

# *L'altro sapere*

*Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*

di Elisabetta Di Stefano



Aesthetica Preprint  
Supplementa

4

Aprile 2000

Centro Internazionale Studi di Estetica  
Edizione fuori commercio distribuita in abbonamento gratuito

Il presente volume viene pubblicato con il contributo del MURST (fondi di ricerca scientifica 40%, 1999, coordinatore scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi.

Elisabetta Di Stefano

# *L'altro sapere*

*Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*

# Indice

Introduzione	7
I – Bello	
1. Il concetto di bellezza tra armonia e funzionalità	17
2. Retorica ed esperienza del bello	27
3. <i>Opinio vs Ratio</i> . Il giudizio estetico	34
4. <i>Pulchritudo e Ornamentum</i>	41
II – Arte	
1. Retorica e scienza nei trattati d'arte	69
2. Il sapere dell'artista	80
3. Dall'“artista dotto” all'“uomo di gusto”	88
4. Il concetto di imitazione nell'arte e nella poesia	92
III – Immagine	
1. Il disegno e l'idea	117
2. La forza delle immagini	128
3. Immagine e segno	136
Considerazioni finali: l'“occhio” di Alberti	151
Appendice biobibliografica	157
Indice dei nomi	183

*a Umberto*

## Introduzione

Il processo di revisione della metodologia e delle coordinate cronologiche della storia dell'estetica, avviato in Italia a partire dagli anni '80, ha prodotto studi di grande significato per una rilettura di periodi e di autori a lungo trascurati a causa del pregiudizio secondo cui l'estetica è una disciplina nata nella modernità con Vico, Baumgarten o Kant<sup>1</sup>. Sarebbe vano cercare il nome di Leon Battista Alberti nella *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft* (1858)<sup>2</sup> di Robert Zimmermann, il primo storico dell'estetica, il quale non prende affatto in considerazione il periodo che va dal III al XVIII secolo d. C., in quanto, dopo Platone, Aristotele e Plotino e prima dell'avvento di Baumgarten, non trova "materiale filosofico" pertinente al suo modello storiografico. Un passo avanti si fa con Benedetto Croce che, nella sua *Estetica*, dedica un capitolo al Medioevo e al Rinascimento e nomina due volte Alberti, dandone però un'interpretazione riduttiva. Infatti secondo la sua visione di un'estetica come "scienza dell'espressione" nata con Vico, Croce ritiene che, nel Quattrocento, «idee fundamentalmente nuove, nel dominio della scienza estetica, non sorgono ancora»<sup>3</sup>. Per tale motivo definisce Alberti semplicemente un autore di «manuali tecnici intorno alle arti»<sup>4</sup> e, travisandone il pensiero, lo accosta a Marsilio Ficino e Pico della Mirandola come continuatore della tradizione mistica e cultore di Platone<sup>5</sup>.

Ben diversa è l'interpretazione fornita da Alfred Baeumler, autore di un' *Aesthetik* (1934) che sviluppa parallelamente, dall'antichità fino al Rinascimento, le questioni relative alla bellezza e quelle concernenti la problematica dell'arte. Al contrario di Croce, Baeumler sottolinea la novità dei trattati albertiani i quali, conferendo fondamento scientifico alle arti figurative e attribuendo all'artista una nuova dignità intellettuale, segnano un'importante svolta rispetto al Medioevo. Nonostante le basi geometrico-matematiche, tali trattati non perdono mai di vista l'aspetto tecnico e i problemi legati al fare artistico e anche la teoria estetica albertiana, secondo l'autore, assume un senso più concreto e naturalistico, in quanto il Bello non è più legato, come nella tradizione platonica, a concetti astratti quali il Buono e il Vero, ma diventa un fenomeno visibile e percepibile con i sensi<sup>6</sup>.

Su questa stessa linea interpretativa si pone Wladislaw Tatarkiewicz, il quale ha sviluppato un modello storiografico che procede per nuclei concettuali. Per lo studioso polacco, infatti, la storia dell'estetica «deve includere tutte le idee che hanno qualche influenza sui problemi estetici o che si servono di concetti estetici, anche se esse compaiono sotto nomi diversi e all'interno di altre discipline»<sup>7</sup>. Tale prospettiva metodologica, portata avanti in Italia in maniera sistematica dal "Centro Internazionale Studi di Estetica" di Palermo, ha dilatato i confini storici e geografici di questo campo di sapere, facendo luce su una complessa trama di rapporti e intrecci tra opere d'arte, testi, tradizioni e idee non sempre riconducibili alle dottrine filosofiche. «La storia dell'estetica, una storia dell'estetica consapevole del suo proprio ruolo epistemico e delle esigenze attuali, abbandonata l'atopica ricerca di una mitica "verità" disciplinare, è opportuno che rivolga il suo impegno all'intelligenza del "senso" determinato dalla ricerca estetica nelle diverse soglie epistemiche, e del "significato" che ha assunto entro tali soglie il suo teorizzare, indagando le modalità e la misura con cui esso ha, via via, rappresentato e interpretato la propria esistenza paradigmatica»<sup>8</sup>.

Questo metodo inusitato nella storiografia permette di individuare, in ogni epoca, tutte le idee che hanno qualche influenza sui problemi estetici, anche all'interno di altre discipline; inoltre consente uno sguardo d'insieme sulla situazione delle teorie dell'arte (raramente prese in considerazione) e dell'estetica nei vari momenti storici, in modo da presentare un quadro complessivo ed esauriente anche di quei periodi in cui si manifesta una sfaldatura tra l'estetica filosofica e quella implicita nelle opere d'arte. È secondo questa chiave di lettura che si può riscoprire oggi il ruolo significativo svolto da Leon Battista Alberti nel panorama storiografico dell'estetica, cercando di comprendere, senza pregiudizi, l'originalità e i limiti di un'elaborazione teorica che apre la strada alla trattatistica d'arte moderna.

Alberti è stato oggetto, negli ultimi anni, di un rinnovato interesse che ha prodotto studi di grande valore scientifico per la ricostruzione storica delle vicende biografiche e dell'attività letteraria e artistica, per l'attenta analisi filologica, per le nuove chiavi di lettura individuate: saggi che, tramontato ormai l'ideale burckhardiano di un Alberti uomo universale e tipico del Rinascimento<sup>9</sup>, cominciano a fare luce sui lati più oscuri e contraddittori della sua personalità e delle sue opere. Si tratta, però, di studi che si limitano, inevitabilmente, ad un solo aspetto della poliedrica attività di Alberti, contribuendo così a creare un dualismo tra l'Alberti-letterato e l'Alberti-artista. In effetti, lo specialismo che sempre più tende a caratterizzare la società odierna rende difficile un'ermeneusi completa. Così gli studiosi, talvolta, forniscono interpretazioni dell'umanista da punti di vista settoriali, rimanendo cie-



chi ad altri e diversi orientamenti che potrebbero contribuire ad una comprensione più unitaria. Ma forse la chiave per superare questa *impasse* può essere fornita da un'indagine che adotti nello studio del pensiero e dell'opera di Alberti una prospettiva estetica, secondo il modello della storia delle idee. Infatti, la storia delle idee non ha da rispettare confini determinati ma può liberamente spaziare in quel complesso «*mélange d'éléments intellectuels et affectifs qui constituent à un moment donné les notions en vigueur et les images à la mode, les doctrines et les mythes, mais aussi les problèmes et les aspirations, les curiosités et les préventions régnautes*»<sup>10</sup>. Questa chiave ermeneutica, che procede per nuclei concettuali e mira ad analizzare ogni periodo *iuxta propria principia*, risulta particolarmente efficace per studiare un periodo come il Rinascimento in cui le idee estetiche, lungi dall'aver ancora un loro luogo teorico definito, si confondono con altre forme di sapere e si mascherano sotto altri nomi. Così se per Alberti non si può parlare di "estetica" come sistema filosofico si possono però individuare nel suo pensiero una serie di nozioni che ad un certo punto della loro storia sono diventate fondamentali per l'estetica.

La grande attenzione prestata negli ultimi anni all'umanista<sup>11</sup>, unita all'evidente insufficienza – particolarmente nell'area italiana – degli studi sull'estetica di Alberti, induce a compiere una approfondita verifica sulla riflessione relativa all'arte e al bello nel Quattrocento ed invita ad individuare i percorsi, spesso sotterranei, attraverso cui le idee estetiche si sono formate e sviluppate, intrecciandosi talvolta con differenti ambiti culturali. Ma poiché ogni epoca articola i saperi secondo forme proprie e riorganizza i paradigmi concettuali sulla base di un complesso rapporto di tradizione/innovazione, un'indagine di questo tipo sarà possibile solo tenendo conto di un sistema aperto di relazioni. Alla luce di queste considerazioni è sembrato produttivo organizzare l'analisi delle teorie albertiane attorno a tre nuclei concettuali: Bello, Arte, Immagine. Si tratta ovviamente di uno schema funzionale ad un più chiaro discorso espositivo, perché è evidente che le tematiche sono, in realtà, strettamente intrecciate. D'altro canto, nel Quattrocento, non esisteva un legame istituzionale tra la sfera del bello e quella dell'arte. Questo si realizza, anche linguisticamente, solo in età moderna con il sorgere della nozione di *Beaux-Arts* e col formarsi del moderno sistema delle arti a seguito, però, di alcuni mutamenti epocali, intervenuti tra Umanesimo e Barocco, nei quali un momento di passaggio è rappresentato da Leon Battista Alberti.

Una ricerca di tal genere deve innanzi tutto confrontarsi con quei saggi, italiani e stranieri, che hanno affrontato il tema dell'estetica albertiana. Ma si tratta spesso di lavori che, pur non esenti da pregi, presuppongono un aprioristico sistema dottrinale da cui derivano interpretazioni fuorvianti. Infatti, in generale, chi ha voluto dare una

lettura filosofica dell'Alberti lo ha accostato, seppur in varia misura, all'unica corrente di pensiero forte in quel periodo: il neoplatonismo. In questa linea si pongono alcuni studiosi tedeschi di inizio secolo, come Irene Behn<sup>12</sup> e Willi Flemming<sup>13</sup>, che interpretano l'opera dell'umanista in chiave idealistica, perdendone di vista il carattere empirico e pragmatico.

In realtà i rapporti di Alberti con il platonismo sono molto complessi. La convinzione, alquanto diffusa, di una sua adesione alle teorie neoplatoniche si basa principalmente sulle dichiarazioni fatte da Cristoforo Landino nelle *Disputationes Camaldulenses* (1475). Molti concetti fondamentali della teoria albertiana, in effetti, sono di origine platonica ma, probabilmente, egli li attinse dai fiorentini del primo Quattrocento come Leonardo Bruni<sup>14</sup>, il quale aveva tradotto le epistole di Platone e condivideva la concezione politica del filosofo<sup>15</sup>. In generale, la presenza di Platone nel pensiero degli umanisti fiorentini di età repubblicana è legata soprattutto al carattere aperto e dialogico della sua filosofia che appare erosiva di ogni chiusura sistemática. Col subentrare della signoria medicea, invece, il platonismo si orienta verso l'evasione dal mondo e la contemplazione ascetica e si interessa più ai seguaci alessandrini di Platone che al filosofo stesso. Il misticismo di Ficino e di Pico, infatti, deriva in parte da Plotino, in parte da fonti orientali<sup>16</sup>. D'altro canto il fatto che Cristoforo Landino ponga Alberti come uno degli interlocutori delle sue *Disputationes Camaldulenses* o che Marsilio Ficino lo annoveri tra i suoi "familiari" serve solo a testimoniare la stima in cui era tenuto fra i contemporanei e non può essere considerato prova dell'appartenenza di Alberti all'Accademia platonica. Lo stesso Garin conferma che l'umanista, benché interessato ad alcuni aspetti della cultura pitagorico-platonica, era estraneo alle tendenze filosofiche dominanti a Firenze nella metà del Quattrocento<sup>17</sup>. Pertanto sarebbe erroneo e fuorviante ascrivere Alberti ad un'unica e specifica corrente, poiché il suo pensiero si ispira a varie tradizioni con gusto eclettico, respingendo qualsiasi tipo di sistema. Per questo motivo una prospettiva ermeneutica viziata da parametri concettuali prefissati non può penetrare realmente la riflessione albertiana.

