

Magyar Képzőművészeti Egyetem  
Doktori Iskola

## SZAVAK ÉS KÉPEK

A festés művészete Cennino Cennini *Il libro dell'arte* című értekezésében és az itáliai festészeti tárgyú írásművekben a 14. századtól a 16. század közepéig

DLA értekezés tézisei  
Heitler András

2012

Témavezető: Menráth Péter  
DLA habil. egyetemi tanár

„A mesterség szabályai hasznosak lehetnek, de nem határozzák meg a mesterség gyakorlását; maximák, amelyek csak akkor szolgálnak útmutatóul egy mesterséghez, ha integrálhatók a mesterség gyakorlati ismeretébe. Ezt az ismeretet magát nem helyettesíthetik.”

Polányi Mihály: *Személyes tudás* (III.10.)

Doktori munkám Cennino d’Andrea Cennini *Il libro dell’arte* című értekezésének megértésére tett kísérlet. Erre az első, olasz nyelven írt művészeti tárgyú értekezésre már a 16. században felfigyeltek, s kiemelt jelentősége mindmáig megkérdőjelezhetetlen. Ugyanakkor ez a különleges mű nem magányos és elszigetelt jelenség, ezért megközelítésének egyik lehetséges útja más, hasonló témájú szövegekkel való együtt-olvasása lehet.

A disszertáció a *Libro dell’arte* keletkezésétől kezdve a 16. század közepéig, Giorgio Vasari művészéletrajzainak megjelenéséig ad áttekintést az itáliai művészeti értekezés-irodalomból. A mestermunka, amely Cennini művével együtt hét, festészeti tárgyú szöveg fordítását közli (egy kivétellel teljes terjedelemben), s amelyek közt a *Librót* megelőző korszakok néhány jelentősebb írásműve is szerepel, nem választható el az értekezéstől: egyik a másikat kiegészíti, értelmezi.

Munkám legfontosabbnak tartott tanulságait összegzik az alábbi tézisek.

#### 1. *A festészeti tárgyú értekezések jelentősége a műtárgyak megértésében.*

A festői módszerek, technikák megértése három pilléren nyugszik. Az egyik maguknak a műtárgyaknak, a festett képeknek a vizsgálata, a másik az írott források ismerete, a harmadik pedig az egykori módszerek gyakorlati kipróbálása, rekonstrukciója. E három kutatási terület közül doktori munkámban az írott forrásokkal foglalkoztam, azoknak is egy jól behatárolható csoportjával, művészeti tárgyú értekezésekkel, így a vizsgálódás körét nem terjesztettem ki a sok esetben rendkívül jelentős forrásértékű levelekre, számadáskönyvekre, adóügyi feljegyzésekre és hasonló dokumentumokra.

Munkám egyik fő ösztönzője volt az a meggyőződés, hogy e szövegekkel való foglalkozás kivételes lehetőséget nyújt arra, hogy ha mégoly töredékesen is, de ismereteket szerezzünk a több száz évvel előttünk alkotó művészek gondolkodásmódjáról, alkotói módszereiről. Egy ilyen munka aktualitását igazolni látszik az ezen a területen az utóbbi években ismét megszorodott publikációk száma. A festészeti értekezések kiadása, tudományos feldolgozása immár komoly múltra tekint vissza. Az egyik legelső és máig meghatározó szöveggyűjteményt Mary Philadelphia

Merrifield hozta létre 1849-ben.<sup>1</sup> Ezt követték a Milanesi testvérek publikációi, köztük a *Libro* első teljes kiadása. A huszadik század húszas és harmincas éveiben elsősorban Daniel Varney Thompson fejtett ki nagy hatású tevékenységet a források közzétételével. A kilencvenes évektől pedig ismét egyre fokozódó érdeklődéssel fordult e terület felé kutatók egész sora, s egymás után jelentek meg az újonnan szerkesztett forráskiadások.<sup>2</sup> Szerepelnek közöttük addig nem ismert források, de nagy számban adtak ki a korábban már publikált szövegeket is, az addigi olvasatok pontosításával és az értelmezések továbbgondolásával. Ebbe a folyamatba illeszkedik Cennini művének minden korábbinál alaposabban gondozott szövegű Frezzato-féle kiadása 2003-ban, s a szerző festői munkásságához kapcsolódó berlini kiállítás megrendezése 2007-ben.<sup>3</sup> S hogy ezen a téren még jócskán lehet újdonságokkal szolgálni, azt jól példázza a *De arte illuminandi* címen ismert értekezés egy újabb kéziratának felfedezése, majd ennek alapján a gondos kritikai munkával gondozott szöveg publikálása 2011-ben.<sup>4</sup>

