

MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN
INSTITUTES
IN FLORENZ



LVIII. BAND — 2016
HEFT I



LVIII. BAND — 2016

HEFT I

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

Inhalt | *Contenuto*

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Editing und Herstellung | Editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

Graphik | Progetto grafico
RovaiWeber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Lungarno Serristori 35
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666, Fax 055.2342667,
silvia@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Sal. Oppenheim jr. & Cie. AG & Co. KGaA
z. H. Frau Cornelia Schurek
Odeonsplatz 12, D-80539 München
foerderverein.khi@gmx.de; www.associazione.de

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

_ Aufsätze _ Saggi

_ 3 _ *Almuth Klein*

“Alpenthiere” aus der Toskana: Zur Wiederholung von Motiven der Bauskulptur von Sant’Antimo in der Tessiner Kirche San Nicolao in Giornico

_ 27 _ *Nathaniel Silver*

“Cum signo T quod potentiam vocant”. The Art and Architecture of the Antonite Hospitallers in Trecento Venice

_ 59 _ *Vera-Simone Schulz*

Intricate Letters and the Reification of Light. Prolegomena on the Pseudo-Inscribed Haloes in Giotto’s *Madonna di San Giorgio alla Costa* and Masaccio’s San Giovenale triptych

_ 95 _ *Massimiliano Rossi*

“E la favola di Amore e Psiche è ben di gran lunga anteriore a ciò che ne scrivono Apulejo e Platone”: la *Storia della scultura* di Leopoldo Cicognara come viaggio dell’Anima

_ *Miszellen* _ *Appunti*

_ 109 _ *Luca Giuliani*

Michelangelos Quader: Ein Nachtrag

_ 117 _ *Angela Cerasuolo*

Appunti di Vincenzo Borghini sul *Libro dell’arte* di Cennino Cennini

_ *Nachrufe* _ *Necrologi*

_ 126 _ Charles Davis (*Marco Collareta*)

Appunti di Vincenzio Borghini sul *Libro dell'arte* di Cennino Cennini

Angela Cerasuolo

Nella seconda edizione delle *Vite* (1568), Vasari introduceva una digressione nella vita d'Agnolo Gaddi per dare brevemente notizia del *Libro dell'arte* di Cennino Cennini:

Imparò dal medesimo Agnolo la pittura Cennino di Drea Cennini da Colle di Valdelsa, il quale, come affezionatissimo de l'arte, scrisse in un libro di sua mano i modi del lavorare a fresco, a tempera, a colla et a gomma, et inoltre come si minia e come in tutti i modi si mette d'oro; il qual libro è nelle mani di Giuliano orefice sanese, ecc[ellente] maestro e amico di quest'arti. E nel principio di questo suo libro trattò della natura de' colori così minerali come di cave, secondo che imparò da Agnolo suo maestro volendo, poiché forse non gli riuscì imparare a perfettamente dipignere, sapere almeno le maniere de' colori, delle tempere, delle colle e dello ingessare, e da quali colori dovemo guardarci come dannosi nel mescolargli, et insomma molti altri avvertimenti de' quali non fa bisogno ragionare, essendo oggi notissime tutte quelle cose che costui ebbe per gran secreti e rarissime in que' tempi. Non lascerò già di dire che non fa menzione – e forse non dovevano essere in uso – d'alcuni colori di cave, come terre-rosse scure, il cinabrese e certi verdi in vetro: si sono similmente ritrovate poi la terra d'ombra che è di cava, il giallo-santo, gli smalti a fresco et in

olio et alcuni verdi e gialli in vetro, de' quali mancarono i pittori di quell'età. Trattò finalmente de' mosaici, del macinare i colori a olio per far campi rossi, az[z]urri, verdi e d'altre maniere, e de' mordenti per mettere d'oro, ma non già per figure [...].¹

Da quel momento, l'opera del pittore di Colle Val d'Elsa entrava nella storia, sia pure rimanendo ancora a lungo inedita. Solo agli inizi dell'Ottocento sarebbe stata oggetto di un recupero entusiasta che avrebbe portato infine alla prima edizione a stampa curata da Giuseppe Tambroni.²

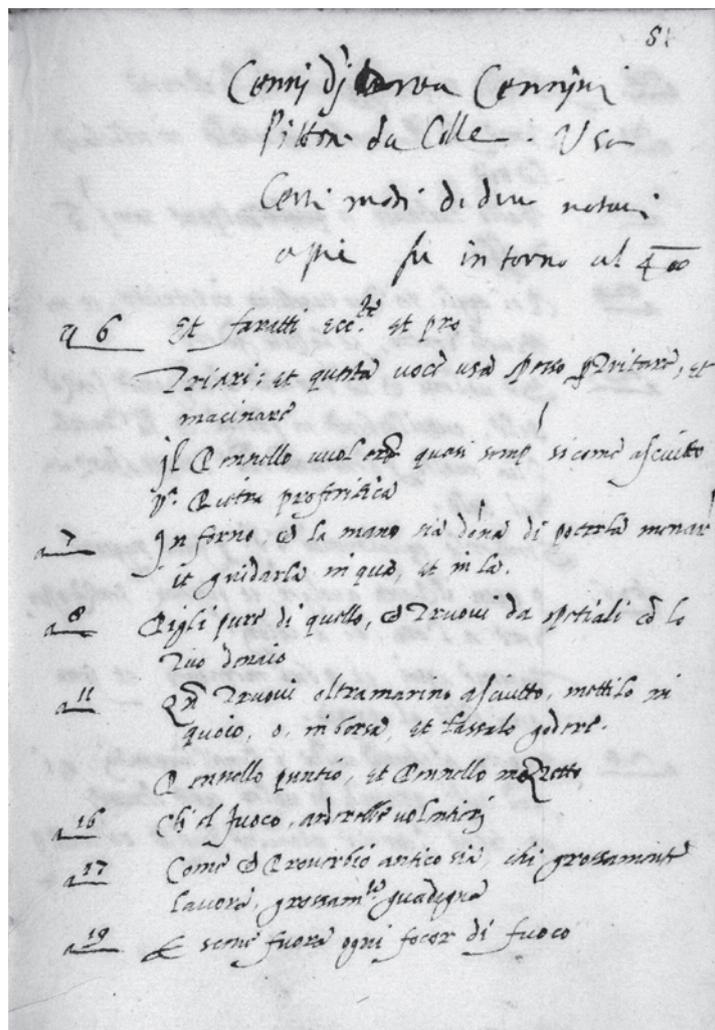
È una storia, questa, ben nota, ma spesso trascurata: la straordinaria diffusione e importanza che ha assunto il trattato cenniniano in seguito alla pubblicazione ottocentesca fa spesso dimenticare come forse solo per poco più di un caso sia sopravvissuto e giunto fino a noi, e all'epoca in cui ci si imbatteva Vasari non appartenesse affatto alla letteratura sull'arte, ma piuttosto a quella sorta di testi destinati a registrare consuetudini e ricette, che usiamo definire 'libri di bottega'.³

Le circostanze in cui può essere avvenuto l'incontro fra Vasari e il *Libro dell'arte* non ci sono del tutto note, ma ripercorrendo gli indizi offerti da alcuni documenti è possibile farsene un'idea piuttosto chiara, individuarne premesse e motivazioni, avere, sia pur di riflesso, un'eco della sua possibile reazione. Un ruolo im-

¹ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Firenze 1966–1987, I, pp. 248sg.

