Dice Plutarco Cassandro, uno de' capitani di Alessandria, perché vide la immagine d' Alessandria re, tremò con tutto il corpo» [Ivi, pp. 247-8].

⁶³⁰ «il viso di chi già sia morto, per la pittura vive lunga vita» [Ivi, p. 248].

⁶³¹ Ivi, p. 308-9.

⁶³² «E sono le differenze de' membri non poche e molto chiare: vedrai a chi sarà il naso rilevato e gobbo, altri aranno le narici scimmie o aroverciate aperte, altri porgerà i labri pendenti, alcuni altri aranno ornamento di labrolini magruzzi. E così esami il pittore qualunque cosa a ciascuno membro, essendo più o meno, il facci differente. E noti ancora, quanto veggiamo, che i nostri membri fanciulleschi sono ritondi, quasi fatti a tornio e dilicati; nella età più provetta sono aspri e canteruti. Così tutte queste cose lo studioso pittore conoscerà dalla

indiscriminatamente: occorre invece rielaborare i tratti con ‘ingegno’⁶³³, sfruttando il proprio giudizio per combinare fedeltà e idealizzazione. Questa regola, pensata per le figure nelle storie, vale ancora di più per il ritratto. Il giudizio artistico che in Cennini serve a selezionare i modelli adeguati tra le opere dei maestri, in Alberti invece si volge verso il modello naturale. Alberti ricorda gli esempi antichi di Antigono e Pericle – il primo rappresentato di profilo per celare la mancanza di un occhio e il secondo raffigurato con l’elmo in testa per nascondere «suo capo lungo e brutto»⁶³⁴ – per mostrare che, pur mantenendo la somiglianza, il pittore può correggere o attenuare i difetti fisici, così da conciliare riconoscibilità e dignità della raffigurazione. Alberti sfiora qui il tema della ‘convenienza’ (il classico *decorum*), che poi cresce d’importanza nella trattatistica successiva, sottolineando che nella rappresentazione pittorica ogni elemento deve essere adeguato: le proporzioni del corpo vanno bilanciate, l’età e i colori devono corrispondere al personaggio, l’abbigliamento rispettarne il rango e la funzione, e i gesti esprimere gli atteggiamenti adeguati alla sua natura e stato d’animo⁶³⁵. In questo modo l’opera mantiene al contempo bellezza, somiglianza e dignità. Come si vede, il peso del rango sociale, fondamentale sia nell’Antichità che nel Medioevo, continua a definire i tratti della rappresentazione, sebbene in Alberti, diversamente dai testi precedenti qui citati, esso debba essere presentato come conforme alla somiglianza fisica.

I due concetti – la somiglianza e la bellezza - che per i trattatisti del secolo successivo diventano inconciliabili, per Alberti si integrano: lo studio della natura permette di raggiungere un’immagine ideale, più bella della realtà, ma pur sempre riconoscibile. Per quanto riguarda la rappresentazione delle persone, Alberti era ben consapevole del potere di un volto riconoscibile e del suo impatto sullo spettatore:

Ma chi da essa natura s'auserà prendere qualunque facci cosa, costui renderà sua mano sì essercitata che sempre qualunque cosa farà parrà tratta dal naturale. Qual

natura e con se stessi molto assiduo le esaminerà, in che modo ciascuna stia, e continuo starà in questa investigazione e opera desto con suo ochi e mente: porrà mente il grembo a chi siede, porrà mente quanto dolce le gambe a chi segga sieno pendenti, noterà di chi stia dritto tutto il corpo; né sarà ivi parte alcuna della quale non sappi suo officio e sua misura» [Ivi, pp. 306-7].

⁶³³ «Noi raccontiamo alcune cose di questi movimenti, quali parte fabricammo con nostro ingegno, parte imparammo dalla natura» [Ivi, p. 281].

⁶³⁴ «Dipingevano li antichi l’immagine d’Antigono solo da quella parte del viso ove non era mancamento dell’occhio; e dicono che a Pericle era suo capo lungo e brutto, e per questo da i pittori e dalli scultori, non come li altri era con capo nudo, ma col capo armato ritratto; e dice Plutarco li antichi pittori, dipignendo i re, se in loro era qualche vizio, non volerlo però essere non notato, ma quanto potevano, servando la similitudine, lo emendavano» [Ivi, p. 278].

⁶³⁵ Ivi, pp. 269-274.

cosa quanto sia dal pittore a ricercarla si può intendere, ove poi che in una storia sarà uno viso di qualche conosciuto e degno uomo, bene che ivi sieno altre figure di arte molto più che questa perfette e grate, pure quel viso conosciuto a sé imprima trarrà tutti gli occhi di chi la storia riguardi: tanto si vede in sé tiene forza ciò che sia ritratto dalla natura⁶³⁶.

Così Alberti dimostra la superiorità della natura sull'arte: se in una storia, in mezzo a tanti volti, si trova anche un solo ritratto somigliante, esso colpisce per la forza del vero. L'autore anticipò così la prassi fiorentina, diffusasi nella seconda metà del Quattrocento, di inserire i volti dei protagonisti contemporanei all'interno di cicli sacri e narrativi - fenomeno di cui esempio molto precoce sono i cicli padovani di Altichiero. Le opere come la Cappella dei Magi di Benozzo Gozzoli o gli affreschi di Ghirlandaio nelle Cappelle Sassetti e Tornabuoni mostrano quanto le sue idee fossero in anticipo per i suoi tempi, realizzandosi pienamente in pratica solo nella generazione successiva. Il trattato di Alberti è il primo testo che richiama questo fenomeno, e persino raccomanda ai pittori di farne uso. Vale tuttavia osservare che la consapevolezza del potere delle effigi è intuita anche nella letteratura precedente, come attestano le lodi del naturalismo giottesco, il bisogno di rifarsi al vero volto di Dante, i riferimenti ritrattistici nella campagna autopromozionale di Petrarca e la menzione dei calchi del volto in Cennini.

Alberti richiama il potere del ritratto, con un tocco personale, anche alla fine del suo trattato, rivolgendosi direttamente ai pittori contemporanei:

Ebbi da dire queste cose della pittura, quali, se sono commode e utili a' pittori, solo questo domando in premio delle mie fatiche, che nelle sue storie dipingano il viso mio, acciò dimostrino sé essere grati e me essere stato studioso dell'arte⁶³⁷.

La richiesta dell'autore di essere ritratto da chi ne apprezzava l'opera rivela la sua piena consapevolezza del potere del ritratto: quello di mantenere la memoria e assicurare la gloria duratura. Anche concentrandosi sul genere della storia, Alberti nel *De pictura* riconosce le funzioni essenziali del ritratto: immortalare l'effigie di una persona, formare la sua immagine pubblica, e suscitare emozioni nello spettatore. Sono concetti già accennati in alcuni dei testi trecenteschi studiati in questa analisi - Alberti però va oltre, dichiarando

⁶³⁶ Ivi, pp. 309-310.

⁶³⁷ Ivi, p. 322.

direttamente la loro importanza e ponendo più attenzione sull'effettivo rapporto con la natura e quindi anche sulla verosimiglianza della rappresentazione.

Un testo albertiano interessante dal punto di vista della teoria del ritratto proprio per il modo in cui affronta il tema della somiglianza è il meno esteso e meno conosciuto *De statua*. Nonostante esso sia il primo trattato del genere nell'epoca moderna, manca il carattere innovativo della struttura teorica del *De Pictura*⁶³⁸. Il testo tratta della statuaria, ovvero della scultura in pietra o marmo a tutto tondo e si concentra sui due procedimenti utilizzati nell'ambito statuario: il rilevamento delle misure – la 'dimensio' - e la presa dei punti, ovvero la 'finitio', fornendo in seguito le tabelle relative alle misure dell'uomo. A questi due procedimenti tecnici corrispondono secondo Alberti due tipi di somiglianza che rappresentano i due fini dell'arte statuaria: la somiglianza che possiamo chiamare generale e individuale, o, usando i verbi francesi che riescono a cogliere tale distinzione, 'portraire' e 'contrafaire'. Il concetto di somiglianza generale ('portraire') dimostra come «in qualsiasi specie di esseri viventi il singolo individuo sia il più possibile simile a tutti gli altri»⁶³⁹, sicché tutte le persone condividono delle caratteristiche ben precise che permettono a qualunque osservatore di identificarli come esseri umani e di compilare delle tavole delle misure dell'uomo. La somiglianza individuale ('contrafaire') invece è quello che ci permette di identificare tra le caratteristiche generali quelle specifiche ed esclusive che rendono il personaggio rappresentato riconoscibile come un individuo ben preciso, poiché «non si troverà né una voce né un naso né altro in un uomo che abbia il suo uguale fra tutti gli abitanti della stessa città»⁶⁴⁰, a prescindere dal trascorrere del tempo e dall'invecchiamento. Così anche il breve *De statua* contribuisce a definire il senso umanistico del ritratto, inserendosi nel discorso sull'idealizzazione e la riconoscibilità personale. Tutto ciò al tempo in cui il naturalismo di Donatello rinnova la scultura fiorentina, introducendo una resa individuale senza precedenti, capace di esprimere il movimento, cogliere l'interiorità e dare vitalità al soggetto.

⁶³⁸ Il breve *De Statua*, redatto esclusivamente in latino, è piuttosto limitato dal punto di vista contenutistico e presenta le caratteristiche di un'opera incompiuta: il paragrafo finale non è conclusivo e diversi elementi all'interno nel testo sembrano richiedere un'ulteriore elaborazione.

⁶³⁹ Testo originale: «*ut eorum quodque sui generis quibusque persimillimum sit*» [L. B. Alberti, *De statua*, M. Collareta (a c. di), Livorno, Sillabe, 1999, pp. 6-7].

⁶⁴⁰ Testo originale: «*ut aiunt, vox voci, nasus naso, et eiusmodi. in toto civium numero similis reliquorum nullus invenietur*» [*Ibidem*].

Parlando della teoria del ritratto albertiana, è impossibile distinguere tra i testi e l'autore stesso, che dispone di uno spiccato senso della propria individualità. L'opera di Alberti rilevante nel contesto di autocelebrazione e costruzione dell'identità individuale è la sua autobiografia composta in latino dopo il 1438⁶⁴¹. Alberti usa la narrazione in terza persona, nel tentativo di creare l'impressione di imparzialità del discorso: in realtà però crea con molta cura la propria immagine, rappresentandosi come un uomo eloquente e brillante, dotato di un'instancabile curiosità per ogni espressione dell'ingegno umano⁶⁴². Nel testo Alberti afferma inoltre di praticare la pittura in modo dilettantistico, come pausa dalle sue attività letterarie⁶⁴³. L'Autobiografia è particolarmente rilevante in quanto contiene un'estesa osservazione riguardante il ritratto, contenente diversi spunti preziosi:

Invitava gli amici, con cui di continuo discuteva di letteratura e di scienza, e ad essi dettava, perché la trascrivessero, qualche operetta, e insieme ne dipingeva il ritratto o ne plasmava l'immagine con la cera. A Venezia dipinse i volti degli amici che stavano a Firenze dopo un anno e diversi mesi che li aveva visti. Era solito chiedere ai fanciulli se riconoscessero l'immagine che stava dipingendo, e diceva che non era dipinto ad arte ciò che non fosse riconoscibile perfino dai bambini; cercava di riprodurre i tratti del proprio volto e della propria immagine,

⁶⁴¹ Loredana Chines, la curatrice della traduzione italiana del testo (qui citata), suggerisce l'anno 1441, che è anche la data del Certame Coronario, come la data più probabile della sua stesura. [L. Chines, «Introduzione», in L.B. Alberti, *Autobiografia*, L. Chines & A. Severi (a c. di), Milano, BUR Rizzoli, 2012, p. 21].