Tra gli studi italiani dedicati all'estetica dell'umanista si ricorda quello di Augusto Guzzo che però si limita ad un breve confronto tra la teoria pittorica di Alberti e quella di Leonardo<sup>18</sup>. Più significativo è il lavoro di Giovanni Santinello il quale, in polemica contro ogni approccio interpretativo legato ad un concetto di estetica rigidamente prefissato, afferma che «l'estetica albertiana non va disgiunta dalla morale, dalla politica, dalla scienza, dalla pedagogia, dalla visione generale della realtà che egli possiede ed esprime»<sup>19</sup>. Tuttavia questa monografia mira soprattutto a delineare la concezione albertiana del mondo e della vita e solo in una seconda e più ridotta sezione affronta la teoria

del bello e dell'arte. Benché non privo di un certo interesse, questo studio lascia alcune questioni allo stato di cenno. Ad esempio a proposito della teoria della bellezza, Santinello ritiene che nonostante la preminenza di un'estetica di carattere musicologico e matematico, basata sul *numerus* e sull'*harmonia*, si possano individuare in Alberti anche tratti di un'estetica ottico-pittorica, fondata sulla luce e sul colore<sup>20</sup>. Ma, in realtà, i riferimenti che egli rintraccia nel *De pictura*, nei *Libri della Famiglia* e nel *De statua* non sembrano abbastanza convincenti per inserire Alberti nella tradizione che ha origine con Plotino. Certo l'umanista nel *De re ædificatoria* definisce l'ornamento *lux pulchritudinis* e nel *De pictura* fa cenno ad una «idea delle bellezze»<sup>21</sup> ma, come si vedrà in seguito, sarebbe erroneo vedere in questi passi tracce di elementi platonici. Infatti la teoria di Alberti prende spunti e suggestioni da molteplici fonti tra le quali un ruolo particolare svolge la retorica latina. Ne costituisce conferma il peso che nell'estetica albertiana assume la nozione di *decorum* – una delle quattro *virtutes* dell'*elocutio* – che in architettura interviene a determinare la gerarchia della bellezza e l'adeguata corrispondenza degli ambienti al grado sociale di chi vi abiterà e alle funzioni che vi si svolgeranno. In questo senso il *decorum* si confonde con il concetto di *aptum* che, accomunando motivazioni sia estetiche sia etiche, interpreta il bello come convenienza. In tal modo si fa strada nel pensiero dell'umanista un'estetica di tipo funzionalistico che sembra minare l'immagine tradizionale di un Alberti come principale teorico, nel Quattrocento, di una teoria oggettiva e razionale, incentrata su una nozione di bello come proporzione tra le parti.

Tra gli studiosi che, interessandosi all'estetica di Alberti, ne hanno sottolineato la fonte retorica si deve ricordare Heiner Mühlmann<sup>22</sup>. Il suo saggio, di contro alle fuorvianti interpretazioni in chiave idealistico-kantiana, vuole essere un tentativo di riscoprire il vero significato del pensiero albertiano e di tutta la teoria estetica anteriore a Kant. Prima della *Critica del Giudizio* ovvero, secondo Mühlmann, prima della nascita dell'"estetica filosofica", è esistita un'"estetica normativa" che ha fornito precetti pratici sulle arti figurative e che, pur non essendo sistematica, non era priva di proprie categorie individuate, nel caso di Alberti, nella retorica antica. Ma il confronto tra le due fasi dell'estetica se da un lato può aprire un dialogo interessante tra diverse prospettive, dall'altro impedisce, talvolta, una lettura esente da pregiudizi. Infatti dimenticando che la divisione tra etica ed estetica è post-kantiana, Mühlmann basa la sua analisi principalmente sui trattati d'arte e, pur facendo occasionali riferimenti anche ad altre opere, non attribuisce agli scritti etico-letterari molto peso nell'estetica dell'umanista. Al contrario proprio da questi ultimi provengono interessanti chiavi di lettura per far luce sulle concezioni albertiane relative, ad esem-

pio, alla distinzione tra *pulchritudo* e *ornamentum*, o alla complessa problematica del giudizio estetico. È questo il tema che maggiormente sembra mettere in crisi l'immagine di Alberti come teorico di un bello oggettivo e razionale, perché l'umanista sottolinea più volte che la percezione della bellezza si configura come un'esperienza soggettiva, legata specificatamente al senso della vista e ad un "non so che" non facilmente esplicitabile. A rendere più complessa la questione interviene il concetto di *ratio innata* che, a prima vista, potrebbe far pensare ad un innatismo di tipo metafisico. In realtà, proprio dal confronto con i trattati morali si comprende come la *ratio* in Alberti non vada mai disgiunta dall'esperienza e da un concetto di sapere che, rifiutando ogni tipo di astrazione, si radica nella realtà e nell'attività fabbrile. La conoscenza tecnica, però, si rivela necessaria, ma non sufficiente a giudicare la bellezza, per la quale, secondo Alberti, occorre anche una cultura fondata sugli *Studia humanitatis*. L'"artista dotto" vagheggiato dall'umanista rimane, tuttavia, una figura dai contorni sfumati, che trova pochi riscontri nel Quattrocento, ma che non sarà priva di conseguenze nelle concezioni estetiche posteriori. Infatti se interpretata non più – o non soltanto – nel senso di un "tecnico" dotato di una buona preparazione culturale (come generalmente è stato fatto), ma anche come un "dotto" interessato ai problemi concreti e all'operatività pratica può fare luce su alcune trasformazioni che porteranno, nel corso dei secoli, al delinearsi della figura del "dilettante" e dell'"uomo di gusto".

Partendo da una diversa prospettiva di ricerca, Mark Jarzombek ha affrontato l'estetica di Alberti incentrandosi soprattutto sulla rilettura dei così detti "scritti minori" <sup>23</sup>. La separazione tra i trattati d'arte e gli scritti etici e letterari, solitamente attuata dagli studiosi, non solo può portare ad una ricostruzione distorta della filosofia di Alberti, ma contraddice al principio fondamentale della sua speculazione. Jarzombek mira ad una riconsiderazione del linguaggio allegorico albertiano secondo una direzione volta a superare la scissione tra Alberti letterato e artista. Tuttavia lo studioso non sempre riesce a sviluppare le complesse questioni aperte da questa interessante chiave di lettura. Infatti proprio da un confronto tra i trattati d'arte e gli scritti "luciani", quali il *Momo* o le *Intercenali*, si può tracciare una teoria dell'immagine che, pur mancando di un'esposizione organica, acquista una certa importanza nella riflessione di Alberti. Sia negli scritti d'arte sia in quelli allegorici, infatti, sono presenti, sebbene raramente presi in considerazione, numerosi riferimenti alla forza comunicativa delle immagini e alla loro capacità di esercitare influssi positivi o negativi sull'animo umano. Ma soprattutto sono interessanti le riflessioni sul confronto tra segno linguistico e immagine pittorica che portano l'umanista, da un lato, a costruire una grammatica del visibile sul modello di quella

verbale e dall'altro, ad utilizzare i segni alfabetici, depauperati del loro valore semantico, in senso puramente ornamentale. In queste relazioni giocano un ruolo significativo i geroglifici egiziani, di gran moda durante l'Umanesimo, i quali, grazie proprio ad Alberti, eserciteranno un considerevole influsso non solo sulla produzione artistica e poetica del Rinascimento, ma anche sul gusto cinquecentesco per l'emblematica.

Questi temi si ritrovano, in parte, nella monografia di Pierluigi Panza la quale, a differenza delle precedenti, rinuncia significativamente nel titolo a qualsiasi anacronistico riferimento all'"estetica" di Alberti – dato che tale disciplina nasce e viene battezzata solo nel Settecento – senza però rinunciare ad una lettura globale e complessiva dell'umanista, che tenga conto sia della sua attività di letterato sia di quella di teorico e artista <sup>24</sup>. Proprio per le molteplici questioni affrontate, questo contributo apre diverse strade e fornisce stimoli per ulteriori riflessioni. Tuttavia, pur indicando parecchie fonti antiche e medievali, non sempre l'autore mette in chiaro il complesso rapporto di tradizione/innovazione instaurato da Alberti. Ma sviluppando un'attenta analisi testuale, attraverso l'ampio panorama di riferimenti e relazioni tracciato da Panza, emerge l'atteggiamento dialogico e critico che l'umanista assume nei confronti dei modelli. Tale atteggiamento, che fa da sfondo a tutta la produzione albertiana sia letteraria sia architettonica, assume particolare rilevanza soprattutto nei trattati d'arte; ne è conferma la rielaborazione di alcuni concetti-chiave del *De architectura* di Vitruvio (dalla triade *firmitas-utilitas-venustas* alla nozione di *symmetria*) oppure il rifiuto dell'enciclopedismo vitruviano a favore di una cultura basata principalmente sulla matematica e sul disegno. Alberti infatti non solo rilancia la figura dell'architetto, da tempo caduta in oblio, ma gli conferisce, rispetto al modello antico, nuove competenze. Inoltre individuando nella matematica e nel disegno i principi comuni alle tre arti figurative, mostra già di avere una concezione unitaria della pittura, della scultura e dell'architettura, preparando così la strada alla definizione di "arti del disegno" resa famosa dal Vasari.

Ricostruendo le concezioni estetiche albertiane emerge un complesso di influssi e suggestioni che l'umanista trasse da varie fonti e seppe poi rielaborare in maniera autonoma e spesso originale. Questa prospettiva di ricerca può essere produttiva in due direzioni: da un lato contribuendo ad una più profonda comprensione del pensiero dell'umanista, dall'altro riscoprendo, nel Rinascimento, idee chiave che, attraverso percorsi tortuosi e talvolta nascosti, costituiscono snodi fondamentali di quel paesaggio teorico a cui nel Settecento sarà dato il nome di "estetica".

Questo libro costituisce la rielaborazione delle ricerche che ho svolto nel-

l'ambito del corso di Dottorato di Ricerca in "Estetica e Teoria delle arti" dell'Università di Palermo. A conclusione di questo lavoro desidero ringraziare il mio maestro, il professor Luigi Russo, che mi ha seguita sempre con attenzione e che adesso accoglie questo testo tra le pubblicazioni da lui dirette. Esprimo la mia gratitudine alla relatrice, la professoressa Lucia Pizzo Russo, per i suggerimenti con cui ha costantemente stimolato la mia ricerca e alla correlatrice, la professoressa Teresa Viscuso, che ha letto con grande interesse la mia tesi. Vorrei, inoltre, ringraziare i professori Paolo D'Angelo, Giovanni Lombardo, Emilio Mattioli e Giovanni Ponte per le loro preziose indicazioni. Moltissimo devo all'attenzione e all'amicizia di Salvatore Tedesco che mi è stato vicino durante la stesura. Nel reperimento del materiale bibliografico – e in particolare di alcune dissertazioni inedite – si è rivelata essenziale l'assistenza fornita dal personale del *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* e della *Bayerische Staatsbibliothek* di Monaco di Baviera, di cui ringrazio in particolare la dottoressa Astrid Goetz. Infine rivolgo un affettuoso ringraziamento anche ai miei genitori i quali hanno sempre incoraggiato e appoggiato le mie scelte, nonostante lo stesso Leon Battista Alberti riconosca che «il patrimonio paterno» si esaurisce «negli studi prima che chi studia abbia ottenuto, con i suoi progressi nelle lettere, la possibilità di sostenersi col proprio guadagno» (*De commodis litterarum atque incommodis*, Milano, Marzorati, 1971, p. 91).

<sup>1</sup> Il problema della nascita dell'estetica e del suo fondatore costituisce una *vexata quaestio* sulla quale sono corsi fiumi di inchiostro. I moderni manuali, considerando l'estetica una disciplina filosofica nata nel Settecento, battezzata da Baumgarten e perfezionata da Kant, non prendono in considerazione le idee estetiche dei periodi precedenti. Solo recentemente sono stati pubblicati manuali che dedicano alcune sezioni anche all'Antichità, al Medioevo, al Rinascimento e al Barocco. Ma in realtà per chiarire le complesse problematiche teorico-artistiche che si sviluppano a partire dal Quattrocento si rivelano più utili alcuni testi, ormai classici, di iconologia, di teoria e critica d'arte e le monografie specifiche, per le quali si rimanda alla bibliografia.

<sup>2</sup> R. Zimmermann, *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, Wien, W. Braumüller, 1858 (rist. an. Hildesheim-New York, Olms, 1973). Egli dedica solo le pagine 52 e 53 ad un velocissimo esame dell'influsso esercitato, dal Medioevo fino al Seicento, dalla filosofia di Platone, Aristotele e Plotino.

<sup>3</sup> B. Croce, *Estetica*, (1902), Milano, Adelphi, 1990, p. 223.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 578.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 222. Anche in opere più recenti non sempre è facile trovare sezioni dedicate al Rinascimento e, ove questo avviene, ci si sofferma poco sulla teoria dell'arte del Quattrocento. Ad esempio il saggio di C. Vasoli, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, (in Aa. Vv., *Momenti e Problemi di Storia dell'Estetica*, vol. I, Milano, Marzorati, 1959, pp. 325-433) si incentra sulla rinascita delle *humanae litterae* e sul problema dell'imitazione poetica, dedicando poco spazio alla sfera artistica; gli stessi argomenti sono, per lo più, ripresi dall'autore in un altro saggio, *Estetica e letteratura fra Quattrocento e Cinquecento* (in *Trattato di estetica*, a cura di M. Dufrenne e D. Formaggio, Milano, Mondadori, 1981, pp. 111-164). In questo volume collettaneo, ancora una volta, la riflessione sullo sviluppo della teoria dell'arte non è affidato ad un filosofo, ma ad uno studioso di problematiche artistiche, Ch. Burroughs (*La riflessione sull'arte del Rinascimento*, in *Trattato di estetica*, cit., pp. 83-110). Al riguardo mi si permetta di rinviare al mio *Leon Battista Alberti e l'estetica*, "Studi di estetica", s. III, XXVI (1998), n. 18, pp. 173-186.

<sup>6</sup> A. Baeumler, *Estetica*, (1934), Padova, Edizioni di Ar, 1999, pp. 105-107.

<sup>7</sup> W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, (1970), Torino, Einaudi, 1979, vol. I, p. 9.

