

**IL LIBRO DELL'ARTE DI CENNINO CENNINI (1821-1950):  
UN ESEMPIO DI DIFFUSIONE DELLA CULTURA ITALIANA NEL  
MONDO**

*THE BOOK OF THE ART BY CENNINO CENNINI (1821-1950):  
AN EXAMPLE OF THE DISSEMINATION OF ITALIAN CULTURE IN THE  
WORLD*

GIOVANNI MAZZAFERRO  
Bologna, Italia  
gmazzaferro01@gmail.com

Scritto alla fine del 1300, noto sin dai tempi di Vasari, il Libro dell'Arte di Cennino Cennini è stato pubblicato per la prima volta solo nel 1821. Da allora ha conosciuto una grande fortuna editoriale come testimonianza autentica delle tecniche artistiche praticate nel Medioevo. Ogni nuova edizione lo ha caricato di interpretazioni e sfumature diverse, trasformando un semplice ricettario in un vero e proprio mito per generazioni di artisti e studiosi.

---

*Written at the end of 1300, and known since the time of Vasari, the Book of the Art by Cennino Cennini was published for the first time only in 1821. Since then, the Book has experienced a great editorial success as authentic testimony of the Italian artistic techniques practiced in middle Ages. Each new edition has provided it with new interpretations and different shades, turning a simple recipe book into a true legend for generations of artists and scholars.*

GIOVANNI MAZZAFERRO è un cultore di fonti di storia dell'arte. Dirige il blog 'Letteratura artistica' (<http://letteraturaartistica.blogspot.it>) su cui vengono pubblicate ricerche e recensioni in materia. Ha pubblicato sul blog una serie di approfondimenti sull'influenza esercitata nei singoli Paesi dal *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini, a partire dall'*editio princeps* del 1821.

**Parole chiave:**

- Cennino Cennini
- Storia dell'Arte
- Libro dell'Arte

**Keywords:**

- Cennino Cennini
- Art History
- Book of the Art

Envío: 10/07/2014

Aceptación:  
26/11/2014

La letteratura artistica italiana è universalmente nota per alcuni testi fondamentali: i trattati di Leon Battista Alberti, le *Vite* del Vasari, il *Trattato della Pittura* di Leonardo da Vinci e il *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini. Tuttavia, al contrario dei primi tre, la fortuna editoriale del testo di Cennino è un fatto relativamente recente.<sup>1</sup> La prima edizione a stampa del trattato (a cura di Giuseppe Tambroni) è del 1821. Da allora (e specialmente nel corso del XX secolo) si è assistito a una fioritura di edizioni e traduzioni di cui, fino a qualche tempo fa, non si aveva perfettamente coscienza.<sup>2</sup> È fuori di dubbio che la fortuna editoriale del *Libro dell'Arte* si debba innanzi tutto all'essere, nella sostanza, un manuale di tecniche artistiche medievali (anche se, come vedremo, questa definizione può apparire per molti versi riduttiva); le edizioni a stampa aumentano quindi rapidamente con l'incremento dell'interesse per le tecniche medievali. Tuttavia, esattamente come nel caso delle opere di Alberti, Vasari e Leonardo, non vi è dubbio che il trattato cenniniano sia stato interpretato in maniera diversa dai suoi esegeti.

<sup>1</sup> La prima edizione a stampa del *De Pictura* di Leon Battista Alberti è del 1540, le *Vite* del Vasari sono del 1550 (edizione torrentiniana) e del 1568 (edizione giuntina); la *princeps* del *Trattato della pittura* di Leonardo è del 1651.

<sup>2</sup> Per una rassegna completa della edizioni a stampa del Libro dell'Arte rimando a G. Mazzaferro, 'Cennino Cennini e il "Libro dell'Arte": censimento delle edizioni a stampa', pubblicato online su <http://letteraturaartistica.blogspot.com> [consultato il 26/11/2014].

Scopo di questo saggio è proprio quello di delineare alcune linee di tendenza svoltesi dal 1821 (anno della prima edizione) al 1950 circa attraverso l'esame delle sue edizioni a stampa.

CENNINO DA VASARI AL 1821: “ESSENDO OGGI NOTISSIME TUTTE QUELLE COSE...”. L'esistenza del trattato cenniniano è nota sin dai tempi del Vasari, che ne aveva accennato appunto nelle sue *Vite*.<sup>3</sup> Ci si può chiedere legittimamente se Vasari avesse letto il manoscritto dell'artista di Colle Val d'Elsa, manoscritto di cui dice essere una copia presso tal Giuliano, orefice senese. Non si capisce bene, giudicando con occhi moderni e non a lui contemporanei, come, nel voler descrivere la parabola degli accadimenti artistici secondo una visione toscano-centrica, secondo cui l'arte era stata rifondata da Giotto ed aveva raggiunto la perfezione con Michelangelo, Vasari manchi completamente l'appuntamento con Cennino e si limiti a scrivere che Cennini nel suo libro aveva trattato “molti... avvertimenti, de' quali non fa bisogno ragionare, essendo oggi notissime tutte quelle cose che costui ebbe per gran secreti e rarissime in que' tempi”.<sup>4</sup> Per secoli, dopo Vasari, Cennini viene citato (di rado) e mai preso seriamente in considerazione. Baldinucci addirittura fornisce la collocazione di uno dei manoscritti che lo testimoniano ma nessuno si preoccupa di pubblicare l'opera.<sup>5</sup> Non è il caso di stupirsi di tanto; l'interesse per il *Libro dell'Arte* segue lo stesso andamento dell'interesse per l'arte degli Antichi Maestri; è cioè sostanzialmente nullo almeno fino ai primi del XIX secolo.

LA PRIMA EDIZIONE A STAMPA (1821). La prima edizione a stampa del trattato cenniniano risale al 1821, ed è opera di Giuseppe Tambroni.<sup>6</sup> Tambroni era un personaggio ben noto nel mondo italiano dell'erudizione di stampo accademico e neoclassico. C'è da chiedersi innanzi tutto che cosa lo spinga a proporre la *princeps* del *Libro dell'Arte*. A giudicare dal suo commento, non vi è dubbio che Tambroni avverta l'esigenza di divulgare e far meglio conoscere le tecniche artistiche in contrapposizione a complesse impalcature teoriche che vanno per la maggiore in quei tempi:

Fra tutti coloro, che scrissero trattati dell'arte del dipingere..., tutti gli altri, volendo sottilizzare e metafisicare, entrarono nelle dispute delle idee, e perdettero di veduta lo scopo principale. Anzi può dirsi che quanto più si è voluto parlare di cose sublimi e fantastiche, tanto più si è smarrita l'arte, la quale maggior incremento s'ebbe sempre più dalla pratica che dalla teoria. Perocchè veggiamo che Raffaello e tanti altri principali maestri non attinsero ad altre fonti che a

<sup>3</sup> Per la precisione nella seconda edizione delle *Vite* (la Giuntina), all'interno della vita di Agnolo Gaddi: G. Vasari, *Le Vite*, ed. R. Bettarini e P. Barocchi, S.P.E.S., Firenze, vol. II, 1967, p. 248.

<sup>4</sup> Non è da sottovalutare l'ipotesi che la conoscenza vasariana del trattato fosse indiretta e provenisse da Vincenzo Borghini, notoriamente uno dei collaboratori nell'impresa dell'aretino. In un documento manoscritto Borghini dimostra di conoscere il testo del *Libro dell'Arte*. Cfr. C. Cennini, *Il libro dell'Arte*, ed. F. Frezzato, Vicenza, 2003, p. 28.

<sup>5</sup> F. Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, VII volumi, S.P.E.S. Studio per Edizioni Scelte, Firenze, 1974-1975. In particolare cfr. Vol. I, pp. 308-313.