⁶⁴² «Riteneva quasi divina qualunque cosa fosse stata prodotta dall'ingegno umano con una certa genialità» [testo originale: «*Quicquid ingenio esset hominum cum quadam effectum elegantia, id prope divinum ducebat*» - Ivi, p. 98-99]; «Quando sentiva che c'era nelle vicinanze qualche uomo dotto, subito cercava di conoscerlo, e voleva apprendere da chiunque tutto ciò che ancora ignorava. Tentava di carpire a fabbri, architetti, costruttori di navi, persino a calzolai e sarti se mai custodissero qualcosa di raro e di recondito, come di peculiare, nella loro arte; e di quegli stessi segreti, poi, metteva a parte i suoi concittadini che lo desideravano.» [testo originale: «*Cum appulisse doctum quemvis audisset, illico sese in illius familiaritatem insinuabat, et a quocumque queque ignorasset ediscebat. A fabris, ab architectis, a naviculariis, ab ipsis sutoribus et sartoribus sciscitabatur, si quidam forte rarum sua in arte et reconditum quasi peculiare servarent; eadem illico suis civibus volentibus communicabat*» - Ivi, pp. 78-79].

⁶⁴³ Secondo l'autore «se qualche volta [...] le lettere cominciavano a essere per lui fonte di noia, si dedicava alla musica e alla pittura o alle discipline fisiche» [testo originale: «*A litteris idcirco, si quando sibi esse illepidè ocepissent, ad musicam et picturam aut ad membrorum exercitationem sese traducebat*» - Ivi, p. 66-7]. Lo scrittore osserva inoltre che scrisse «un'operetta *De pictura*; inoltre, grazie ai suggerimenti della stessa arte pittorica realizzò opere straordinarie e incredibili alla vista, che mostrava attraverso un foro, chiuse in una piccola scatola», indicando un'esperienza di prima mano e menzionando anche le sue sperimentazioni con camera ottica [testo originale: «*Scripsit libellos 'De pictura'; tum et opera ex ipsa arte pingendi effecit inaudita et spectatoribus incredibilia, que quidem parva in capsula conclusa pusillum per foramen ostenderet*» - Ivi, pp. 80-81]. Altrove suggerisce di aver anche eseguito una statua. [Ivi, p. 99].

per divenire più noto agli sconosciuti che gli si avvicinavano grazie all'immagine dipinta o modellata.⁶⁴⁴

Mentre nel *De Pictura* il ritratto non è direttamente menzionato, esso appare invece nell'autobiografia dell'autore. Qui il ritratto, anche se confinato per lo più all'ambito privato, è dotato di una grande dignità, visto che serve a scopi autoelogiativi. L'autore attesta di eseguire i ritratti dei suoi amici, sia dipinti che con la cera⁶⁴⁵: si può assumere che si trattava dei ritratti somiglianti (almeno nell'intenzione: in assenza delle prove non possiamo giudicare le effettive capacità di Alberti-artista). È rilevante al riguardo l'osservazione sui ritratti degli amici fiorentini eseguiti da Alberti a Venezia basandosi sulla memoria: ciò dovrebbe provare non solo le sue abilità artistiche, ma anche una memoria visiva eccellente, che gli permise di raffigurare le effigi degli amici in assenza. Grande enfasi è posta sul concetto della somiglianza del ritratto: non bastano più gli aspetti individualizzanti come il nome, gli attributi e la posizione sociale, ma sono proprio i tratti del volto che devono essere immediatamente riconoscibili persino dagli bambini.

Alberti afferma di aver eseguito anche alcuni autoritratti, guidato dal desiderio di «divenire più noto agli sconosciuti». Si tratta dunque di una vera e propria campagna di autopromozione volta ad accrescere la propria fama: non è più solo l'opera letteraria a garantire la gloria, ma il volto stesso. Siamo di fronte all'iniziativa di un individuo che, ancora in vita, vuole essere ricordato non solo per le proprie idee, ma anche per il proprio volto, di cui da solo crea l'immagine. Non ci sono pervenute prove dell'attività pittorica di Alberti, ma abbiamo a disposizione due sue raffigurazioni bronzee: una placchetta contenente un suo presunto autoritratto del 1435 [National Gallery of Art, Washington DC - Fig. 68] e la medaglia di Matteo de' Pasti del 1446 [British Museum, London - Fig. 69], a cui Alberti collaborò⁶⁴⁶. Si tratta di rappresentazioni di profilo, reminiscenti delle medaglie antiche: soprattutto la placchetta rivela una forte ispirazione classica, con l'acconciatura e

⁶⁴⁴ Testo originale: «*Familiares arcessebat, quibuscum de litteris et doctrina suos habebat perpetuos sermones, illisque excribentibus dictabat opuscula, et una eorum effigies pingebat aut fingebat cera. Apud Venetias vultus amicorum, qui Florentie adessent, expressit annum mensesque integros postquam eos viderat. Solitus erat rogare puerulos eamne imaginem quam pingeret nossent, et negabat ex arte pictum dici quod non illico a pueris usque nosceretur; suos vultus propriumque simulacrum emulatus, ut ex picta fictaque effigie ignotis ad se appellentibus fieret notior*». [Ivi, p. 80-81]

⁶⁴⁵ Secondo Schlosser questa affermazione può riferirsi ai piccoli rilievi simili a medaglioni [Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, p. 121].

⁶⁴⁶ L. Syson, «Alberti e ritrattistica», in J. Rykwerst & A. Engel (a c. di), *Leon Battista Alberti*, Milano, Olivetti / Electa, 1994, pp. 48-51; J. Woods-Marsden, «Alberti», in *Renaissance self-portraiture*, New Haven & London, Yale University Press, 1998, pp. 71-84; U. Pfisterer, «“Soweit die Flügel meines Auges tragen”. Leon Battista Albertis Imprese und Selbstbildnis», *Mitteilungen der Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XLII [1998], pp. 205-252.

abbigliamento all'antica. È una dimostrazione dell'innovatività albertiana e la messa in pratica dei suoi precetti sul ritratto: «*the first self-conscious step towards the isolated self*», per usare l'espressione di Joanna Woods-Marsden⁶⁴⁷. Ciò del resto si iscrive bene nel contesto storico-artistico – basta pensare all'opera del coevo Pisanello (che Alberti probabilmente ha avuto il modo di conoscere⁶⁴⁸) che trasforma la medaglia da un semplice oggetto commemorativo in un vero ritratto individuale, fondendo modelli antichi e invenzione umanistica. Pure per quanto riguarda l'autoritratto d'artista, Alberti segue le tendenze generali in atto nell'ambito fiorentino – ricordiamo che Lorenzo Ghiberti, scultore che nei suoi *Commentari* si presenta come erede e continuatore della tradizione giottesca, inserisce il proprio autoritratto nelle porte del Battistero di Firenze⁶⁴⁹, rivendicando il ruolo e la dignità sociale dell'artista.

L'autobiografia di Alberti completa l'immagine del rapporto albertiano con il ritratto, ma non ha avuto un grande impatto sugli sviluppi letterari e artistici successivi. Nel *De pictura* invece emergono concetti – la somiglianza, la bellezza, la convenienza – che diventeranno fondativi per la ritrattistica italiana e che riecheggiano anche nei trattati successivi, fino a Leonardo e oltre. Tuttavia, la loro presenza non significa necessariamente una diretta influenza del testo albertiano, visto che molte di queste nozioni erano già radicate nelle fonti classiche e circolavano nell'ambiente culturale fiorentino del Quattrocento⁶⁵⁰. Nonostante la sua impostazione teorica innovativa, il trattato non ebbe grande diffusione tra gli artisti contemporanei, a causa del livello di formazione richiesto⁶⁵¹. Esso si è guadagnato il dovuto riconoscimento solo decenni dopo la sua stesura, quando si vide «la nascita di un pubblico di artisti, da Alberti preconizzato troppo in anticipo sui tempi, ormai in grado di

⁶⁴⁷ Woods-Marsden, *Renaissance self-portraiture*, p. 71.

⁶⁴⁸ Syson, *Alberti e ritrattistica*, p. 50.

⁶⁴⁹ R. Krautheimer, *Ghiberti's Bronze Doors*, Princeton University Press, 1971; R. Krautheimer, «Ritratto dell'uomo», in *Ghiberti e la sua arte nella Firenze del '3-'400*, Firenze, Edizioni Città di Vita, 1979, p. 85.

⁶⁵⁰ «*Along with Pliny, the avid book hunting of Bracciolini and Niccoli brought better copies of other key works to Florence, among them the complete text of Quintilian's textbook on rhetoric, Institutio Oratoria. Ideas about fame, friendship, and style culled from the ancient texts underlie much of fifteenth-century thinking about those subjects, all pertinent to portraiture. The excitement over recovery of these authorities is strongly registered by Leon Battista Alberti's reliance on them when he came to Florence in 1435 and encountered this "codex-swapping crowd" and the works of art that inspired him to write his treatise On Painting (Della pittura)*» [Rubin, *Understanding Renaissance Portraiture*, p. 12].

⁶⁵¹ Per approfondire la tematica della ricezione del *De pictura* tra gli studiosi e gli artigiani, si rimanda alla pubblicazione di D. R. E. Wright [D. R. E. Wright, *Il "De Pictura" di Leon Battista Alberti e i suoi lettori (1435 – 1600)*, trad. S. Catitti, Firenze, Leo S. Olschki, 2010], dove lo studioso americano cerca di contestualizzarla all'interno dei fattori culturali e storici. La sua ricerca sembra confermare l'ipotesi qui avanzata che il testo albertiano fosse conosciuto in diversi ambiti artistici ed intellettuali, ma al contempo non avesse avuto un impatto decisivo sulla direzione dello sviluppo culturale. Restano però segnali in controtendenza, come le cappelle Sassetti, Tornabuoni e Brancacci, che suggeriscono un quadro più complesso.

accogliere in lingua volgare gli insegnamenti che, per primo, egli aveva avuto l'intuito di "commendare alle lettere"»⁶⁵². Similmente, il *De statua* ebbe una circolazione limitata, forse anche di più: anche se ci sono indizi della sua conoscenza già nel Quattrocento – forse da parte di Ghiberti, della cerchia di Leonardo e persino di Dürer – la sua diffusione fu legata soprattutto alla traduzione di Cosimo Bartoli del 1568, divenuta il testo di riferimento fino all'Ottocento, a scapito dell'originale latino⁶⁵³. Come ha sottolineato Julius von Schlosser, gli scritti di Alberti rappresentano una precoce manifestazione di classicismo dogmatico, ma la loro influenza divenne evidente e inoppugnabile solo nel Cinquecento⁶⁵⁴, essendo più riconoscibile nella codificazione successiva che nella ricezione coeva. In ogni caso, la sua opera, anche se molto precoce, unica a quell'altezza cronologica e inizialmente poco diffusa, crea una cesura nel discorso entro la letteratura artistica e può essere considerata il momento simbolico della nascita della teoria italiana dell'arte.