<sup>8</sup> L. Russo, *Una Storia per l'Estetica*, Palermo, "Aesthetica Preprint", 19, 1988, p. 146.

<sup>9</sup> J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, (1866), Firenze, Sansoni, 1952<sup>2</sup>, pp. 132-135.

<sup>10</sup> P. Dibon, *Idées et communication intellectuelle au XVII<sup>e</sup> siècle*, in M. L. Bianchi (a cura di), *Storia delle Idee. Problemi e prospettive*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1989, p. 33.

<sup>11</sup> Si consideri il progetto di edizione critica e commento di tutti gli scritti albertiani, portato avanti dal *Centro Studi sul Classicismo* di S. Gimignano, la nascita della *Société Internationale Leon Battista Alberti* e della sua rivista *Albertiana*, e infine la fondazione del recentissimo (1998) *Centro Studi Leon Battista Alberti*.

<sup>12</sup> I. Behn, *Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph*, Strasburg, Heitz u. Mündel, 1911, p. 10.

<sup>13</sup> W. Flemming, *Die Begründung der modernen Aesthetik und Kunstwissenschaft durch L. B. Alberti*, Leipzig, Teubner, 1916. Anche P. H. Michel (*Un idéal humain au XV<sup>e</sup> siècle: la pensée de Leon Battista Alberti*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 505) – autore di una monografia che, nonostante proponga lo stereotipo di Alberti uomo ideale e universale, offre ancor oggi diversi spunti interessanti – considera l'umanista un neoplatonico. Sulla stessa linea si pongono A. Michel, *La parole et la beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 214, e J. Poeschke, *Zum Begriff der Concinnitas bei Leon Battista Alberti*, in F. Buttner e C. Lenz (a cura di), *Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985*, München, 1985, p. 48 e ss.

<sup>14</sup> Si ricordi che Alberti dedica a Leonardo Bruni il secondo libro delle *Intercenali*.

<sup>15</sup> E. Garin, *L'Umanesimo italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 17 e p. 53. Sull'influenza esercitata dal Bruni su Alberti, anche su questioni relative alla cultura figurativa, cfr. P. Castelli, *Capelli «in aria simile alle fiamme»: il concetto di moto negli scritti di Leon Battista Alberti*, in Aa. Vv., *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 164-166.

<sup>16</sup> A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino, Einaudi, 1966, p. 33. Anche Tatkiewicz (*Storia dell'estetica*, vol. III, cit., p. 115) si pronuncia contro il platonismo di Alberti: «Conosceva anche Platone ma non ne trasse alcun insegnamento, poiché la filosofia non lo interessava e lo stile di pensiero platonico gli era estraneo». D'altro canto già G. Mancini (*Vita di Leon Battista Alberti*, Firenze, Sansoni, 1882, cap. XVIII, p. 484 e ss.) non dava molta importanza alle relazioni di Alberti con l'Accademia platonica, nonostante Platone sia uno degli autori più citati nel *De re aedificatoria*. Ma il fatto che l'umanista citi spesso Platone non autorizza a farne un seguace della sua dottrina tanto più che la tradizione aristotelica, molto viva nel Rinascimento (P. O. Kristeller, *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1987, p. 27 e ss.), influisce anche essa per alcuni aspetti sul pensiero albertiano.

<sup>17</sup> E. Garin, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 1961, p. 319: «Alberti e Toscanelli, Ficino e Landino sono, certo, profondamente diversi, eppure si muovono nello stesso orizzonte culturale, e mantengono fra loro rapporti costanti, e della loro divergenza profonda non sempre si avvedono».

<sup>18</sup> A. Guzzo, *L'estetica di Leon Battista Alberti*, in Id., *Idealisti ed empiristi*, Firenze, Vallecchi, 1919, pp. 99-107.

<sup>19</sup> G. Santinello, *Leon Battista Alberti. Una visione estetica del mondo e della vita*, Firenze, Sansoni, 1962, p. 203.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 221-222.

<sup>21</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, III, 56, a cura di C. Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 96: «Fugge gl'ingegni non periti quella idea delle bellezze, quale i bene essercitatissimi appena discernono».

<sup>22</sup> H. Mühlmann, *Aesthetische Theorie der Renaissance. Leon Battista Alberti*, Bonn, Rudolf Habelt Verlag, 1981.

<sup>23</sup> M. Jarzombek, *On Leon Battista Alberti. His literary and aesthetic Theories*, Cambridge (Mass.)-London, The MIT Press, 1989.

<sup>24</sup> P. Panza, *Leon Battista Alberti. Filosofia e teoria dell'arte*, Milano, Guerini, 1994.

## I – *Bello*

### 1. *Il concetto di bellezza tra armonia e funzionalità*

La teoria del bello e quella dell'arte, pur con frequenti convergenze, seguono fino al Rinascimento uno sviluppo indipendente e trovano una significativa occasione di incontro nei trattati di Leon Battista Alberti <sup>1</sup> dove la bellezza diventa elemento determinante per la perfezione dell'opera d'arte e un'ulteriore occasione per dimostrare la nobiltà e l'importanza delle arti figurative. Secondo l'umanista, infatti, in pittura non è sufficiente rispettare la «similitudine», ma occorre anche «aggiugnervi bellezza» poiché in questo campo «la vaghezza non meno è grata che richiesta» <sup>2</sup>. Da qui le continue ammonizioni all'artista a correggere i difetti con l'uso di ornamenti o ad osservare le leggi della convenienza, di modo che l'opera possa suscitare un piacere estetico in grado di attrarre e affascinare «qualunque dotto o indotto la miri» <sup>3</sup>. E ancora nel *De statua* le prescrizioni a scegliere, come Zeusi, dai modelli naturali le parti più belle e ad osservare determinate misure che, evitando gli eccessi, conferiscano piacevolezza alla figura. Ma il connubio tra arte e bellezza si celebra soprattutto nel *De re ædificatoria*: qui, infatti, la bellezza diventa non solo «un fattore della massima importanza» <sup>4</sup>, ma anche il più nobile tra quelli che, secondo la tradizione vitruviana <sup>5</sup>, caratterizzano l'architettura (*firmitas, utilitas, venustas*). Prima di iniziare la sezione dedicata agli ornamenti (libri VI-IX) Alberti afferma: «Dei tre criteri fondamentali che informano la tecnica costruttiva in ogni campo – che gli edifici risultino adeguati alle loro funzioni, abbiano la massima solidità e durata, e siano eleganti e piacevoli nella forma – abbiamo terminato di trattare i primi due. Rimane dunque il terzo, che è di tutti il più nobile, oltreché indispensabile» <sup>6</sup>.

Questi criteri costituiscono, all'interno della teoria albertiana, tre esigenze complementari che l'opera architettonica deve sempre soddisfare. Tuttavia il fattore estetico è indispensabile, perché contribuisce con la sua presenza ad accrescere sia l'*utilitas* sia la *firmitas*: «Quando un'opera pecca in eleganza, il fatto che risponda alla necessità è cosa di scarsissimo peso, e che soddisfi alla comodità non appaga sufficientemente. Inoltre la bellezza è qualità siffatta da contribuire in modo cospicuo alla comodità e perfino alla durata dell'edificio. Giacché nes-



suno potrà negare di sentirsi più a suo agio abitando tra pareti ornate che tra pareti spoglie [...]. Conviene dunque rivolgere ogni sollecitudine e ogni spesa possibile al fine che l'opera riesca non soltanto funzionale e confortevole, ma soprattutto ben adornata e gradita alla vista, sicché chi abbia ad osservarla debba convenire che tale spesa non poteva impiegarsi meglio di così»<sup>7</sup>.

In realtà, soprattutto in riferimento all'architettura, l'arte era già stata messa in relazione con la bellezza: si pensi, per esempio, all'importanza della *symmetria* nel trattato di Vitruvio. Nel *De architectura* la simmetria dipende dalla ripetizione di un modulo che è scelto come unità di riferimento e poi distribuito proporzionalmente attraverso l'intera opera; invece Alberti, recuperando la tradizione pitagorica, elabora una vera e propria teoria del bello su basi matematiche e razionali e fa della *concinnitas* un elemento costitutivo dell'opera d'arte<sup>8</sup>. Nel libro VI del *De re ædificatoria* la bellezza è definita come: «l'armonia [*concinnitas*] tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio»<sup>9</sup>.

La bellezza si configura, così, come armonia, come corretta e proporzionata composizione delle parti, secondo la tradizione di origine pitagorica che Tatarkiewicz ha definito "Grande Teoria" a causa della sua persistenza dall'antichità fino all'età moderna<sup>10</sup>. Tale concetto è presente pure nel *De pictura* dove Alberti afferma: «Nasce della composizione delle superficie quella grazia ne' corpi quale dicono bellezza»<sup>11</sup>. Ma ancora più significativo è in questo caso il testo latino, in cui compare il termine *concinnitas* poi abolito nella versione volgare: «Ex superficierum compositione illa elegans in corporibus concinnitas et gratia extat, quam pulchritudinem dicunt»<sup>12</sup>.

Il termine *concinnitas*, uno dei più importanti e fondamentali dell'estetica di Alberti, è già presente in diversi autori latini. Originariamente, però, non veniva riferito al bello e, pur richiamandosi all'idea di accordo e congruità, assumeva nei vari scrittori sfumature diverse<sup>13</sup>. Ricomparendo dopo secoli di oblio, acquista, grazie ad Alberti, grande popolarità tanto che sarà ripreso più volte: da Firenzuola<sup>14</sup> a Varchi, da Tesauro a Gravina, da De Sanctis a Carducci<sup>15</sup>. Molto probabilmente Alberti lo mutua da Cicerone<sup>16</sup>, dato che nei *Libri della Famiglia*, dove lo adopera per la prima volta, lo riferisce, secondo il modello ciceroniano, alla musicalità delle espressioni poetiche<sup>17</sup>. Ma successivamente il termine travalica i limiti dell'ambito letterario per diventare nel *De pictura* l'elemento costitutivo della bellezza pittorica e, infine, nel *De re ædificatoria* il principio dominante che pervade l'intero cosmo e consente al creatore di un'opera d'arte di partecipare alla perfezione della natura.

Il compito della *concinnitas*, secondo Alberti, è quello di «ordinare

secondo leggi precise le parti che altrimenti per propria natura sarebbero ben distinte tra loro, di modo che il loro aspetto presenti una reciproca concordanza»<sup>18</sup>. Si tratta di un'idea che trae le sue origini dalla concezione greca di κόσμος come un tutto armonicamente ordinato e che, attraverso Agostino<sup>19</sup> e il pensiero medievale, giunge al Rinascimento. Questo concetto non si riferiva solo all'ambito cosmologico, ma investiva anche la sfera del microcosmo: la salute era armonia fra i vari elementi del corpo, secondo la teoria degli umori; la virtù armonia tra le diverse passioni. La *concinnitas* albertiana, per la sua capacità di comporre in un'unità gradevole ciò che è diverso, oltre a ricordare la nozione classica di armonia come composizione dei contrasti<sup>20</sup>, trova un parallelo contemporaneo nell'idea della *coincidentia oppositorum* che svolge un ruolo centrale nella filosofia di Nicola Cusano<sup>21</sup>. Anche la teoria della consonanza di Cusano si basa su proporzioni e su rapporti armonici, con esplicito riferimento all'armonia musicale, ma mentre il filosofo presta più attenzione all'aspetto metafisico e gnoseologico della proporzione matematica, l'architetto si sofferma su quello tecnico e fabbrile. È probabile che Alberti e Cusano, che intorno al 1450 vivevano entrambi nella Roma di Nicolò V, si conoscessero<sup>22</sup>; in ogni caso appare chiaro che l'idea albertiana di *concinnitas* ha profonde radici nel pensiero del suo tempo.

La definizione della bellezza, formulata nel libro VI del *De re aedificatoria*, viene completata e arricchita nel libro IX ove, in modo significativo, Giovanni Orlandi preferisce conservare nella traduzione il termine latino *concinnitas*<sup>23</sup>: «La bellezza è accordo e armonia delle parti [*consensum et conspirationem partium*] in relazione a un tutto al quale esse sono legate secondo un determinato numero, delimitazione e collocazione, così come esige la concinnitas, cioè la legge [*primaria ratio naturae*] fondamentale e più esatta della natura»<sup>24</sup>.

Questa definizione, che è stata considerata contraddittoria<sup>25</sup> rispetto a quella formulata nel libro VI, rappresenta invece il frutto di un progressivo approfondimento del concetto<sup>26</sup>. Qui infatti Alberti fornisce anche una spiegazione del bello, ovvero ne elabora una teoria sulla base di tre criteri matematico-geometrici. Inoltre la *concinnitas* non si riduce semplicemente all'armonia delle parti da cui scaturisce la bellezza, ma diventa «la legge fondamentale e più esatta della natura»<sup>27</sup>, una legge che regola ogni attività umana dalla sfera sociale a quella politica, da quella morale a quella artistica. Il suo campo d'azione, infatti, «abbraccia l'intera vita dell'uomo e le sue leggi; presiede alla natura tutta quanta. Giacché tutto ciò che si manifesta in natura è regolato dalle norme della *concinnitas*; e la natura non ha tendenza più forte che quella di far sì che tutti i suoi prodotti riescano assolutamente perfetti»<sup>28</sup>. La *concinnitas* è la regola che determina la perfezione sia degli oggetti di natura sia delle creazioni umane. Nella prassi archit-

tonica, in particolare, questa legge opera servendosi di tre criteri fondamentali, dai quali scaturisce la bellezza: *numerus* (numero), *finitio* (delimitazione), *collocatio* (collocazione). Il *numerus* indica la scelta del numero adatto per le diverse membrature (colonne, angoli etc.) ed aperture dell'edificio (le membrature sono sempre di numero pari, le aperture dispari)<sup>29</sup>; la *finitio* indica la reciproca corrispondenza tra le linee (lunghezza, larghezza, altezza) che definiscono le dimensioni<sup>30</sup>; la *collocatio* indica la ripartizione degli elementi in base alla loro posizione<sup>31</sup>.