² Cennino Cennini, *Trattato della pittura*, a cura di Giuseppe Tambroni, Roma 1821. Sulla fortuna del *Libro dell'arte* cfr. Thea Burns, "Cennino Cennini's *Il Libro dell'Arte*: A Historiographical Review", in: *Studies in Conservation*, LVI (2011), pp. 1–13.

³ Ho discusso più ampiamente questo argomento nel volume Angela Cerasuolo, *'Diligenza e prestezza': la tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze 2014 (cfr. in particolare pp. 11–15, 23–42, 114–117), a cui rimando anche per una bibliografia più estesa; da segnalare inoltre la recentissima edizione inglese a cura di Lara Broecke, *Cennino Cennini's 'Il libro dell'arte': A New English Translation and Commentary with Italian Transcription*, Londra 2015.



portante lo svolge Vincenzo Borghini, lo storico e filologo amico di Vasari,⁴ e ne abbiamo una viva testimonianza in una lettera, non molto nota, che invia a Vasari da Poppiano il 24 febbraio 1564, subito dopo avere avidamente completato la lettura del trattato di Cennini:

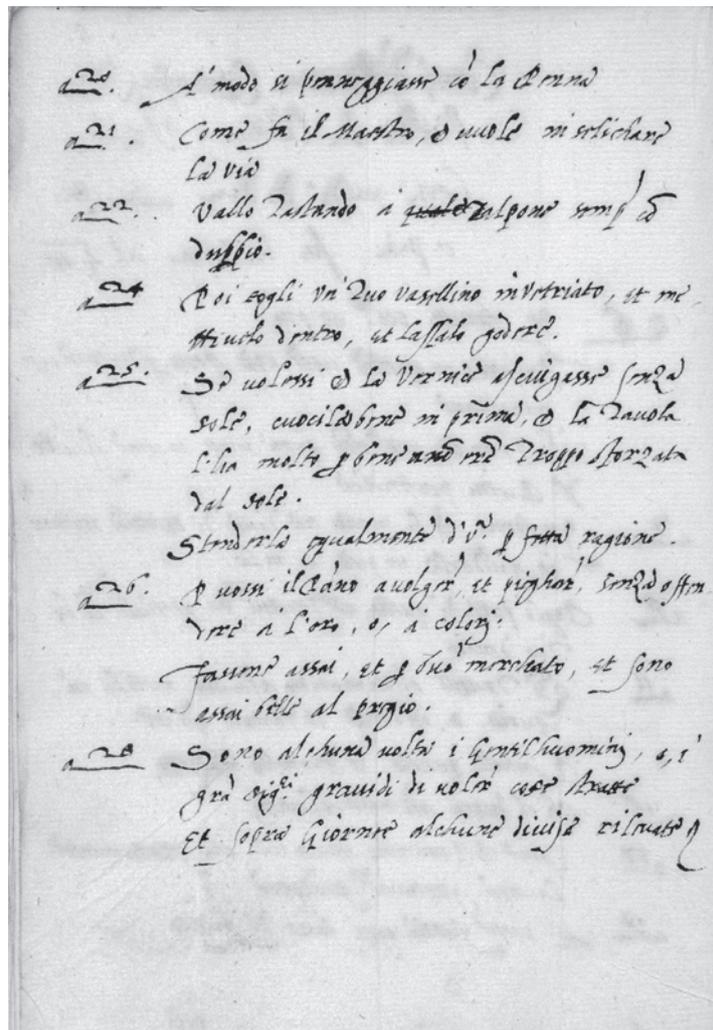
[...] Ebbi il libro del Cennino iersera a tre ore; et inanzi dormissi, ne lessi un due terzi e stamani il resto: è buon vecchio e dice di belle cose antiche, e pur non è male vedere et udire ogni cosa.⁵

⁴ Benedettino, priore dell'Istituto degli Innocenti e dal 1563 luogotenente dell'Accademia del Disegno di Firenze, Vincenzo Borghini (1515–1580) fu ideatore di programmi iconografici per Cosimo I e Francesco I ed ebbe un importante ruolo come consulente di Vasari nella redazione delle *Vite*. Cfr. *Vincenzo Borghini: filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, cat.

Quella che don Vincenzo ha tra le mani deve essere la copia del *Libro dell'arte* in possesso di "Giuliano orefice sanese" che sarà ricordata da Vasari nella Giuntina.

L'entusiasmo dello studioso per quest'opera, come vedremo, va oltre il suo ruolo di consulente, ma è evidente che in questo momento la sta esaminando per riferirne allo storiografo aretino, con cui programma di incontrarsi per sistemare assieme "molte cose del libro", ovvero della seconda edizione delle *Vite*:

della mostra a cura di Gino Belloni/Riccardo Drusi, Firenze 2002; *Fra lo "spedale" e il principe: Vincenzo Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, atti del convegno Firenze 2002, a cura di Gustavo Bertoli/Riccardo Drusi, Padova 2005; *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, atti del convegno Pisa 2004, a cura di Eliana Carrara/Silvia Ginzburg, Pisa 2007.