Dal Trecento al Rinascimento: la sintesi e le prospettive di ricerca

Se Alberti inaugura con piena consapevolezza la trattatistica artistica, fissando i concetti fondamentali per lo sviluppo della teoria del ritratto, il suo discorso non nasce nel vuoto. Come abbiamo visto, esso è reso possibile dalla lenta maturazione di un contesto culturale, che pur senza gli intenti normativi, ha preparato le condizioni di questo passaggio. I testi del Trecento e primo Quattrocento, da Dante a Cennini, registrano più che prescrivere, menzionando esigenze civiche, morali e commemorative, esprimono la volontà di onorare i grandi uomini, e progressivamente rivelano l'emergere della necessità di rendere riconoscibili figure celebri, fino a trasformare il ritratto in uno strumento di costruzione della fama stessa.

La celebrazione attraverso l'immagine ha radici classiche, ma non scompare nelle epoche successive: cambia solo il tipo e il contesto di raffigurazione. A Firenze l'autore del *De pictura* può sicuramente confrontarsi con i cicli di Giotto e cogliere il prestigio che ne deriva e che circonda il nome del pittore, come doveva anche vedere le rappresentazioni di Dante, in una struttura di riconoscibilità ormai consolidata, così desiderata dai testi del secondo Trecento. L'aspirazione all'immortalità visiva e la cura dell'autorappresentazione sono ciò che accomuna Alberti con Petrarca: entrambi esploratori dell'antico. È anche

⁶⁵² Bertolini, *Premessa*, p. 58.

⁶⁵³ Per approfondire il tema della diffusione e della fortuna del testo, si rimanda a: M. Collareta, «La figura e lo spazio: una lettura del "De statua"», in L. B. Alberti, *De statua*, M. Collareta (a c. di), Livorno, Sillabe, 1999, pp. 31-54.

⁶⁵⁴ Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, p. 166.

significativo che Alberti esegua ritratti e autoritratti, anche in cera e in bronzo, perseguendo la somiglianza con procedimenti ‘meccanici’ - sviluppi imparentati alle pratiche dei calchi ricordate da Cennini, all’alba della loro fortuna rinascimentale. Insomma, Alberti segna il momento in cui l’effigie, da semplice testimonianza della memoria, diventa la base di un genere artistico destinato a segnare profondamente la cultura rinascimentale e oltre: senza dubbio grazie alla rinascita dell’interesse per l’antico, ma su un terreno già preparato dalla cultura trecentesca, come si scorge in letteratura e in arte.

Va sottolineato che nella maggior parte dei testi pre-albertiani studiati non conta la vera fedeltà della rappresentazione: conta soprattutto la sua esistenza, che risponde all’esigenza culturale di avere una raffigurazione visiva dei personaggi più significativi; e, nel periodo considerato, tali personaggi includono sempre di più figure della cultura. In questo contesto Petrarca è l’autore più consapevole, determinante per lo stesso Alberti, ma il suo obiettivo non fu quello di fondare una teoria artistica, ma di costruire la propria immagine - Alberti invece è il primo ad affrontare il tema con scopi chiaramente normativi, cercando di influenzare i pittori e di spingere le loro opere in una direzione specifica, basata sull’istruzione umanistica del pittore e lo stretto rapporto con la natura. L’importanza dei testi precedenti non risiede tanto in un’influenza diretta sull’autore del *De Pictura* – che guarda più ai modelli classici che agli esempi immediatamente precedenti – quanto nell’aver contribuito a consolidare lo spazio entro cui poteva apparire un discorso teorico. Studiare quella tradizione significa dunque percorrere la genesi dei condizionamenti culturali a cui Alberti, per primo, offrì una risposta sistematica.

Non tutti i testi qui citati sono stati tradotti in polacco, né tutte le analisi scientifiche e le fonti sono ampiamente conosciute nel nostro contesto nazionale: per questo motivo vorrei in futuro pubblicare parte di questa ricerca anche in polacco e in inglese, assieme alle traduzioni dei testi italiani e, se possibile, ampliandone la portata con altri scritti e con un’analisi artistica più approfondita. Lo studio qui proposto potrebbe inoltre essere esteso, non solo all’interno dei confini cronologici e geografici delineati, ma anche oltre: come ho menzionato all’inizio, sarebbe opportuno considerare altre regioni della penisola italiana, per rintracciare tendenze, differenze interregionali e linee di influenza. Ugualmente, un’estensione cronologica permetterebbe di seguire lo sviluppo della teoria del ritratto nella letteratura artistica italiana attraverso i secoli, fino al Seicento e oltre, sempre in rapporto al contesto artistico. Tale studio allargato permetterebbe di affrontare alcune domande: è possibile riconoscere cambiamenti nell’atteggiamento degli autori verso l’opera dell’arte?

Come si è trasformata con il tempo la nozione stessa di “ritratto” e delle sue funzioni? In che modo queste trasformazioni si sono riflesse in letteratura? Interrogativi di questo tipo invitano a proseguire lo studio e mostrano come il tema del ritratto, sospeso tra arte, letteratura e società, resti un campo aperto di ricerca.

Conclusion: Appendice



Fig. 68: L. B. Alberti (attribuito), *Autoritratto*, placchetta bronzea, National Gallery of Art, Washington DC.



Fig. 69: Matteo de' Pasti, *Ritratto di Leon Battista Alberti*, medaglia bronzea, British Museum, London.

Bibliografia

- F. Aceto, «Pittori e documenti della Napoli angioina: aggiunte ed espunzioni», *Prospettiva*, 67 (1992), pp. 53-65.
- C. Acidini Luchinat, «Il ritorno di Dante», *Art e Dossier*, 209 (2005), pp. 34-39.
- L.B. Alberti, *De pictura (redazione volgare)*, L. Bertolini (a c. di), Edizione Nazionale delle Opere di Leon Battista Alberti, II. Trattatistica d'arte, 1.1, Firenze, Polistampa, 2012.
- L.B. Alberti, *Autobiografia*, L. Chines & A. Severi (a c. di), Milano, BUR Rizzoli, 2012.
- L. B. Alberti, *De statua*, M. Collareta (a c. di), Livorno, Sillabe, 1999.
- L.B. Alberti, *On Painting. A new translation and critical edition*, R. Sinisgalli (a c. di), Cambridge UP, 2011.
- D. Alighieri, *La Divina Commedia. Purgatorio*, con commento di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2013.
- F. Ames-Lewis, *Drawing in Early Renaissance Italy*, New Haven and London, Yale University Press, 2000.
- F. Ames-Lewis & J. Wright, *Drawing in the Italian Renaissance Workshop*, London, Victoria and Albert Museum, 1983.
- M. Andaloro, «Giotto tradotto. A proposito del mosaico della Navicella», in M. Andaloro, S. Maddalo & M. Miglio (a c. di), *Frammenti di Memoria. Giotto, Roma e Bonifacio VIII*, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo, 2009, pp.17-35.
- F. Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino, 1960, p. 230.
- Z. Anuszkiewicz, *Il mondo del 'Centiloquio' di Antonio Pucci. Letteratura, cultura, politica della Firenze trecentesca*, Tesi di dottorato, Università di Varsavia, 2019.
- A. Arnulf, *Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert*, München – Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2004.
- A. Arnulf (a c. di), *Kunsliteratur in Antike und Mittelalter. Eine kommentierte Anthologie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.

- M. Bacci & P. Stopelli, «Cennino Cennini» in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1979, pp. 565-569.
- H. Baader, «Francesco Petrarca: Irdische Körper, himmlische Seelen und weibliche Schönheit», in *Porträt*, R. Preimesberger, H. Baader und N. Suthor (Hrsg.), *Porträt*, Berlin, Reimer, 1999, pp. 177-188.
- F. Bandini, C. Danti, P.I. Mariotti, «Il restauro del ciclo giottesco nella Cappella della Maddalena al Museo Nazionale del Bargello a Firenze. L'intervento conservativo e la motivazione delle scelte», *OPD Restauro*, XVII (2005), pp. 139-151.
- L. Banella, «The fortunes of an 'authorial' edition: Boccaccio's *Vita Nuova* in Antonio Pucci and il Saviozzo», in F. Ciabattoni, E. Filosa, K. Olson (a c. di), *Boccaccio 1313-2013*, Ravenna, Longo, 2015, pp. 237-247.
- G. Baldissin Molli, «Cennino Cennini im Kontext des paduanischen Hofes», in *Fantasie und Handwerk*, W-D. Löhr & S. Weppelmann (Hrsg.), Berlin, Hirmer, 2008, pp. 141-145.
- F. Benedettucci (a c. di), *Il Libro di Antonio Billi*, Roma, De Rubeis, 1991.
- A. S. Bernardo, «Introduction», in F. Petrarca, *Letters on Familiar Matters (Rerum Familiarum Libri)*, trad. A. S. Bernardo, New York, Italica Press, 2005, pp. XVII-XX.
- A. S. Bernardo, «Preface», in F. Petrarca, *Letters on Familiar Matters (Rerum Familiarum Libri)*, trad. A. S. Bernardo, New York, Italica Press, 2005, pp. XIII-XVI.
- P. Barocchi, «La scoperta del ritratto di Dante nel palazzo del Podestà. Dantismo letterario e figurativo», *Studi e ricerche di collezionismo e museografia*, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1985, pp. 151-178.
- S. Baroni e M. Mander (a c. di), *Tecniche dell'arte*, Milano, Mursia, 2021.
- J. Bartuschat, «Die Ephrasis im Purgatorio un Dantes Kunstverständnis» in A. Hoffman, L. Jordan & G. Wolf (Hrsg.), *Parlare dell'arte del Trecento. Kunstgeschichte und Kunstgespräch im 14. Jahrhundert in Italien*, Berlin – München, Deutscher Kunstverlag, 2020, pp. 17-30.