La definizione della bellezza si inserisce con pieno diritto all'interno della "Grande Teoria" richiamandosi alle origini pitagoriche di una "bellezza numerabile"<sup>32</sup>, ovvero di una teoria del bello che si fonda sui rapporti matematici<sup>33</sup>. Infatti delle tre "categorie estetiche" che intervengono nella produzione della bellezza, il *numerus* è probabilmente la più complessa in quanto, accanto al normale valore quantitativo, si carica di significati simbolici<sup>34</sup>. Così numeri pari e numeri dispari non hanno la stessa qualità, dato che i pari si usano per le "ossature" e i dispari per le aperture. Inoltre si preferiscono per le scalinate numeri dispari, soprattutto nei templi, in modo da entrare con il piede destro secondo quanto era raccomandato dal rituale<sup>35</sup>. Certi numeri, poi, hanno valenze specifiche e sono reputati più importanti degli altri: il 3 è il numero prediletto dalla natura, il 4 dalla divinità. Il 5 è «sacro agli dei protettori delle arti e anzitutto a Mercurio»<sup>36</sup>. Il 7 è il numero dei pianeti, l'8 svolge un ruolo importante durante la gravidanza<sup>37</sup>, 9 sono le sfere celesti. È evidente che solo in alcuni casi la preferenza per certi numeri è spiegata con le loro intrinseche qualità aritmetiche come nel caso del 6 e del 10 considerati perfetti perché contengono esattamente i numeri che li compongono ( $1+2+3$  e  $1+2+3+4$ )<sup>38</sup>, mentre più spesso è legata a implicazioni fisico-naturali o filosofiche<sup>39</sup>, secondo la tradizione pitagorico-platonica<sup>40</sup> e poi agostiniana<sup>41</sup>. «Benché un umanista come Alberti, abituato a rifarsi all'antichità classica, evitasse per quanto possibile di ricorrere alla Bibbia, si può affermare che un'interpretazione numerologica come la sua non è spiegabile solo con la ricezione della classicità nel primo Rinascimento, ma rientra piuttosto nella tradizione allegorica medievale fondata sull'esegesi biblica, che tendeva a sottolineare il potere simbolico dei numeri»<sup>42</sup>.

Il numero è uno dei tre elementi su cui si fonda la bellezza e dato che la musica è la disciplina che più ha trattato i numeri armonici, essa può offrire all'architetto un contributo prezioso, poiché un identico fondamento matematico determina quell'armonia percepibile sia con l'udito sia con la vista. Se la bellezza si fonda sul numero e sulla proporzione ed è calcolabile matematicamente, la sua percezione deve avvenire attraverso la ragione. Tuttavia tale concezione razionalistica in Alberti non rinnega mai la sfera dei sensi, dato che «quei numeri che

hanno il potere di dare ai suoni la concinnitas, la quale riesce tanto gradevole all'orecchio, sono gli stessi che possono riempire di mirabile gioia gli occhi e l'animo nostro»<sup>43</sup>. In effetti – lo si vedrà più dettagliatamente in seguito – la *concinnitas* viene percepita da tutti attraverso i sensi, ma solo la ragione, sulla base di un'adeguata preparazione culturale, potrà rendere conto con esattezza dei criteri matematici che la sorreggono. Si tratta di una convinzione comune al pensiero antico e medievale, tanto che Boezio (*De musica*, I, 28, 32), riguardo al giudizio sulle consonanze, afferma la superiorità del calcolo sull'udito e considera vero musico solo chi conosce le regole matematiche e giudica le melodie alla luce della ragione. Di conseguenza egli ritiene l'esecutore solo uno schiavo privo di perizia e il compositore un semplice istintivo che non conosce le bellezze rivelabili solo attraverso la teoria<sup>44</sup>.

Alberti riprende, così, una concezione di origine pitagorico-platonica<sup>45</sup>, diffusa in tutta la trattatistica musicale dalla tarda antichità fino al Medioevo, secondo la quale un identico fondamento matematico costituisce la base per quell'armonia che si manifesta nel campo musicale come nell'organizzazione del cosmo o dell'animo umano. Nel solco di questa tradizione egli individua gli insiemi armonici in grado di caratterizzare la *poiesis* architettonica e trasforma la musica in un principio ordinatore da cui derivare, secondo criteri esatti e precisi, il tipo di proporzione conveniente agli edifici<sup>46</sup>. D'altro canto per lui, come per tutta la tradizione antica e medievale, la musica è geometria traslata in suoni, poiché, in entrambe le discipline, l'ordine matematico si esprime con misure e spazi. Si legga, al riguardo, la famosa lettera del 1454 in cui Alberti esorta il direttore dei lavori del Tempio Malatestiano a Rimini, Matteo de' Pasti, a non alterare le dimensioni e le proporzioni della facciata perché «si discorda tutta quella musica»<sup>47</sup>. In questa lettera il riferimento alla musica non rappresenta una semplice metafora, ma ripropone l'antica convinzione che l'arte dei suoni e quella dell'edificazione abbiano un identico fondamento matematico. Anche nel *De re ædificatoria* e nel *De pictura* la similitudine con la musica si fonda sull'analogia strutturale tra i due linguaggi: quello dell'arte e quello della musica/matematica. Infatti quell'armonia capace di ricomporre gradevolmente la varietà delle voci e dei suoni è la stessa che, nella sfera artistica, realizza l'equilibrio prescritto dalle leggi della *concinnitas*, mirando all'unità attraverso il molteplice. Tale concetto, che avrà grande sviluppo nei secoli successivi<sup>48</sup>, ha come *condicio sine qua non* la nozione di *varietas* senza la quale non si può realizzare quella perfezione che nasce solo dall'armonia tra le dissonanze<sup>49</sup>. «Invero la varietà dà un sapore gradevole a tutte le cose, se poggia sull'unità e sulla corrispondenza reciproca tra elementi distanti tra loro; ma se tali elementi mancano affatto di legami e non trovano un accordo conveniente, questo genere di varietà costituisce una grave stona-

tura. Anche in musica, quando alle voci gravi corrispondono le acute, e tra quelle e queste risuonano le medie con perfetta armonia, dalla varietà delle voci si crea come per incanto una condizione di felice equilibrio tra i suoni, che accresce il piacere dell'ascoltatore e ne conquista l'animo»<sup>50</sup>.

La *varietas*, definita come la «qualità la cui assenza sarebbe motivo di grave biasimo e la cui presenza conferisce leggiadria e praticità all'edificio»<sup>51</sup>, è un concetto tra i più significativi dell'estetica albertiana, e costituisce quel *condimentum gratiae* che anche in pittura è in grado di conferire bellezza all'*istoria*: «Quello che prima dà voluttà nella istoria viene dalla copia e varietà delle cose. Come ne' cibi e nella musica sempre la novità e abbondanza tanto piace quanto sia differente dalle cose antiche e consuete, così l'animo si diletta d'ogni copia e varietà. Per questo in pittura la copia e varietà piace»<sup>52</sup>.

È interessante notare che se nella teoria Alberti si mantiene fedele alle prescrizioni della dottrina cosmologica pitagorica che fissavano la corrispondenza tra gli intervalli musicali e precisi rapporti numerici, nella pratica egli adotta anche le terze e le seste naturali escluse dal canone pitagorico della *tetraktys*. Questi rapporti, infatti, erano tanto indispensabili nella prassi edilizia e musicale che, durante il Rinascimento, furono inclusi tra le consonanze armoniche<sup>53</sup>. Ma Alberti pur riferendosi a tali rapporti numerici, non adotta la terminologia della musica, evitando di presentare l'estetica architettonica come un semplice derivato di quella musicale. Il richiamo alla musica, come peraltro quello alla matematica e alla geometria, gli serve per fondare la teoria della bellezza sull'analogia con altre discipline annoverabili tra le arti liberali<sup>54</sup> e, di conseguenza, per conferire maggior prestigio all'architettura di cui – come sappiamo – la bellezza costituisce il fattore più importante. Infatti se la teoria del bello si basa sui principi matematici già da tempo validi e consueti per la teoria musicale, anche l'architettura, strettamente connessa alla bellezza, può aspirare allo stesso *status* teorico della musica e della matematica. Queste convinzioni erano comuni agli artisti del tempo, per i quali relazioni armoniche si nascondevano dietro tutti i fenomeni visibili. Famoso è il detto di Leonardo, secondo il quale la musica è “sorella” della pittura<sup>55</sup> e Pomponio Gaurico, nel suo trattato *De Sculptura* (1504), cerca nella geometria e nella musica le origini dell'«exactissima harmonia» del corpo umano<sup>56</sup>. In questo modo la musica diventa la base su cui fondare l'unità delle arti visive per assimilarle alle arti matematiche del *quadrivium*.

Dalle precedenti riflessioni emerge chiaramente che la concezione albertiana della *concinnitas*, fondata su basi matematiche, considera il bello secondo una prospettiva oggettivistica e razionalistica. Ma già nell'umanista questa concezione mostra alcune incrinature che acquistano particolare spessore alla luce della crisi che la “Grande Teoria”

subirà in età moderna, quando verrà svuotata di senso da altre nozioni che via via le si affiancheranno nei secoli. A questo riguardo c'è stato chi ha messo in rilievo l'importanza della luce nella riflessione di Alberti, basandosi sia sul fatto che la bellezza del volto, nei *Libri della Famiglia*, è attribuita al bel colorito sia sulle considerazioni relative alla "recezione de' lumi" nel *De pictura* <sup>57</sup>. In effetti la "teoria dello splendore", a partire da Plotino e poi attraverso i neoplatonici, lo Pseudo Dionigi e gli scolastici, ha accompagnato la teoria del bello come proporzione, determinando spesso un'estetica dualistica <sup>58</sup>. Ma nonostante Alberti definisca l'ornamento come *lux pulchritudinis*, non sembra che la nozione di "splendore" occupi nella sua riflessione il posto considerevole che invece detiene in quella di Marsilio Ficino; inoltre gli stessi riferimenti alla luce e ai colori, nel trattato sulla pittura, appaiono legati non tanto a problemi metafisici quanto al concreto fare artistico. Tuttavia altre concezioni intervengono in Alberti a minare l'idea di bello come razionale e armoniosa disposizione delle parti. Da ciò emerge la complessità di un pensiero che, prendendo spunti e suggestioni da molteplici fonti, non si lascia ricondurre, come spesso è stato fatto, entro classificazioni troppo rigide e schematiche.

Si ricordi che nel IV libro del *De re ædificatoria* Alberti attribuisce a Socrate la «soluzione nella quale risulti evidente che nulla si possa mutare se non in peggio» <sup>59</sup>, accostando la regola che determina la *concinnitas* al filosofo ateniese che, invece, nei *Memorabili* di Senofonte, sostiene la teoria funzionalistica della bellezza <sup>60</sup>. Infatti sembra di cogliere un'eco della condanna socratica dello scudo d'Achille, esteticamente lodevole, ma poco pratico per la battaglia, quando Alberti critica «ciò che si legge nelle opere storiche e poetiche, a proposito di porte rivestite d'oro, d'avorio, di sculture, così pesanti da poter essere aperte soltanto da molti uomini e da incutere spavento con il fragore» <sup>61</sup>. Al contrario quelle meno elaborate e più leggere che risultano «agevoli ad aprirsi e chiudersi» sono più apprezzabili perché più adeguate al loro scopo. Così se di fronte al bello naturale Alberti sembra lasciarsi incantare da un piacere fine a se stesso, tanto da affermare che «guardando il cielo e le sue meraviglie noi restiamo incantati dinanzi all'opera degli dei più per la bellezza che vi vediamo che per l'utilità che possiamo avvertirvi» <sup>62</sup>, in realtà egli ritiene che la bellezza non debba mai essere disgiunta dall'utilità. E questa concezione funzionalistica, confermando la misoginia dell'umanista, diventa criterio di valutazione persino della bellezza femminile nei *Libri della Famiglia*, dove della donna vengono prese in considerazione soprattutto quelle caratteristiche fisiche che manifestano attitudine al concepimento e che pertanto le consentono di procreare.