2 Biblioteca Nazionale
Centrale di Firenze, Carte
Borghini, Ms. II. X. 117,
c. 81v

Ora vi dico, che vi aspetto e sarà bene che ci stiamo due o tre giorni insieme, che termineremo molte cose del libro, che voi et io saremo fuor di briga. Et qui è comodità di poterlo fare senza interrompimento di tempo o spezzamento di capo.⁶

Ugo Procacci riteneva che il trattato di Cennino fosse stato mandato in lettura da Vasari a Borghini, ma dalla lettera non si desume la sua provenienza, né come il priore l'avesse ricevuto.⁷

Pochi mesi prima, però, il 9 ottobre 1563, Vasari aveva rivolto una richiesta di aiuto proprio a “maestro Giuliano orefice”: la menzione si trova in una lettera indirizzata al governatore di Siena Agnolo Niccolini per ottenere un disegno dell’area in cui si era svolto lo scontro per la “presa di Monastero”, che l’artista intendeva raffigurare nel soffitto del Salone dei Cinquecento.⁸ In questa missiva si faceva anche riferimento a una richiesta di informazioni in vista dell’imminente pubblicazione della seconda edizione delle *Vite*:

⁵ Karl Frey/Herman-Walther Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, II, Monaco 1930, pp. 26–28.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Si veda a proposito il contributo di Ugo Procacci, “Importanza del Vasari come scrittore di tecnica della pittura”, in: *Il Vasari, storiografo e ar-*

tista, atti del convegno Arezzo/Firenze 1974, Firenze 1976, pp. 35–64: 39.

⁸ Sulla lettera, pubblicata in: *Giornale di bordo*, II (1968/69), pp. 109–112, cfr. la scheda di Charles Davis in: *Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari, Casa Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554*, cat. della mostra

Appresso mando una mia per maestro Giuliano orefice che ho di bisogno che mi dia alcuni avvisi di certi pittori morti, et così e' ritratti loro. Et per via di V. S. me gli mandi mi farà grazia al raccomandargniene perché l'opera mia de Picttori è in fine per ristampalla.⁹

“Giuliano orefice” doveva essere una figura non secondaria fra gli artisti dell'epoca, a giudicare dalle menzioni che ne fa Vasari nelle *Vite*. È ricordato come “amicissimo” di Beccafumi nella vita del pittore senese, di cui cura le esequie, e nella vita di Peruzzi per avere presso sé piante e strumenti già appartenuti all'architetto Giovanni Battista Pelori.¹⁰ Questa circostanza e il tono con cui l'aretino lo descrive “ecc[ellente] maestro e amico di quest'arti” fanno pensare ad un interesse, affine a quello dell'aretino, per cimeli e ricordi legati ai fatti dell'arte. Gaetano Milanese lo identificava con “Giuliano di Niccolò Morelli, di soprannome *Barba*”, su cui forniva alcuni cenni biografici.¹¹ Più estese le notizie raccolte da Ettore Romagnoli, che ne riportava il nome come “Giuliano di Niccolò Morselli detto *Barba*. Pittore, ed orafo” e trascriveva diversi documenti relativi alla sua attività, desumendo da uno di questi che fosse stato allievo del Peruzzi.¹²

Non sappiamo se e come maestro Giuliano avesse risposto alla richiesta di notizie di Vasari in merito ai pittori senesi, ma sembra molto probabile che l'invio del manoscritto del *Libro dell'arte* avesse fatto seguito proprio a questa richiesta. Certo è che, dopo averne discusso con Borghini, Vasari inserì nella *Vita di Agnolo Gaddi* il passo dedicato a Cennino Cennini, in cui con grande capacità di sintesi riassume tutto quanto nel *Libro dell'arte* gli era apparso rilevante, elencandone i contenuti, segnalando i pigmenti non menzionati da Cennino, che riteneva quindi fossero entrati in uso successivamente, e riportando testualmente il famoso commento cenniniano su Giotto – “rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno”¹³ – che stabiliva

Arezzo 1981, a cura di Laura Corti/Margaret Daly Davis, Firenze 1981, pp. 233sg.; il contesto della corrispondenza fra Vasari e Niccolini è illustrato in Fabio Sottili, “Tre lettere inedite di Giorgio Vasari ad Agnolo Niccolini: Cosimo I e i disegni dei maestri senesi del Cinquecento”, in: *Giorgio Vasari: disegnatore e pittore*, cat. della mostra Arezzo 2011, a cura di Alessandro Cecchi, con Alessandra Baroni e Liletta Fornasari, Milano 2011, pp. 53–59.

⁹ Lo “schizzo” della “scaramuccia” che Vasari avrebbe raffigurato (uno scontro avvenuto nell'aprile 1554 che aveva portato alla conquista del forte di Monastero presso Siena da parte delle truppe ducali, di cui il conte di Montauto era stato testimone diretto) sarebbe stato spedito a Vasari il 26 gennaio 1564, come si desume dalla risposta di Federico di Montauto che accompagnava l'invio; cfr. Frey/Frey (nota 5), pp. 18sg. Meno di un mese dopo, il 24 febbraio 1564, Borghini avrebbe ricevuto il libro di Cennini.

¹⁰ “Morì dunque a dì 18 di maggio 1549, e da Giuliano orefice, suo amicissimo, fu fatto seppellire nel Duomo, dove avea tante e sì rare opere lavorate” (Vasari [nota I], V, p. 177 [vita di Domenico Beccafumi]). “Fu anco suo creato Giovambattista Peloro, architetto sanese, il quale attese molto alle matematiche et alla cosmografia, e fece di sua mano bussole,

un singolare parallelo con il lavoro filologico degli umanisti e che certamente aveva colpito anche Borghini. La menzione vasariana sarebbe stata registrata più volte nella letteratura successiva, mantenendo così vivo il ricordo dell'esistenza del *Libro dell'arte* e forse sottraendolo all'oblio.¹⁴

Eppure, Giuseppe Tambroni, nel dare alle stampe per la prima volta il trattato cenniniano nel 1821, avrebbe dedicato parole molto dure all'atteggiamento dello storiografo aretino, attribuendogli al contrario la responsabilità della scarsa considerazione in cui il libro era stato fino ad allora tenuto: “E io credo che se lo scritto di Cennino non aveva finora veduta la luce, si debba attribuire al poco conto che mostrò farne il Vasari medesimo ove dice: *ed insomma molti altri avvertimenti* [...]”. La qual sentenza, siccome detta da grave e nobilissimo autore, levò l'animo a tutti coloro, che dopo lui scrissero delle cose della pittura.”¹⁵ Ma, a ben vedere, fu forse proprio la menzione vasariana a condizionare positivamente la fortuna del trattato e a sollecitare un'attenzione negli studiosi che avrebbe infine portato all'edizione ottocentesca.¹⁶