- J. Bartuschat, «Die Künstlerviten im zweiten Buch der *Commentarii*: Kultureller Kontext und Modelle», in F. Jonietz, W-D. Löhr, A. Nova (a c. di), *Ghiberti Teorico. Natura, arte e coscienza storica nel Quattrocento*, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 35-41.
- J. Bartuschat, «‘Gli occhi degl’ignoranti’ e ‘lo ‘intelletto de’ savi’: la pittura e il suo pubblico nel Decameron», in *Per Enrico Fenzi. Saggi di allievi e amici per i suoi ottant’anni*, Firenze, Le Lettere, 2020, pp. 439-452.
- G. Basilissi, «Le tracce ritrovate: studio delle superfici per la definizione delle tecniche di realizzazione di alcuni modelli in cera, terracotta e gesso conservati nel Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia», *Quaderni - Amici di Doccia*, XIII (2020), pp. 114-134.
- L. Battaglia Ricci, «Architetture dell’aldilà: Dante, gli artisti, gli architetti», *Opvs incertvm*, Nuova serie, anno 7 (2021), pp. 16-31.
- K. Bauch, «Anfänge des figürlichen Grabmals in Italien», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 15 (1971), 3, pp. 227-258.
- K. Bauch, *Das Mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin-New York, De Gruyter, 1976.
- K. Bauch, «Giotto und die Porträtkunst», in *Giotto e il suo tempo. Atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto*, Roma, De Luca Editore, 1971, pp. 299 – 309.
- M. Baxandall, «Bartholomaeus Facius on Painting: A Fifteenth-Century Manuscript of the *De Viris Illustribus*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27 (1964), pp. 90-107.
- M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford, Clarendon Press, 1971.
- M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano, Jaca Book, 1994.
- C. Bec, «Il mito di Firenze da Dante al Ghiberti», in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 18-21 ottobre 1978)*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 3 – 26.

- L. Bek, «Voti frateschi, virtù di umanista e regole di pitture: Cennino Cennini sub specie Albertiana», *Analecta Romana Instituti Danici* 6 (1971), pp. 63-106.
- S. Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki 2004.
- L. Bellosi, Scheda n. 64: Simone Martini, Allegoria virgiliana, in *Il gotico a Siena*, Firenze, Centro Di, 1982, pp. 183-184.
- H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, Verlag C.H. Beck, 1990.
- H. Belting, «Repräsentation und Anti-Repräsentation. Grab und Porträt in der Frühen Neuzeit», in H. Belting, D. Kamper, M. Schulz (Hrsg.), *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2002, pp. 29-52.
- F. Benelli, «L'architettura dipinta nella pittura toscana medievale», S. Frommel & G. Wolf (a c. di), in *Architectura Picta*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2016, pp. 20-41.
- A. Bernacchioni, «Alleanze familiari, compagnie mercantili: gli Alberti, Agnolo Gaddi e la tribuna di Santa Croce», in C. Frosinini (a c. di), *Agnolo Gaddi e la Cappella Maggiore di Santa Croce a Firenze*, Milano, Silvana Editoriale, 2014, pp. 35-45.
- M. Berté & M. Fiorilla, «Introduzione», in M. Berté et. al. (a c. di), *Le Opere, Vol VII, Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi, Tomo IV, Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, Roma, Salerno Editrice, 2017, p. XIX-LXXI.
- C. Bertelli, «Percorso tra le testimonianze figurative più antiche: dai mosaici di S. Vittore in Ciel d'oro al pulpito della basilica», in M. L. Gatti Perer [a c. di], *La basilica di S. Ambrogio: il tempio ininterrotto*, Milano, Vita e Pensiero, 1995, Vol II, pp. 339-388.
- L. Bertolini, «Premessa», in L. B. Alberti, *De pictura (redazione volgare)*, L. Bertolini (a c. di), Firenze, Polistampa, 2012, p. 34 – 58.
- L. Bertolini, «Sulla precedenza della redazione volgare del “De pictura” di Leon Battista Alberti», in M. Santagata e A. Stussi (a c. di), *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi*, Pisa, Edizioni ETS, 2000, pp. 181-210.
- M. Bettini, «Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative», in S. Settis (a c. di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1984, pp. 218-265.

- A. Bevilacqua, «Simone Martini, Petrarca, i ritratti di Laura e del poeta», *Bollettino del museo civico di Padova*, LXVIII [1979], pp. 107-150.
- J. Białostocki, *Mysłliciele, Kronikarze i Artyści o Sztuce od Starożytności do 1500*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978.
- J. Białostocki, *Teoretycy, Pisarze i Artyści o Sztuce 1500-1600*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985.
- B. Bischof, «Centri scrittorie manoscritti mediatori di civiltà dal VI secolo all'età di Carlomagno», in *Libri e lettori nel Medioevo. Guida storica e critica*, G. Cavallo (a c. di), Bari, Laterza, 1977.
- F. Bisogni, «Ex voto e la scultura in cera del tardo Medioevo», in A. Ladis & S.E. Zuraw (ed. by), *Visions of Holiness. Art and Devotion in Renaissance Italy*, Georgia Museum of Art, University of Georgia, 2001, pp. 67-91.
- G. Boccaccio, «Amorosa Visione», in V. Branca (a c. di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Vol. 3, Milano, Mondadori, 1974, pp. 23-272.
- G. Boccaccio, *Decameron*, A. Quondam, M. Fiorilla & G. Alfano (a c. di), Milano, BUR Rizzoli, 2013.
- G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, L. Sasso (a c. di), Milano, Garzanti, 2007.
- G. Boccaccio, *Vita di Petrarca*, G. Villani (a c. di), Roma, Salerno Editrice, 2013.
- N. Bock, «Simone Martini paints Robert of Anjou. Angevin Portraiture between Naples and Assisi», in M. Bacci & M. Studer-Karlen (ed. by), *Meanings and Functions of the Ruler's Image in the Mediterranean World (11th – 15th Centuries)* Leiden, Brill, 2022, pp. 249-293.
- G. Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München, Prestel-Verlag, 1985.
- A. Bolland, «Art and Humanism in Early Renaissance Padua: Cennini, Vergerio and Petrarch on Imitation», *Renaissance Quarterly*, Autumn, 1996, Vol. 49, No 3, pp. 469-487.
- F. Bologna, «La coscienza storica dell'arte italiana», in *Storia dell'arte in Italia*, Torino, UTET, 1982.

- M. Boskovits, «Cenni di Pepe (Pepo) detto Cimabue», in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. XXIII, 1979, pp. 537-544.
- M. Boskovits, «Giotto: un artista poco conosciuto?», in A Tartuferi (a c. di), *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche, catalogo della mostra a cura di A. Tartuferi*, Firenze, Giunti 2000, pp. 75-95.
- F. Bologna, «La canonizzazione di San Ludovico di Tolosa e l'origine assiate dell'ancona napoletana di Simone Martini», in M. A. Pavone (a c. di), *Modelli di lettura iconografica. Il panorama meridionale*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 17-48.
- F. Bøespflug, *Le immagini di Dio. Una storia dell'Eterno nell'arte*, Einaudi, Torino 2012.
- M. Boscovits, «Cennino Cennini pittore non conformista», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, XVII (1973), pp. 201-222.
- V. Branca, «Introduzione», in G. Boccaccio, *Amorosa Visione*, V. Branca (a c. di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Vol. 3, Milano, Mondadori, 1974, pp. 3-21.
- B. L. Brown, «Portraiture of the Courts of Italy», in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, ed. K. Christiansen & S. Weppelmann, The Metropolitan Museum of Art, New Haven and London, Yale University Press, pp. 26-47.
- L. Bruni, «Vita di Dante», M. Berté (a c. di) in *Le Opere, Vol VII, Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi, Tomo IV, Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, M. Berté et. al. (a c. di), Roma, Salerno Editrice, 2017, p. 239.
- T. Burns, «Cennino Cennini's *Il Libro dell'Arte*. A Historiographical Review», *Studies in Conservation*, Vol. 56, No 1, 2011, pp. 1-13.
- J. Burckhardt, *Il ritratto nella pittura italiana del Rinascimento*, trad. e note di D. Pagliai, Roma, Bulzoni, 1993.
- L. Caldi, *The King and His Brother: Simone Martini's Louis of Toulouse Crowning Robert of Naples and the Visual Language of Power*, PhD Dissertation, Rutgers, The State University of new Jersey, 2002.

- C. J. Campbell, «Simone Martini, Petrarch and the Vernacular Poetics of Early Renaissance Art», in E. Cropper (ed. by), *Dialogues in Art History, from Mesopotamian to Modern: Readings for a New Century*, New Haven and London, Yale University Press, 2009, pp. 207-221.
- S. Candiani, «The Iconography of the Veronica», in A. Murphy, H. L. Kessler, M. Petoletti, E. Duffy & G. Milanese (ed. by), *The European Fortune of the Roman Veronica in the Middle Ages*, Brno, Convivium. Supplementum, Seminarium Kondakovianum, 2017, pp. 260-272.
- G. Mariani Canova, «Ritratti padovani del Petrarca», *Padova e il suo territorio*, Anno XVIII, 106 [2003], pp. 27-31.
- D. Cippi, «Retorica e autenticità di un cittadino-storico», in D. Compagni, *Cronica*, D. Cippi (a c. di), Roma, Carocci, 2013, pp. 9-22.
- A. Castellani, «Sulla tradizione della *Nuova cronica* di Giovanni Villani», *Medioevo e Rinascimento*, II, Firenze, Olschki, 1988, pp. 53-118.
- M. C. Castelli, Scheda 10, in V. Branca (a c. di), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 75-76.
- P. Castelli, «Imagines spirantes», in G. Lazzi & P. Viti (a c. di), *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, Firenze, Polistampa, 2000, pp. 35-62.
- E. Castelnuovo, «Il significato del ritratto pittorico nella società», in *Storia d'Italia, V: I documenti*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 1033-1094.
- E. Castelnuovo, «'Propter quid imagines faciei faciunt'. Aspetti del ritratto pittorico nel Trecento», in E. Zorzi (a c. di), *Le metamorfosi del ritratto*, Venezia, Olschki, 2002, pp. 33-50.
- A. Cavallaro, «Il tema degli uomini illustri dal Medioevo al Rinascimento», in Ead. (a c. di), *Temi profani e allegorie nell'Italia centrale del Quattrocento*, Manziana, Vechiarelli Editore, 1995, pp. 5 – 19.
- C. Cennini, *Il libro dell'arte o Trattato della pittura*, F. Tempesti (a c. di), Milano, Longanesi & C., 1984.

- C. Cennini, *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, G. & C Milanese (a c. di), Firenze, Le Monnier, 1859.
- C. Cennini, *Il libro dell'arte*, F. Frezzato (a c. di), Vicenza, Neri Pozza, 2023.
- C. Cennini, *Il libro dell'arte*, M. Serchi (a c. di), Firenze, Felice Le Monnier, 1999.
- A. Chastel, «Giotto coetaneo di Dante», in *Studien zur toskanischen Kunst*, München, Prestel-Verlag, 1964, pp. 37-44.
- L. Chines, «Introduzione», in L.B. Alberti, *Autobiografia*, L. Chines & A. Severi (a c. di), Milano, BUR Rizzoli, 2012, pp. 7-16.
- S. Chiodo, «A Tribute to Dante: The Giottesque Portrait in the Palazzo del Podestà in Florence», in B.C Keene & K. Whittington (ed.by), *New Horizons in Trecento Italian Art*, Turnhout, Brepols, 2020, pp. 171-180.
- S. Chiodo, «Ritratti di Dante dal Trecento al primo Seicento. Fonti scritte e tradizione iconografica», in M. Bertè, M. Fiorilla, S. Chiodo, I. Valente (a c. di), *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante. Vol. VII, Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi. Tomo IV. Le Vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 338-376.
- M. G. Ciardi Dupré dal Poggetto, «Continuità e innovazione nei ritratti di Dante, Petrarca e Boccaccio nei codici miniati coevi o di poco posteriori», in G. Lazzi & P. Viti (a c. di), *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2000, pp. 63-70.
- M. Cicuto, «Gli artisti: Cimabue e Giotto», in F. Suitner (a c. di), *Nel Duecento di Dante: I personaggi*, Firenze, Le Lettere, 2020, pp. 129-142.
- M. Collareta, «La figura e lo spazio: una lettura del "De statua"», in L. B. Alberti, *De statua*, M. Collareta (a c. di), Livorno, Sillabe, 1999, pp. 31-54.
- M. Collareta, «La miniatura di Simone Martini per il Petrarca descritta da Sabba da Castiglione», *Prospettiva*, N. 53-56, (1988-1989), Vol. I, Scritti in Ricordo di Giovanni Previtali, pp. 334-337.
- M. Collareta, «Le 'arti sorelle'. Teoria e pratica del 'paragone'», in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Tomo secondo, Milano, Electa, 1988, pp. 569-580.