Festészeti tárgyú értekezések, szövegek kiadásán és értelmezésén a műtárgyak megértésével foglalkozó szakemberek sora dolgozik jelenleg is – hadd utaljunk itt Cennini művének készülő új német fordítására, vagy a Kölni Egyetem (*Universität zu Köln*) által indított kutatási programra, amely Theophilus nevezetes műve, a *Schedula* (más néven: *De diversis artibus*) világhálón elérhető adatbázis formájában történő feldolgozására vállalkozott.<sup>5</sup> Így doktori értekezésem és mestermunkám egyik forrása és ösztönzője volt az e tárgykörben, az utóbbi években megmutatkozó tudományos figyelem.

## 2. *A Libro dell'arte értelmezésének eszközei*

A vonatkozó szakirodalom hosszú ideje egyöntetű a *Libro* jelentőségének hangsúlyozásában. A mű szerzőjére vonatkozó adatok az utóbbi években nem bővültek, s a keletkezés idejét és helyét illetően is konszenzus alakult ki. Eszerint Cennino d'Andrea Cennini egy toscanai településen, Colle di Val d'Elsában született, majd Firenzében, Agnolo Gaddi műhelyében tanult festészetet. 1398-ban már Padovában tartózkodott, ahol az uralkodó, Francesco da Carrara udvarához tartozott, mint festő és „familiáris”; testvére, Matteo pedig zenészként állt a Carrara család alkalmazásában. Cennino ebben az évben már nős ember volt, felesége a Padova melletti Cittadellából származó Ricca della Ricca. Több jelből arra következtethetünk, hogy mind az ő, mind a felesége rokonsága tekintélyes családnak számított korának társadalmában. A *Libro*

<sup>1</sup> MERRIFIELD, Mary P. : *Medieval and Renaissance Treatises on the Art of Painting. Original texts with English translations*, Dover Publications, Mineola, New York, 1999, (első kiadás: 1849)

<sup>2</sup> Néhány példa a teljesség igénye nélkül: ERACLIO: *I colori e le arti dei romani e la compilazione pseudo-eraciana*, (kiad., ford., jegyz. GARZYA ROMANO, Chiara) Bologna, Società Editrice il Mulino, 1996. ; ARCOLAO, Carla: *Le ricette del restauro. Malte, intonaci, stucchi dal XV- al XIX secolo*, Venice, Marsilio Editori, 1998.; CAFFARO, Adriano: *Scrivere in oro. Ricettari medievali d'arte e artigianato (secoli IX-XI). Codici di Lucca e Ivrea*, Napoli, Liguori Editore, 2003.; CAFFARO, Adriano – FALANGA, Giuseppe: *Il libellus di Chicago. Un ricettario veneto di arte, artigianato e farmaceutica (secolo XV)*, Salerno, Edizioni Arci Postiglione, 2006.; VASARI, Giorgio: *Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei*, (fordította: LORINI, Victoria, jegyzetek, bevezető: BURIONI, Matteo) Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 2006. ; CAFFARO, Adriano: *De clara. Manuale medievale di tecnica della miniatura (secolo XI)*, Salerno, Edizioni Arci Postiglione, 2004. CAFFARO, Adriano – FALANGA, Giuseppe: *Isidoro di Siviglia. Arte e tecnica nelle etimologie*, Salerno, 2009.; FREZZATO, Fabio – SECCARONI, Claudio: *Segreti d'arti diverse nel regno di Napoli. Il manoscritto It. III.10 della Biblioteca Marciana di Venezia*, Saonara, Il prato, 2010.

<sup>3</sup> A kiállítás katalógusa: »*Fantasie und Handwerk*« *Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, (Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin) szerk.: LÖHR, Wolf-Dietrich – WEPPELMANN, Stefan; Berlin, Hirmer, 2008.