In effetti, oltre a un unico manoscritto quattrocentesco – datato dal copista al 1437 e un tempo ritenuto autografo – solo altri tre esemplari del *Libro dell'arte* sono giunti fino a noi, e sono tutti successivi al XVI secolo. Il manoscritto più antico, contenuto nel codice miscelaneo P.78.23 nella Biblioteca Medicea Laurenziana, venne reso noto per la prima volta da Filippo Baldinucci nelle *Notizie de' professori del disegno*, dove al profilo di Cennino Cennini ricalcato sul racconto vasariano aggiungeva la notizia, appresa a suo dire solo dopo che “aveva già tutte queste cose scritte”, dell'esistenza di una copia del trattato “fra altri antichissimi manoscritti nella libreria di San Lorenzo” indicatagli da Anton Maria Salvini.¹⁷

Due degli altri manoscritti, il codice Palatino 818 della Biblioteca Nazionale di Firenze e il codice Vaticano Ottoboniano 2974 della Biblioteca Vaticana (su cui fu realizzata l'edizione

quadranti e molti ferri e stromenti da misurare, e similmente le piante di molte fortificazioni, che sono per la maggior parte appresso maestro Giuliano orefice sanese, amicissimo suo” (*ibidem*, pp. 327sg. [vita di Baldassarre Peruzzi]).

¹¹ Cfr. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di Gaetano Milanese, Firenze 1981 (rist. anastatica dell'ed. Firenze 1906), V, p. 654, nota 2.

¹² Ettore Romagnoli, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi 1200–1800, opera manoscritta in 13 volumi*, Firenze 1976, VI, pp. 132sg., 153, 507, 607, VII, pp. 335–348: “fu certamente scolaro nel disegno di Baldassarre, per quanto arguisco da un documento che trovai nell'archivio delle gabelle”; cfr. Sottili (nota 8), pp. 55sg.

¹³ Vasari (nota I), p. 249.

¹⁴ Cfr. Cerasuolo (nota 3), pp. 24sg.

¹⁵ Tambroni, “Prefazione”, in: Cennini (nota 2), pp. IX–LII: XI.

¹⁶ Cfr. il commento di Frezzato in Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, introduzione, commento e apparati a cura di Fabio Frezzato, Vicenza 2003, pp. 28–33.

di Tambroni) sono copie settecentesche del Mediceo Laurenziano.¹⁸

Appare invece copiato da un altro antigrafo, più completo ed ordinato del Laurenziano, il codice 2190 conservato nella Biblioteca Riccardiana di Firenze, redatto probabilmente fra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo.¹⁹ La datazione tardo-cinquecentesca lascia supporre una relazione fra questo codice, raffinatamente realizzato, e un interesse del mondo erudito sollecitato dalla menzione vasariana.

Una traccia immediata di tale interesse per il *Libro dell'arte* si può riscontrare nell'ambito diretto dell'aretino, proprio da parte di Vincenzio Borghini. In effetti l'attenzione manifestata per il trattato cenniniano da parte di don Vincenzio andò al di là della sua consulenza a Vasari. Lo testimonia un foglio di appunti autografi del filologo fiorentino conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze in cui è riportata una selezione di frasi ed espressioni tratte dal *Libro dell'arte* (figg. I, 2).²⁰

Gli appunti, segnalati da Frey e poi da Mellini nella sua articolata ricognizione sulla fortuna critica del *Libro dell'arte*, sono stati recentemente ricordati da Fabio Frezzato, che riconosceva giustamente un nesso fra Vasari, il filologo ed il *Libro dell'arte*, affermando che “Vasari fece conoscenza col trattato forse grazie ai suoi contatti con Vincenzo Borghini”.²¹

In effetti è più probabile che il manoscritto fosse giunto nelle mani di Borghini tramite Giuliano orefice in seguito alle richieste dell'aretino, e che quella prima appassionata lettura testimoniata dalla lettera fosse stata determinata dal suo ruolo di consulente. Egli segnalava fra l'altro all'amico proprio il rischio che venisse messo in crisi il contenuto delle *Vite* nei passi dedicati all'invenzione della pittura ad olio:

vi metto in considerazione, che fa menzione del colorire a olio, che costui è pure antico; e per una considerazione de' tempi pare

¹⁷ Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681–1728, I, pp. 286–289.

¹⁸ Per la descrizione dei quattro manoscritti cfr. l'introduzione di Frezzato in Cennini (nota 16), pp. 33–45.

¹⁹ Per questa datazione si veda Frezzato (*ibidem*, p. 49), che riporta varie opinioni in merito, oscillanti tra i primi del XVI (Benci) a metà '500 (Milanesi) al XVIII (Thompson). Gian Lorenzo Mellini (“Studi su Cennino Cennini, 2”, in: *Critica d'arte*, XII [1965], pp. 48–64: 50) accoglieva la datazione settecentesca. Frezzato rileva che l'aspetto raffinato di questo manoscritto “contribuisce a dare la sensazione che R fosse destinato ad un pubblico erudito, in un'epoca in cui la pittura seguiva percorsi ormai diversi da quelli descritti nel *Libro dell'arte*, come già Vasari aveva sottolineato” (Cennini [nota 16], p. 42).

²⁰ Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Carte Borghini, Ms. II. X. I17, c. 81r, 81v. Ringrazio Piero Scapecchi per la disponibilità e competenza con cui mi ha aiutato nel reperimento e nella riproduzione del documento.

²¹ Cennini (nota 16), p. 28. Frezzato non cita la lettera di Borghini a Vasari del 24 febbraio 1564.

inanzi ad Antonello da Messina. Ma forse m'inganno, e forse era poco in uso e male; e quello Antonello la introdusse più perfetta e risoluta: voi considererete tutto.

L'avvertimento era certo ben motivato, e sicuramente Vasari in seguito ebbe modo di valutare attentamente l'importanza della menzione della pittura ad olio da parte di Cennino e le conseguenze che questa comportava sul suo racconto della “invenzione” di Giovanni da Bruggia.²² Ma poi, di fatto, nella Giuntina non cambiò in nessun modo i passi in questione, salvo inserire un commento a questo proposito nell'inserito dedicato a Cennino nella vita di Agnolo Gaddi, che suona come una *excusatio non petita* destinata ad anticipare le obiezioni che gli sarebbero state mosse dai lettori: “Trattò [...] del macinare i colori a olio per far campi rossi, azzurri, verdi e d'altre maniere, e de' mordenti per mettere d'oro, ma non già per figure.”²³