- M. Collareta, «Rileggendo il “De statua” dell’Alberti», in *Leone Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich. Atti del convegno internazionale*. Mantova 29-31 ottobre 1998, Olschki, pp. 285-290.
- D. Compagni, *Cronica*, D. Cappelletti (a c. di), Roma, Carocci, 2013.
- P. Conte, «Simile o equivalente? Sul ‘realismo’ della ritrattistica votiva», in F. Crivello & L. Zampanò (a c. di), *Intorno al ritratto. Origini, sviluppi e trasformazioni*, Torino, Accademia University Press, 2019, pp. 177-182.
- M. Corrado, «La ‘Lectura Dantis’», in E. Malato & A. Mazzucchi (a c. di), *Dante fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentesimo della morte (2021)*, Tomo II, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 657-693.
- J. Craven, *A New Historical View of the Independent Female Portrait in Fifteenth-Century Florentine Painting*, PhD dissertation in History of Art and Architecture, University of Pittsburg, 1997.
- E. Cropper, «The Beauty of Women: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture» in *Rewriting the Renaissance: Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 175-90.
- A. D’Ancona & O. Bacci, *Manuale della letteratura italiana*, Vol. I, Firenze, G. Barbèra, 1922.
- A. Daninos, «Introduzione», in J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera. Un saggio*, A. Daninos (a c. di), Macerata, Milano, Officina Libraria, 2011, pp. VII-XIII.
- C. Danti, «Il ciclo giottesco nella Cappella della Maddalena: una cronaca sui restauri ottocenteschi e su quelli attuali», *Kermes*, 61 (19, 2006), pp. 27-38.
- C. T. Davis, *L’Italia di Dante*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 109-133.
- P. L. De Castris, «Giotto a Castel Nuovo: gli Uomini Illustri della Sala Maior» in *Giotto a Napoli*, Napoli, Electa, 2006, pp. 217-233.
- A. De Marchi, «Giotto *magister et gubernator* al servizio della città. La scuola e la ricostruzione dell’identità comunale fiorentina dopo l’alluvione del 1333», in L. Azzetta, S. Chiodo & T. De Robertis (a c. di), «*Onorevole e antico cittadino di Firenze*». *Il Bargello per Dante*, Firenze, Mandragora, 2021, pp. 33-47.

- A. Derbes & M. Sandona, «Enrico Scrovegni: i ritratti del mecenate», in A. Tomei (a c. di), *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*, SKIRA, Milano, 2009, pp. 129-139.
- S. Diacciati, «Il 'barone': Corso Donati», in F. Suitner (a c. di), *Nel Duecento di Dante: i personaggi*, Firenze, Le Lettere, 2020, pp. 177-197.
- S. Diacciati, «L'immagine di Dante nel Palazzo del Bargello», *Archivio Storico Italiano*, N. 663 – Disp. I, Firenze, Olschki, 2020, pp. 3 – 24.
- G. Didi-Huberman, «Viscosità e sopravvivenze. La storia dell'arte alla prova del materiale», trad. M. Cardelli, in J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, P. Conte (a c. di), Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 9-38.
- C. Dohmen, «Das alttestamentliche Bilderverbot und die Entstehung der Christusbilder», in K. Dietz, C. Hannick, Carolin Lutzka, E. Maier (Hrsg.), *Das Christusbild. Zu Herkunft und Entwicklung in Ost und West*, Würzburg, Echter, 2016.
- M. M. Donato, «Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi», in S. Settis (a c. di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1984, pp. 94-152.
- M. M. Donato, «Il primo ritratto documentato di Dante e il problema dell'iconografia trecentesca. Conferme, novità e anticipazioni dopo due restauri», in A. Cottignoli, D. Domini, G. Gruppioni (a c. di), *Dante e la fabbrica della Commedia*, Ravenna, A. Longo Editore, 2008, pp. 355-398.
- M. M. Donato, «Memorie degli artisti, memoria dell'antico: intorno alle firme di Giotto, e di altri», *Medioevo: il tempo degli antichi*, A. C. Quintavalle (a c. di), Electa, 2003, pp. 521-541.
- M.M. Donato (a. c. di), *Opera Nomina Historiae*, 2009, I, Scuola Normale Superiore, Pisa.
- M. M. Donato, «Per la fortuna monumentale di Giovanni Boccaccio fra i grandi fiorentini», *Studi sul Boccaccio*, 17.1988, pp. 287-342.
- M.M Donato, «Simone Martini: un pittore 'in paradiso', fra potenti e poeti», in E. Castelnovo (a c. di), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Roma-Bari, Laterza, 204, pp. 157-167.

- M. Donato, «"Veteres" e "novi, "externi" e "nostri". Gli artisti di Petrarca: per una rilettura», in *Medioevo: imagine e racconto*, Parma, Electa, 2003, p. 433-455.
- U. Eco, *Storia della bellezza*, Milano, Bompiani, 2005.
- Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto per la collaborazione culturale, Firenze, Sansoni 1963.
- B. Facio, *Bartholomaei Facii de viris illustribus liber, nunc primum ex MS. Cod. in lucem erutus, recensuit, praefationem, vitamque auctoris addidit L. Mehus... qui nonnullas Facii aliorumque ad ipsum epistolas adjecit*, L. Mehus (a c. di), Firenze, Ex typographio Joannis Pauli Giovannelli, 1745.
- P. Fanfani (e c. di), *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1868.
- G. Federici-Vescovini, «La teoria delle immagini di Pietro d'Abano e gli affreschi astrologi del Palazzo della Ragione di Padova», in: W. Prinz & A. Beyer (Hrsg.), *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14 zum 16 Jahrhundert*, Weinheim 1987, pp. 213-235.
- G. Federici Vescovini, *Pietro d'Abano tra storia e leggenda*, Lugano, Agorà & CO, 2020.
- K. C. Felmy, «Theologie der Christus-Ikone», in K. Dietz, C. Hannick, Carolin Lutzka, E. Maier (Hrsg.), *Das Christusbild. Zu Herkunft und Entwicklung in Ost und West*, Würzburg, Echter, 2016.
- A. Ficarra (a c. di), *L'Anonimo Magliabechiano*, Napoli, Fiorentino, 1968.
- T. Flanigan, «Seeing and Sensing Compassion: Giotto's Naturalism in the Arena Chapel and Pietro d'Abano's Theory of Sympathetic Response», in *New Horizons in Trecento Italian Art*, Brepols, B. C. Keene & K. Whittington (ed. by), Turnhout, Brepols, pp. 123-139.
- H. I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- E. Fogliadini, *L'invenzione dell'immagine sacra. La legittimazione ecclesiale dell'icona al secondo concilio di Nicea*, Milano, Jaca Book, 2015.
- L. Freedman, «A note on Dante's portrait in Boccaccio's Vita», *Studi sul Boccaccio*, XV [1985-1986], pp. 253-263.

- L. Freedman, «The concept of portraiture in art theory of the Cinquecento», in *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemein Kunstwissenschaft*, Band 32 (1987), Bonn, Bouvier Verlag, pp. 63-82.
- F. Frezzato, «Il *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini. Metodologia interdisciplinare per lo studio delle fonti», *Kermes*, XVII, No. 55, 2004, pp. 39-44.
- F. Frezzato, «Introduzione», in C. Cennini, *Il libro dell'arte*, F. Frezzato (a c. di), Vicenza, Neri Pozza, 2023, pp. 11-54.
- F. Frezzato, «Wege der Forschung zu Cennino Cennini: Von den biographischen Daten zur Bestimmung des *Libro dell'Arte*», in W.D. Löhr & S. Weppelmann (Hrsg.), *Fantasie und Handwerk*, Berlin, Hirmer, 2008, pp. 133-139.
- C. Frugoni & R.C Mueller, «Scrovegni», *Dizionario Biografico Degli Italiani*, Roma, 2018, pp. 680-684.
- J. Gardner, «Saint Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39 (1976), pp. 12-33.
- J. Gardner, «The Stefaneschi Altarpiece: A Reconsideration», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37 (1974), pp. 57-103.
- E. Garin, *Medioevo e Rinascimento. Studi e ricerche*, Roma-Bari, Laterza, 1973.
- A. Garzelli, «Peculiarità di Simone ad Assisi: gli affreschi della Cappella di San Martino», in L. Bellosi (a c. di), *Simone Martini. Atti del convegno*, Firenze, Centro Di, 1988, pp. 55-65.
- E. H. Gombrich, «Giotto's Portrait of Dante?», *The Burlington Magazine*, Vol. 121, No. 917 (Aug., 1979), pp. 471- 483.
- C. Grayson, «Introduction», in L. B. Alberti, *On Painting and On Sculpture. The Latin Texts of De Pictura and De Statua*, C. Grayson (ed. by), London, Phaidon, 1972, pp. 3-30.
- C. Grayson, «The text of Alberti's *De pictura*», *Italian Studies*, Vol. XXIII, 1968, pp. 71-92.
- L. Grassi, «Il concetto di 'moderno' in rapporto a Giotto nella riflessione del pensiero critico del Trecento», in *Giotto e il suo tempo. Atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto*, Rome, 1971, pp. 419-427.