La dottrina dell'*aptum* fonde motivazioni estetiche ed etiche che si ripercuotono pure nella teoria architettonica. Così come per il *perfectus*

*orator* di Cicerone anche per il *perfectus artifex* di Alberti la questione più importante è: *quid deceat*? Solo chi si pone tale domanda, secondo Alberti, potrà diventare un buon architetto, perché in questo campo la cosa più importante è saper giudicare ciò che conviene <sup>63</sup>. Ma questa teoria filosofica di ascendenza socratica che considera il Bello come *aptum*, come conformità allo scopo, si intreccia nel trattato di Alberti con la dottrina retorica del *decorum* <sup>64</sup>. Nella retorica il *decorum* svolge un ruolo centrale: costituisce una delle quattro *virtutes elocutionis* (*latinitas, perspicuitas, ornatus, decorum*) e ha lo scopo di rendere il discorso armonico e adeguato al luogo, ai destinatari e all'argomento <sup>65</sup>. Applicato all'architettura questo concetto interviene a determinare una gerarchia della bellezza, distribuendo l'ornamentazione in modo conveniente al tipo di costruzione secondo il grado sociale di chi vi abita o delle funzioni che vi saranno svolte <sup>66</sup>. Ad esempio la casa di chi governa la città o esercita le massime cariche civili e amministrative deve essere la prima tra quelle cui si vuole conferire il massimo decoro. Al vertice di questa scala gerarchica si collocano gli edifici sacri che «devono essere sistemati in modo che nulla manchi in essi di quanto contribuisca alla maestà, all'ammirazione e alla bellezza» <sup>67</sup>. Tra gli edifici profani maggior eleganza spetta a quelli pubblici che sono esposti alla vista della collettività. Mentre la decorazione di quelli privati se da un lato deve essere più modesta, dall'altro, nelle parti più nascoste, può seguire i capricci della fantasia.

Spesso la critica si è divisa in schieramenti contrapposti tra coloro che, ricorrendo a concetti metafisici e astratti, interpretavano la teoria di Alberti attraverso la linea neoplatonica e coloro che, attraverso una chiave di lettura più pragmatica, propendevano per la teoria funzionalistica del bello <sup>68</sup>. In effetti criteri astratti e metafisici come lo spazio geometrico e il numero giocano certamente un ruolo importante nella riflessione di Alberti, ma sono subordinati al principio secondo cui la forma architettonica dipende dai bisogni dell'uomo <sup>69</sup>. Così all'interno della riflessione albertiana le due teorie non si pongono in contraddizione ma si affiancano e sembrano trovare un punto d'accordo nell'analogia che sta alla base dell'estetica di Alberti: quella dell'*edificio-corpo*. «L'edificio è come un organismo animale, e [...] per delinearlo occorre imitare la natura» <sup>70</sup>. Perciò le costruzioni devono prendere a modello il corpo degli esseri viventi sulla terraferma, come le navi in mare la forma dei pesci <sup>71</sup>. In questa metafora si incontrano sia la concezione vitruviana che proprio attraverso le misure dell'*homo bene figuratus* aveva definito le leggi della *symmetria* <sup>72</sup>, sia quella ciceroniana che definisce la perfezione sul modello del corpo umano ove ogni parte risponde ad una precisa necessità <sup>73</sup>. Sulla base di questa analogia Alberti stabilisce l'indissolubilità di *utilitas* e *venustas*: «Come ad esempio nel cavallo quelle membra che sono lodate per la loro forma,

quasi sempre si adattano nel modo più perfetto alle funzioni loro proprie del corpo dell'animale, così la piacevolezza delle forme non va mai disgiunta dalla pratica che l'uso richiede»<sup>74</sup>.

Questa metafora non deve essere considerata, come avverrà in tutti i trattati posteriori al *De re ædificatoria*, una semplice proiezione antropomorfa<sup>75</sup>. La norma che soggiace all'estetica albertiana è quella del corpo vivente in generale, senza ulteriori precisazioni, salvo che nell'esemplificazione (VI, 3) con il cavallo. Il senso della similitudine, pertanto, è quello di sottolineare l'organicità dell'edificio, le cui parti non possiedono un'indipendenza individuale, ma acquistano senso nell'insieme, come le membra di un corpo vivente<sup>76</sup>. Questo concetto risente di suggestioni provenienti dall'ambito medico. Infatti uno dei cardini della tradizione medica padovana (da Pietro d'Abano a Michele Savonarola) era quello di "composizione" e di complessione del corpo. Lo scopo del medico è ottenere la complessione "media" o giusta (*mediocritas* o *æqua proportio*), da cui scaturisce non solo la salute ma anche la bellezza. Tale concezione, che attraverso Galeno risaliva al Canone di Policleto, viene ripresa dal Savonarola nella *Physiognomica*, opera probabilmente nota ad Alberti<sup>77</sup>.

La metafora dell'*edificio-corpo*, che costituisce il *trait d'union* tra la bellezza numerabile e quella funzionalistica, esemplifica il passaggio di ciò che la Scolastica definisce *perfectio prima* – la perfezione formale sulla base di una determinata proporzione – in *perfectio secunda* – la piena rispondenza della cosa alla propria finalità –<sup>78</sup>. Così per Tommaso «ogni artefice tende a conferire alla sua opera la migliore disposizione, non in senso assoluto, ma in rapporto al fine voluto»<sup>79</sup>. Si realizza, in tal modo, quella identificazione tra *pulchrum* e *utile*, comune a tutta la tradizione medievale, che ha la sua maggior espressione nella descrizione che l'Aquinate fa del corpo umano in cui valore estetico e valore funzionale si fondono insieme<sup>80</sup>.

Il confronto tra l'edificio e il corpo ritorna nel *De re ædificatoria* a proposito della descrizione del tempio: «a quel modo stesso in cui nell'organismo animale la testa, i piedi e ogni altro membro sono strettamente connessi alle membra tutte e all'intero corpo nel suo complesso, del pari in ogni edificio, e soprattutto nel tempio, occorre conformare tutte le parti del suo corpo in modo che corrispondano interamente le une alle altre, al punto da poter agevolmente ricavare le dimensioni di tutte quante dalla misurazione di una sola di esse»<sup>81</sup>.

È un riferimento a quella che Vitruvio chiama *commodulatio ratae partis*, ovvero la commensurabilità di ogni singola membratura dell'opera e di tutte le membrature nel loro insieme per mezzo di una determinata unità di misura o modulo. Ma la concezione albertiana del bello va oltre la *symmetria* di Vitruvio. Infatti la *concinnitas*, pur avendo un valore simile a quello della simmetria, si basa, come si è visto,



sul concetto di molteplicità nell'unità e si riferisce ad un rapporto che è il frutto non solo di una somma di elementi, ma anche di una loro riorganizzazione nell'intero, assumendo in questo caso un significato affine ad "organicità". Pertanto ricorda l'ideale estetico ciceroniano, di tipo organicistico e funzionalistico, secondo cui l'armonia riscontrabile nella figura umana si fonda su una condizione di equilibrio<sup>82</sup>. Così mentre la *symmetria* di Vitruvio può subire modifiche, per venire incontro alle esigenze di chi guarda (*eurythmia*)<sup>83</sup>, la *concinnitas* di Alberti, sull'esempio di Cicerone, richiede l'immutabilità dell'ordine, poiché si fonda «sopra una legge precisa per modo che non si possa aggiungere togliere o cambiare nulla se non in peggio»<sup>84</sup>. «Come nell'organismo animale ogni membro si accorda con gli altri, così nell'edificio ogni parte deve accordarsi con le altre. [...] Quindi ciascun membro deve avere il luogo e la posizione più opportuni: non occuperà più spazio di quanto sia utile, né meno di quanto ne esiga il decoro; né sarà collocato in una posizione impropria e disdicevole, bensì quella che precisamente gli appartiene, sì che non se ne possa trovare un'altra più conveniente. [...] Occorre che ogni membro dell'edificio si armonizzi con gli altri per contribuire alla buona riuscita dell'intera opera e alla sua leggiadria, in modo che non si esaurisca in una sola parte l'impulso alla bellezza, trascurando affatto le altre parti, bensì tutte quante si accordino tra loro in modo da apparire come un sol corpo, intero e ben articolato anziché frammenti estranei e disparati»<sup>85</sup>.

Questo ideale di perfezione come equilibrio, rispondendo al concetto tipicamente albertiano di *moderatio*, investe tanto la sfera tecnico-artistica quanto quella etico-sociale. Infatti nel *De statua*, Alberti, confrontando corpi diversi e facendo una media di ciò che in natura risulta difettoso o eccedente, stabilisce una tavola delle dimensioni umane perfette<sup>86</sup>, che risulta fondamentale per ottenere la bellezza ideale<sup>87</sup>. Tale principio, su cui si fonda la statuaria, determina, nel *De ædificatoria*, un sistema di misure proporzionali da cui trarre le regole della delimitazione (*finitio*): dati due numeri estremi, bisogna trovare un termine medio che stia con gli altri due in una determinata relazione. «Facendo uso di questi tipi di medio gli architetti hanno escogitato un gran numero di soluzioni eccellenti – sia per quanto riguarda l'edificio, sia le singole parti di esso»<sup>88</sup>. La *moderatio* in architettura si traduce nel desiderio di evitare la grandezza fine a se stessa, in quanto una bellezza che non sia moderata dal senso della misura si traduce in disarmonia. Ma la *concinnitas* che prescrive la regola del giusto mezzo, oltre a svolgere un ruolo importante nei trattati d'arte, costituisce, nel momento in cui si intreccia con la teoria della *mediocritas*, anche un principio etico e una legge naturale<sup>89</sup>. Il concetto di *mediocritas*, così diffuso nella cultura antica (dall'etica di Aristotele, alle satire di Orazio, alla medicina di Galeno), può essere interpretato come un pa-

rametro di giudizio che tende ad evitare qualsiasi eccesso, guidando, attraverso continui sforzi di integrazione fra elementi diversi, sia le azioni sia le scelte estetiche. Pertanto le regole che determinano la bellezza sono le stesse che mettono in luce l'*honestas* e la rettitudine morale invitando ad agire con prudenza e moderazione: «Godiànci adunque, figliuoli, questa mediocrità amica della quiete, vincolo della pace, nutrice della felice tranquillità dell'animo nostro e beato riposo in tutta la vita»<sup>90</sup>. In questo modo la *concinnitas* si configura davvero come una suprema legge etica ed estetica.

## 2. *Retorica ed esperienza del bello*

Nel Quattrocento la bellezza è ancora considerata fuori da quel rapporto "istituzionale" con l'arte proprio della concezione moderna che valuta il bello attraverso la mediazione del gusto o di qualche altra facoltà preposta all'esperienza estetica. Eppure lungo questo periodo, e in modo esemplare in Alberti, cominciano a manifestarsi alcune idee che matureranno nei secoli seguenti e che poi diventeranno concetti chiave dell'estetica del Seicento e del Settecento. L'esperienza che, a partire dal Settecento, è stata chiamata "estetica", nei secoli precedenti veniva indicata il più delle volte come "percezione del bello", ma le riflessioni su questo tema, generalmente, si trovavano in contesti estranei all'ambito propriamente artistico, come la metafisica, l'etica, la retorica. In questo senso, l'originalità dell'elaborazione di Alberti consiste nell'aver inserito, all'interno di una teoria dell'arte, concetti, già presenti nella tradizione antica e medievale. Inoltre se anche in epoche precedenti non erano mancati richiami alla necessità della bellezza nelle opere architettoniche, questi erano dovuti, per lo più, ad un'esigenza di ordine e proporzione legata al concetto di *civitas* o, per quanto riguarda i luoghi di culto, a motivazioni teologiche che si rifacevano alla metafisica della luce. Con Alberti, invece, arte e bellezza trovano un'occasione di incontro nell'esperienza vissuta dallo spettatore e acquistano una valenza teoreticamente significativa proprio all'interno di una riflessione estetica. In questa circostanza, come già altre volte, Alberti rielabora una serie di influssi e suggestioni che gli derivano dall'antichità classica, adattandole in modo originale ad un contesto nuovo.

Nell'antichità, percepire il bello significa essenzialmente vederlo. Tuttavia nonostante l'occhio sia generalmente ritenuto l'organo sensoriale per eccellenza<sup>91</sup>, diverse sono le valenze attribuite alla funzione della percezione visiva. La teoria platonica considera la vista un mezzo privilegiato per accedere alla conoscenza metafisica del bello. Lo stesso Marsilio Ficino, sulla scia di questa tradizione, ritiene che l'occhio dell'anima, attraverso l'occhio fisico, rifletta la verità delle specie e delle

forme e persino Dio è considerato metaforicamente *oculus infinitus* capace di scorgere tutte le cose in un'intuizione globale<sup>92</sup>. Però affermare che l'elogio dell'occhio, durante il Rinascimento, sia un "segno rivelatore" dell'influenza neoplatonica<sup>93</sup>, significa non tenere in alcuna considerazione le suggestioni provenienti da altre fonti antiche, come per esempio Aristotele, per cui la vista diventa strumento di una conoscenza sensibile ed empirica<sup>94</sup> e, soprattutto, Cicerone ben noto in un'epoca in cui la retorica latina alimentava gli *studia humanitatis*.

