

LA PROSPETTIVA RINASCIMENTALE

CODIFICAZIONI E TRASGRESSIONI

Volume I

A cura di Marisa Dalai Emiliani

Centro Di

 I. Proposte di apertura e confronto disciplinare

Decio Gioseffi, *Prospettiva e semiologia* 13

Egle Becchi e Giorgio Riva, *Polisemantica dello spazio abitato: la verifica di un caso* 27

Carlo Severi, *Note sull'immagine del corpo nel sistema prospettico* 35

II. La pratica prospettica: contributi di lettura

André Chastel, *Les apories de la perspective au Quattrocento* 45

Susanne Lang, *Brunelleschi's panels* 63

Riccardo Pacciani, *Ipotesi di omologie fra impianto fruitivo e struttura spaziale di alcune opere del primo Rinascimento fiorentino: il rilievo della base del « S. Giorgio » di Donatello, la « Trinità » di Masaccio, l' « Annunciazione » del convento di S. Marco del Beato Angelico* 73

Enio Sindona, *Prospettiva e crisi nell'Umanesimo* 95

Renato Angeli e Renato Zini, *La prospettiva: invenzione o scoperta?* 125

Daniel Arasse, *Espace pictural et image religieuse: le point de vue de Masolino sur la perspective* 137

Eiko Wakayama, *La prospettiva come strumento di visualizzazione dell'« istoria »: il caso di Masolino* 151

Christiane L. Joost-Gaugier, *Some considerations regarding the tuscanization of Jacopo Bellini* 165

Germano Mulazzani, *Considerazioni sulla costruzione spaziale della « Camera degli sposi » alla luce dell'identificazione della sua fonte letteraria* 177

Margaret Daly Davis, *Carpaccio and the perspective of regular bodies* 183

Bruna Ciati, *Cultura e società nel secondo Quattrocento attraverso l'opera ad intarsio di Lorenzo e Cristoforo da Lendinara* 201

Eros Robbiani, *La verifica costruttiva del « finto coro » di S. Maria presso S. Satiro a Milano* 215

Joseph Polzer, *The perspective of Leonardo considered as a painter* 233

Marichia Arese, Aldo Bonomi, Claudio Cavalieri, Claudio Fronza, *L'impostazione prospettica della « Cena » di Leonardo da Vinci: un'ipotesi interpretativa* 249

CULTURA E SOCIETÀ NEL SECONDO QUATTROCENTO
 ATTRAVERSO L'OPERA AD INTARSIO
 DI LORENZO E CRISTOFORO DA LENDINARA

Bruna Ciati

Uno studio dell'opera ad intarsio di Lorenzo (1425 c.-1477) e Cristoforo (1428c.-1491c.) da Lendinara, deve, in via preliminare, fare i conti con la loro lunga esclusione dal dibattito critico, esclusione dovuta al precoce inserimento della tarsia tra le cosiddette "arti minori". Un secondo dato rilevabile è che l'opera ad intarsio difficilmente è stata studiata e valutata di per se stessa; se si escludono infatti alcuni studi relativamente recenti, le tarsie sono state studiate nel migliore dei casi in rapporto alla pittura loro contemporanea, cioè si è cercato di stabilire a quale tipo di esperienza pittorica gli intarsiatori si siano ricollegati (per esempio, per quanto riguarda i Lendinara, se a Piero della Francesca o a Mantegna o a Donatello), oppure, nel peggiore dei casi, sono state considerate solo in quanto probabili traduzioni di cartoni forniti da pittori famosi, con l'unico risultato, come rileva giustamente l'Arcangeli,¹ di stimolare l'immaginazione e di far rimpiangere i cartoni perduti.

Solo con una certa fatica e dopo parecchio tempo si è arrivati a riconoscere all'opera ad intarsio una sua specificità ed una sua intrinseca qualità. Infatti, se per un verso è necessario chiarire i rapporti che gli intarsiatori hanno avuto con gli altri artisti, soprattutto per esaminare quale contributo hanno dato alla formazione di un determinato clima culturale (per esempio, nei confronti della scienza prospettica), l'indagine però diventa parziale e deviante, quando, nel fare questo, trascuriamo di considerare il problema fondamentale che è quello della tarsia come mezzo espressivo autonomo; poiché, se è vero che commettere pezzetti di legno è diverso che usare colori e pennelli, questa diversità tecnica non si esplica solo a livello formale ma è già, di per se stessa, portatrice di contenuti e significati diversi.