<sup>4</sup> PASQUALETTI, Cristiana: *Il Libellus ad faciendum colores dell'Archivio di Stato dell'Aquila. Origine, contesto e restituzione del „De arte illuminandi”*, Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2011.

<sup>5</sup> <http://schedula.uni-koeln.de/index.shtml>

*dell'arte* minden valószínűség szerint padovai tartózkodása idején íródott, feltehetően 1390 és 1400 között.

A meglehetősen szegényesen dokumentált szerzői életút tehát kevés fogódzót ad a könyv megközelítéséhez. Ezzel együtt számos elképzelés fogalmazódott meg az írásmű rendeltetéséről, keletkezésének okairól. Az egyik hipotézis szerint Cennini a padovai festőcéh megbízására írhatta meg a könyvet, ami így a szakmai testület tagjainak használatára készült.<sup>6</sup> Ez a feltételezés megítélésem szerint teljesen alaptalan: a szöveg egyetlen mozzanata sem utal egyértelműen ilyen rendeltetésre, s a céhszabályzatok szakmai rendelkezéseinek mind tartalma, mind formája igen távol áll Cennini írásától. Hasonlóan komoly alap nélküli hipotézisnek kell minősítenem azt az elképzelést, mely szerint a padovai uralkodói udvarból kapott megbízást, ösztönzést a szerző a munka megírására. Ugyanakkor ki kell emelni, hogy ez a két gondolat nem véletlenül fogalmazódott meg: a *Libro dell'arte* egyaránt olvasható a szakma, a „céhen belüliek” vagy a művészet iránt érdeklődő műkedvelők számára írt könyvként.

Adódik az a feltételezés is, hogy Cennini műve a megfogalmazásaiból egyértelműen kicsendülő tanító szándékból következően nem más, mint tankönyv.<sup>7</sup> Az bizonyos, hogy a szerző valóban tanítani akar, de semmilyen adatunk nincs arra, hogy a művet bármely műhelyben vagy akár laikus körben a művészet elsajátításának eszközeként használták volna.<sup>8</sup> Nézetem szerint nem szükséges egyetlen megbízói csoporthoz kötni a mű eredetét, vagy az írói szándékot úgy rekonstruálni, hogy az csak egy jól meghatározható olvasói rétegre terjedjen ki. A *Libro* a művészetről szól, mindazoknak, akik érdeklődnek iránta, mindazoknak, „akik az említett művészethez el akarnak jutni.”<sup>9</sup> Ebben az értelemben a könyv nem tananyag, hanem bevezetés: a szerző mint kalauz kísér bennünket egy úton, „hogy fokról fokra eljussunk a művészet napfényéhez”.<sup>10</sup>

Munkám kiindulópontja az volt, hogy a *Libro dell'arte* megértéséhez hozzásegít, ha más, hasonló szövegekkel együtt, velük párhuzamba állítva olvassuk. A szövegek közti kapcsolatok egyrészt elengedhetetlenül fontosak egy-egy részlet értelmezéséhez, másrészt a hasonló tárgyú források, mint *teljes* írásművek ismerete képessé tehet bennünket arra, hogy Cennini művét ne elszigetelt jelenségként, hanem egy hagyomány részeként lássuk, s így jelentőségéről is hiteles képet kaphassunk.

Ez a megközelítés természetesen egyáltalán nem eredeti: a mű korai kiadásai közül elsősorban Albert Ilg német fordításának jegyzetapparátusa fedett fel sok párhuzamot a források között,<sup>11</sup> és doktori munkám előképei között tagadhatatlanul ott van Mary Merrifield kétkötetes klasszikus műve is. Többek között az ő módszereiket követtem, mikor az egymást és sokszor önmagukat is értelmező szövegek kapcsolódási

<sup>6</sup> CENNINO CENNINI: *Il libro dell'arte*, (kiadta: FREZZATO, Fabio) Vicenza, Neri Pozza Editore, 2003, 15., TOSATTI, Silvia Bianca: *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Milano, Jaca Book, 2007, 120.

<sup>7</sup> KUHN, Rudolf: „Cennino Cennini. Sein Verständnis dessen, was die Kunst in der Malerei sei, und seine Lehre vom Entwurfs- und Werkprozeß”, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 36 (1991), 106.