Riacciandosi alla tradizione classica, Alberti considera l'esperienza del bello come il frutto di una percezione sensoriale, principalmente visiva; però lungi da limitazioni di tipo plotiniano, secondo cui solo chi è moralmente "bello" può cogliere la bellezza, considera, con Cicerone, tale esperienza comune a tutti gli uomini senza distinzione di classe o di cultura. «È opinione diffusa che l'impressione di leggiadria [*gratiam*] e di piacevolezza [*amœnitatem*] derivi esclusivamente dalla bellezza [*a pulchritudine*] e dall'ornamento. Prova ne sia che non risulta esistere persona tanto disgraziata od ottusa, tanto rozza o incolta, che non si senta attratta in modo spiccato dalle cose più belle, preferisca le più adorne a tutte le altre, sia urtata dalle brutte, respinga tutte le imperfette o trasandate, e sia in grado di indicare, avvertendo [*sentiat*] i difetti nell'ornamentazione di qualche elemento, ciò che occorre per conferire all'oggetto eleganza e decoro»<sup>95</sup>. Questo passo tocca l'interessante questione del rapporto tra piacevolezza e bellezza, che meriterebbe di essere oggetto di più approfondite analisi, anche alla luce degli sviluppi che i due concetti avranno nei secoli successivi. La bellezza, come si è visto, è armonia di parti, secondo la legge della *concinnitas*. Solitamente, per riferirsi alla struttura proporzionata o alla forma armonica Alberti adoperava il termine *pulchritudo*, mentre in altri contesti ricorre a differenti sostantivi, come *gratia*, *venustas*, *amœnitas* o a perifrasi relative all'eleganza dell'ornamentazione<sup>96</sup>. Questi ultimi termini fanno riferimento alla sfera della *voluptas* ovvero di una gradevolezza colta dal fruitore e fonte di piacere estetico. Si tratta di una bellezza di tipo soggettivo valutata sulla base dell'*opinio soluta et vaga* e non della *ratio innata*, come si dirà più avanti<sup>97</sup>. Tuttavia anche la piacevolezza, per Alberti, risponde a criteri di equilibrio e *moderatio* e viene ricondotta nell'orbita della *concinnitas*. Infatti piacevole è un edificio in cui «nulla manchi di ciò che è necessario» e nulla possa essere criticato perché eccessivo<sup>98</sup>. Di conseguenza, sebbene non siano in netta contrapposizione semantica, il termine *pulchritudo* e le varianti *gratia/venustas/amœnitas* non possono essere considerati sinonimi, poiché non assumono lo stesso valore concettuale. Infatti tra l'uno e gli altri sembra instaurarsi quasi un rapporto di causa-effetto, dato che l'aspetto estetico gradevole è conseguenza di una struttura armonica. Nel corso del Rinascimento queste nozioni cominciano a

percorrere strade indipendenti e a minare l'idea classica di bello come proporzione: per Della Casa (*Galateo*, 1558) la "leggiadria" è la luce che risplende nelle cose ben composte e rende la bellezza piacevole; Pietro Bembo negli *Asolani* (1505) tenta di definire la bellezza attraverso la "grazia"<sup>99</sup>. Questa nozione acquista un peso sempre maggiore nella riflessione estetica del Cinquecento. Considerata da Castiglione (*Cortegiano*, 1528) come quella bellezza in cui non si vede l'artificio, viene da Firenzuola (*Discorsi delle bellezze delle donne*) contrapposta esplicitamente al bello in senso classico: questo infatti si basa sulla regola mentre quella nasce «da un'occulta proporzione»<sup>100</sup>.

È interessante prestare attenzione alla terminologia impiegata nel *De re ædificatoria* a proposito della bellezza. Il verbo *sentire* (ma anche *videre*), spesso ricorrente, si riferisce in modo inequivocabile alla sfera dei sensi e allude non ad un procedimento razionale o ad una conoscenza metafisica, ma ad un istinto naturale e universale, tanto che Alberti afferma: «per istinto naturale, infatti, noi aspiriamo al meglio, e al meglio ci accostiamo con piacere»<sup>101</sup>. Che esista un *sensus* destinato precipuamente a cogliere la bellezza è concetto più volte ripetuto da Alberti, ma finalmente egli rivela di quale senso si tratti: «Soprattutto l'occhio è per propria natura desideroso di bellezza e di *concinnitas*, e in questo campo si dimostra schizzinoso e di assai difficile contentatura»<sup>102</sup>.

Il problema di individuare una specifica facoltà deputata alla percezione del bello, un *sensus animi*, non era estraneo alla tradizione antica e medievale<sup>103</sup>, ma soprattutto nelle opere di Cicerone è possibile individuare stretti punti di contatto con le affermazioni albertiane. Egli, infatti, considera fonte di piacere estetico la percezione, attraverso la vista, dell'armonia delle parti del corpo<sup>104</sup>, e attribuisce solo all'uomo un senso innato che gli consente di cogliere misura, ordine e bellezza<sup>105</sup>. Ma soprattutto l'*Orator* (51, 173) si rivela estremamente significativo, anche per le somiglianze lessicali che presenta con il testo albertiano. Si tratta del passo in cui Cicerone afferma che «la stessa natura ha infuso nelle nostre orecchie la capacità di giudicare tutti i suoni» e di valutare «espressioni manchevoli, disordinate, monche, zoppicanti, sovrabbondanti», tanto che anche la folla ignorante, pur non conoscendo le regole metriche, si lamenta, a teatro, «se un verso è riuscito più corto o più lungo di una sola sillaba»<sup>106</sup>. Nel *De re ædificatoria* Alberti ha sostituito il senso dell'udito con quello della vista che, d'altro canto, lo stesso Cicerone non manca di definire: «acerimum autem ex omnibus nostris sensibus esse sensum videndi»<sup>107</sup>: «È davvero sorprendente come tutti, colti e ignoranti, guidati da un istinto naturale, avvertiamo subito quanto vi è di giusto o di erroneo nella concezione e nell'esecuzione di un'opera. In questo genere di giudizi la parte tenuta dall'occhio supera in acutezza quella di tutti gli

altri sensi; onde avviene che, presentandosi alla vista un edificio in cui vi sia un particolare *monco, o zoppicante, o superfluo, o inutile, o imperfetto*, immediatamente ci colpisce in esso la mancanza di eleganza. Le ragioni di questa impressione non potranno essere comprese da tutti; tuttavia, alla domanda se vi sia qualcosa da aggiustare o rettificare, tutti risponderebbero affermativamente»<sup>108</sup>.

Questi riscontri aprono la strada ad un più ampio confronto con la retorica, la disciplina che più di ogni altra si era interessata al rapporto con il pubblico. Generalmente, infatti, le riflessioni sul bello o sull'arte si concentravano sul soggetto produttore o sull'oggetto prodotto, ma raramente avevano preso in considerazione gli effetti provocati nell'animo del fruitore<sup>109</sup>. Le poche volte che ciò era avvenuto era stato all'interno di analisi di carattere psicologico, etico o gnoseologico, senza alcun tentativo di interpretare teoricamente i meccanismi che determinano l'interesse del fruitore per l'opera. Nei trattati di Alberti, invece, il fruitore acquista un ruolo di primo piano, probabilmente attraverso l'influsso della retorica che, avendo fatto del *movere* uno dei suoi scopi fondamentali insieme al *docere* e al *delectare*, offriva un'ampio repertorio di espedienti per coinvolgere il pubblico<sup>110</sup>.

Non solo nel *De re ædificatoria* Alberti conferisce allo spettatore una posizione di particolare rilevanza nella sua teoria della bellezza, ma nel *De pictura* afferma persino che l'opera d'arte sarà tanto più degna di lode quanto più «con sue piacevolezze si porgerà sì ornata e grata, che ella terrà con diletto e movimento d'animo qualunque dotto o indotto la miri»<sup>111</sup>, cioè il suo stesso valore dipenderà dalla capacità di attrarre e coinvolgere l'osservatore, indipendentemente dal suo livello culturale. Naturalmente l'umanista non manca di fornire al pittore alcuni suggerimenti per meglio riuscire in tale opera di seduzione: le figure dipinte devono mostrare i sentimenti che si vogliono provocare nell'osservatore<sup>112</sup>. Per raggiungere questo scopo consiglia di far emergere gli stati emotivi e psicologici delle persone raffigurate attraverso i movimenti e i gesti del corpo, richiamandosi ai principi fondamentali impartiti dalla retorica classica sul *movere*. In termini analoghi Orazio descrive il potere del poeta sulle passioni e sia Cicerone sia Quintiliano sottolineano il bisogno per l'oratore di provare egli stesso i sentimenti che vuole esprimere<sup>113</sup>. Infine per completare l'effetto ed aumentare l'impatto emotivo, Alberti suggerisce all'artista di inserire nel dipinto un «commentatore» che guidi lo sguardo e i sentimenti di chi osserva, svolgendo così lo stesso ruolo dell'oratore che, in tribunale, descrive con accenti di ira o di compassione gli eventi che hanno provocato la causa o lo stato d'animo del suo cliente<sup>114</sup>.

Come i dipinti così anche gli edifici appaiono dotati di un valore semantico e di «expressive qualities»<sup>115</sup> capaci di suscitare impressioni diverse negli osservatori e di influenzare il loro atteggiamento psico-

gico <sup>116</sup>. Sulla base di tali qualità espressive la dimora del principe sarà un palazzo elegante e ricco di ornamenti nel centro della città, mentre quella del tiranno una rocca austera e solitaria, tale da incutere timore ai sudditi <sup>117</sup>. Inoltre nelle chiese la poca luce intorno all'altare, che Alberti vuole immerso nell'ombra di un abside senza finestre, farà sentire maggiormente la presenza divina e faciliterà il raccoglimento. Ma la forza seducente della bellezza si rivela soprattutto nella sua capacità di esercitare un potere taumaturgico tale da placare l'ira del nemico, addolcendone l'atteggiamento ostile e preservando l'edificio dalla distruzione <sup>118</sup>. Consapevole dell'effetto che la bellezza produce sull'animo umano, Alberti ritiene la sua funzione particolarmente importante nell'architettura religiosa, dove può esercitare il suo potere sui fedeli, ispirando timore, senso di mistero o semplicemente uno stato di contemplazione estetica in grado di «intrattenere piacevolmente l'animo e riempirlo di gioiosa meraviglia» <sup>119</sup>. La bellezza del luogo sacro deve superare ogni immaginazione, in modo da destare stupore nei fedeli e rafforzare il loro sentimento religioso. Agendo sull'animo, inoltre, svolge una funzione persuasiva tale da attrarre i fedeli dentro il tempio – non è un caso che Alberti raccomandi particolarmente la decorazione della facciata delle chiese – e da indurli a percepire, in tanto splendore, la presenza divina <sup>120</sup>. In questo senso si comprende quanto la retorica classica abbia contribuito all'introspezione teorica del Rinascimento e, in special modo, ad avviare una riflessione estetica. Certo il bello non è considerato fine a se stesso, oggetto di un piacere disinteressato, ma si carica, come si è visto, di valenze etiche, religiose, sociali, politiche; diventa veicolo di messaggi che si rendono comunicabili a tutti, dotti e ignoranti, attraverso la bellezza delle immagini e delle forme. Il destinatario di questo rapporto dialogico è il fruitore, al quale Alberti presta continua attenzione, tanto da raccomandare una particolare cura nella decorazione della facciata, del vestibolo e di tutte le parti esterne maggiormente visibili <sup>121</sup>. La bellezza, infatti, è principalmente un bene pubblico destinato a tutta la collettività; per questo motivo gli edifici pubblici devono essere più ornati di quelli privati, perché sono esposti alla vista di tutta la comunità.

Ma lo spettatore non è solo colui che subisce il fascino dell'opera d'arte e ne recepisce passivamente il messaggio. Durante l'esperienza estetica egli svolge pure un ruolo attivo, essendo capace di intervenire sull'opera e di condizionare la creazione stessa. Come l'oratore deve tenere conto fin da principio del suo pubblico, in modo da adattare il discorso al tipo di uditorio, se mira all'approvazione e all'applauso <sup>122</sup>, così anche l'architetto deve adeguare l'opera alle esigenze del fruitore. Non si tratta solo di conformare l'edificio al grado sociale di chi lo abiterà o alle funzioni che vi saranno svolte, secondo i principi del *decorum*, ma di tenere conto del giudizio di chi guarda. Per questo

motivo, Alberti ritiene lecito, anzi consigliabile, da un lato l'adozione di accorgimenti volti a rifinire le parti dell'edificio vicine allo spettatore, e quindi più in vista, dall'altro la minore definizione delle parti distanti e poste in alto <sup>123</sup>. Si tratta di un'attenzione per lo spettatore già presente nel trattato di Vitruvio che, in relazione alla fruizione estetica, introduce il concetto di *eurythmia* <sup>124</sup>. Tuttavia, come si è visto precedentemente, nel *De re ædificatoria* tale interesse per l'osservatore non giunge a un'alterazione dei rapporti su cui si fonda l'armonia della costruzione. Invece nel *De architectura*, l'*eurythmia* comporta una modifica delle proporzioni matematiche razionalmente corrette per adattarle all'occhio dell'osservatore che guarda dal basso verso l'alto. Di conseguenza, dato che la distanza spaziale altera la percezione ottica della costruzione <sup>125</sup>, «si farà in modo che con l'ingegno e l'acume abbiano luogo aggiunte o detrazioni dai rapporti modulari, affinché vengano realizzate configurazioni avvenenti non diversamente da quelle garantite dai rapporti modulari veri e propri [*verae symmetriae*]» <sup>126</sup>. Secondo Vitruvio «si aggiungono ai diametri questi ingrandimenti a causa della distanza dell'altezza per la vista dell'occhio che deve salire. Infatti lo sguardo ricerca la bellezza, e se non ne allettiamo il desiderio di piacere con la proporzione e le aggiunte modulari, cosicché ciò che pare erroneamente ridursi sia aumentato con una correzione, sarebbe resa agli spettatori una configurazione grossolana e sgraziata» <sup>127</sup>. Questi interventi mirano a trasformare la bellezza geometrico-matematica in bellezza apparente o *eurythmia* <sup>128</sup>. Come si può notare sia Vitruvio sia Alberti assegnano all'occhio dell'osservatore un ruolo importante nel processo che, attraverso continue aggiunte e sottrazioni, mira alla costruzione perfetta. Tuttavia diversa è la loro valutazione della capacità e della funzione della vista durante la realizzazione dell'opera. Infatti sebbene entrambi descrivano in modo oggettivo gli interventi volti a conseguire la bellezza, diametralmente opposte sono le loro posizioni nei confronti dell'oggetto che subisce la modifica e dell'occhio giudicante. Per Vitruvio gli interventi avvengono in un prodotto che è già di per sé perfetto al fine di adattarlo alla debolezza della vista umana: «poiché l'occhio erra, si deve compensare col calcolo ponderato» <sup>129</sup>. L'occhio, pertanto, svolge una funzione di convalida; di conseguenza la nozione di *eurythmia* non ha nella progettazione il ruolo attivo della *concinnitas* albertiana, ma indica semplicemente l'effetto gradevole della percezione visiva. Per Alberti, al contrario, l'occhio possiede un'autorità infallibile e svolge un ruolo fondamentale nella creazione dell'edificio. L'opera, infatti, raggiunge la perfezione proprio grazie ai suggerimenti dell'occhio, dato che qualunque cosa «percepriamo per via visiva o auditiva [...] subito avvertiamo ciò che risponde alla *concinnitas*» <sup>130</sup>.