All'epoca della prima edizione del *Libro dell'arte* era più che mai vivo il dibattito sulla ‘scoperta’ della pittura ad olio,²⁴ e Tambroni avrebbe accusato Vasari di non avere in realtà letto il trattato di Cennini, non essendosi accorto della menzione di questa tecnica; ma la lettera testimonia invece il contrario e dimostra una scelta consapevole dello storiografo, che evidentemente continuava a ritenere validi i passi già dedicati nella Torrentiniana all'invenzione dei Van Eyck. Probabilmente, come suggeriva già Borghini nella lettera, Vasari doveva essere giunto alla conclusione che Cennino si riferisse ad una pratica rudimentale, adatta soprattutto a scopi decorativi, tesi accolta anche dagli studi più recenti, che rilevano l'uso del legante oleoso, descritto già in Teofilo ed Eraclio, sin dal medioevo.²⁵

In senso stretto, infatti, più che di una vera e propria “invenzione della pittura ad olio”, si trattò dell'introduzione di vari perfezionamenti nella preparazione dei materiali e nel procedimento esecutivo che resero possibile adottare l'olio come legante in un modo del tutto nuovo.²⁶ Le convinzioni di Vasari in questo sen-

²² Il noto episodio è ricordato nella “Introduzione alle arti” e nella vita di Antonello da Messina (Vasari [nota 1], I, pp. 132sg., 301–310).

²³ *Ibidem*, p. 249.

²⁴ Già Luigi Lanzi, nella quarta edizione della *Storia pittorica*, I, Pisa 1815, pp. 66–72 (ma nella prima edizione in sintesi si era espresso nello stesso senso), aveva commentato con grande lucidità il passo vasariano su Cennino, dandone un'interpretazione non distante da quella oggi accolta dagli studi, dopo aver riepilogato il dibattito sulla scoperta della pittura ad olio a partire da Lessing, che nel 1774 aveva segnalato la menzione del legante oleoso nel trattato di Teofilo.

²⁵ Raymond White, “Van Eyck's Technique: The Myth and the Reality, II”, in: *Investigating Jan van Eyck*, atti del convegno Londra 1998, a cura di Susan Foister/Sue Jones/Delphine Cool, Turnhout 2000, pp. 101–105; Charles Lock Eastlake, *Materials for a History of Oil Painting*, I, Londra 1847, ed. cons. ristampa anastatica con il titolo *Methods and Materials of the Great Schools and Masters*, I, New York 1960, pp. 30–61.

²⁶ Sulla tecnica dei primitivi fiamminghi cfr. Liliane Masschelein-Kleiner, “La technique des ‘Primitifs flamands’”, in: *Studies in Conservation*, L (2005),

so, più ancora che dalla tradizione e dai racconti che poteva aver raccolto, già probabilmente all'epoca intrisi di leggenda e poco verificabili storicamente, erano confortate dalla viva testimonianza delle opere, in cui era evidente come l'uso dell'olio avesse comportato nella pittura una prodigiosa trasformazione, la cui origine aveva avuto luogo nelle Fiandre nei primi decenni del XV secolo.

Ma Borghini non si era limitato a consigliare l'amico per la stesura delle *Vite*; gli appunti conservati fra le sue carte nella Biblioteca Nazionale testimoniano un interesse autonomo che si inserisce coerentemente nell'ambito degli studi che andava conducendo sulla lingua volgare.

È nota l'attività di filologo svolta da don Vincenzio, che aveva comportato la raccolta e lo studio di una ampia messe di testi di lingua antichi, soprattutto del Trecento, ampliando il raggio dei suoi interessi dai prosatori minori ai volgarizzamenti e alle scritture domestiche e familiari,²⁷ mosso dalla convinzione che la lingua non potesse essere attinta solo dall'opera degli scrittori maggiori, ma bisognasse riferirsi ad ogni forma di registrazione scritta, ivi compresi i documenti più umili e immediati. L'attenzione di Borghini si estendeva con entusiasmo prensile ad indagare e trascrivere un'enorme varietà di manoscritti, nella convinzione che fosse necessario "studiare la lingua parlata e i linguaggi tecnici, poiché la lingua è prima di tutto strumento di comunicazione, lingua della prassi e della scienza prima che lingua letteraria".²⁸

Il foglio conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze riporta l'esito di uno spoglio attento all'aspetto lessicale, in molti casi anche indipendente dal contenuto del trattato: Borghini deve essere rimasto colpito da alcune frasi idiomatiche, da "certi modi di dire", come lui li chiama, per la loro vivace espressività. Non manca però di appuntare i termini più specifici dell'arte pittorica, anche estrapolandoli dal contesto; annota "Triare", affiancando al lemma un commento (l'unico di tutto il foglio): "et questa voce usa spesso per tritare, et macinare".²⁹ Trascrive "Pietra proferitica", che è un'espressione ormai arcaica per definire la pietra durissima utilizzata come base su cui macinare i pigmenti chiamata porfido da Vasari e da Cellini, e forse si ripromette di verificarne il significato.

Segna poi, ricercandole fra i vari capitoli, le diverse denominazioni dei pennelli, dettate dalla forma della punta: "pennel-

lo puntio, et pennello mozzetto". Nelle istruzioni sul disegno, riporta l'avvertimento dato a proposito delle ombreggiature ad acquerello: "il pennello vuol esser quasi sempre sì come asciutto", mentre più avanti, a proposito del disegno preparatorio da eseguire col carbone sulla tavola ingessata, annota la singolare espressione con cui Cennino suggerisce come stendere le ombre similmente ai tratti praticati con la penna: "A' modo si pennegiasse".

Molte poi le espressioni individuate per arricchire il repertorio di frasi idiomatiche, come l'avvertenza di accomodare bene nella buca del fornello la pignatta in cui far cuocere l'olio di lino per prevenire il rischio di incendi, "ch'el fuoco, v'anderebbe volentieri", oppure l'espressione con cui Cennino motiva la descrizione del procedimento per decorare in oro e argento su panno di lana, per l'evenienza di riceverne richiesta per gioiostre o tornei, perché "sono alcuna volta i gentil huominj e i gran signori gravidi di volere cose stratte [stravaganti]".

Borghini annota quindi il "proverbio antico" con cui Cennino ammoniva il suo allievo, incitandolo a fare uso dei materiali più fini e pregiati nel suo lavoro, senza badare al risparmio: "chi grossamente lavora, grossamente guadagna". Nel capitolo dove è descritto il trattamento a cui sottoporre il gesso per renderlo inerte lo colpisce l'espressione con cui ne indica lo 'spegnimento': "escene fuora ogni focor di fuoco."³⁰ Il macinello da usare per tritare i colori deve essere di forma e dimensioni tali da essere contenuto nella mano per usarlo agevolmente: "in forma che la mano sia donna [padrona] di poterla menare et guidarla in qua, et in là".