<sup>6</sup> C. Cennini, *Di Cennino Cennini Trattato della Pittura messo in luce per la prima volta con annotazioni dal cavalier Giuseppe Tambroni*, Stamperia Paolo Salviucci, Roma, 1821.

quelle della natura e della pratica, e che i tanti trattati del *bello* e dell'*ideale* non hanno prodotto dappoi un solo di que' valenti.<sup>7</sup>

Tambroni non fa mistero di ritenere che il manoscritto possa essere di grande utilità pratica per gli artisti, specie per coloro che esercitano l'arte dell'affresco, ormai andata totalmente smarrita (Tambroni si trova a Roma e molto probabilmente l'accento è ai primi Nazareni tedeschi, che all'inizio dell'800 hanno qui stabilito la loro base). Tuttavia non scende mai su un piano squisitamente tecnico (probabilmente non ne è in grado) e non è dato sapere quanto realmente il trattato possa essere stato di una qualche utilità per un artista che lo volesse consultare.

L'impressione è che la spinta principale sia data dalla volontà di utilizzare il manoscritto come importante strumento per risolvere una *querelle* famosissima: ovvero se effettivamente la pittura ad olio fosse stata 'inventata' da Van Eyck e, tramite Antonello da Messina, fosse poi transitata in Italia, come dice il Vasari nelle sue *Vite*; o se fosse praticata già precedentemente. La questione aveva fatto versare fiumi d'inchiostro (e altrettanti ne avrebbe fatti prosciugare nei decenni successivi), specie dopo che, nel 1774, Lessing aveva pubblicato la *princeps* dell'altro grande trattato di tecniche artistiche medievali, il *De diversis artibus* del monaco Teofilo, ritenuto dell'XI secolo d.C., in cui già compariva testimonianza delle tecniche ad olio.<sup>8</sup> Il trattato cenniniano è considerato un altro testimone in questo senso, e quindi la dimostrazione che Vasari si era sbagliato (anche se poi le conclusioni che Tambroni ne trasse, ovvero che anche la pittura ad olio fosse stata 'invenzione' italiana, sulla base delle presunte origini peninsulari di Teofilo, erano del tutto sbagliate).

Non è poi da sottovalutarsi un interesse di ordine linguistico; si tratta, anzi, di un tema molto sentito all'epoca, e lo sarà sempre più man mano che ci si inoltrerà nel secolo risorgimentale (basti pensare che Tommaseo comincia a lavorare al suo progetto di *Dizionario* già nel 1827, a partire da un'edizione del *Vocabolario della Crusca* del 1806). Scrive Tambroni:

E questo libro di Cennino non è soltanto di molta utilità per l'arte. Esso è ancora di giovamento alla lingua nostra. Perocchè quantunque lo stile ne sia incolto e quasi sempre disadorno, quale poteva usare uno scrittore ignaro delle buone lettere, pure la lingua, comechè ripiena di modi plebei e d'idiotismi, è nullameno buona nell'universale, e contiene d'assai parole nuove ed eccellenti, soprattutto per le cose dell'arte... Delle quali parole io darò alla fine di questo libro un indice, onde i compilatori de' vocabolarj possano giovarsene, e i filologi se ne servano a rischiarare qualcheduna delle quistioni, che toccano il fondo e le origini della lingua.<sup>9</sup>

E aggiunge in nota, in corrispondenza dell'indice promesso:

Le voci, che ho qui riunite, potranno servire per la maggior parte ad accrescere il vocabolario delle belle arti del Baldinucci, il quale ha in vero lasciato troppo a desiderare in simile argomento... Sarà... opera de' principali letterati italiani l'ammettere le voci che crederanno illustri, ed escludere le viete e rozze. E a niuno sarà più onesto di darne sentenza, quanto a que' nobili ingegni del Monti, del

<sup>7</sup> C. Cennini, *Di Cennino Cennini Trattato della Pittura*, op. cit., pp. XX-XXI.

<sup>8</sup> Theophilus Presbyter, *Vom Alter der Oelmalerey aus dem Theophilus Presbyter*, ed. G.E. Lessing, Braunschweig, 1774.

<sup>9</sup> C. Cennini, *Di Cennino Cennini Trattato della Pittura*, op. cit., p. XVIII.

Perticari, del Giordani, del Cesari, del Niccolini, e degli altri che si occupano ora della grave materia della lingua nostra.<sup>10</sup>

IL PROBLEMA TESTUALE DEL TRATTATO DI CENNINO: IL DIBATTITO ITALIANO DAL 1821 AL 1859. Dobbiamo a questo punto fare un passo indietro. Quando stampa la sua edizione del libro cenniniano, Tambroni è a conoscenza dell'esistenza di due manoscritti (non originali) che ne tramandano il testo. Si tratta del codice Vaticano Ottoboniano 2974 (su cui conduce l'edizione critica) e del codice Mediceo Laurenziano P.78.23. Ben presto divampa la polemica sul perché Tambroni abbia preferito il primo (chiaramente più recente e largamente incompleto) al secondo. Il dibattito (che non riguarda solo la scelta del manoscritto su cui condurre l'edizione, ma si allarga anche al lessico utilizzato dal Tambroni, giudicato troppo 'normalizzato') si dipana quasi integralmente sull'*Antologia Viesseux* già da giugno 1821, ed è frutto di una recensione molto critica ad opera di Antonio Benci. Fu Benci, peraltro, a segnalare, in questa recensione, l'esistenza di un terzo manoscritto col testo cenniniano (conservato presso la biblioteca Riccardiana). Non è qui il caso di richiamare tutti i termini della questione, in cui disse la sua anche Leopoldo Cicognara, ma si vogliono sottolineare due aspetti: a) la discussione ebbe ad oggetto aspetti prettamente filologici; b) lo stesso Benci attese ad una nuova edizione dell'opera, che però non riuscì a pubblicare. Pur non avendo avuto modo di consultare il testo (che è conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze), mi sembra di capire che Benci, conscio dei suoi limiti, si sia premurato di rivolgersi a chimici da un lato ed ad artisti dall'altro per cercare di verificare i punti meno comprensibili del *Libro dell'Arte*.<sup>11</sup>

Senza dubbio il problema principale, in quei decenni, è quello di stabilire un testo filologicamente valido. Si può senz'altro dire che la questione venga affrontata e risolta brillantemente dalla seconda edizione italiana, quella dei fratelli Gaetano e Carlo Milanese nel 1859.<sup>12</sup> L'edizione, innanzi tutto, è condotta sui due manoscritti fiorentini (mediceo-laurenziano e riccardiano) fra loro interpolati. Viene accantonato il manoscritto vaticano di Tambroni (largamente incompleto). È inoltre arricchita da ricerche archivistiche che permettono di stabilire come, molto probabilmente, Cennino avesse composto l'opera (nella sua integralità o in gran parte) in quel di Padova. Il trattato, dunque, sarebbe il frutto di due culture (linguistiche ed artistiche): quella toscana e senese in particolare e quella veneta e patavina dall'altro. Tutte le edizioni italiane successive proporranno aggiustamenti in un senso o nell'altro; proporranno, ad esempio, un maggiore o minore utilizzo di venetismi, una diversa scansione in capitoli dell'opera, ma, nella sostanza, avranno come stella polare l'edizione

<sup>10</sup> C. Cennini, *Di Cennino Cennini Trattato della Pittura*, op. cit., p. 158.

<sup>11</sup> Si vedano *Gli scritti d'arte della Antologia di G.P. Viesseux 1821-1833*, Paola Barocchi (a cura di), VII volumi, S.P.E.S., Studio per Edizioni Scelte, Firenze, 1975-1979. In particolare la recensione di Benci è contenuta nel fascicolo di giugno 1821 (Vol. I, 117-144), la replica di Tambroni e la controreplica di Benci nel numero di agosto (I, 211-220 e 220-229); l'intervento di Cicognara è di ottobre 1822 (I, 567-586). Si veda inoltre la nota critica di Paola Barocchi (Vol. VI, pp. 20-24) e la nota 46 a p. 59 dello stesso volume, in cui viene riportata la bozza del testo introduttivo all'edizione cenniniana preparata da Benci.