- M. Grzęda, «'Fantasia' i 'ritrarre'. O początkach portretu w Lombardii około roku 1400», *Modus*, 4 (2014), pp. 99-122.
- M. Grzęda, *Między normą a naturą. Początki portretu w Europie Środkowej (około 1350-1430)*, Kraków, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, 2020.
- L. Ghiberti, *I commentarii*, L. Bartoli (a c. di), Firenze, Giunti, 1998.
- Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten (I commentarii) zum ersten male nach der handschrift der Biblioteca nazionale in Florenz vollständig hrsg. und erläutert von Julius von Schlosser*, J. von Schlosser (hrsg. von), Berlin, J. Bard, 1912.
- E. Gioanola, *La letteratura italiana. Dalle origini al Settecento*, Milano, Jaca Book, 2016.
- A. Giuliano, «Simone Martini e Federico II», in A. Giuliano (a c. di), *Studi Normanni e Federiciani*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2003, pp. 129-160.
- C. Gizzi, «Giotto e Dante», in C. Gizzi (a c. di), *Giotto e Dante*, Milano, SKIRA, 2001, pp. 19- 76.
- T. Hankey: «Salutati's epigrams for the Palazzo Vecchio at Florence», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXII [1959], pp. 363-5.
- V. Herzner, «Zur Statue des Enrico Scrovegni», *Kunstchronik*, 2010 (64), 4, pp. 172-175.
- R. T Holbrook, *Portraits of Dante from Giotto to Raphael*, London, Warner, 1911.
- T. Hyman, *Sienese Painting: The Art of a City-Republic (1278-1477)*, London, Thames & Hudson, 2003.
- S. Isella Brusamolino, «Il Libro dell'arte di Cennino Cennini tra toscana e veneto», in *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2004, pp. 297-318.
- L. Jacobus, «A knight in the Arena: Enrico Scrovegni an his 'true image'», in M. Rogers (ed. by), *Fashioning Identities in Renaissance Art*, Aldershot, Ashgate 2000, pp. 17-31.
- L. Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel: art, architecture & experience*, London, Harvey Miller, 2008.

- L. Jacobus, «“Propria Figura”: The Advent of Facsimile Portraiture in Italian Art», *The Art Bulletin*, Vol. 99, No 2, (June 2017) pp. 73-101.
- L. Jacobus, «The tomb of Enrico Scrovegni in the Arena Chapel, Padua», *The Burlington magazine*, Vol. CLIV, No 1311 (June 2012), pp. 403-409.
- C. Jannella, *Simone Martini*, Firenze, SCALA, 1989.
- H. Keller, «Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3 (1939), pp. 229-356.
- H. L. Kessler, «The Literary Warp and Artistic Weft of Veronica’s Cloth», in A. Murphy, H. L. Kessler, M. Petoletti, E. Duffy & G. Milanese (ed. by), *The European Fortune of the Roman Veronica in the Middle Ages*, Brno, Convivium. Supplementum, Seminarium Kondakovianum, 2017, pp. 13-30.
- R. Klibansky, E. Panofsky & F. Saxl, *Saturno e la melanconia: studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983, p. 240.
- A. M. Knerr, *Das Danteporträt im Bargello zu Florenz. La bellezza dell’intelletto*, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2014.
- D. Kocks, *Die Stifterdarstellung in der italienischen Malerei des 13-15 Jahrhunderts*, Köln, 1971.
- J. Kohl, «Gesichter machen. Büste und Maske im Florentiner Quattrocento», *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 2007, Vol. 34, pp. 77-99.
- H. Köhren-Jansen, *Giotto’s Navicella. Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte*, Worms, Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 8, 1993.
- U. Krass, *Nah und fern zum Leichnam. Bilder neuer Heiliger im Quattrocento*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2012.
- R. Krautheimer, *Ghiberti’s Bronze Doors*, Princeton University Press, 1971,
- R. Krautheimer, «Ritratto dell’uomo», in *Ghiberti e la sua arte nella Firenze del ‘3-‘400*, Firenze, Edizioni Città di Vita, 1979, p. 85.
- A. Ladis, *Taddeo Gaddi. Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné*, Columbia & London, University of Missouri Press, 1982.

- G. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalter*, Città del Vaticano, 1942-1985.
- C. Landino, *Comento sopra la Comedia*, P. Procaccioli (a c. di), Tomo I, Roma, Salerno Editrice, 2001.
- H. C. Lange, «Portraiture, Projection, Perfection: The Multiple Effigies of Enrico Scrovegni», in S. Perkinson & N. Turel (ed.), *Picturing Death 1200-1600*, Leiden, Brill, 2021, pp. 36-48.
- I. Lavin, «On the sources and meaning of the Renaissance portrait bust», in S. Blake McHam (ed. by), *Looking at Italian Renaissance Sculpture*, Cambridge University Press, 1998, pp. 60-78.
- A. Lidov, «The Shroud of Christ and the Holy Mandylion in Byzantine Hierotopy», in K. Dietz, C. Hannick, Carolin Lutzka, E. Maier (Hrsg.), *Das Christusbild. Zu Herkunft und Entwicklung in Ost und West*, Würzburg, Echter, 2016, pp. 466 - 484.
- R. W. Lee, «Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting», *The Art Bulletin*, Vol. 22, No. 4 (Dec., 1940), pp. 197-269.
- P. Lieber Gerson (ed. by), *Abbot Suger and Saint-Denis*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1987.
- W-D. Löhr, «Dantes Täfelchen, Cennini's Zeichenkiste. *Ritratto, disegno* und *fantasia* als Instrumente der Bilderzeugung im Trecento», *Das Mittelalter*, Band 18 (2008), Akademie Verlag, pp. 148-179.
- R. J. Lokaj, «Il ritratto di Petrarca nell'oratorio di San Giorgio: Altichiero fra omaggio e citazione *in memoriam*», in L. Bertazzo & G. Zampieri (a c. di), *La pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova*, Tomo I, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2021, pp. 705-729.
- R. J. Lokaj, «La Padova di Petrarca, la Padova dei Polacchi: il *De viris illustribus* e la nuova concezione di ritrattistica virile», *Romanica Cracoviensia*, 2023, pp. 281-286.
- I. Mai, «Una rivolta teorica? Il ruolo dei trattati d'arte nell'affermazione della nuova posizione sociale del pittore dell'Italia rinascimentale», in S. M. Barillari & M. Di Febo (a c. di), *Rivolta: miti e pratiche dell'essere contro*, Arenzano, VirtuosaMente, 2021. pp. 46 – 62.

- M. Mallory & G. Moran, «Guido Riccio da Fogliano: A challenge to the famous fresco long ascribed to Simone Martini and the discovery of a new one in the Palazzo Pubblico in Siena», *Studies in Iconography*, Vol. 7-8 (1981-82), pp. 1-13.
- M. Mallory & G. Moran, «New evidence concerning 'Guidoriccio'», *The Burlington Magazine*, Vol. CXXVIII, N. 997 (1986), pp. 250-259.
- G. Manetti, «Vita Dantis / Vita di Dante», M. Berté (a c. di) in *Le Opere, Vol VII, Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi, Tomo IV, Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, M. Berté et. al. (a c. di), Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 254-297.
- N. Mann, «Petrarch and Portraits», in N. Mann & L. Syson (ed. by), *The image of the individual. Portraits in the Renaissance*, London, 1998, pp. 15-21.
- G. Mardersteig, «I ritratti del Petrarca e dei suoi amici di Padova», *Italia medioevale e umanistica*, XVII (1974), pp. 251-280.
- M. Martelli, «Introduzione», in F. Petrarca, *Opere: Canzoniere, Trionfi, Familiarum rerum libri. Con testo a fronte*, Firenze, Sansoni, 1993, pp. XIII – XLVII.
- A. Martindale, «The problem of Guidoriccio», in Id., *Painting in the Palace. Studies in the History of Medieval Secular Painting*, London, The Pindar Press, 1995, pp. 34-74.
- A. Martindale, «Heroes, Ancestors, Relatives and the Birth of the Portrait», in Id., *Painting the Palace. Studies in the History of Medieval Secular Painting*, London, The Pindar Press, 1995, pp. 76 – 116.
- A. Martindale, *Painting the Palace. Studies in the History of Medieval Secular Painting*, London, The Pindar Press, 1995.
- A. Martindale, «'There is Neither Speech nor Language but Their Voices are Heard Among Them'. The Enigma of Discourse concerning Art and Artists in the 12th and 13th Centuries», in *Painting the Palace. Studies in the History of Medieval Secular Painting*, London, The Pindar Press, 1995, pp. 123-135.
- G. L. Mellini, «Considerazioni su probabili rapporti tra Altichiero e Petrarca», in L. Grossato (a c. di), *Da Giotto al Mantegna*, Milano, Electa Editrice, 1974, pp. 51-54.

- G. L. Mellini, «La "Sala grande" di Altichiero e Jacopo d'Avanzo ed i palazzi Scaligeri di Verona», *Critica d'arte*, VI, 35 (1959), pp. 313-334.
- G. L. Mellini, «Studi su Cennino Cennini», *Critica d'arte*, XII, 75 (1965), pp. 48-64.
- M. L. Meneghetti, «Dante e l'arte: oltre l'*ekphrasis*», in *Con gli occhi di Dante. L'Italia artistica nell'età della Commedia*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, Bardi Edizioni, 2022, pp. 3-25.
- M. Miglio, «Stefaneschi antico e moderno», in M. Andaloro, S. Maddalo & M. Miglio (a c. di), *Frammenti di Memoria. Giotto, Roma e Bonifacio VIII*, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo, 2009, pp. 1-6.
- G. Milani, «Firenze, Giovanni Villani e Dante nel secondo quarto del Trecento», L. Azzetta, S. Chiodo & T. De Robertis (a c. di), *'Onorevole e antico cittadino di Firenze'. Il Bargello per Dante*, , Firenze, Mandragora, 2021, pp.76-77.
- T. E. Mommsen, «Petrarch and the decoration of the "Sala Virorum Illustrium" in Padua», *The art bulletin*, 34 [1952], pp. 95-116.
- T. E. Mommsen, *Petrarch's Testament*, Ithaca, Cornell UP, 1957.
- G. Moran, «Guidoriccio da Fogliano: a controversy unfolds in the Palazzo Pubblico in Siena», *Studies in Iconography*, Vol. 7-8 (1981-82), pp. 14-20.
- S. Morpurgo, *Antonio Pucci e Vito Biagi. Banditori fiorentini del secolo XIV*, Roma, 1881.
- S. Morpurgo, «'Bruto', 'il buon giudice' nell'Udienza dell'Arte della Lana in Firenze», *Miscellanea di Storia dell'Arte in Onore di Igino Benvenuto Supino*, Firenze, 1933 pp. 141-163
- S. Morpurgo, *Un affresco perduto di Giotto nel Palazzo del Podestà di Firenze*, Firenze, Carnesecchi & figli, 1897.
- V. Motta, «Per un'antropologia delle immagini votive: gli ex-voto figurativi del territorio di Padova», *Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti in Padova*, 2008/2009, Vol. 121, pp. 439-456.
- S. Muñoz-Viñas, «Original Written Sources for the History of Mediaeval Painting Techniques and Materials: A List of Published Texts», *Studies in Conservation*. 43, (1998), pp. 114-124.