<sup>8</sup> A mű legkorábbi ismert kézírata (L) egy olyan kódexben maradt fenn ahol az értekezés egyebek közt Vergilius, Petrarca, Boethius és Sallustius művei mellett szerepel. Nehéz elképzelni, hogy egy ilyen kötet mint gyakorlati kézikönyv állt volna ott egy mester polcán.

<sup>9</sup> *e a ultolità e bene e guadagno di chi alla detta arte vorrà pervenire. (Il libro dell'arte)*

<sup>10</sup> *Per venire a 'lucie dell'arte di grado in grado (Il libro dell'arte, XXV. fej.)*

<sup>11</sup> CENNINO CENNINI: *Das Buch von der Kunst* (fordította, a bevezetést és a jegyzeteket írta ILG, Albert; Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, 7.) Wien, Wilhelm Braumüller, 1871.

pontjait a mestermunkaként elkészített szöveggyűjtemény lábjegyzeteiben igyekeztem megmutatni.

A tárgyalt szövegek legnagyobb része nem csupán a mai értelemben vett technikai kérdésekkel foglalkozik, az alkotói folyamat számos más mozzanata megjelenik mind Cennini elődei, mint az utódok munkáiban. Meggyőződésem, hogy nem tekinthetünk el ezektől a szövegrészekről sem: a források feldolgozásához azok teljes szövegét ismerni kell, s közlésük esetében is lehetőség szerint törekedni kell a csonkítás nélküli kiadásra. A szemelvényes publikáció egyik friss példája Raffaello Borghini *Il riposo* (1584) című munkájának angol nyelvű kiadása,<sup>12</sup> amelyből viszont épp a festői-szobrászi módszerekre, technikákra vonatkozó szakaszok hiányoznak csaknem teljes egészében. Ebben az esetben a szerkesztés egyik nyilvánvaló szempontja az volt, hogy a technikai kérdésekkel foglalkozó részeket másodlagos fontosságúnak ítélték, holott semmilyen jel nem utal arra, hogy maga az író kisebb jelentőséget tulajdonított volna e fejezeteknek.

Az említett megkülönböztetés persze sok szempontból érthető, de áttekintve az értekezésem és mestermunkám tárgyát képező szövegeket, azt látom, hogy ezek szerzői nem úgy tekintettek a műalkotásokra, mint amelyeknek az anyaga különválasztható volna a mű szellemi tartalmától, mintha a műalkotás egy romlandó anyagi testből s egy tőle elválasztható jelentésből, valamiféle romolhatatlan lélekből állana. A tárgyalt korszakban a technikai irodalom és a művészetelmélet nem válik el határozottan, ha vannak is hangsúlybeli eltolódások, Cenninitől Vasariig festők, építészek, szobrászok és a művészet kérdéseiben megnyilvánuló műértők is úgy nyilatkoznak meg, mint akik számára a művek készítésének folyamata, a felhasznált anyagok, módszerek éppúgy fontosak, mint a stílusbeli vagy ikonográfiai kérdések, vagy akár a művész életvezetése.

Ha egy mondatot vagy egy fejezetet elolvassunk valamelyik értekezésből, leginkább annyit mondhatunk: itt ez és ez szerepel a szövegben. Egy szó értelmének meghatározásához először is további szavakra vagyunk utalva, olyan szövegekre, ahol ugyanaz a kifejezés más, tágabb összefüggésben szerepelve többet elárul magáról.