<sup>12</sup> C. Cennini, *Il Libro dell'Arte, o Trattato della Pittura di Cennino Cennini da Colle Val d'Elsa, di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitoli tratti dai codici fiorentini*, ed. Gaetano e Carlo Milanese, Firenze, 1859.

Milanesi. Edizione che viene alla luce in clima pienamente puristico, e che non a caso vede come dedicatario dell'opera Luigi Mussini, una delle figure artistiche di spicco del purismo italiano.

Piace, peraltro, che i due fratelli siano chiaramente consci dei loro limiti, avvertano l'esigenza di verificare sul campo l'effettiva efficacia delle ricette cenniniane, ma abbiano il coraggio di ammettere: "Dopo aver detto in generale di quali materie tratta il libro del Cennini, dovremmo tenergli dietro ad esaminare e comprovare le sue esperienze; ma questo sarebbe assunto maggiore delle nostre forze; né solo basterebbe il conoscersi di chimica, di metallurgia e di geologia, ma si richiederebbero eziandio altre notizie e pratiche che noi non abbiamo. Puossi nonpertanto affermare, per testimonianza di alcuni pochi dei nostri artisti che hanno assai studiato negl'insegnamenti di Cennino, che a molte di quelle pratiche si perviene, e che non tanto le conferma l'esperienza, quanto sono buone in effetto, e meritevoli ancora di esser rimesse in corso."<sup>13</sup>

LE PRIME TRADUZIONI: MERRIFIELD (1844) E VICTOR MOTTEZ (1858). Va detto che, prima dell'edizione Milanese, e quindi basandosi sull'incompleto manoscritto vaticano trascritto da Tambroni, erano uscite le prime due traduzioni di Cennino: la prima (1844), in inglese, a cura di Mary Philadelphia Merrifield,<sup>14</sup> la seconda, in francese, secondo la versione fornita da Victor Mottez.<sup>15</sup>

Pur se generate da circostanze fra loro molto diverse, la traduzione inglese del 1844 e quella francese del 1859 hanno in comune il grande interesse per la tecnica dell'affresco.

Mary Philadelphia Merrifield è un'affascinante figura di autodidatta, studiosa, accanita ricercatrice, scienziata polivalente della prima Inghilterra vittoriana.<sup>16</sup> Alla base della sua decisione di tradurre Cennino sta una precisa scelta programmatica del governo inglese. In seguito alla distruzione per un incendio di larga parte di Westminster (1834), il governo inglese decide infatti di ricostruirlo e di decorarlo con affreschi che illustrino episodi della storia locale. Viene istituita una *Commission of Fine Arts* che ha come Presidente il consorte della Regina Vittoria, il Principe Albert, appassionato di arte, e come segretario Charles Lock Eastlake, grande conoscitore e futuro direttore della National Gallery. Si decide che l'occasione di Westminster debba essere anche un modo per innalzare il livello qualitativo dell'arte inglese e che, quindi, siano artisti britannici ad essere incaricati dell'opera. Il problema è, molto semplicemente, che manca una benché minima conoscenza delle tecniche

<sup>13</sup> C. Cennini, *Il Libro dell'Arte, o Trattato della Pittura*, ed. Milanese, op. cit., p. XIV. Va peraltro detto che è certo che i Milanesi si rivolsero ad Ulisse Forni, uno dei restauratori italiani più famosi dell'epoca per avere chiarimenti su passaggi oscuri. Le osservazioni in risposta di Ulisse Forni sono contenute a p. 137 di M.V. Thau, *Forni e dintorni. Pittori senesi a Roma e la cultura scientifica di Ulisse Forni*, Firenze, 2008.

<sup>14</sup> C. Cennini, *A Treatise on Painting written by Cennino Cennini, In the year 1437; and first published in Italian in 1821, with an introduction and notes, by Signor Tambroni; containing practical directions for painting in fresco, secco, oil, and distemper with the art of gilding and illuminating manuscripts adopted by the Old Masters*, Mary Philadelphia Merrifield, London, 1844.

<sup>15</sup> C. Cennini, *Traité de la Peinture mis en lumière pour la première fois avec des notes par le Chevalier G. Tambroni*. Ed. Victor Mottez, Paris-Lille, 1858.

<sup>16</sup> Si veda G. Mazzaferro, 'Mary Philadelphia Merrifield: la Signora di Brighton che amava i colori', <http://letteraturaartistica.blogspot.com.es/2014/05/giovanni-mazzaferro-mary-philadelphia.html> [consultato il 26/11/2014].

murali e viene quindi promosso lo studio delle fonti medievali. In questo senso, il trattato cenniniano è perfetto. La Merrifield, di sua spontanea volontà e a sue spese, si fa carico di tradurre il *Libro dell'Arte*, usando appunto il testo tambroniano ed arricchendolo di note proprie. È importante vedere come l'interesse sia tutto sulle tecniche. La pittura medievale non è certo l'ideale artistico della traduttrice, che adora chiaramente il cromatismo della pittura veneziana del secolo d'oro; ma la traduzione – che ha grande successo – è eseguita, per così dire, per spirito patriottico. La prefazione, del resto, dice tutto: “In the pictures of period of which we are now speaking, we meet with none of the beautiful demi-tints and broken colours observable in pictures of a later period; every colour is distinct and forcible, and the figures appear as if inlaid upon the ground. There is no harmonising, or lowering, or reflecting of one colour upon another; no optical arrangement or balancing of the colours, and a glimmering only of the light of perspective and chiaro-scuro...”.<sup>17</sup> Da non trascurare, poi, il senso di distacco – ampiamente comprensibile se si tien conto che siamo in un paese anglicano – rispetto ai soggetti religiosi che vengono rappresentati. La traduttrice sente il bisogno di chiarire subito: “A few points, however, not remarked upon in the notes [n.d.r. di Tambroni], suggest themselves. The first is, the religious feeling which pervades the book, and which, at a cursory glance, and to a Protestant reader, almost assumes the appearance of idolatry. But this impression soon disappears, when we consider that to this feeling of devotion we are principally indebted for the preservation of the arts during the dark ages, and their subsequent revival”.<sup>18</sup>

Il caso di Victor Mottez, invece, è ben diverso. Mottez (allievo di Ingres) è il primo artista professionista a fornire una propria versione del testo cenniniano. Anch'egli mostra una predilezione per le indicazioni fornite da Cennino in materia di pittura murale; il francese, reduce da un soggiorno italiano, con una buona conoscenza dei Nazareni, è imbevuto di cultura purista e cerca di reinserire la tecnica dell'affresco nel bagaglio tecnico degli artisti d'Oltralpe. Naturalmente l'affresco è sinonimo di pittura monumentale, di larghe superfici e, in Francia, di pittura sacra. Se Mottez fornisce una traduzione (1858) è perché dice di aver eseguito affreschi (purtroppo tutti distrutti o in pessimo stato di conservazione) seguendo semplicemente le indicazioni di Cennino e di aver quindi intenzione di trasferire le sue conoscenze alle generazioni future. Appena un anno dopo (come abbiamo visto) esce la nuova edizione italiana dei fratelli Milanesi. Gaetano e Carlo dimostrano di conoscere bene sia l'edizione Merrifield sia quella Mottez; in particolare mi pare felice il giudizio espresso su quest'ultima (frutto a mio avviso di un comune sentire purista): “Il signor Mottez non stimò utile di dar luogo a tutta quella discussione [n.d.r. ovvero non tradusse la parte dell'introduzione tambroniana in cui si parla delle vicende legate alla pittura ad olio], perché essa non ha nulla a che fare con lo scopo dell'opera di Cennino, ché è quello di richiamare l'attenzione altrui ai modi per i quali gli antichi maestri hanno potuto condurre quelle grandi opere che sono la meraviglia nostra. La pittura a olio, sia o no inventata dagli Italiani, certamente ha prodotto assai capolavori; ma il Mottez crede che essa abbia distrutto la pittura monumentale, non tanto con l'introdurre il gusto e la moda delle cose piccole, quanto ancora col rendere il lavoro così lungo e uggioso e non atto ad una impresa grande. Se gli antichi pittori non avessero avuto nell'in

<sup>17</sup> C. Cennini, *A Treatise on Painting*, ed. Merrifield, op. cit., p. VII.