- Z. Murat, «Wall paintings through the ages: the medieval period (Italy, twelfth to fifteenth century)», *Archeological and Anthropological Sciences* (2021), 13:191, pp. 25-27.
- P. Murray, «Art Historians and Art Critics-IV. XIV Uomini Singolari in Firenze», *The Burlington Magazine*, Vol. 99, No. 655 (Oct., 1957), pp. 330- 336.
- P. Murray, «Notes on some early Giotto sources», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16 (1953), pp. 58-80.
- F. Neri, «Dante e il primo Villani», *Giornale Dantesco*, Vol. XX 1912, pp. 1-31.
- E. Neri Lusanna, «Dante, Non-Dante. Osservazioni sul presunto ritratto giottesco della cappella del Podestà a Firenze», *Paragone*, 767, (2014, LXV), pp. 34-53.
- E. Neri Lusanna, «La bottega nel cantiere: il ciclo giottesco della cappella della Maddalena e il palazzo del Podestà a Firenze», in A.C. Quintavalle (a c. di), *Medioevo: le officine*, Milano, Electa, 2010, pp. 609-622.
- S. Nicolini, *Il gusto della miniatura in Italia. Un percorso tra letteratura artistica e altre fonti (secoli XIV-XVIII)*, Roma, Carrocci, 2021.
- A. Nowicka, *Twarze antyku*, Warszawa, Czytelnik, 2000.
- D. Olariu, «Körper, die sie hatten – Leiber, die sie waren. Totenmaske und mittelalterliche Grabskulptur», in H. Belting, D. Kamper, M. Schulz (Hrsg.), *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München, Wilhelm Fink, 2002, pp. 85 – 104.
- D. Olariu, «Scrovegni Bildnisse: eine Anleitung zum Glücklichen. Einige neue Aspekte zur Entstehung der Arenakapelle und ihre Ausstattung als kommunalem Propagandasystem», in B. Mersmann & M. Schulz (Hg.), *Kulturen des Bildes*, München, Wilhelm Fink, 2006, pp. 223 – 244.
- E. Panofsky, «Abbott Suger of St-Denis», in *Meaning in the Visual Arts*, New York, Doubleday, 1957, pp. 108-145.
- E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm, Almqvist & Wiksell / Gebbers Förlag AB, 1960 [in it. *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, trad. di M. Taddei, Milano, Feltrinelli Editore, 2018].

- E. Panofsky, «La storia della teoria delle proporzioni del corpo umano come riflesso della storia degli stili», in Id. *Il significato nelle arti visive*, trad. di R. Federici, Torino, Einaudi, 1962, pp. 59-106.
- R. Panzanelli, «Compelling presence. Wax effigies in Renaissance Florence», in Ead. (a c. di), *Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the Human Figure*, Los Angeles, Getty Publications, 2008, pp. 13-39.
- S. Paone, «Giotto ritrattista? Qualche considerazione», in G. Brevetti (a c. di), *La fantasia e la storia. Studi di Storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al Contemporaneo*, Palermo, Palermo University Press, 2019, pp. 47-61.
- S. Perkinson, «*The Likeness of King. A prehistory of portraiture in Late Medieval France*», Chicago, The University of Chicago Press, 2009.
- F. Petrarca, *Canzoniere*, S. Stroppa (a c. di), Torino, Einaudi, 2016.
- F. Petrarca, *Il Canzoniere*, G. Contini (a c. di), Torino, Einaudi, 1964.
- F. Petrarca, *Il Canzoniere*, M. Marazzan & N. Vianello (e c. di), Basiano, Bietti, 1966.
- F. Petrarca, «Itinerarium breve de Ianua usque ad Ierusalem et Terram Sanctam (Itinerarium syriacum)», in G. Lumbroso, *L'Itinerarium del Petrarca, Rendiconti della Regia Accademia dei Lincei, classe scienze morali, storiche e filologiche*, vol. IV, Roma, 1888, pp. 390–403.
- F. Petrarca, *Letters on Familiar Matters (Rerum Familiarum Libri)*, trad. Aldo S. Bernardo, New York, Italica Press, 2005.
- F. Petrarca, *Opere: Canzoniere, Trionfi, Familiarum rerum libri. Con testo a fronte*, Firenze, Sansoni, 1993.
- F. Petrarca, «Posteritati / Ai posteri», in G. Boccaccio, *Vita di Petrarca*, G. Villani (a c. di), Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 106-135.
- F. Petrarca, *Res Seniles. Libri I-IV*, S. Rizzo (a c. di), Firenze, Le Lettere, 2006.
- F. Petrarca, *Secretum. Testo latino a fronte*, U. Dotti (a c. di), Milano, BUR, 2018.
- F. Petrucci, «La malinconia e i 'sentimenti' nella ritrattistica tra arte antica e moderna», in *Il Settimo Splendore*. G. Cortenova (a c. di), *La modernità della malinconia*, Venezia, Marsilio Editori, 2007, pp. 327-331.

- U. Pfisterer, *Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen*, Reclam, Stuttgart, 2002.
- U. Pfisterer, «Freunde und Familie. Kunstgeschichten des eigenen Hauses in der Frühen Neuzeit», in M. Krüger, Léa Kuhn, U. Pfisterer (a c. di), *Pro domo. Kunstgeschichte in eigener Sache*, Paderborn, Brill Fink, 2021, pp. 17-40.
- F. Piccoli, «Altichiero a Verona», in Ead., *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*, Sommacampagna, Cierre, 2010, pp. 53-89.
- A. Pinkus, *Sculpting simulacra in medieval Germany: 1250 – 1380*, Ashgate, Farnham, 2014.
- G. Pisani, «Dante e Giotto: La Commedia degli Scrovegni», in E. Malato & A. Mazzucchi (a c. di), *Dante. Fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentesimo della morte (2021)*, Atti delle Celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di Roma: maggio-ottobre 2015, Tomo II, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 799 – 815.
- G. Pisani, *I volti segreti di Giotto*, Milano, Rizzoli, 2008.
- G. Pisani, «La concezione agostiniana del programma teologico della Cappella degli Scrovegni», in F. Bottin (a c. di), *Alberto da Padova e la cultura degli agostiniani*, Padova University Press, 2014, pp. 215-268.
- M. Plant, «Portraits and Politics in late Trecento Padua: Altichiero's Frescoes in the S. Felice Chapel, S. Antonio», *The Art Bulletin*, Vol LXIII, No. 1 [1981], pp. 406 – 425.
- Plinio il Vecchio, *Storia delle arti antiche. Testo latino a fronte*, S. Ferri (a c. di), Milano, BUR, 2018.
- J. Pohl, *Die Verwendung des Naturabgusses in der italienischen Porträtplastik der Renaissance*, Würzburg 1938.
- J. Polzer «Simone Martini's Guidoriccio da Fogliano: a new appraisal in the light of a recent technical examination», *Jahrbuch der Berliner Museen*, Band 25 (1983), pp. 103-141.
- É. Pommier, *Théories du portrait, de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.
- G. Porta, «Introduzione», in G. Villani, *Nuova Cronica*, G. Porta (a c. di), III Vol., Parma, Guanda 1990, pp. VI-XVII.

- G. Porta, «L'ultima parte della 'Nuova Cronica' di Giovanni Villani», *Studi di filologia italiana*, 41, 1983, pp.17-36.
- C. Posselt, *Das Porträt in den Viten Vasaris. Kunsttheorie, Rhetorik und Gattungsgeschichte*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 2013.
- A. Pucci, «Centiloquio», in Ildelfonso di San Luigi (a c. di), *Delle poesie di Antonio Pucci, celebre versificatore fiorentino*, Vol. III, Firenze, 1774.
- J. Prolović, «Mandylion und Veronica. Eine Gegenüberstellung zweier Acheiropoiatoi», in K. Dietz, C. Hannick, Carolin Lutzka, E. Maier (Hrsg.), *Das Christusbild. Zu Herkunft und Entwicklung in Ost und West*, Würzburg, Echter, 2016, pp. 558-615.
- A. C. Quintavalle, «Immagine e racconto. Parole, figure e ideologie da Gregorio Magno a Bernardo di Chiaravalle», in Id. (a c. di), *Medioevo: immagine e racconto. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 27-30 settembre 2000)*, Milano, Mondadori Electa 2003.
- A. Quondam, «'Ut pictura poesis'. Classicismo e imitazione» in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Tomo secondo, Milano, Electa, 1988, pp. 553-558.
- J. Rabiot, *Écrire, comprendre et expliquer l'histoire de son temps au XIV siècle. Étude des livres XI à XIII de la "Nuova Cronica" de Giovanni Villani*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018.
- F. Ragone, *Giovanni Villani e i suoi continuatori: la scrittura delle cronache a Firenze nel Trecento*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo: Nuovi studi storici, 43, 1998.
- P. L. Rambaldi, «Dante e Giotto nella letteratura artistica sino al Vasari», *Rivista d'Arte*, Vol. 19 (1937), pp. 286-384.
- C. Ricci, «La maschera di Dante», *Rassegna d'arte antica e moderna*, VIII [1921], pp. 289-295.
- S. Riccioni, «Sperimentare, emozionare, educare. Per una teoria dell'arte durante la Riforma ecclesiastica dei secoli XI e XII», *Codex Aquilarensis. Revista de arte medieval*, Aguilar de Campoo, 2021,37, pp. 285-302.
- J. Richards, «The Sala Grande in Verona», in Id., *Altichiero. An artist and his patrons in the Italian trecento*, Cambridge University Press, 2000, pp. 35-75.

- H. Rintelen, *Giotto und die Giotto Apokryphen*, München-Leipzig, 1912.
- M. Rogers & P. Tinagli, *Women in Italy 1350-1650. Ideals and Realities*, Manchester University Press, 2005.
- S. Romano, «Giotto e la basilica di San Pietro: il polittico Stefaneschi», in S. Romano & P. Pietraroia (a c. di), *Giotto, l'Italia*, Milano, Electa, 2015, pp. 96-113.
- S. Romano, *La O di Giotto*, Milano, Electa, 2008.
- P. Rubin, «Understanding Renaissance Portraiture», in K. Christiansen & S. Weppelman (ed. by), *The Renaissance Portrait from Donatello di Bellini*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2011, pp. 2-25.
- F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, E. Faccioli (a c. di), Torino, Einaudi, 1970.
- L. Sasso, «Prefazione», in G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, L. Sasso (a c. di), Milano, Garzanti, 2007, pp. XXV-XXXVI.
- M. Schapiro, «On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art», in Id., *Romanesque Art. Selected Papers*, London, Thames and Hudson, 1993, pp. 1-27.
- A. Schmitt, «Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento: Petrarca's Rom-Idee in ihrer Wirkung auf die Paduaner Malerei; die methodische Einbeziehung des römischen Münzbildnisses in die Ikonographie "Berühmter Männer"», in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 18 (1974), 2, pp. 167-218.
- J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, O. Kurz (a c. di), trad. it. F. Rossi, Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- J. Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien, Kunstverlag Arthur Schroll & Co, 1924.
- J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, M. Bussagli (a c. di), trad. it. M. Doni, Milano, Medusa, 2011.
- J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, P. Conte (a c. di), Macerata, Quodlibet, 2011.
- J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera. Un saggio*, A. Daninos (a c. di), trad. it. D. Tortorella, Milano, Officina Libraria, 2011.