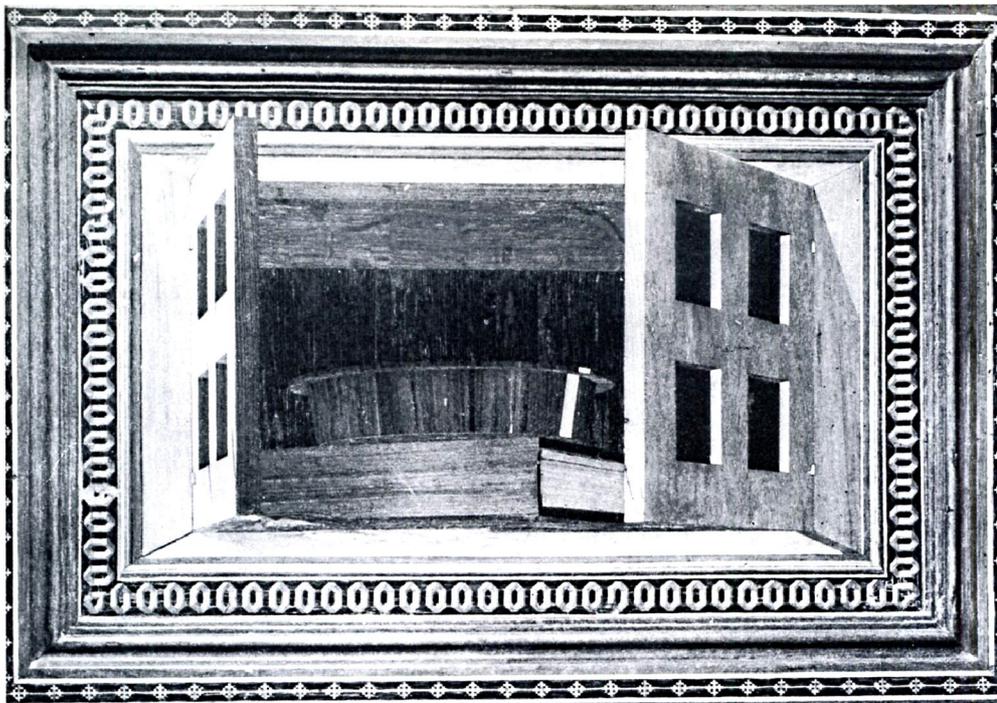
Riguardo ai Lendinara si nota che la pur scarsa letteratura critica ha progressivamente posto l'accento sulla diversità tra i due fratelli, in quanto Lorenzo verrebbe messo in rapporto con l'ambiente padovano, mantegnesco e squarcionesco, e Cristoforo invece con Piero della Francesca, di cui tradurrebbe in tarsia i cartoni.

A ciò bisogna aggiungere le testimonianze di studiosi locali e la fondamentale intuizione di Chastel² che ha rilevato la piena aderenza delle tarsie lendinaresi alla specificità della tecnica ad intarsio, per cui le loro opere risulterebbero quasi paradigmatiche in tal senso.

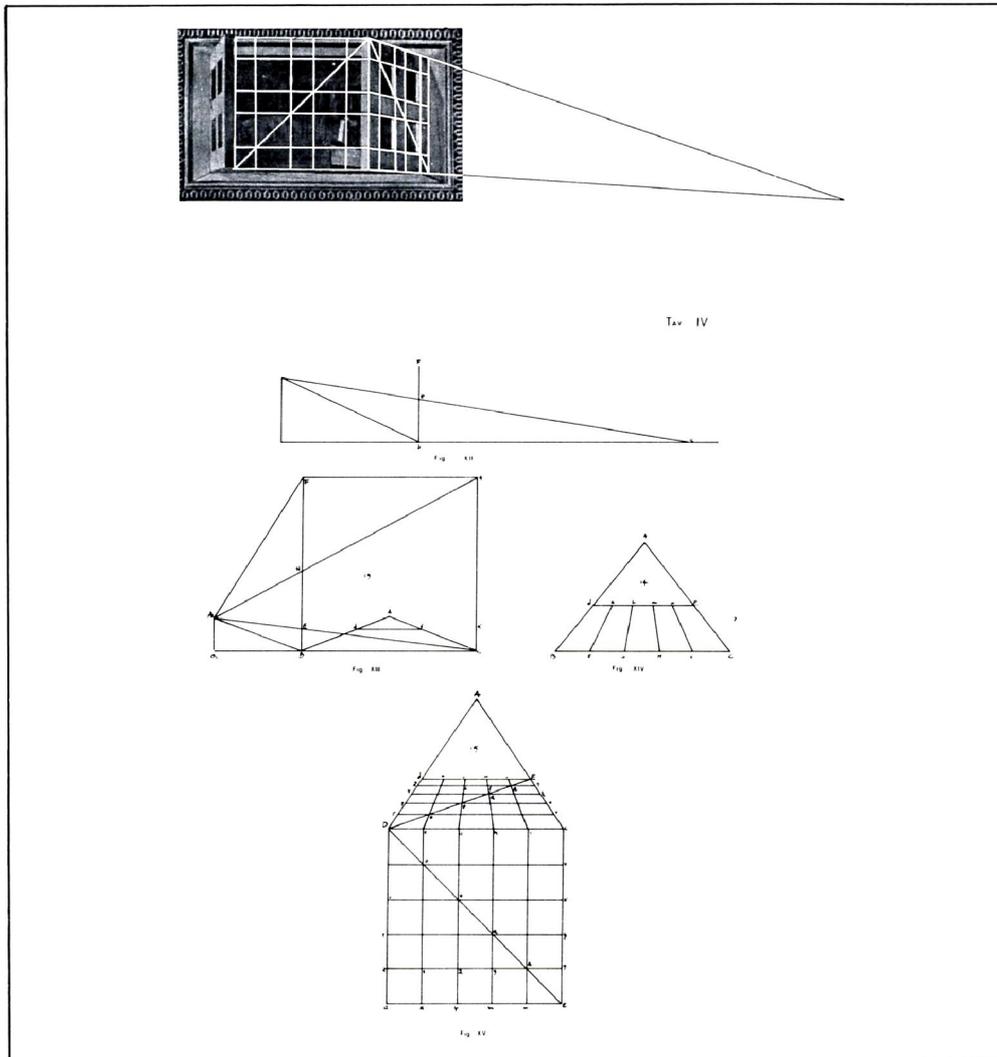
Ciò che comunque si può dire è che Lorenzo e Cristoforo Canozzi, originari di Lendinara, esercitarono l'attività di maestri intarsiatori soprattutto nel Veneto (Lorenzo) e in Emilia (Cristoforo); questo però dopo aver lavorato insieme a Ferrara per lo studiolo di Belfiore, opera perduta, eseguito dal 1449 al 1453, quindi contemporaneamente al soggiorno di Piero nella stessa città, e successivamente, forse, a Reggio Emilia dove

1) F. Arcangeli, *Tarsie*, Roma 1942, p. 4.