<sup>18</sup> Ivi, p. VI.

fresco il modo semplice, pronto e spedito di operare le loro pitture... come avrebbero potuto condurre tanti e così vasti lavori? E i privati e i comuni d'Italia come avrebbero potuto fare così magnifiche cose d'arte, che le grandi monarchie oggidi non potrebbero? Infine, la questione della pittura ad olio non ha importanza per noi. Se gli antichi maestri han prescelto l'in fresco e la tempera, i monumenti superstiti testimoniamo che ebbero ragione, e il libro del Cennino prova che essi nol fecero per ignoranza".<sup>19</sup>

Riassumendo, dunque, sia la traduzione inglese sia quella francese vanno ricondotte a un nuovo interesse per la pittura monumentale (e quindi per l'affresco) che, in ultima analisi, genera dai Nazareni tedeschi di primo Ottocento. Nel caso della Merrifield, tale interesse è meramente tecnico e si spiega per una sorta di patriottismo artistico, che le fa percepire la traduzione come un servizio reso alla grandezza dell'Inghilterra vittoriana; nel caso di Mottez, invece, opera una più intima consonanza spirituale dell'artista, che cerca di impadronirsi delle tecniche per tornare a una pittura più semplice, dignitosa e pura.

LA PRIMA TRADUZIONE TEDESCA (1871). Ci sono molte cose da dire sulla prima traduzione in lingua tedesca del *Libro dell'Arte*, operata da Albert Ilg nel 1871.<sup>20</sup> Cominciamo da quelle banali: a) si tratta della prima traduzione condotta sull'edizione Milanese, e quindi sostanzialmente completa; b) con l'edizione Ilg, Cennino diventa disponibile (in un tempo relativamente breve: 50 anni) in tutti gli idiomi europei fondamentali (o, meglio, in tutte quelle lingue che potevano esercitare influssi culturali importanti sul resto del continente).

La traduzione di Ilg viene considerata negli anni a seguire di ottima fattura. Tuttavia, se si esce dall'aspetto meramente linguistico, e si considera invece il commento che l'accompagna, si deve notare che si tratta della prima versione in cui compaiono giudizi certo non benevoli sull'operato dell'artista di Colle Val d'Elsa.<sup>21</sup> Il grande 'merito' di Cennino –ci dice Ilg– è quello di essere un uomo che guarda all'indietro e non in avanti; è di essere un artista obsoleto, testimone di una civiltà –quella giottesca– che è morente. Il mondo sta cambiando: a Padova o a Firenze che fosse, Cennino doveva conoscere generazioni di artisti che già erano attenti al nascente umanesimo, ma non ne fa nessun cenno, ed anzi, si rivolge nostalgicamente al passato. Per nostra fortuna, sia chiaro. Perché in questo modo ci permette di conoscere le tecniche artistiche dei maestri del Trecento. In merito vanno dette due cose: innanzi tutto Ilg usa un lessico che sarebbe stato impensabile anche solo fino a qualche anno prima. Parlare di cesura fra Medioevo e Rinascimento è un aspetto che deriva direttamente dalle opere di Burckhardt,<sup>22</sup> che non erano ancora comparse sino all'edizione Milanese. Ilg rilegge cioè Cennino alla luce di una periodizzazione nuova e non formalizzata se non qualche anno prima. Se mi è concesso, vorrei poi dire che interpretare Cennino come uomo del passato non è –di per sé– elemento sufficiente per caratterizzare Ilg rispetto a chi aveva fornito prima, o

<sup>19</sup> C. Cennini, *Il Libro dell'Arte*, ed. Milanese, op. cit., p. XXVIII.

<sup>20</sup> C. Cennini, *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa*, ed. A. Ilg, Vienna, 1871.

<sup>21</sup> Si rimanda a F. Mazzaferro, 'Albert Ilg e Julius von Schlosser: due modi diversi di interpretare Cennino Cennini nell'Austria-Ungheria del 1871 e del 1914', disponibile sul sito <http://letteraturaartistica.blogspot.it/2014/03/francesco-mazzaferro-albert-ilg-e.html> [consultato il 26/11/2014]

<sup>22</sup> J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Schweighauser, Basilea, 1860.

fornirà dopo, traduzioni della sua opera. Mi spiego meglio: Cennino è visto da tutti come uomo del passato (semmai Ilg – ma anche altri prima di lui<sup>23</sup> lo vede come uomo del passato che guarda all'indietro). Il problema è capire quale deve essere l'atteggiamento dell'interprete nei confronti di quel passato: Cennino è l'espressione di un'arte che vogliamo recuperare? Se sì, la vogliamo recuperare solo da un punto di vista tecnico? O anche –e più ambiziosamente– sotto un profilo spirituale? È qui che il giudizio di Ilg è nettissimo e sprezzante (ed è lontano anni luce, ad esempio, da tutte le traduzioni dei primi decenni del Novecento). L'arte di Cennino non va recuperata; le pratiche che Cennino suggerisce nel suo manoscritto (ad esempio, il lungo apprendistato di 12 anni presso un solo maestro) sono del tutto deleterie e comportano la perdita dell'individualità artistica e la stagnazione e poi la morte dell'arte. Non credo sia un caso se, nonostante l'indiscussa qualità della traduzione, qualcuno (Jan Verkade) avverta la necessità, in un clima culturale completamente mutato (nel 1916), di produrre una nuova edizione in lingua tedesca che invece ricalibri il giudizio sull'artista senese.

TRENT'ANNI DOPO: LA SECONDA EDIZIONE INGLESE. La tentazione di stabilire un parallelo fra Mary Philadelphia Merrifield (autrice della prima traduzione inglese) e Christiana Herringham, che si sobbarca la fatica della seconda edizione, pubblicata nel 1899, è assai forte.<sup>24</sup> Entrambe donne ed entrambe capaci di ritagliarsi un ruolo di primo piano in una società fortemente maschilista. Ciò detto (ed aggiunto che, ovviamente, l'edizione Herringham trova la sua ragion d'essere nel fatto di essere condotta su quella Milanese, ovvero sul testo integrale del manoscritto), credo che le similitudini terminino qui. Nell'esaminare il trattato cenniniano Merrifield è mossa soprattutto dall'interesse per l'affresco; Herringham per la tempera. Merrifield è una 'patriota dell'arte'; opera la traduzione nell'interesse dell'arte inglese, nel momento in cui si pone il problema di Westminster, ma ha come ideale estetico le opere del classicismo italiano, in particolare di quello veneto; Herringham nutre invece un interesse romantico e spirituale per Cennino. Merrifield sente innanzi tutto l'esigenza di marcare le distanze dalla pittura del Trecento, la pittura di un mondo che non esiste più, imbevuto di una religiosità quasi idolatra, in cui non compaiono le mezze tinte e i chiaro-scuro del cromatismo veneziano; ne studia (proto)scientificamente i magnifici pigmenti ad uso e vantaggio degli artisti moderni. Herringham, quel mondo, lo sente vicino: sente innanzi tutto 'moderno' l'ammonimento di Cennino a vestirsi di amore, timore, ubbidienza e perseveranza, e a mettersi sotto la guida di un solo maestro per imparare a dipingere. Merrifield ha come stella polare Eastlake; Herringham agisce sotto l'influenza di Ruskin. Non crede affatto che lo studio dei pigmenti e delle ricette –che pure conduce con un'acribia di cui le verrà dato ampiamente atto– possa portare a miglioramenti se non capendo che bisogna innanzi tutto cambiare l'approccio con cui il pittore vive la propria opera. Siamo a fine secolo,

<sup>23</sup> Un esempio può essere quello di Lord Lindsay, che nel secondo volume dei suoi *Sketches of the History of Christian Art* (John Murray, London, 1847) definisce il trattato come “this dying legacy of the man who, in his amiable but blind idolatry of the past, might be fitly styled the Last of the Giotteschi”, p. 306.