L'occhio, pertanto, condiziona con il suo giudizio la stessa creazio-

ne dell'opera d'arte, in quanto l'artista è tenuto ad effettuare una serie di modifiche per ottenere una bellezza percepibile alla vista. A questo proposito si tenga presente che, nonostante consideri determinante, ai fini della perfezione artistica, il giudizio degli esperti – come si vedrà anche a proposito dell'artista dotto – Alberti non disdegna il parere di chi non è competente in materia perché, se la bellezza può essere percepita da tutti, un'osservazione utile può provenire anche da chi non ha la capacità e la preparazione culturale di rendere ragione delle sue emozioni estetiche <sup>131</sup>. Così nel *De pictura* afferma: «L'opera del pittore cerca essere grata a tutta la moltitudine. Adunque non si spregi il giudizio e sentenza della moltitudine, quando ancora sia licito soddisfare a loro opinione. Dicono che Appelles, nascoso dietro alla tavola, acciò che ciascuno potesse più libero biasimarlo e lui più onesto udirlo, udiva quanto ciascuno biasimava o lodava. Così io voglio i nostri pittori apertamente domandino o odano ciascuno quello che giudichi, e gioveralli questo ad acquistare grazia» <sup>132</sup>. In questo modo il fruitore non solo determina ciò che è bello e ciò che non lo è, ma conferisce con la sua approvazione fama e notorietà all'artefice. Per questo motivo l'umanista dichiara che bisogna soprattutto trovare il consenso del pubblico ed essere ritenuti “degni di imitazione”. Forse per influenza di Alberti, questi motivi ricorreranno anche in altri teorici. Ma in generale la considerazione per l'opinione dell'osservatore è particolarmente sentita dagli artisti, tanto che pure Leonardo non disdegna «il giudizio di ciascuno», «benché non sia pittore» <sup>133</sup>.

L'esperienza estetica, per Alberti, consiste in quel senso di piacere (*voluptas*) e di grazia (*gratia*), che invade lo spirito quasi rallentandone le funzioni vitali. Nel *De iciarchia* Alberti condanna la «lentezza» di quell'«animo desidioso» che, schivando le fatiche, si attarda in un pigro godimento dell'inoperosità <sup>134</sup>. Invece questa stasi in cui l'azione cede il passo al piacere contemplativo, trasferendosi dalla sfera etica a quella estetica, si carica di connotazioni positive e consente un più profondo apprezzamento della bellezza. Così nei *Profugiorum ab erumna libri* l'ascolto della musica, placando i turbamenti interiori, produce uno stato di godimento indefinibile (un “non so che”) in cui sembra che i moti dell'animo rallentino: «Non so quello s'intervenga agli altri; questo affermo io di me, che e' possono in me questi canti e inni della chiesa quello a che fine e' dicono che furono trovati: troppo m'acquetano da ogni altra perturbazione d'animo, e commuovonmi a certa non so quale io la chiami lentezza d'animo, piena di reverenzia verso Dio» <sup>135</sup>. Anche nel *De re ædificatoria* l'esperienza estetica si traduce in un rallentamento dell'azione ovvero in un sentimento che invita ad indugiare. Infatti «lo spettatore, pur dopo aver più e più volte riguardato il tutto con ammirazione, non si reputerà ancora soddisfatto di quanto avrà visto senza aver dato un'ultima occhiata nell'al-



lontanarsi»<sup>136</sup>. Tale “indugio estetico” è causato da uno stato di dubbioso inappagamento che, se da un lato invita lo spettatore a sostare per continuare a godere di quella bellezza, dall’altro lo sollecita alla ricerca di nuovi gradevolissimi allettamenti. «Tutto deve accogliere festosamente l’arrivo dell’ospite. Questi, appena varcata la soglia, dovrà rimanere dubbioso se restare dove si trova – per il diletto che ne ritrae – o andare oltre verso altre parti che lo attirano con la loro piacevole eleganza»<sup>137</sup>. Questo desiderio insoddisfatto fa sì che l’esperienza estetica si configuri come percezione dell’assenza, tanto che l’occhio desidera le qualità mancanti più di quanto apprezzi quelle presenti<sup>138</sup>, «giacché è continuamente alla ricerca di quanto si possa aggiungere per accrescere lo splendore e la magnificenza; ed è sfavorevolmente colpito nel constatare che non vi si trova tutta l’arte, l’operosità e la diligenza che si sarebbe potuta prevedere e mettere in pratica dall’architetto più attento, perspicace e scrupoloso»<sup>139</sup>. In tal modo si spiega perché in Alberti la bellezza è indicata, per così dire, *per viam negationis* come ciò cui “nulla si possa aggiungere, togliere o mutare se non in peggio”, e pure l’ornamento è definito come ciò che non è, ovvero come “assenza di brutture”.

### 3. Opinio vs Ratio. *Il giudizio estetico*

Nel tentativo di dare spiegazione del fascino misterioso e seducente esercitato dalle opere ben fatte, Alberti si pone il problema di «quale sia la causa che, per propria natura, dà origine alla bellezza»<sup>140</sup>: «Ricerchiamo dunque che cosa, nei corpi creati dalla natura, faccia sì che alcuni siano detti più belli, altri meno, altri perfino brutti. È manifesto che, tra quelli classificati nel novero dei belli, non tutti sono cosiffatti da non denunziare la minima differenza gli uni dagli altri; al contrario noi avvertiamo [*sentimus*] che vi è una caratteristica intrinseca [*quippiam*], quasi compresa in essi, la quale sta proprio in ciò in cui si differenziano; onde, benché siano diversissimi, affermiamo che sono ugualmente leggiadri»<sup>141</sup>.

Così «alcuni preferiranno una fanciulla tenera e sottile», altri «gras-soccia e soda», si potrà preferire ad una ragazza magra come un malato e a quella robusta come un pugile, un’altra dalla «corporatura tale quale risulterebbe aggiungendo una medesima quantità all’una di esse e togliendola all’altra, pur senza guastarne i pregi»<sup>142</sup>. «Ciò non ostante, il fatto di preferir l’una o l’altra delle bellezze precedenti non implica che si classificchino tutte le rimanenti come scarse o sconvenienti; ciò indica invece che la preferenza è stata originata dalla presenza di un qualcosa [*quippiam*], sulle cui caratteristiche non indagheremo»<sup>143</sup>.

Accanto alla bellezza oggettiva, compare così una bellezza di tipo soggettivo che, pur non escludendo la prima, le si affianca. Ma di que-

sto *quippiam aut impressum aut insuffusum* nei corpi Alberti rinuncia sia a dare una definizione sia ad indagarne le caratteristiche. È interessante che proprio nel pensiero del più significativo esponente della “Grande Teoria”, nel Rinascimento, compaia un elemento indefinito e indefinibile per determinare le preferenze individuali. Si apre, così, un varco attraverso cui, nei secoli successivi, si faranno strada tutti quei concetti (grazia, sprezzatura, caratteristico, etc.) che indeboliranno la teoria del bello come proporzione e ne determineranno, nel Settecento, il collasso. Infatti è possibile individuare, in questa “caratteristica intrinseca ai corpi”, quell’elemento occulto che è stato definito “non so che”, termine tanto generico e ambiguo quanto il *quippiam* di Alberti. Sebbene l’umanista non ricorra a tale locuzione, il rinvio al concetto è inequivocabile <sup>144</sup>, tanto più che esso viene introdotto in un contesto che fa riferimento alla bellezza muliebre, da Petrarca a Rousseau ambito elettivo del “non so che” <sup>145</sup>.

Ma il richiamo al fascino femminile serve ad Alberti solo a titolo esemplificativo (dato che «l’edificio è come un organismo animale») per il discorso teorico, cui prima si accennava, sulle cause che originano la bellezza. Di conseguenza anche in relazione all’opera d’arte, può intervenire un elemento indefinito che suscita un’impressione gradevole, ma sfugge a qualsiasi definizione <sup>146</sup>. La bellezza, pur essendo avvertita da colti e ignoranti, rimane un “non so che”, una sensazione imprecisa e confusa che si percepisce con i sensi, ma non si può esprimere razionalmente <sup>147</sup>. Di contro è pure difficile spiegare ciò che turba la vista, sicché anche il brutto diventa un “non so che” di indefinibile e, tuttavia, percepibile come assenza, come desiderio insoddisfatto di bellezza <sup>148</sup>. «Si riscontra infatti nell’aspetto e nella configurazione degli edifici» un *aliquid excellens perfectumque*, «un naturale attributo di eccellenza e perfezione, tale da stimolare la nostra sensibilità e tale da essere subito avvertito [*sentitur*], se è presente, o da sentirse-ne vivamente la mancanza, se non c’è » <sup>149</sup>. «Le ragioni di questa impressione non potranno esser comprese da tutti, tuttavia alla domanda se vi sia qualcosa da aggiustare o rettificare tutti risponderanno affermativamente; ma in che modo ciò si possa fare sarà più difficile a dirsi e sarà compito degli esperti di questa disciplina [*in ea re bene consulti*]» <sup>150</sup>. Se la percezione del bello e del brutto avviene per istinto naturale attraverso i sensi ed è propria di tutti gli uomini, il comprendere (*intelligere*) o lo spiegare (*explicare*) i motivi di tale percezione e i metodi per intervenire sull’opera sono propri solo degli esperti. Pertanto intorno a questa figura, più volte contrapposta da Alberti al volgo degli *indocti*, ruota il problema della differenza tra percepire e giudicare il bello.

Il giudizio si distingue dalla semplice percezione sensoriale in quanto è esplicitabile in ragioni. Tuttavia è considerato non già come

un atto puramente intellettuale, ma come un atto pertinente alla sfera intermedia tra sensi e intelletto. E infatti uno dei termini che nella teoria dell'arte si accompagna e, spesso, tende a sostituirsi a quello di *iudicium* è *discretio*. La "discrezione", che tanta importanza assume nei *Ricordi* del Guicciardini, indica la capacità di sapersi orientare in situazioni complesse e imprevedibili, adattandosi di volta in volta alle circostanze. Già per Alberti la "buona discrezione" va di pari passo con la ragione e interviene a consigliare il comportamento opportuno nei vari casi della vita, purché si agisca sempre con "modestia" che è la scienza di «ordinare e collocare detti e fatti a luogo e tempo con ragione»<sup>151</sup>. Pertanto nell'ambito della *praxis*, dell'agire politico e morale, la "discrezione" opera secondo ragione, effettuando le scelte che si rivelano più adeguate, non in base a regole prestabilite, ma a seconda delle situazioni empiriche. Nel passaggio dall'ambito etico/politico alla teoria dell'arte, il concetto mantiene lo stesso valore semantico. È significativo, infatti, che in ambiente veneziano nella metà del Cinquecento, quando si fa più forte l'antiaccademismo ispirato dall'Aretino, si preferisca alla cieca applicazione dei canoni vitruviani un elastico adattamento alle situazioni, secondo «giudicio e discrezione», termini che Pino e Dolce consideravano sinonimi<sup>152</sup>.