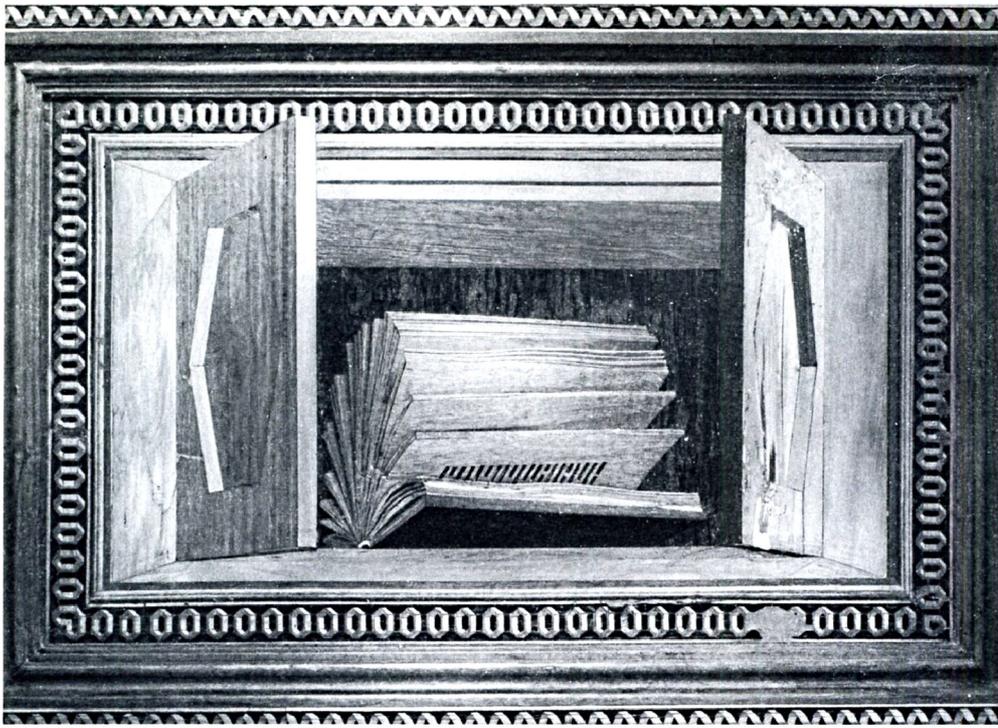
2) A. Chastel, *Marqueterie et perspective au XV siècle*, in "Revue des Arts", 1953, III, pp. 141-154.



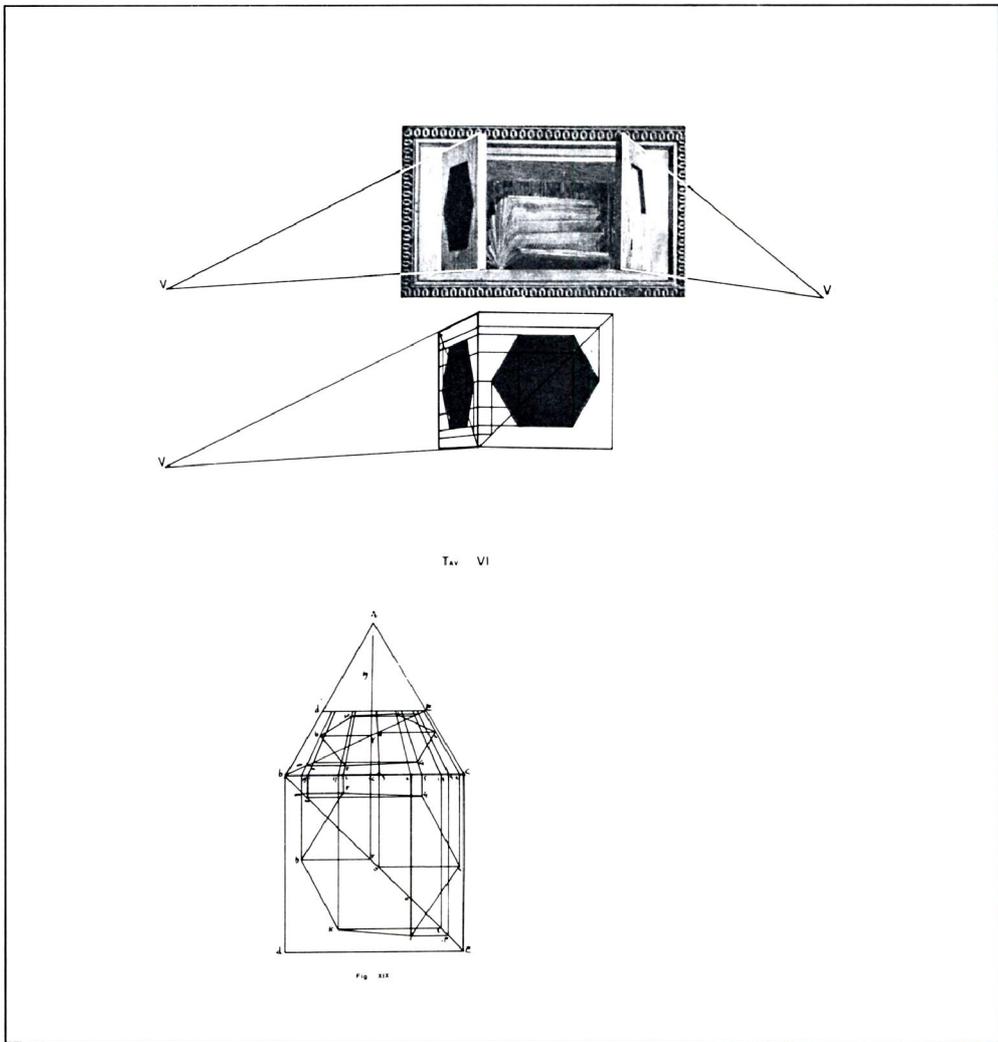
1. Cristoforo da Lendinara, *Tarsia*, Modena, coro della Cattedrale, dorsale del primo stallo a partire da destra.
(Foto: Soprintendenza ai Beni storico-artistici, Modena).