<sup>24</sup> C. Cennini, *The Book of the Art of Cennino Cennini. A Contemporary Practical Treatise on Quattrocento Painting Translated from the Italian, with Notes on Mediaeval Art Methods*, ed. C. Herringham, London, 1899.

e il tema dello spirituale dell'arte, del sacerdozio artistico sta esplodendo fragorosamente in tutta Europa. Christiana non è una pittrice professionista, ma un'accanita copista. Per decenni si confronta quotidianamente con le opere degli antichi maestri presso la National Gallery e studia la tecnica della tempera.<sup>25</sup> Nel 1901, due anni dopo la pubblicazione di Cennino, è fra le fondatrici (e sicuramente la principale finanziatrice) della *Society of Painters in Tempera*. L'interesse della Società non è di tipo antiquario; si ritiene che la tempera, proprio perché tecnicamente più difficile dell'olio, possa portare a un nuovo modo di dipingere, più consapevole, più elevato, più bello. Cennino non è più l'ultimo dei Giotteschi; è il primo dei moderni.

IL MITO DI CENNINO NELL'EUROPA DELL'ART NOUVEAU. Fra 1911 e 1916 escono tre nuove edizioni del *Libro dell'Arte*: la prima, francese, con prefazione di Auguste Renoir (1911), la seconda, italiana, curata da Renzo Simi (1913), la terza, in tedesco, commentata da Jan Verkade (1914-1916).<sup>26</sup> E qui potremmo finire, se non che proprio queste tre edizioni sono la chiara dimostrazione (oserei dire che sono una dimostrazione matura, nel senso che si manifestano a ridosso o addirittura nel corso della grande tragedia della guerra) di cosa è successo in tutta Europa dall'ultimo decennio del XIX secolo in poi. In realtà credo che esista una prova visuale di quanto appena detto, precedente di qualche anno rispetto alle tre traduzioni appena citate. Si trova in Ungheria, presso l'Accademia Musicale di Budapest, dove, nel 1907, Aladár Körösfői-Kriesch, uno degli artisti di punta dell'Art Nouveau ungherese, realizza un magnifico ciclo di affreschi intitolato *Pellegrinaggio alla sorgente dell'arte*. Senza dilungarmi, l'affresco principale mostra due file di personaggi che si recano appunto ad abbeverarsi ad una simbolica fontana da cui sgorga la sorgente dell'arte. Sulla fontana, l'artista sente il bisogno di scrivere: "La mia gratitudine a Cennino Cennini, il mio tributo ai Maestri di Siena".<sup>27</sup>

L'esplosione dell'Art Nouveau in Europa, la nascita delle Secessioni nelle loro varie declinazioni nazionali, il superamento del naturalismo, l'antipositivismo, l'attenzione a simbolismo, sintetismo, spiritualità dell'arte sono un fenomeno universale. Ne è un aspetto tutt'altro che secondario anche la riscoperta non solo delle tecniche, ma anche delle modalità di creazione delle opere medievali. Esattamente come nel caso della Herringham, Cennino diventa un autore 'moderno', col suo richiamo all'umiltà, all'obbedienza, alla perseveranza. Se fino a metà dell'Ottocento l'esperienza dell'artista straniero in Italia era rivolta ai Carracci, a Raffaello, al colorismo veneziano, ora si viene in pellegrinaggio a vedere i grandi cicli degli affreschi di Giotto ad Assisi e degli altri maestri toscani del Medio-Evo.

Tutti quelli appena accennati sono temi facilmente riscontrabili nelle nuove traduzioni di Cennino. Renzo Simi pubblica la terza edizione italiana nel 1913.<sup>28</sup> È figlio di Filadelfo Simi, artista liberty la cui scuola internazionale,

<sup>25</sup> Si veda M. Lago, *Christiana Herringham and the Edwardian Art Scene*, Lund Humphries, London, 1996.

<sup>26</sup> In materia va senz'altro consultato Margherita d'Ayala Valva, 'Gli "scopi pratici moderni" del *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini: le edizioni primonovecentesche di Herringham, Renoir, Simi e Verkade', *Paragone/Arte*, 64, novembre 2005.

<sup>27</sup> Sull'argomento cfr. G. Mazzaferro, 'La mia gratitudine a Cennino Cennini, il mio tributo ai Maestri di Siena: il mito di Cennino Cennini e un affresco Art Nouveau a Budapest', in corso di pubblicazione.

<sup>28</sup> C. Cennini, *Il Libro dell'Arte*, ed. R. Simi, Lanciano, 1913.

aperta a Firenze da fine Ottocento, andrebbe studiata a fondo se annovera fra i suoi allievi Telemaco Signorini e Giovanni Fattori da un lato, ma dall'altro tutta una serie di artisti stranieri particolarmente attenti alla cultura quattrocentesca italiana (sono provate, ad esempio, frequentazioni di Filadelfo Simi con artisti finlandesi che, tornati in patria, inaugurano la locale scuola di pittura a fresco).<sup>29</sup> La versione di Renzo è semplicemente la sua tesi di laurea, poi riadattata. Dobbiamo dire, innanzi tutto, che l'edizione Simi è di gran lunga la più fortunata di tutte quelle stampate, vuoi per le numerose riedizioni italiane vuoi perché la maggior parte delle successive traduzioni si basa su questa. Da un punto di vista editoriale, l'operazione di Simi è molto semplice: libera l'opera da ogni eccessivo apparato di note a commento e cerca di restituire un linguaggio più moderno e comprensibile al lettore. Vale la pena riportare ampi stralci dalle tre pagine iniziali della prefazione, in cui Simi si occupa della poetica di Cennino:

Il tempo, come il mare, se molte cose distrugge, altre solamente le nasconde; un giorno poi le ridona agli uomini, più care e più preziose: il carbone si è fatto diamante (...) L'amore dell'esotico e l'amore del contrasto ci attirano verso ciò che è più lontano da noi: la generazione presente, critica irreligiosa e positiva, adora la candida espressione d'una fede perduta, come la donna nell'età matura è sedotta dall'inesperta innocenza dei giovanetti. Si va ad Assisi come in pellegrinaggio (...) Il contrasto assoluto fra l'arte d'oggi e d'allora spiega questa passione. L'arte d'allora è impersonale, e principalmente per questo grandiosa. Povera di mezzi, semplice per natura e per necessità, segue formule consacrate dall'uso e se ne contenta (...) Va naturalmente congiunta alla impersonalità la generalità. Non ritratti, ma simboli o tipi; non un dolore, ma il dolore; non il dettaglio particolare, ma le linee di costruzione; non la profonda ricerca moderna del colore, ma un tono unito, col suo chiaro e il suo scuro (...) Di tutte queste cose, il Cennini scrive con molta precisione, molta minuzia e molto amore. Il suo libro, documento prezioso per la storia della tecnica, è sopra tutto, per noi, un commento poetico a quella spirituale semplicità dei primitivi che male da molti si volle imitare; poiché l'acqua del fiume corre dalla sorgente alla foce, ogni stagione ha un suo carattere di bellezza e la vita dell'uomo una sola infanzia.<sup>30</sup>

Cennino nel mito. Cennino come San Francesco. Non importa che, nella realtà delle cose, si sappia da un pezzo (dall'edizione Milanese) che l'artista di Colle Val d'Elsa non era un frate. Qui stiamo parlando di sacerdozio nell'arte. L'arte è una religione. Scriveva già Segantini nel 1891:

l'arte deve rimpiazzare il vuoto lasciato in noi dalle religioni; l'arte dell'avvenire dovrà apparire come scienza dello spirito, essendo l'opera d'arte rivelazione di esso... Letteratura, musica, pittura non più serve o prostitute, ma signore potenti e gentili formeranno la trinità dello spirito: per esse sarà religione e musa la

<sup>29</sup> Si veda la tesi di dottorato di ricerca di Maria Stella Bottai, *“Perché vai in Italia?” – Artisti finlandesi in Italia e la rinascita della pittura murale in Finlandia tra Otto e Novecento*, Università degli Studi La Sapienza, Dipartimento di Storia dell'arte a.a. 2008-2009.