Nel capitolo XXVIII, dedicato al famoso elogio del disegno dal naturale, con l'invito ad un continuo esercizio, Borghini trascrive la frase conclusiva: "et faratti eccellente et pro".

Due volte – una volta a proposito dell'oltremarino, l'altra del mordente per dorature – annota l'espressione "lascialo godere", con cui Cennino invita a mettere da parte il materiale ottenuto con una lunga e laboriosa preparazione, dopo averlo ben riposto in un contenitore adeguato. È un'espressione singolare, oggi desueta, ma che forse a Borghini doveva risultare familiare, per essere rimasto al suo tempo in uso, almeno nel linguaggio tecnico degli artigiani. Lo ritroviamo infatti con lo stesso senso in

pp. 67sg.; White (nota 25), pp. 101–105; Ashok Roy, "Van Eyck's Technique: The Myth and the Reality, I", in: *Investigating Jan Van Eyck* (nota 25), pp. 97–100; Paul Coremans/Rutherford J. Gettens/Jean Thissen, "La technique des Primitifs flamands: étude scientifique des matériaux, de la structure et de la technique picturale", in: *Studies in Conservation*, I (1952–1954), pp. 1–29 e 145–161.

²⁷ Gianfranco Folena, s.v. Borghini, Vincenzio, in: *Dizionario biografico degli italiani*, XII, Roma 1970, pp. 680–689: 685.

²⁸ Enrico Mattioda/Mario Pozzi, "Discussioni sulla lingua toscana", in: *Vincenzio Borghini* (nota 4), pp. 334–341: 339; cfr. anche Mario Pozzi, "Borghini e la lingua volgare", in: *Fra lo "spedale" e il principe* (nota 4), pp. 177–202.

²⁹ Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Carte Borghini, Ms. II. X. 117, c. 81r; per le citazioni da questo documento e per le corrispondenze dei passi nell'edizione 2003 del *Libro dell'arte*, cfr. la trascrizione in appendice.

³⁰ Il cap. CXVI, p. 121, "Come si fa il gesso sottile da ingessare tavole", descrive il procedimento praticato per 'spegnere' il gesso, cioè per ottenerne la completa trasformazione in solfato di calcio biidrato ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), inerte, dalla forma semiidrato ($\text{CaSO}_4 \cdot \frac{1}{2}\text{H}_2\text{O}$), detta anche "gesso da presa", perché mescolato con acqua indurisce con una reazione di presa trasformandosi nella forma biidrato.

³¹ Giovanni Vettorino Soderini, *Trattato della coltivazione delle viti, e del frutto che se ne può cavare*, Firenze 1600, ed. cons. a cura di Domenico Maria Manni,

un'opera di fine Cinquecento, il *Trattato della coltivazione delle viti* del fiorentino Giovanni Vettorino Soderini (1526–1596) che, dopo aver elencato una serie di trattamenti praticati al vino, invita: “lascialo godere final tantoché tu lo vuoi manomettere.”³¹

Altri passi che descrivono procedimenti tecnici sono annotati per le espressioni usate: la tela posta sul telaio va inchiodata provvedendo a “stenderla egualmente d'una perfetta ragione”, i pezzetti di foglie d'oro vanno applicati con perizia “come fa il maestro, che vuole inselichare la via”; il procedimento di doratura a bolo per le tele è raccomandato perché “puossi il panno avvolgere e pieghare senza offendere a l'oro, o a' colorj”.

Deve poi piacergli il modo in cui Cennino consiglia di procurarsi del buon cinabro, senza affannarsi a prepararlo da sé: “Pigli pure di quello, che truovi da spetiali con lo tuo denario”. Ancora, lo colpisce il ‘modo di dire’ “fassene assai, e per buon merchato, et sono assai belle al pregio”, usato a proposito delle decorazioni per cortine da realizzare su tela bianca applicata su tele nere o azzurre. Nella descrizione del procedimento per mettere d'oro o d'argento la ‘carta bambagina’ Borghini annota infine l'espressione con cui sono descritte le insegne da applicare sulle vesti da parata: “sopra giornee alchune divise rilevate”.

Qualche esitazione mostra l'appunto che riporta l'invito a tastare l'oro per valutare se fosse sufficientemente brunito – una frase di cui forse doveva apparirgli incerta la grafia: “Vallo tastando a' talpone sempre con dubbio”; nella trascrizione infatti è presente una cancellatura e la correzione dell'iniziale della parola “talpone”.³²

Diversi prelievi provengono dai capitoli in cui si nomina l'olio di lino – su cui si era forse maggiormente soffermato per valutarne la conciliabilità con le affermazioni di Vasari. Abbiamo già ricordato il mordente da porre nel “vasellino invetriato” e la pignatta da sorvegliare perché non prenda fuoco. Anche un altro passo che Borghini trascrive attentamente doveva evocargli il racconto vasariano nella vita di Antonello, secondo cui l'invenzione di Giovanni da Bruggia aveva avuto origine dai danni causati a una tavola che si era spaccata in seguito all'esposizione al sole praticata per farvi asciugare la vernice. Era infatti un problema che non sfuggiva allo stesso Cennino, il quale consiglia avvedutamente: “Se volessi che la vernice asciugasse senza sole, cuocila

bene in prima, che la tavola l'ha molto per bene a non essere troppo sforzata dal sole”; la frase è puntualmente copiata dal filologo nei suoi appunti.