2. Ricerca della costruzione prospettica in relazione ai teoremi XII, XIII, XIV, XV, del *De Prospectiva Pingendi* di Piero della Francesca.
(Foto: Archivio Fotografico Castello Sforzesco, Milano; Grafica Fronza, Trento).



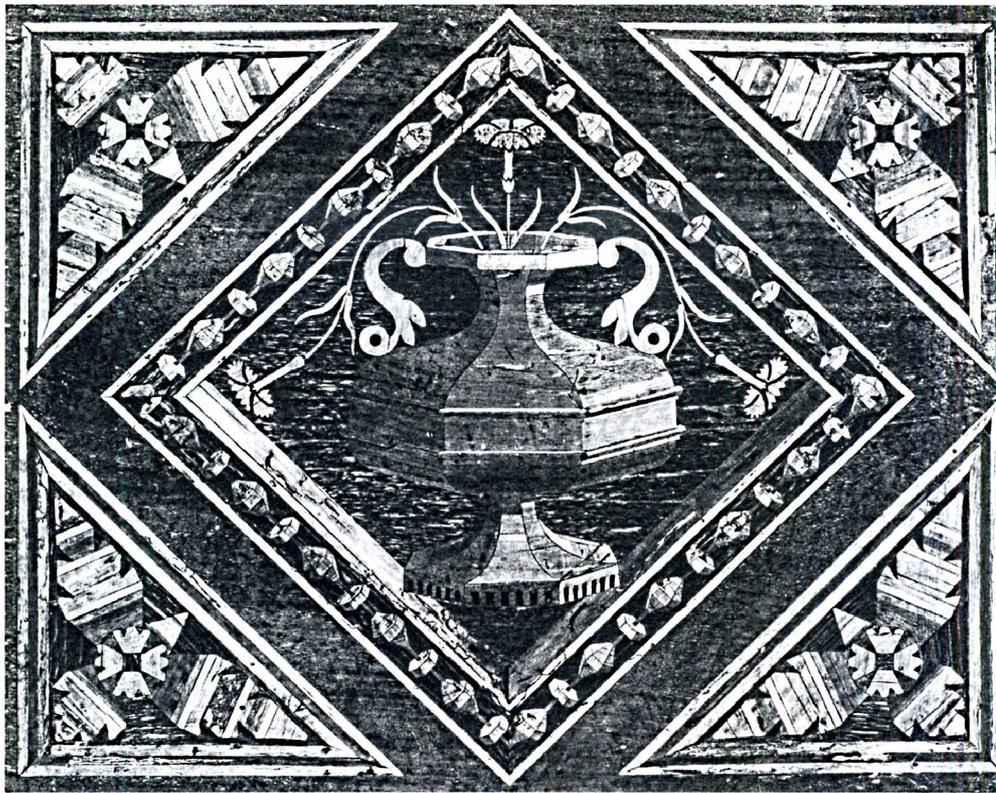
3. C. da Lendinara, *Tarsia*, Modena, Cattedrale, dorsale del quarto stallo a partire da destra.
(Foto: Soprintendenza ai Beni storico-artistici, Modena).