<sup>30</sup> C. Cennini, *Il Libro dell'Arte*, ed. R. Simi, op. cit., pp. 5-6.

evoluzione cosmica, guida la scienza, fonte d'ispirazione il sentimento alto e sereno della natura.<sup>31</sup>

È appena evidente che dal sacerdozio nell'arte a 'sacerdozio ed arte' il passaggio può essere molto breve. È il caso dell'olandese Jan Verkade, protestante convertitosi al cattolicesimo, che incarna questi valori così profondamente da farsi monaco e vivere al servizio del monastero di Beuron, uno dei grandi centri artistici che, a cavallo fra Ottocento e Novecento, cercano di rinnovare l'arte sacra in senso moderno.<sup>32</sup> Verkade è l'autore della seconda traduzione tedesca di Cennino, già completata nel 1914, ma pubblicata solo nel corso della guerra.<sup>33</sup> Se torniamo con la mente a quello che l'autore della prima traduzione nella medesima lingua (Albert Ilg) scriveva in merito a Cennino (ultimo dei Giotteschi, uomo che viveva fuori dai tempi con lo sguardo rivolto al passato) ci rendiamo conto dell'abisso culturale che separa le due versioni. Scrive Verkade nella sua prefazione: "se qualcuno mi chiedesse quale sia il vantaggio di quest'opera [n.d.r. il *Libro dell'Arte*], risponderei che consiste fondamentalmente in una migliore comprensione di quell'arte –che oggi è divenuta nuovamente a noi così cara– i cui eroi furono Giotto, i Memmi, Lorenzetti e l'Orcagna. Attraverso il trattato di Cennino –all'apparenza così arido– fluisce lo stesso, meraviglioso spirito che ci colpisce nell'opera di quei maestri. È lo spirito della venerazione e della pietà, dell'amore e dell'entusiasmo, che –ingenuo, ma devoto nella fede– cerca di plasmare immagini che siano chiaro specchio della sua forza e della sua delicatezza quasi non riconosciuta. Il libro ci porta più vicini a questo spirito, che non appartiene più ai nostri tempi... La nuova direzione verso cui si indirizzerà la pittura sarà di natura spirituale. E tuttavia, la pittura fino ad oggi è stata supportata dalle tecniche dell'età del naturalismo. Potranno forse i pittori del Trecento e il maestro delle loro tecniche [n.d.r. Cennino Cennini] aiutarci a sviluppare modi di espressione a noi più consoni?"

Verkade scrive a guerra scoppiata, ma in realtà è un artista la cui biografia testimonia come la cultura europea abbia comuni radici che saranno poi sepolte sotto milioni di morti. Si è formato in Francia, ha aderito ai *Nabis*, e presso i *Nabis* ha conosciuto un giovane Maurice Denis, uno dei personaggi di maggior spicco della cultura e del cattolicesimo francese della prima metà del Novecento, nel bene e nel male.<sup>34</sup> È Maurice Denis, che probabilmente ha letto Cennino già prima del 1909, a progettare una nuova edizione francese dell'opera. Il trattato viene ristampato nel 1911; costituisce in qualche modo un *unicum*, per due motivi: a) non viene preparata, come in tutti i casi dopo l'edizione Milanese, una nuova versione basata sull'interpolazione dei due manoscritti fiorentini, ma si prende la prima edizione francese (quella di Victor

<sup>31</sup> Citazione da F. Mazzocca, *Dai Preraffaelliti ai futuristi. Liberty, uno stile per l'Italia moderna*, in *Liberty. Uno stile per l'Italia moderna*, ed. F. Mazzocca, Milano, 2014, p. 33.

<sup>32</sup> Si rimanda a F. Mazzaferro, 'Jan Verkade, Cennino Cennini e la ricerca dell'arte spirituale durante la Prima guerra mondiale', disponibile sul sito <http://letteraturaartistica.blogspot.it/2014/04/francesco-mazzaferro-jan-verkade.html> [consultato il 26/11/2014]

<sup>33</sup> C. Cennini, *Des Cennino Cennini Handbuchlein der Kunst*, ed. Willibrord Verkade, Strasburgo, 1916.

<sup>34</sup> F. Mazzaferro, 'Jan Verkade, Cennino Cennini e la ricerca dell'arte spirituale durante la Prima guerra mondiale', op. cit.

Mottez, basata sul testimone vaticano) e la si completa coi capitoli mancanti, a cura del figlio, Henri Mottez, anch'egli pittore (da un punto di vista filologico l'operazione è del tutto opinabile; è vero che vengono colmate le lacune, ma il testo vaticano, essendo molto tardo, è pieno zeppo di errori di trascrizione che non vengono corretti); b) si chiede e si ottiene ad Auguste Renoir di inserire una prefazione in forma di lettera ad Henri. Diciamo subito che la presenza delle prefazione di Renoir rende quest'edizione particolarmente famosa, e non solo in Francia. Non sono pochi i casi di traduzioni basate sulla versione francese, anche se scorretta, proprio per via del testo di Renoir.<sup>35</sup>

Come noto, solo i primi vent'anni della carriera artistica di Renoir sono quelli dell'impressionismo; poi c'è una frattura, provocata dal senso di insoddisfazione, e la pittura dell'artista francese vira nettamente verso uno stile più classico ed attento alla pittura del Quattrocento italiano. È del 1883, stando ad un colloquio fra Renoir e Ambroise Vollard,<sup>36</sup> l'incontro con il trattato di Cennino Cennini. Quello che è certo è che fu un rapporto molto intenso. Questa è la testimonianza di una visita a Renoir fatta da Camille Mauclair, scrittore ed amico dell'artista:

Da molto tempo questo maestro –che aveva in precedenza firmato delicatissimi capolavori di una sensualità ben equilibrata– non produceva altro che immagini di donne nude sovrappeso, deformate dall'elefantiasi, imbrattate di un rosso violaceo, appesantite in corpi enormi con piccole teste in cima, con bocche à *la femme fatale*, nasi piatti ed occhi bovini; e sono pitture tuttavia vendute a prezzi altissimi ed apprezzate per rispetto dell'autore (...). Trovai quest'uomo, anziano e sofferente completamente ipnotizzato da una lettura, di cui parlava con entusiasmo ingenuo e commovente. 'Un italiano del XIV secolo. È incredibile quello che sapevano quegli uomini. Oggi la gente non conosce più nulla. Io vi sto imparando cose su cui avevo dubbi.. So quello che ancora mi manca, non posso crederci... l'ho solo preso in prestito'. Davvero colpito dalla sua modestia, diedi un'occhiata al libro. Era il piccolo trattato di pittura del buon e mediocre Cennino Cennini.<sup>37</sup>

Ma torniamo all'edizione del 1911: nasce anch'essa nel filone del cattolicesimo europeo. Ma se quella di Verkade sembra essere la ricerca di nuove forme di espressione per l'arte sacra, Renoir dà voce all'ala conservatrice del cattolicesimo francese, venata di un profondo pessimismo (e negli anni destinata a comprometersi coi movimenti fascisti transalpini): quello di Renoir è un mondo che si chiude a riccio in se stesso e a cui manca prospettiva. Se naturalmente la lettera introduttiva loda il lavoro di Cennino, l'artista si sofferma anche sulle cause della decadenza della pittura nella sua epoca, e ne identifica tre: a) la perdita del sentimento religioso (lo splendore passato della cultura cattolica era alla base del fiorire delle arti), rimpiazzato da razionalismo e tecnologia; b) l'emancipazione dell'artista da tradizioni condivise, che avevano in precedenza preservato la base culturale di fondo per la produzione di lavori

<sup>35</sup> C. Cennini, *Le Livre de l'Art ou Traité de la Peinture par Cennino Cennini. Nouvelle édition augmentée de dix-sept chapitres nouvellement traduits, précédés d'une lettre d'A. Renoir*, Ed. H. Mottez, Paris, 1911.