Arra a kérdésre, hogy mindez hogyan viszonyul a valós gyakorlathoz, természetesen adódik a válasz: a szövegek igazságtartalmának meghatározása szempontjából ma kiemelkedő szerepe lehet a túlnyomórészt a restaurátori szakirodalomban megjelent műtárgyvizsgálatok adatainak. Valóban: meggyőződésem, hogy jelen munka továbbfejlesztésének is ez az egyik legfontosabb lehetséges iránya, a festői módszerek fentiekben már említett gyakorlati rekonstrukciói mellett. Ugyanakkor a technikai vizsgálatok eredményeinek s a szövegek állításainak párhuzamba állítása is sok szempontból problematikus. Ha teszem azt egy bizonyos szövegből megismert eljárás történeti létét mindmáig nem sikerült műszeres mérésekből származó kemény adatokkal alátámasztani, akkor tekinthetjük-e bizonyítottnak azt, hogy a szerző valótlanúságot ír? Vagy ha épp ellenkezőleg, olyan műtárgyat találunk, amely szóról szóra megfeleltethető valamely forrás leírásának, az vajon nem csak annyit mond-e, hogy létezik egy (vagy több) olyan tárgy, amit ezzel az írásban is dokumentált eljárással hoztak létre? Mondjuk csak azt: *ebben az esetben* szöveg és tárgy, szó és kép egybecseng, de ennek ellenkezője esetén se jelentsük ki, hogy a forrás valótlanúságot állít, hiszen műalkotások ezrei rejthetnek még a kérdéses szövegrészletet igazoló információkat. Így a modern vizsgálati technológiákkal megszerzett ismeretek és a szövegek összevetését abban az esetben gondolom komolyan kivitelezhetőnek, ha kifejezetten nagy mennyiségű műtárgy (megítélésem szerint lehetőleg több száz) adatait tudjuk feldolgozni. Erre a munkára e sorok szerzője nem vállalkozott.

<sup>12</sup> BORGHINI, Raffaello: *Il Riposo*, (ford. ELLIS, Lloyd H. Jr.) Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 2007. A teljes szöveget csak a fordító Ph.D. értekezése tartalmazza.

### 3. *A itáliai festészeti értekezések Cenninitől a 16. század közepéig*

Kevés olyan motívumot találhatunk, ami a *Libro dell'arte*-ben jelent volna meg először, aminek ne lenne előzménye a korábbi századok írásaiban. Egy vonatkozásban azonban mindenképp Cennini-t illeti meg az elsőség: a rajz szerepéről, jelentőségéről és módszereiről őelőtte nem ismerünk hasonló fejtegetéseket. Tőle indul a rajz, a *disegno* fogalmának diadalútja: az irodalmár Anton Francesco Doni (*Disegno*, 1549) vagy a szobrász Baccio Bandinelli (*Libro del disegno*, 1551k.) is ezt választja központi témául s Giorgio Vasari is a rajzban találja meg azt a keretet, amely összekapcsolja „a rajz három művészetét” az építészetet, szobrászatot és festészetet.

Kifejezetten figyelemre méltónak tartom, hogy a korszakban *nem* képzőművészek tollából is születnek olyan értekezések (Doni, Michelangelo Biondo), amelyekben a szerző fontosnak tartotta, hogy részletesen foglalkozzon a festés művészetének gyakorlatával. Lodovico Dolce dialógusában (*Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, 1557) vetődik fel először komolyan az a kérdés, hogy miképpen alkothat hiteles véleményt a festészetéről olyasvalaki, aki maga nem gyakorló festő. Maga az a tény, hogy ezzel a szerzőnek foglalkoznia kellett, mutatja, hogy korántsem volt természetes egy „kívülálló” megnyilvánulása.

Az írásműveket áttekintve úgy látom, hogy a festészettel foglalkozó szövegek történetében nem lehet egy egyenes fejlődési vonalat felrajzolni. Annak ellenére, hogy különösen Cennini és Alberti összevetésénél kínálkozik az egyszerű következtetés: a néhány évtized különbséggel keletkezett két mű két külön világhoz tartozik. Ha a különbségekre figyelünk, akkor Cennini a múlt embere, a középkori műhelyhagyományokra alapozó, a receptkönyvek fordulatait, szerkezetét megtartó szerző. Vele szemben Albertié a jövő: ő a perspektívaszerkesztés módszerének büszke reneszánsz propagálója, magasan képzett humanista, akinél a művészetéről való beszéd tiszta elméletté formálódik. Ugyanakkor a képzőművész kollégáinak szánt *Della pittura*-ban Alberti mégiscsak úgy határozza meg magát, mint festőt, aki gyakorolja is a mesterségét: tehát írását éppúgy, mint Cenniniét, egy festő írásának kell tekintenünk, akkor is, ha a szakirodalomban sok esetben megállapítást nyer: ez a munka nem az alkotóknak, inkább a művelt befogadóknak szól. Ám éppen egy festő, Paolo Pino 1548-as munkája (*Dialogo di pittura*) bizonyítja, hogy Alberti írása valóban eljutott az ecset művészetének gyakorlóihoz. És bár Pino kifejezetten elkerüli, hogy festői módszerekről, technikákról, nyersanyagokról írjon, ezt ő sem azért teszi, mert mindezt lényegtelennek tartja, hanem mert a festői tudás magától értetődő, mindenki által ismert részének tekinti. Vasari pedig a *Vite* bevezetőjében ír egy sor olyan fejezetet, amelyben olykor Cennini-t idéző részletességgel ismerteti egy-egy kép-alkotási eljárást.