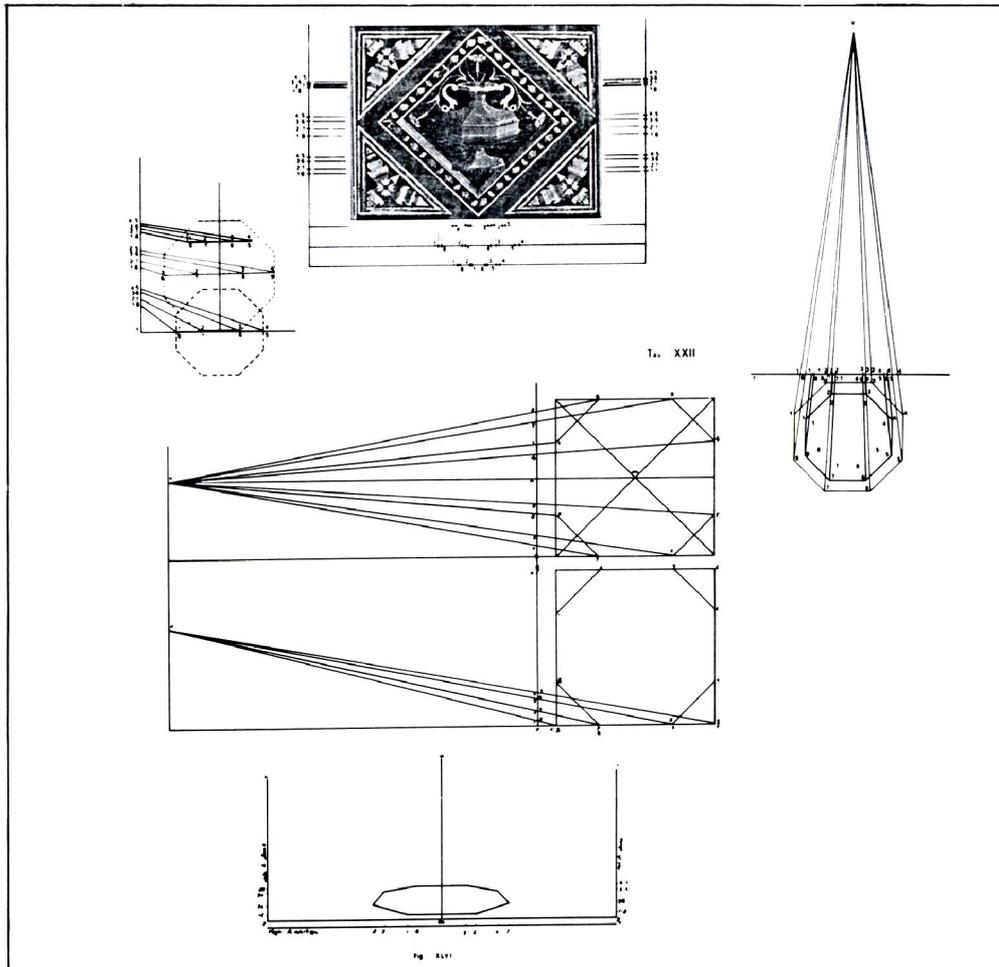
Tav. VI

Fig. XII

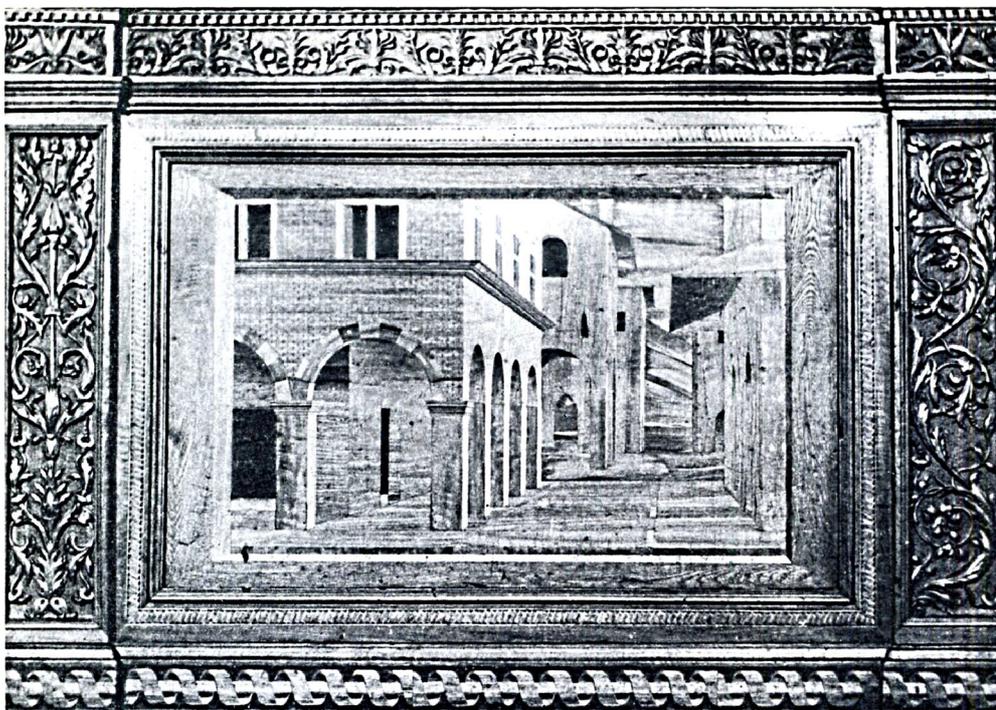
4. Ricerca della costruzione prospettica in relazione al teorema XIX del *De Prospectiva Pingendi*.
(Foto: Archivio Fotografico Castello Sforzesco, Milano; Grafica Fronza, Trento).