Un dato importante che si desume indirettamente da questi appunti è che il manoscritto consultato da Borghini – e quindi, dobbiamo credere, da Vasari – non fosse il Laurenziano come si è spesso creduto. Le frasi trascritte sugli appunti, infatti, presentano un riferimento numerico che non corrisponde alla numerazione delle carte del codice Laurenziano. Alcune delle frasi, inoltre, sono prese dalla parte del trattato di cui il Laurenziano è lacunoso, e che si desumono dal Riccardiano; anche quest'ultimo, d'altra parte, ha una numerazione delle pagine differente.³³

L'analisi fu eseguita su un testo diverso da quelli a noi noti, e Borghini – e con lui Vasari – dovette consultare un manoscritto oggi perduto. Non è dunque giunto fino a noi il libro posseduto da Giuliano orefice – forse di mano di Cennino; potrebbe identificarsi con un manoscritto già presente “in casa Beltramini da Colle”, che veniva segnalato da Domenico Maria Manni nel 1767 nell'indice del primo volume dell'edizione da lui curata delle *Notizie* del Baldinucci.³⁴ Questo manoscritto non è stato mai rinvenuto, nonostante le ricerche di Antonio Benci (1821) e di Daniel Varney Thompson (1930 ca.).³⁵ Un'ipotesi suggestiva, per quanto poco verificabile, è che il trattato posseduto da “Giuliano orefice sanese” fosse rimasto per qualche tempo nelle mani di don Vincenzio, e il Codice Riccardiano possa esserne una copia fatta realizzare in quella occasione, analogamente a quanto è documentato per diversi manoscritti trecenteschi.³⁶

Un altro elemento importante per la storia del *Libro dell'arte* è la conoscenza che ne ebbe Raffaello Borghini, che sicuramente dovette avere la possibilità di consultarne una copia e vi attinse ampiamente nel secondo libro del suo *Riposo* – trattato d'arte in forma di conversazione che spazia tra argomenti teoretici e storici – in una digressione dedicata alle tecniche artistiche, letteralmente plagiata dal *Libro dell'arte* per gran parte delle istruzioni sul disegno e sulla pittura.³⁷ Pur se è stato recentemente confutato il legame di parentela di Raffaello Borghini con don Vincenzio – già ipotizzato da Emilia Avanzini ed accolto da Rosci³⁸ – va comunque rilevata la frequentazione da parte dei due omonimi di

Milano 1806, pp. 196sg. Il trattato, che gli accademici della Crusca hanno inserito nel novero dei testi di lingua, contiene numerosi precetti sui vigneti e sull'arte della fabbricazione e conservazione dei vini, considerati basilari per gli studi sull'argomento.

³² L'edizione del *Libro dell'arte* di Frezzato riporta dal Laurenziano: “vallo talpone tastandolo sempre con dubbio”; cfr. Cennini (nota 16), p. 160.

³³ Cfr. Frezzato, *ibidem*, p. 28.

³⁴ Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di Domenico Maria Manni, Firenze 1767–1774, I, p. 238.

³⁵ Cfr. Frezzato in Cennini (nota 16), pp. 28–30, 33.

³⁶ Si ha notizia della realizzazione di copie fatte eseguire da Borghini da

manoscritti di testi da lui posseduti e studiati, fra cui la *Cronaca* di Giovanni Villani e le *Trecentonovelle* del Sacchetti, assieme a una messe di cronache e scritti del '300 di vario genere; cfr. Folena (nota 27), p. 687.

³⁷ Raffaello Borghini, *Il Riposo, in cui della pittura e della scultura si favella [...]*, Firenze 1584, ristampa anastatica con indice analitico a cura di Marco Rosci, Milano 1967, pp. 137–219; cfr. Cerasuolo (nota 3), pp. 35–43.

³⁸ Gli studiosi avevano ipotizzato che Raffaello fosse figlio di un Francesco Borghini nipote di Vincenzio; cfr. l'introduzione di Marco Rosci in Borghini (nota 37), pp. VIIsg. Questa tesi è stata smentita da Gustavo Bertoli, “Il giovane Borghini: albero genealogico della famiglia Borghini”, in: *Vincenzio Borghini* (nota 4), pp. 1–5: 3.

amicizie comuni, fra cui Baccio Valori, caro amico ed esecutore testamentario di Vincenzio, che è uno dei protagonisti del *Riposo* di Raffaello.³⁹

In ogni caso, mentre non sembra che il *Libro dell'arte* avesse una particolare diffusione prima della pubblicazione ottocentesca, dopo Vasari la fortuna del trattato cenniniano, sia pure in incognito, sarà affidata proprio al plagio di Raffaello Borghini, la cui trattazione diventerà uno dei principali testi di riferimento per le tecniche artistiche. Filippo Baldinucci se ne servirà ampiamente nel comporre il suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681).⁴⁰ Per quanto Borghini non figuri nel novero delle numerose fonti da lui espressamente indicate, diverse voci rivelano una chiara derivazione dal *Riposo*.⁴¹ L'ipotesi di un diretto prelievo dal *Libro dell'arte* – tutt'altro che improbabile dato che, come abbiamo visto, lo stesso Baldinucci fu il primo a fare menzione del manoscritto della Laurenziana nelle pagine dedicate a Cennino delle sue *Notizie de' professori del disegno* – è superata da una comparazione più analitica fra i tre testi, che prova la corrispondenza di molte voci

del *Vocabolario* con le descrizioni e la terminologia più moderna di Borghini, piuttosto che con quella di Cennino. Particolarmente significativo risulta il raffronto delle voci relative a molti pigmenti descritti nel *Vocabolario* che Baldinucci dovette attingere da Borghini e che non trovano riscontro nel *Libro dell'arte*.⁴² Decisivo, infine, il confronto con la definizione della “porporina” – l'oro musivo – che Baldinucci riprendeva testualmente da Borghini e descriveva anch'egli, sulla scorta di un evidente equivoco, come “colore rosso bellissimo”.⁴³

Dobbiamo credere dunque che Baldinucci non avesse letto direttamente le definizioni del *Libro dell'arte*, ma ciononostante, attingendo dal *Riposo* di Raffaello Borghini, si rese tramite inconsapevole del contenuto del trattato cenniniano. Attraverso questo percorso tortuoso il libro di Cennino arrivava così a far parte del lessico ufficiale degli studi sull'arte: una prova di quanto possano essere complesse e imprevedibili le vie di trasmissione delle conoscenze che gli artisti serbavano, più o meno gelosamente, all'interno delle loro botteghe.

³⁹ Letterato e politico, Baccio Valori (1535–1606), detto il giovane per distinguerlo dall'antenato omonimo, fu amico e mecenate di Raffaello Borghini; cfr. *Raffaello Borghini's Il Riposo*, a cura di Lloyd H. Ellis Jr., Toronto 2007, pp. 41 sg.

⁴⁰ Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno*, a cura di Severina Parodi, Firenze [1975] (rist. anastatica dell'ed. Firenze 1681).

⁴¹ Severina Parodi nella “Nota critica” a Baldinucci, *ibidem*, p. XXI, indicava, in aggiunta alle fonti segnalate dall'autore nel testo, la presenza di “altre fonti scritte, in particolare il Borghini del *Riposo* (e, per suo tramite, probabilmente il Cennini)”, ricordando il plagio denunciato da Tambroni e segnalando come esempio la voce “Acquerello” che metteva a confronto con i testi di Borghini e Cennini.