### 4. *A fordítás kérdései*

A vizsgált szövegek fordításai mind az eredeti nyelvből, az adott forrás legjobb minőségű szövegkiadása alapján készültek – közvetítő nyelvből fordítani értelmetlen, ugyanakkor a mai modern interpretációk ismerete és használata nem mellőzhető. Ezért igyekeztem lehetőleg a kritikai szövegkiadásokat s az elérhető legtöbb fordítást felhasználni.

Munkám során nem találtam olyan egyedül célravezető alapelvet, amelyet mindvégig következetesen alkalmazhattam volna – hacsak nem tekintem ennek azt a törekvést, hogy különösebb nehézségek nélkül olvasható és érthető szöveget hozzak létre.

Hol a szavakat követtem szigorúan, hol pedig egyedül értelmüket próbáltam visszaadni. Sok esetben a modern szaknyelv kifejezéseit használtam, máskor pedig az eredetihez minél inkább hű fordulattal igyekeztem visszaadni a szöveget. Vannak kifejezések, amelyek jelentése vagy olyan bizonytalan, vagy annyira nehezen feleltethető meg egyetlen magyar szónak, hogy az eredeti nyelvi formában szerepelnek a fordításban is, dőlt betűvel szedve. Következtesen igyekeztem elkerülni a túlértelmezést, vagyis hogy a fordítás többet mondjon és egyértelműbb legyen, mint az eredeti szöveg. Mert például ha a *verderame* szót a mai magyar szaknyelvben használatos lévő *verdigris* szóval fordítjuk, akkor egyszerre mondunk többet és kevesebbet, mint az eredeti szöveg. Többet, hiszen egy jól meghatározott vegülettel azonosítjuk, s kevesebbet is, mivel ezzel elzárjuk az utat más jelentések elől. Hűségesebbek lehetünk a szöveghez, ha csak annyit igyekszünk mondani, amennyit a szerző: így lesz a *verderame* egyszerűen réz-zöld, s hasonló megfontolásokból fordítom az *azzurro della Magnia* elnevezésű festékanyagot nem azuritnak, hanem németkéknak. Természetesen vannak jelentésárnyalatok, amik fordítás során óhatatlanul elvesznek, ilyen esetekben a lábjegyzetekben szereplő kommentároknak van fontos szerepe.

A fordítás mellett minden esetben ott kell állnia az eredetinek, ami mintegy felszólítja az olvasót, hogy ellenőrizze a szöveget, s arra is figyelmeztet, hogy az itt olvasható fordítás csak *egy* értelmezés, ami újból és újból javításra szorulhat.

\* \* \*

Sem Cennini műve, de a többi hasonló forrás mind együttvéve sem adhat teljes képet az adott kor festészeti gyakorlatáról. Ő maga megmutatja az általa helyesnek és követendőnek tartott utat, de több helyen hangsúlyozza, hogy a könyvében szereplő ismeretek önmagukban nem elegendők. Ezt olvashatjuk a CIIII. fejezetben: „ebből a könyvből, ha éjjel-nappal tanulmányozod, akkor sem jutsz semmire, ha nem szerzel némi tapasztalatot egy mester mellett; és nem állhatsz meg a mesterek között emelt fővel.”<sup>13</sup> Más szerzőkhöz hasonlóan Cennino Cennini is tudatában volt annak, hogy mindaz, amit leírt, az egy teljes egészében szavakba nem foglalható gyakorlat része, az alkotói munka során elsajátítható személyes tudás.

---

<sup>13</sup> *di questo libro, studiandolo il dì e di notte e 'ttu non ne veggia qualche praticcha con qualche maestro, non ne verrai mai da niente, né 'cche mai possi chon buon volto stare tra i maestri. (Il libro dell'arte, CIIII. fej.)*