<sup>36</sup> Citazione da 'Una conversazione con Ambroise Vollard', in P.-A. Renoir, *Lettere e scritti*, a cura di Elena Pontiggia, Abscondita editore, Milano, 2001, p. 73.

<sup>37</sup> F. Mazzaferro, 'Jan Verkade, Cennino Cennini e la ricerca dell'arte spirituale durante la Prima guerra mondiale', op.cit.

d'arte collettivi (si pensi alle cattedrali); c) la specializzazione del lavoro e la divisione del lavoro nella produzione industriale, che aveva fortemente ridotto l'importanza dei mestieri artigianali nella creazione materiale, sostituendo il lavoro creativo manuale con la produzione alienata di massa. E, quel che è peggio, Renoir dubita fortemente che questi valori e che lo spirito degli antichi maestri possano mai essere recuperati.

FRA LE DUE GRANDI GUERRE: CENNINO IN GIRO PER IL MONDO. La I Guerra Mondiale guerra mondiale spazza via il mondo dell'*Art Nouveau*. E tuttavia Cennino, dopo un decennio di sostanziale silenzio, riprende a vivere e a diffondersi, seguendo percorsi a volte inattesi. Naturalmente, si perde l'afflato spirituale e aumenta l'interesse tecnico-scientifico nei confronti del testo. Non abbiamo qui tempo e modo di seguire i tanti rivoli che, all'improvviso, riaffiorano in giro per il mondo. Bisognerà tuttavia segnalare che già prima del 1924 viene approntata un'edizione giapponese, a cura di Nakamura Tsune (l'edizione purtroppo vedrà la luce solo quarant'anni dopo);<sup>38</sup> e, andando in ordine cronologico, bisognerà citare due edizioni polacche (1933 e 1934),<sup>39</sup> una rumena (1936?),<sup>40</sup> ed una norvegese addirittura nel corso della seconda Guerra mondiale (1942).<sup>41</sup> Ma io voglio qui soffermarmi su due edizioni coeve, espressione di due mondi totalmente agli antipodi: quella americana e quella russa del 1933.

Daniel Varney Thompson è il traduttore della terza edizione in lingua inglese (la prima negli Stati Uniti) del *Libro dell'Arte*. Il suo approccio al testo avviene direttamente sui manoscritti. Nel 1932 pubblica una nuova versione italiana dell'opera cenniniana (la quarta, dopo Tambroni, Milanese e Simi); l'anno dopo produce la sua traduzione inglese.<sup>42</sup> Thompson è, dal 1926, professore universitario di Storia dell'Arte e di Pittura a Tempera a Yale. Il suo testo è di impronta chiaramente didascalica e divulgativa: "I have... tried in my translation to give first place wherever possible to the convenience of the practicing student and painter".<sup>43</sup> Si tratta, a mio avviso, della miglior traduzione del testo in altra lingua. Più di quarant'anni dopo, Thompson ebbe modo di fare alcune considerazioni sulla sua fatica giovanile, considerazioni che, fortunatamente, ci sono giunte tramite alcune registrazioni. Non starò qui a riproporle. Ma c'è una consapevolezza che non ho trovato in nessun altro traduttore precedente o successivo; ovvero che, quando ci si trova di fronte a un testo come quello di Cennino, il problema di chi deve tradurre è duplice: da un lato permettere al lettore di risparmiare il tempo che perderebbe nel consultare un vocabolario; dall'altro (e molto prima) di comprendere e verificare sperimentalmente le ricette esposte dall'autore. Dice Thompson "Potrei riassumere le difficoltà [n.d.r. che ho incontrato nel tradurre Cennini] dicendo che normalmente non è molto difficile tradurre con accuratezza quello che

<sup>38</sup> C. Cennini, *Libro dell'Arte*, ed. Nakamura Tsune, 1964.

<sup>39</sup> C. Cennini, *Rzecz o Malarstwie*, Firenze, 1933 e C. Cennini, *Rzecz o Malarstwie*, Varsavia, 1934. Entrambe le edizioni sono a cura di Samuel Tyszkiewicz.

<sup>40</sup> C. Cennini, *Tratatul de Pictura al lui Cennino Cennini*, ed. D. Belisarie, Bucarest, 1936.

<sup>41</sup> C. Cennini, *Boka om Kunsten*, ed. T. Norum, Oslo, 1942.

<sup>42</sup> C. Cennini, *Il Libro dell'Arte*, ed. Daniel V. Thompson, New Haven, 1932; C. Cennini, *The Craftsman's Handbook. The Italian "Il Libro dell'Arte"*, ed. Daniel V. Thompson, New Haven, 1933.

<sup>43</sup> C. Cennini, *The Craftsman's Handbook*, ed. Thompson, op. cit., p. XIII.

sapete che un autore vuole dire. Ma se non lo sapete, si finisce per incorrere negli errori che ho fatto io”.<sup>44</sup> Difficile dargli torto.

L'edizione russa è invece tradotta da Alla Nicolaevna Luzhetskaya, con il commento di Aleksey Aleksandrovich Rybnikov.<sup>45</sup> Siamo in pieno regime stalinista. Citarla mi permette di accennare a un aspetto molto interessante, ovvero alla politica svolta dal regime nella traduzione dei trattati rinascimentali e, più in generale, dei grandi classici della storia dell'arte. Non è certo una politica illuminata, sia chiaro. Ma siamo di fronte all'ennesimo tentativo di rivivificare, dopo Roma e Bisanzio, il mito della 'terza Roma' (un luogo comune che a dire il vero non è stato monopolio esclusivo delle dittature: anche nella Londra vittoriana si parlava di "terza Roma"). Per migliorare il livello degli artisti e degli architetti russi si ritiene indispensabile, appunto, procedere alle traduzioni. Naturalmente si opera secondo i metodi dello stalinismo più severo: fra il 1933 e il 1941 il secondo e il terzo piano quinquennale del regime stabiliscono che tutti i trattati rinascimentali di architettura debbano essere tradotti in russo; vengono aggiunti altri testi come il *De pictura* di Leon Battista Alberti. A dire il vero, a nostra conoscenza, il *Libro dell'Arte* di Cennino non rientra nel novero delle opere da tradurre, ma è fuor di dubbio che la pubblicazione vada inserita in questo clima di pubblicazioni forzate (o forzose). Limitandosi al mero esame delle sezioni introduttive, la traduzione, condotta da Luzhetskaya sulla base dell'edizione Milanese, potrebbe benissimo essere quella di un paese democratico. Dove emerge il Cennino 'sovietico' è nell'introduzione di Rybnikov (l'impatto del capitalismo sulla separazione fra scienza ed arte, la riduzione della produzione artistica a puro commercio in seguito ai mutati modi di produzione), senza peraltro che si raggiungano livelli di propaganda ben noti in altre circostanze.