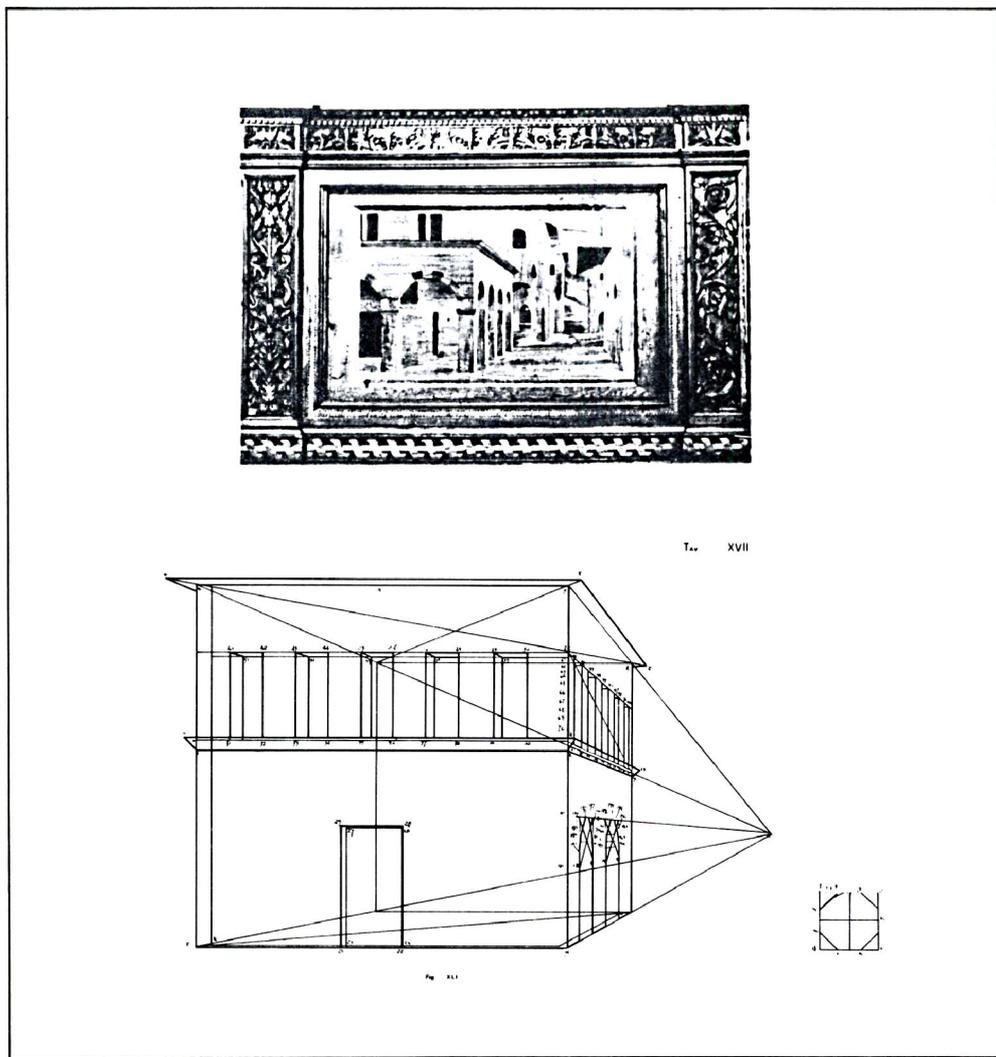
5. C. da Lendinara, *Tarzia*, Modena, Cattedrale, decimo stallo a partire da sinistra.
 (Foto: Soprintendenza ai Beni storico-artistici, Modena).



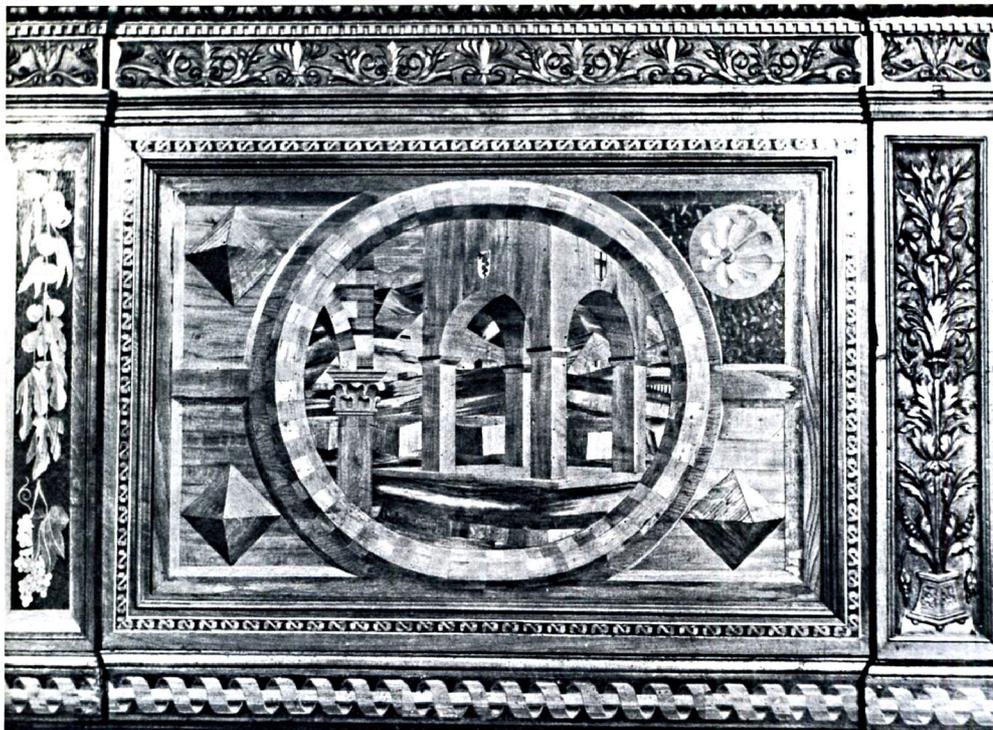
6. Ricerca della costruzione prospettica in relazione al teorema XLVI del *De Prospectiva Pingendi*.
 (Foto: Archivio Fotografico Castello Sforzesco, Milano; Grafica Fronza, Trento).