- J. Schuyler, *Florentine Busts: Sculpted Portraiture in the Fifteenth Century*, New York & London, Garland Publishing, 1976.
- M.V Schwarz & P. Theis, *Giottus Pictor. Band 1: Giottos Leben*, Wien, Böhlau 2004.
- P. Seiler, «Giotto al Erfinder des Porträts», in *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 2003, pp. 153 – 172.
- P. Seiler, «*trovare cose non vedute*. Naturnachahmung und Phantasie in Cennino Cenninis *Libro dell'arte*», in P. Brüllmann, U. Rombach & C. Wilde (Hrsg.), *Imagination, Transformation und die Entstehung des Neuen*, , Berlin/Boston, De Gruyter, 2014, pp. 111-154.
- M. Serchi, «Prefazione», in *id* (a c. di), Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, Firenze, Felice Le Monnier, 1999, pp. 3-14.
- J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino, Bollati Boringhieri, 2015 (ed. or. 1940).
- M. Siebert, *Totenmaske und Porträt. Der Gesichtsabguss in der Kunst der Florentiner Renaissance*, Baden-Baden, Tectum Verlag, 2017.
- D. Silvestri, *The Latin poetry*, E. C. Jensen (a c. di), München, Fink, 1973.
- P. Simons, «Portraiture, Portrayal, and Idealisation: Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women», in *Language and Images of Renaissance Italy*, A. Brown (ed.), Oxford, Claredon Press, 1995, pp. 263-311.
- P. Simons, «Women in Frames: the gaze, the Eye, and the Profile», in N Broude & M. Garrard (ed. by). *Expanding discourse: Feminism and Art History*, New York, HarperCollins, 1992, p. 38-57.
- R. Sinisgalli, *Il nuovo "De Pictura" di Leon Battista Alberti*. Roma, Edizioni Kappa, 2006
- C. B. Strehlke, «Agnolo Gaddi e il ritratto a Firenze nel Trecento», in C. Frosinini (a c. di), *Agnolo Gaddi e la Cappella Maggiore di Santa Croce a Firenze*, Milano, Silvana Editoriale, 2014, pp. 155-163.
- H. Steinke, «Giotto und die Physiognomik», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 59 (1996), pp. 523-547.

- L. Syson, «Alberti e ritrattistica», in Leon Battista Alberti, J. Rykwerst & A. Engel (a c. di), Milano, Olivetti / Electa, 1994, pp. 46-53.
- L. Syson & D. Gordon, *Pisanello: Painter to the Renaissance Court*, London, National Gallery, 2001.
- L. Syson, «Circulating a Likeness? Coin Portraits in Late Fifteenth-Century Italy», in N. Mann & L. Syson (ed. by), *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, London, 1998, pp. 113-125.
- D. & T. Talbot Rice, *Icons and their dating. A comprehensive study of their chronology and provenance*, London, Thames and Hudson, 1974.
- G. Tanturli, «Il ‘De viri illustri di Firenze’ e il ‘De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus’ di Filippo Villani», *Studi Medievali*, Anno XIV, (1973), pp. 833-881.
- G. Tanturli, «Introduzione», in F. Villani, *De origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus*, G. Tanturli (a c. di), Padova, Antenore, 1997, pp. IX-CXVII.
- G. Tanturli, «Le biografie d’artisti prima del Vasari», in *Il Vasari storiografo e artista. Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte*, Firenze, Redit Clarior, 1974, pp. 275-298.
- L. Tanzini, «Le due redazioni del ‘Liber de origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus’. Osservazioni sulla recente edizione», *Archivio Storico Italiano*, Firenze, Olschki, 2000, pp. 141-159.
- F. Tempesti, «Introduzione», in C. Cennini, *Il Libro dell’Arte o Trattato della pittura*, F. Tempesti (a c. di), Milano, Longanesi & C., 1984, pp. 7-19.
- J. Thomann, «Pietro d’Abano on Giotto», *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*, 54 (1991), pp. 238-244.
- G. Tigler, «La scultura del Trecento a Padova», ed. V. Sgarbi (a c. di), *Giotto e il suo tempo*, Milano, Federico Motta Editore, 2000, pp. 248 – 261.
- E. Toreno, *Netherlandish and Italian Female Portraiture in the Fifteenth Century*, Amsterdam University Press, 2022.
- B.S. Tosatti, «Cennino Cennini», in *Enciclopedia dell’arte medievale*, Vol IV, Roma, 1993, pp. 612-613.

- S. B. Tosatti, *I trattati di tecniche artistiche medievali con accenni sull'antichità e l'età moderna*, con la collab. di C. Mori e I. Mangili, Milano, Cooperativa Universitaria Studio e Lavoro, 2002.
- S. B. Tosatti, «Trattati tecnico-artistici», in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol. XI, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, 2000, pp. 316 – 319.
- J. B. Trapp, «Petrarch's Laura: the Portraiture of an Imaginary Beloved», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes LXIV*, The Warburg Institute University of London, 2001, pp. 55 – 192.
- J. B. Trapp, «The Iconography of Petrarch in the Age of Humanism», in Id., *Studies of Petrarch and His Influence*, London, The Pindar Press, 2003, pp. 1-117.
- J. Tripps, «Gentile da Fabriano e gli affreschi perduti di Taddeo Gaddi alla Santissima Annunziata di Firenze», in *Intorno a Gentile da Fabriano e a Lorenzo Monaco. Nuovi studi sulla pittura tardogotica*, D. Parenti & A. Tartuferi (a c. di), Livorno, Sillabe, 2007, pp. 122-127.
- L. Troncelliti, «The Making of Cennino Cennini», *Explorations in Renaissance Culture*, Vol. 30, No 1, 2004, pp. 291-325.
- M. G. Vaccari, «Modelli e livelli nella scultura votiva e devozionale in cartapesta e polimaterica. Qualche riflessione», in *Cartapesta e scultura polimaterica*, R. Casciaro (a c. di), Galatina, Mario Congedo Editore, 2012, pp. 77-83.
- H. van der Velden, «Medici votive images and the scope and limits of likeness», in N. Mann & L. Syson (ed. by), *The Image of the Individual*, London, British Museum Press, 1998, pp. 126-137.
- G. Vasari, *'Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori' nelle redazioni del 1550 e 1568*, R. Bettarini & P. Barocchi (a c. di), Firenze, Sansoni, 1971.
- G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, Volume primo, Torino, Einaudi, 1991.
- G. Villani, *Nuova Cronica*, G. Porta (a c. di), Parma, Guanda 1990.

- F. Villani, *De origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus*, G. Tanturli (a c. di), Padova, Antenore, 1997.
- G. Villani, «Introduzione», G. Boccaccio, *Vita di Petrarca*, G. Villani (a c. di), Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 11-62.
- A. Warburg, «Arte del ritratto e borghesia fiorentina. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinità. I ritratti di Lorenzo de' Medici e dei suoi familiari», in Id., *Opere I. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, M. Ghelardi (a c. di), Torino 2004, pp. 267-318.
- E. S. Welch, «Sforza Portraiture and SS. Annunziata in Florence», in *Florence and Italy: Renaissance Studies in Honour of Nicolai Rubinstein*, C. Elam & P. Denley (a c. di), London 1988 pp. 235-240.
- S. Weppelmann, «‘Storia o ffighura’. Objektstatus und Kontext der Berliner Tafeln Cenninis und Überlegungen zur Werkstatt des Agnolo Gaddi», in *Fantasie und Handwerk*, W-D. Löhr & S. Weppelmann (Hrsg.), Berlin, Hirmer, 2008, pp. 57-80.
- E.H. Wilkins, «On Petrarch's appreciation of art», *Speculum*, Vol. 36, No. 2 (Apr., 1961), The University of Chicago Press, pp. 299-301.
- R. William, «Antonio Pucci, guardiano degli atti della Mercanzia», *Studi e Problemi di Critica Testuale*, LX (2000), pp. 29-70.
- B. Wilson, «The Renaissance Portrait. From Resemblance to Representation», in *The Renaissance World*, J. J. Martin (ed. by), New York, Routledge, 2007, pp. 452-480.
- G. Wolf, «La Veronica e la tradizione romana di icone» in A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via (a c. di), *Il ritratto e la memoria*, Roma, Bulzoni Editore, 1993.
- J. Woods-Marsden, «“Ritratto al Naturale”: Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits», *Art Journal*, Vol. 46 No 3 (1987), pp. 209 – 216.
- D. R. E. Wright, *Il “De Pictura” di Leon Battista Alberti e i suoi lettori (1435 – 1600)*, trad. S. Catitti, Firenze, Leo S. Olschki, 2010.
- Y. Yiu, «The Mirror and Painting in Early Renaissance Texts», *Early Science and Medicine*, 2005, Vol. 10, No. 2, *Optics, Instruments and Painting, 1420-1720 Reflections on the Hockney-Falco Thesis* (2005), pp. 187-210.

- R. Zardoni, E. Bossi, A. Murphy, «The Iconography of the Roman Veronica. From the Repertoires of Karl Pearson to Veronica Route», in A. Murphy, H. L. Kessler, M. Petoletti, E. Duffy & G. Milanese (ed. by), *The European Fortune of the Roman Veronica in the Middle Ages*, Brno, Convivium. Supplementum, Seminarium Kondakovianum, 2017, pp. 286-300.
- A. Ziemba, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380-1500. T.1: Sztuka dworu burgundzkiego oraz miast niderlandzkich*, Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.

Sitografia:

- L. Frigerio, «Quel ritratto di sant'Ambrogio ammirato dal Petrarca», *Chiesa di Milano*, 16 dicembre 2016:
<https://www.chiesadimilano.it/news/arte-cultura/quel-ritratto-di-santambrogio-ammirato-dal-petrarca-33268.html> [accesso: 27.11.20]
- F. Interguglielmi, «The spectacle of the Baptistery of Padua: the frescoes of Giusto de' Menabuoi», *Finestre sull'Arte*, 22 settembre 2023:
<https://www.finestresullarte.info/en/works-and-artists/the-spectacle-of-the-baptistery-of-padua-the-frescoes-of-giusto-de-menabuoi> [accesso: 23.01.25]
- Il complesso Oratorio di San Giorgio:
<https://www.arcadelsanto.org/santantonio/oratorio-di-san-giorgio/> [accesso: 15.03.25]

OŚWIADCZENIE

Oświadczam, że papierowa wersja pracy doktorskiej pt.

Le radici della teoria del ritratto nella letteratura italiana del Trecento e del primo Quattrocento prima di Leon Battista Alberti in relazione alla pratica artistica.

(Korzenie teorii portretu w literaturze włoskiej XIV i wczesnego XV wieku przed Leonem Battistą Albertim w kontekście praktyki artystycznej.)

zgodna jest z załączoną wersją elektroniczną zapisaną w Word i PDF.

.....

podpis promotora pracy doktorskiej
doktorskiej

.....

podpis autora pracy

OŚWIADCZENIE

Ja, niżej podpisana oświadczam, iż przedłożona praca doktorska pt.

Le radici della teoria del ritratto nella letteratura italiana del Trecento e del primo Quattrocento prima di Leon Battista Alberti in relazione alla pratica artistica.

(Korzenie teorii portretu w literaturze włoskiej XIV i wczesnego XV wieku przed Leonem Battistą Albertim w kontekście praktyki artystycznej.)

została wykonana przeze mnie samodzielnie, nie narusza praw autorskich, interesów prawnych i materialnych innych osób.

.....

data

.....

własnoręczny podpis