⁴² Cfr. ad esempio le definizioni di colori assenti dal *Libro dell'arte* come l’“azzurro di smalto”, l’“azzurro di biadetti”, il “verde azzurro”, il “verdet-

to”, il verde “pomella”, o di cui Borghini dà una descrizione diversa, come il “verderame”.

⁴³ Borghini (nota 37), pp. 212sg.; Baldinucci (nota 40), p. 127; l'assonanza con ‘porpora’ del nome ‘porporina’ ha probabilmente tratto in inganno Borghini. In realtà si tratta di un pigmento sostitutivo dell'oro, il bisolfuro di stagno (SnS₂), ampiamente utilizzato dai miniatori, su cui cfr. Mauro Matteini/Arcangelo Moles, *La chimica nel restauro: i materiali dell'arte pittorica*, Firenze 1989, p. 52. Descrizioni della preparazione della porporina molto simili a quella di Borghini si ritrovano in ricettari come il “Manoscritto bolognese” riportato da Mary Philadelphia Merrifield, *Original Treatises on the Arts of Painting*, Londra 1849, II, pp. 458sg.: e lo stesso pigmento, sempre col nome di “porporina”, era ricordato anche da Cennini (nota 16), cap. CLIX, p. 202, ma con una ricetta che non corrisponde a quella del *Riposo*.

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Carte Borghini, ms II. X. I17, cc. 81r, 81v.

[81r] Cennj dj Drea Cennjni Pittore da Colle. Usa certi modi di dire notati a piè fu in torno al 400

6. Et faratti ecc.^{te} et pro⁴⁴
Triare: et questa voce usa spesso x tritare, et macinare⁴⁵
il Pennello vuol esser quasi sempre si come asciutto⁴⁶
V^e. [vedere?] Pietra proferitica⁴⁷
7. In forma che la mano sia donna di poterla menare et guidarla in qua, et in là⁴⁸
8. Pigli pure di quello, che truovi da spetiali con lo tuo denario⁴⁹
- II. Quando truovi oltramarino asciutto, mettilo in quoio o in borsa, et lascialo godere⁵⁰
- Pennello puntio, et Pennello mozzetto⁵¹
16. Ch' el fuoco, anderebbe volentieri⁵²
17. Come che proverbio antico sia chi grossamente lavora, grossam^{te} guadagna⁵³
19. Escene fuora ogni focor di fuoco⁵⁴

⁴⁴ Cennini (nota I6); quando non diversamente indicato è tratto dal codice miscellaneo P.78.23 della Biblioteca Medicea Laurenziana; per le parti lacunose nel Laurenziano è tratto dal codice Riccardiano 2190 della Biblioteca Riccardiana di Firenze. P. 81, XXVIII, c. 41r: “e faratti eccellente pro”.

⁴⁵ P. 87, XXXV, c. 43r: “triare”.

⁴⁶ P. 83, XXXI, c. 42r: “I pennello huole essere squasi sempre si chome asciutto”.

⁴⁷ P. 88, XXXVI, c. 43r: “prieta profereticha”.

⁴⁸ P. 88, XXXVI, c. 43r: “in forma che lla mano ne sia donna di poterla menare, e ghuidarla in qua e llà”.

⁴⁹ P. 91, XL, c. 44r: “pigli pur di quel che truovi da' speziali per lo tuo denaro”.

⁵⁰ P. 106, LXII, c. 10r: “Quando il truovi asciutto, mettilo in chuoro o in borsa, et lascialo ghdere”.

⁵¹ P. 109, LXV, c. 11v; p. 112, LXVII, 13v.

⁵² P. 130, XCL, c. 18v: “perché il fuoco v'andrebe volentieri”.

⁵³ P. 133, XCVI, c. 33r: “chome che proverbio anticho sia: chi grossamente lavora, grossamente ghuadagnia”.

⁵⁴ P. 145, CXVI, c. 36r: “esciene fuori ogni focor di fuocho”.

⁵⁵ P. 150, CXXII, c. 19v: “cchome faciessi con la penna che si disegna, a modo si peneg<i>asse”.

⁵⁶ P. 158, CXXXIV, c. 22v: “chome fa il maestro che vuole inselliciare la via”.

[81v]

20. A' modo si penneggiasse co' la penna⁵⁵
21. Come fa il maestro, che vuole inselichare la via⁵⁶
22. Vallo tastando a' quale talpone sempre con dubbio.⁵⁷
24. Poi toglj un tuo vasellino invetriato, et mettivilo dentro, et lassalo godere.⁵⁸
25. Se volessi che la vernice asciugasse senza sole, cuocila bene in prima, che la tavola l'ha molto per bene a non essere troppo sforzata dal sole.⁵⁹
Stenderla egualmente d'una perfetta ragione⁶⁰
26. Puossi il panno avvolgere e pieghare senza offendere a l'oro, o a' colorj.⁶¹
Fassene assai, e per buon merchato, et sono assai belle al pregio.⁶²
28. Sono alcuna volta i gentil huominj e i gran sig^{ri} gravidi di volere cose stratte⁶³
Et sopra giornee alchune divise rilevate⁶⁴

⁵⁷ P. 160, CXXXVIII, c. 23r: “vallo palpone tastandolo sempre con dubbio”.

⁵⁸ P. 174, CLI, c. 27r: “Poi toglj un tuo vasellino invetriato e mettivilo dentro, e llascialo ghdere”.

⁵⁹ P. 178, CLV, c. 28v: “Se volessi che lla vernice asciughasse senza sole, chuocila bene in prima; ché lla tavola l'ha molto per bene a nonn-essere troppo sforzata dal sole”.

⁶⁰ P. 182, CLXII (lacuna del Laurenziano), Riccardiano: “distenderla egualmente d'una perfetta ragione”.

⁶¹ P. 183, CLXII (lacuna del Laurenziano), Riccardiano: “e possi il panno avvolgere e piegare senza offendere a l'oro e a' colori”.

⁶² P. 184, CLXIII (lacuna del Laurenziano), Riccardiano: “fassene assai, e per buono mercato, e sono assai belle al pregio”.

⁶³ Pp. 186sg., CLXVII, c. 37v: “che ssono alchuna volta in gentili huomini o gran signiori gravidi di volere chose stratte”.

⁶⁴ P. 187, CLXVIII, c. 37v: “e sopra giornee, alchune divise rilevate”.

Referenze fotografiche

Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo / Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (con divieto di ulteriore riproduzione e duplicazione con qualsiasi mezzo): figg. 1, 2.