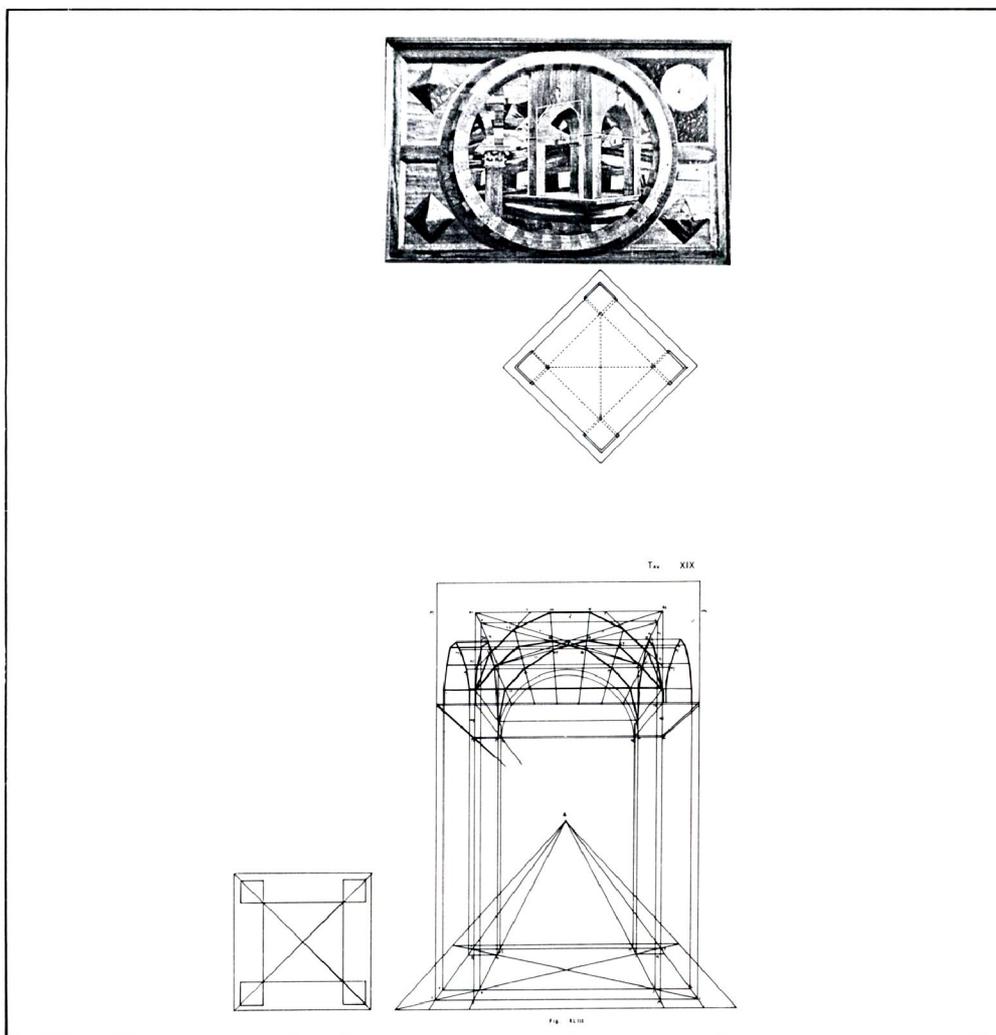
7 C. da Lendinara. *Tarsia*, Parma, Cattedrale, Sacrestia dei Consorziali, quinto riquadro a sinistra della porta d'ingresso.
 (Foto: Soprintendenza ai Beni storico-artistici, Parma).



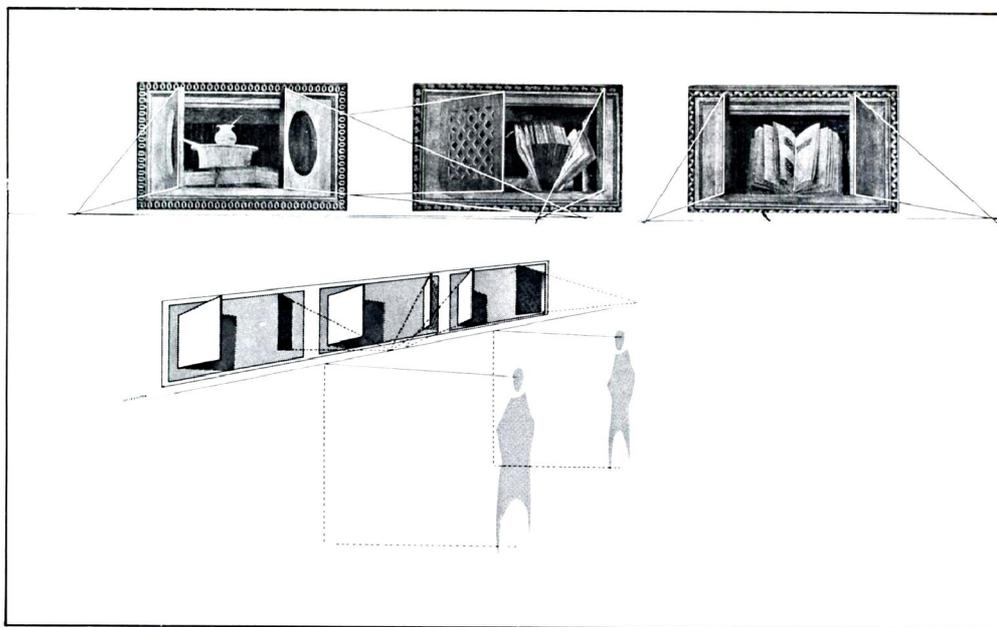
8. Ricerca della costruzione prospettica in relazione al teorema XLI del *De Prospectiva Pingendi*.
 (Foto: Archivio Fotografico Castello Sforzesco, Milano; Grafica Fronza, Trento).