FINO AL 1950. Stranamente (e forse per motivi casuali), nei cinque anni successivi alla seconda Guerra mondiale compaiono diverse traduzioni del trattato cenniniano. Tralascero (anche perché non ho avuto modo di esaminarle) la prima edizione in lingua ceca (1946),<sup>46</sup> la prima in svedese (1947)<sup>47</sup> e quella in serbo-croato (1950).<sup>48</sup> In realtà mi è parso il caso di estendere l'analisi fino al 1950 perché è nel ristretto ambito di questi anni che compaiono le prime due edizioni in lingua spagnola, che io sappia concepite indipendentemente l'una dall'altra (ma con le avvertenze che diremo). La Spagna, diciamo, era la grande assente nel panorama delle edizioni del trattato cenniniano. L'isolamento in cui si viene a trovare in quegli anni e nei decenni successivi viene testimoniato da un dato evidente: nessuna delle edizioni successive (italiane o non) cita in bibliografia le traduzioni spagnole.

<sup>44</sup> Si rimanda a M. Clarke, *Pentimenti: riflessioni di D.V. Thompson sulla sua traduzione di Cennino*, consultabile sul sito <http://letteraturaartistica.blogspot.it/2014/01/mark-clarke-pentimenti-riflessioni-di.html> [consultato il 26/11/2014].

<sup>45</sup> C. Cennini, *Kniga ob iskusstve, ili Traktat o zhivopisi*, ed. Alla Nikolaevna Luzhetskaya e A. Rybnikov, Mosca, 1933. Si rimanda a Francesco Mazzaferro, *Cennino and Stalin's 'Neo-Renaissance': the Russian Translation of the "Book of the Art" (1933)*, consultabile on line <http://letteraturaartistica.blogspot.it/2014/01/francesco-mazzaferro-cennino-and.html> [consultato il 26/11/2014].

<sup>46</sup> C. Cennini, *Kniha o Uměni Středověku*, ed. F. Topinka, Praga, 1946.

<sup>47</sup> C. Cennini, *Boken om Malarkonsten*, ed. S. Möller, Göteborg, 1947.

<sup>48</sup> C. Cennini, *Traktat o Slikarstvu*, ed. D. Nažić, Belgrado, 1950.

La prima edizione in lingua spagnola del *Libro dell'Arte* in realtà non compare in Spagna. Viene pubblicata a Buenos Aires nel 1947 con prefazione di Aldo Mieli e traduzione di Ricardo Restà.<sup>49</sup> Non credo che ci sia persona che possa aver sperimentato le tragedie del Novecento più di Aldo Mieli, professore universitario e storico della scienza italiano dalla cultura sconfinata, scappato dall'Italia in Francia nel 1928 perché socialista; poi in fuga dalla Francia all'Argentina nel 1939 perché consapevole della minaccia nazista (era anche ebreo); ed infine privato della possibilità di portare avanti i suoi studi universitari dal colpo di Stato filo-fascista argentino del 1943. Eppure Mieli era un nome noto a livello mondiale. Aveva fondato e diretto *Archeion*, rivista di Storia della scienza famosissima all'epoca (Daniel V. Thompson, il traduttore dell'edizione americana del 1933 vi aveva scritto sopra più volte). Nel 1947 è un uomo ridotto in povertà assoluta e malato. Probabile che sbarchi il lunario scrivendo testi di accompagnamento ai classici della erudizione italiana, che in Argentina hanno un loro mercato, un po' per il numero straordinario di emigrati italiani, un po' perché in quegli anni la comunità dei rifugiati politici è assai numerosa. Il binomio Mieli-Restà si è specializzato in fonti di storia dell'arte. Nel 1946 ha pubblicato la *Divina Proporzione* di Luca Pacioli; nel 1947, appunto, il *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini (basato sull'edizione Simi). Da segnalare poi (vedremo perché) che Mieli e Restà scrivono per case editrici (Argos e Losada) gestite e possedute da rifugiati italiani e, soprattutto, da esuli della guerra civile spagnola.

In realtà, pur pubblicata successivamente (nel 1950), la seconda edizione spagnola, a cura di Francisco Pérez-Dolz sembra essere stata compiuta prima rispetto a quella di Mieli, poiché la prefazione è datata "estate 1945".<sup>50</sup> Tutto quello che so, di Francisco Pérez-Dolz, è desunto dal sito Internet (assai sobrio e gradevole) che gli è stato dedicato dai familiari. L'artista vi viene definito come 'un uomo del Rinascimento nel XX secolo', intendendo con questa affermazione che si trattava di persona particolarmente colta e versatile; in effetti, fra i suoi tanti scritti, non si rinvergono solo opere dedicate all'arte (e in particolare alle tecniche artistiche e alla teoria dei colori) ma anche testi di letteratura, musica e teatro. Pérez-Dolz visse a lungo a Barcellona, dove insegnò storia dell'arte presso la locale Accademia, di cui fu anche segretario. La sua edizione di Cennino, condotta su quella di Renzo Simi, è assolutamente piacevole. La sua introduzione rientra perfettamente in quel clima *Art Nouveau* di cui abbiamo visto essere impregnate le versioni pubblicate negli anni '10 del '900. Torna il principio del sacerdozio dell'arte, della ricerca dello spirito di Verità, uno spirito che si è perso perché si è persa la coscienza morale: "Este libro de Cennino Cennini respira todo él esa verdad, esa bondad de las cosas recias y sanas del oficio, esa rectitud de las intenciones, virtudes que entre otras de orden distinto resplandecen en las obras antiguas y de los siglos posteriores, hasta el momento en que la «ilustración» enseñó a los hombres a contrahacer las cosas, que era contrahacerse a sí mismos".<sup>51</sup>

<sup>49</sup> C. Cennini, *El Libro del Arte*, ed. A. Mieli e R. Restà, Buenos Aires, 1947. Si rimanda a G. Mazzaferro, *La prima traduzione in lingua spagnola del Libro dell'Arte di Cennino Cennini: un piccolo miracolo italo-argentino*, consultabile on line in <http://letteraturaartistica.blogspot.it/2014/02/giovanni-mazzaferro-la-prima-traduzione.html> [consultato il 26/11/2014]

<sup>50</sup> C. Cennini, *Tratado de la Pintura (El Libro del Arte)*, ed. F. Pérez-Dolz, Barcelona, 1950.

<sup>51</sup> C. Cennini, *Tratado de la Pintura*, op. cit., p. 9.

Non ho la più pallida idea del perché il trattato, pronto nel 1944, fu stampato solo nel 1950. Un'ipotesi –del tutto provvisoria e facilmente smentibile– potrebbe essere questa: Cennino viene stampato in Argentina nel 1947 da un socialista (Mieli) e da un editore che fa capo ad esuli della guerra civile. Una circostanza scomoda per il regime spagnolo, specie se qualche copia avesse cominciato a circolare nella penisola iberica (e il fatto che –in ultima analisi– si tratti di un ricettario avrebbe potuto suscitare l'interesse degli artisti spagnoli). Da qui la spinta a depotenziare l'edizione argentina e ad averne una spagnola, gradita alle autorità. Potrebbe essere il caso dell'edizione Pérez-Dolz.

Ma stiamo facendo pure ipotesi. Quello che è certo è che la traduzione dell'artista spagnolo uscì (come molti altri suoi testi) presso l'editoriale Meseguer di Barcellona nel 1950, nell'ambito della collana *Manuales Meseguer* (a sottolineare la sua natura pratica). Non escludo affatto che possa essere stata oggetto di studio in insegnamenti accademici, posto che ne sono uscite almeno quattro edizioni: nel 1950, nel 1956, nel 1968 e nel 1979. Certo è che la notorietà della fatica di Francisco Pérez-Dolz è rimasta confinata alla sola Spagna, e che a partire dal 1988 è presente sul mercato iberico una nuova edizione che è la traduzione letterale (introduzione compresa) di un'edizione italiana del 1971 a cura di Franco Brunello.