9. C. da Lendinara, *Tarsia*, Parma, Cattedrale, Sacrestia dei Consorziali, terzo riquadro a sinistra della porta d'ingresso.
(Foto: Soprintendenza ai Beni storico-artistici, Parma).

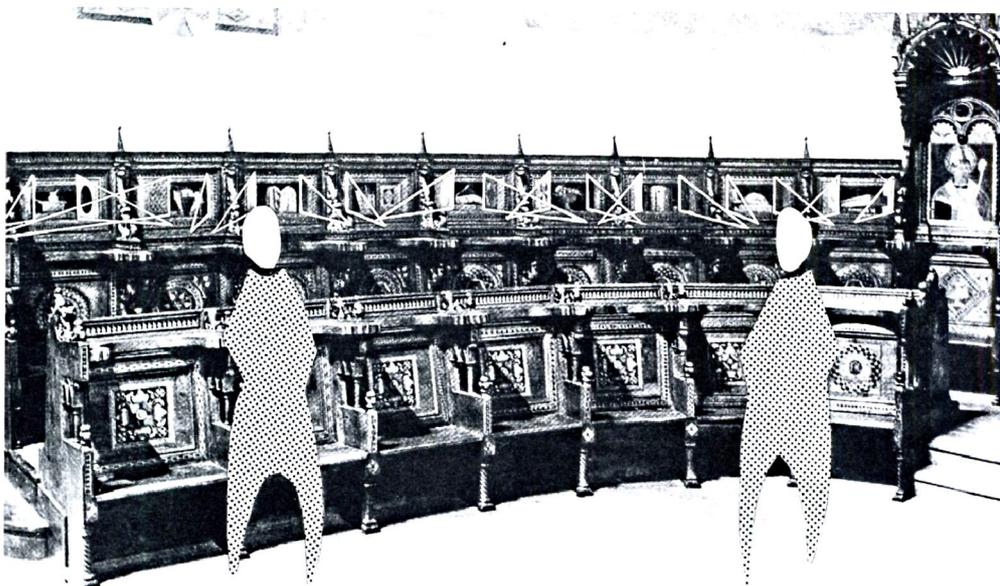


10. Ricerca della costruzione prospettica in relazione al teorema XLIII del *De Prospectiva Pingendi*.
(Foto: Archivio Fotografico Castello Sforzesco, Milano; Grafica Fronza, Trento).



11. Ricerca dell'orizzonte prospettico.

(Foto: Soprintendenza ai Beni storico-artistici, Modena; Grafica Fronza, Trento).

12. C. da Lendinara, *Coro*, parte sinistra, Modena, Cattedrale. Verifica dell'orizzonte prospettico comune, in riferimento alla posizione dell'osservatore.

(Foto: Soprintendenza ai Beni storico-artistici, Modena; Grafica Fronza, Trento).

brità e funzione traente a livello intellettuale, erano notevolmente aumentate e riconosciute. Si era creata insomma una specie di dicotomia tra le istituzioni, rimaste pressoché immutate, e la nuova consapevolezza a livello teorico da parte degli 'artisti-intellettuali', consapevolezza che, a sua volta, si traduceva in aperto riconoscimento da parte della classe dominante.

Determinante, per l'evoluzione della situazione, mi sembra infatti questo particolare tipo di committenza, che non è la chiesa, ma il signore che inizia a ritenere della massima importanza avere qualcuno che dia una evidente dimostrazione del suo potere e del suo prestigio. Ora, i maestri intarsiatori, in quanto esecutori soprattutto di cori ed arredi, rimanevano legati in massima parte alla committenza ecclesiastica, e, per di più, le loro opere, generalmente collocate in luoghi piuttosto nascosti, non si prestavano molto a svolgere una funzione ideologica; se si eccettuano infatti alcune sporadiche offerte, sono rarissimi gli ac-

cadere che, prima di affidare l'opera ad un determinato maestro, fosse indetto un concorso, e) sempre dai contratti si ricavano poi interessanti notizie riguardanti i pagamenti; a tal proposito si nota che, almeno per quanto riguarda i Lendinara, essi erano piuttosto elevati, e che gli intarsiatori erano pagati un tanto per ogni stallo, il che potrebbe sottintendere ancora una valutazione che tiene conto più della quantità che della qualità del lavoro. Poteva anche accadere che al paga-

mento in denaro fosse aggiunta una parte di pagamento in natura. Inoltre il committente, per garantirsi ulteriormente circa la puntualità e la qualità del prodotto, spesso sui pagamenti, che venivano fatti un tanto al mese, teneva indietro una somma da pagare a lavoro ultimato. Per un approfondimento di questi problemi e un esame diretto dei documenti si veda: B. Ciati, *Il significato dell'opera ad intarsio nella cultura e nella società del secondo Quattrocento attraverso l'opera dei Lendinara*, Tesi