Nel Rinascimento il problema dell'origine innata o acquisita del giudizio era ricorrente e di non facile soluzione. Secondo la tradizione platonica, o più esattamente agostiniana, il giudizio era una sorta di anamnesi. Marsilio Ficino afferma che anche chi non è esperto di architettura, musica e pittura può gradire o disprezzare l'arte, poiché possiede per natura immagini perfette alle quali paragonare le opere degli artisti<sup>153</sup>. Ma pur cogliendo immediatamente la bellezza, non è in grado di spiegare i motivi che determinano il suo apprezzamento; poiché ciò si verifica sulla base di un istinto naturale e necessario, Ficino ritiene innato il fondamento di tale giudizio<sup>154</sup>. Alberti, invece, assume una posizione intermedia riguardo a questo problema e, pur propendendo per l'innatismo, fa derivare il giudizio non da modelli ideali precostituiti ma dall'esperienza. Infatti da un lato egli afferma che «ai giudizi in merito alla bellezza sovrintende non già l'opinione individuale, bensì una facoltà conoscitiva innata nella mente [*innata quaedam ratio*]»<sup>155</sup>, dall'altro però, nonostante la *ratio*, in quanto *innata*, sia una facoltà universale, ritiene che solo «gli esperti in questa disciplina» siano in grado di comprendere il bello. Si pone quindi il problema dell'incidenza sul giudizio estetico dei meccanismi intellettivi comuni a tutti gli uomini e dell'incidenza dell'esperienza specifica. Nel *De re ædificatoria* Alberti chiama «fine intenditore di lineamenti» un personaggio ciceroniano (*De natura deorum*, I, 28, 79) che era in grado di comprendere (questa volta il verbo adoperato è *intelligere* e non *sentire*) quali elementi fossero superflui o in difetto rispetto a quanto

le leggi della bellezza richiedessero <sup>156</sup>. Tuttavia la figura dell'esperto (*peritus*), a cui l'umanista nel trattato allude tante volte, rimane nel vago e mai ne viene fornita una chiara definizione.

L'antico *topos* <sup>157</sup> per cui l'arte soddisfa agli ignoranti il piacere degli occhi e ai saggi quello dell'intelletto era stato ripreso più volte in ambienti umanistici, mettendo in luce la chiara consapevolezza che esistevano due tipi di fruitori: quelli informati e quelli disinformati. Mentre questi ultimi si limitavano a trovare nell'opera d'arte un immediato riscontro dei sensi, gli altri possedevano gli strumenti culturali adatti ad un giudizio più accorto e sottile. Indicative in tal senso sono le parole di Giovanni da Ravenna: «se ci viene mostrato un dipinto, il riguardante accorto (*peritus*) non approverà tanto la purezza o l'eleganza dei colori, quanto piuttosto l'ordine e la proporzione delle sue varie parti, mentre sarà l'ignorante (*indoctus*) ad essere attratto dal solo colore» <sup>158</sup>. Si tratta, però, di capire quale tra i due fruitori può essere definito realmente capace di giudicare un'opera d'arte: l'artista che ha esperienza del mestiere o anche chi, pur non avendo competenza pratica, è fornito delle necessarie conoscenze teoriche. Petrarca e Poggio Bracciolini sembrano propendere per l'artista. Ma, secondo Michael Baxandall <sup>159</sup>, gli umanisti generalmente non erano inclini ad ammettere di non essere in grado di emettere giudizi solo perché non praticavano l'arte. Una soluzione è offerta da Leonardo Bruni che, nel suo *De interpretazione recta*, distingue tra capire l'arte ed essere capaci di praticarla: si può apprezzare la musica o la pittura senza essere bravi pittori o bravi musicisti. D'altro canto il termine *doctus* era sufficientemente ambiguo e generico e poteva valere come *doctus* in generale o in una pratica specifica. Alberti, naturalmente, fa propria questa *communis opinio* e intende il termine *doctus* sia in senso lato, come colui che ha la cultura necessaria per apprezzare adeguatamente un'opera e giudicarla in modo appropriato, sia in senso stretto come lo specialista in materia: l'artista <sup>160</sup>.

Per comprendere meglio questi problemi, può essere utile il riferimento al *De commodis litterarum atque incommodis* <sup>158</sup>, un'opera in cui Alberti si sofferma sulla figura del *doctus*, indicando gli scarsi vantaggi e i molti svantaggi che si prospettano a chi voglia intraprendere la strada delle lettere. Attraverso questo trattato è possibile far luce su alcune questioni che nel *De re ædificatoria* risultano poco chiare. Per esempio, apprendiamo che sono i fattori culturali a segnare il discrimine tra chi si limita solo a percepire e chi può anche comprendere la bellezza. La *ratio*, infatti, pur essendo una sensibilità spontanea e innata nello spirito (*naturæ sensus animis innatus*), solo se affinata dalle *litteræ* giunge alla «cognitio rerum nobilissimarum» <sup>160</sup>, riuscendo a penetrare e a conoscere il perché delle cose. «Dalla dottrina e dalle arti infatti» si potrà «ottenere l'effetto eminente di aspirare alla sapien-

za» e conseguire quel «divinum illud»<sup>163</sup> attraverso cui si diventa saggi e virtuosi e, di conseguenza, capaci di giudicare. Tuttavia, anche nel *De commodis*, Alberti ribadisce che non tutti possono acquisire tale capacità: «La memoria infatti e la intelligenza [*ingenium*] quasi divina che gli studiosi delle arti più sublimi occorre posseggano in modo eccelso, per uno strano destino che mi sfugge, vennero dalla stessa natura concesse a pochissimi uomini»<sup>164</sup>. Però, nonostante l'enfasi posta sul concetto di *ratio* e le frequenti raccomandazioni ad uno studio continuo, Alberti non riduce il giudizio ad un atto puramente intellettuale, ma ritiene necessaria anche la partecipazione commossa, giacché ai dotti non è sufficiente «possedere orecchie affinate dalla erudizione», bensì occorre «anima e cuore»<sup>165</sup>.

Si comincia così a chiarire la differenza tra la percezione del bello che è propria di tutti gli uomini ed è connessa ad «una caratteristica intrinseca» ai corpi (*quippiam aut impressum aut insuffusum*) e la riflessione razionale su dati oggettivi, di cui sono capaci solo alcuni. Pertanto cade l'ipotesi che, nel pensiero di Alberti, coesistano due diverse nozioni di bellezza, una legata al gusto personale e all'istinto, l'altra basata su regole certe, in quanto per l'umanista le preferenze soggettive gravitano nell'ambito dell'*opinio*, mentre solo il giudizio rientra nella giurisdizione della *ratio*. Per questo motivo egli prende le distanze da coloro che ritengono il criterio per determinare la bellezza «relativo e variabile» e «la forma da dare agli edifici, mutevole secondo le preferenze individuali»<sup>166</sup> e considera invece fondamentale il parere degli esperti, in grado di valutare l'opera sulla base di regole determinate e attraverso un metodo esatto e costante (*certa et constans ratio atque ars*)<sup>167</sup>. Ancora una volta Alberti rifiuta il relativismo estetico, in nome di criteri oggettivi intrinseci nell'opera d'arte e desumibili dalle rovine antiche<sup>168</sup>. Il compito di individuare tali regole è affidato alla *ratio* che, per lui, è superiore all'*opinio* individuale e ad ogni principio di autorità, come afferma nella famosa lettera a Matteo de' Pasti: «Ma quando tu mi dici che 'l Manetto afferma che le chupole deno essere due larghezze alte, il credo più a chi fece therme et Pantheon et tutte queste cose maxime, che allui. Et molto più alla ragion che a persona. Et se lui si reggie a oppinione, non mi meraviglierò, se gli errerà spesso»<sup>169</sup>. Anche nel *De iclarchia* Alberti contrappone in modo esplicito all'*opinio* la *ratio*, l'unica capace di discernere le cose dai loro principi e di giudicare le cause in base agli effetti:<sup>170</sup> «El savio non si lascia sudducere dalla opinione [...], ma discerne le cose da' suoi principi distinguendo e riconoscendo le parti loro, e iudica componendo le cause co' loro effetti, ed elegge con disquisitione ben digesta e con ragione quello che sia ottimo. [...] La oppinione sempre fu ambigua, incostante, inferma. La ragione sequita la verità, qual mai serà se non unica, perpetua e immortale»<sup>171</sup>.

La *ratio* di cui parla Alberti è in grado di riconoscere la *concinnitas* e, di conseguenza, può intervenire non solo nella comprensione del bello, ma anche nella sua produzione, modificando l'immagine tratta dalla natura secondo norme estetiche di armonia e proporzionalità <sup>172</sup>. A prima vista, pertanto, essa potrebbe ricordare la *ratio symmetriarum* di Vitruvio. In realtà mentre quest'ultima indica semplicemente il criterio razionale che stabilisce le misure aritmetiche della bellezza, si applica alle singole arti ed è contenuta di volta in volta negli oggetti, la *ratio innata* di Alberti è una facoltà di giudizio che si trova nell'*animus* del soggetto giudicante. Però nonostante il giudizio si trovi nell'"io", nell'*animus*, non si cade in un soggettivismo di tipo agostiniano, secondo cui "bello è ciò che piace", in quanto, per Alberti, il giudizio sulla bellezza è frutto non già di un gusto personale, ma di una facoltà universale che testimonia l'appartenenza di ciascun individuo «alla comune legge che governa tutte le cose» <sup>173</sup>. Tuttavia l'umanista rinuncia ad indagare il funzionamento di tale facoltà, in conformità con i suoi propositi pragmatici e alieni da ogni astrattezza filosofica <sup>174</sup>. Così «evitando le insidie del neo-platonismo, egli viene ponendo il problema negli stessi termini dai quali lo riprenderà tre secoli più tardi Kant. Non volendo (né potendo) affrontare la questione della bellezza dall'interno, attraverso cioè le strutture mentali del soggetto produttore, Alberti tenderà di apprendere dall'esterno attraverso i criteri che appartengono all'oggetto prodotto» <sup>175</sup>, ovvero attraverso le "categorie estetiche" di *numerus*, *finitio* e *collocatio*. In questo modo egli finisce per rinunciare all'analisi sui processi che determinano il giudizio e si limita ad indagare le cause strutturali della bellezza, tratte dall'osservazione della natura e dalle opere dell'uomo, e la loro applicazione nel campo dell'arte.

I "criteri oggettivi" a cui un edificio deve rispondere per essere giudicato bello secondo la regola della *concinnitas*, come si è visto, sono: numero (*numerus*), delimitazione (*finitio*) e collocazione (*collocatio*). Queste tre categorie, pur essendo indispensabili per determinare la *pulchritudo*, da sole si rivelano insufficienti, perché è necessario un altro fattore che risulta dalla loro connessione e unione e in cui «risplende mirabilmente tutta la forma della bellezza»: la *concinnitas* <sup>176</sup>. Da queste considerazioni il concetto di bellezza come *concinnitas*, già precedentemente analizzato, si apre ad ulteriori chiarimenti. La bellezza non coincide con gli elementi quantitativi di cui è costituito un corpo, ma è data da quel valore armonico che scaturisce dalla struttura stessa dell'opera.

Il giudizio della bellezza è uno dei problemi più importanti nella riflessione estetica albertiana. Esso non interviene solo *a posteriori* nella valutazione dell'opera ma svolge un ruolo determinante anche nella fase creativa. Infatti nell'ideazione dell'opera d'arte, oltre alla com-

ponente fondamentale del talento naturale (*ingenium*) e dell'abilità tecnica (*ars*), oltre al lavoro di preparazione basato sulla lettura dei testi antichi e sullo studio delle opere superstiti, si rivela indispensabile ricercare e osservare i consigli degli esperti (*periti*), «giacché l'opinione e l'insegnamento di costoro, più che la volontà e il parere tuo personale, ti consentiranno di giungere a risultati perfetti»<sup>177</sup>. Ancora più chiaro è il ruolo che il *iudicium* svolge nella fase ideativa in un passo del *De re ædificatoria*, in cui Alberti afferma che l'opera d'arte deve essere «concepita con l'ingegno, selezionata col giudizio, ordinata con il senno, resa perfetta con l'arte»<sup>178</sup>. Pertanto il *iudicium* che interviene nella fase dell'*electio*, della selezione degli elementi, occupa insieme con il *consilium* o "senno" una posizione intermedia tra quella iniziale dell'ideazione e quella conclusiva del perfezionamento.

La contaminazione tra *ingenium* e *iudicium*, già presente in Alberti, si ritrova poi in molti altri artisti e teorici del Rinascimento. Particolarmente interessante è la relazione che Vasari stabilisce tra "disegno", "giudizio" e "idea": «Perché il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure, di qui è che non solo nei corpi umani e degl'animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche e sculture e pitture, cognosce la proporzione che ha il tutto con le parti e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme; e perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può concludere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabbricato nell'idea»<sup>179</sup>.

Per Leonardo il «buon giudizio d'occhio» è «il principale atto della pittura»<sup>180</sup> e l'attività critica, esercitata dall'artista durante l'esecuzione dell'opera, consente di raggiungere la perfezione<sup>181</sup>. L'*ingenium* viene in soccorso al *iudicium* nella famosa lettera (1516) indirizzata al Castiglione da Raffaello che, dovendo dipingere una bella donna ed essendovi carenza di modelli idonei e buoni giudici, ricorre ad una "certa idea" sorta nella sua mente<sup>182</sup>. Si distingue così una facoltà giudicatrice attiva, coincidente con l'*ingenium*, da una passiva<sup>183</sup>. L'uso di "giudizio" come una facoltà produttiva e creatrice è presente soprattutto in ambito veneziano<sup>184</sup>. L'Aretino, infatti, intorno al 1537, l'adopera in contrapposizione all'arte, come si faceva per il dono innato rispetto alla pratica acquisita: «Guardate dove ha posto la pittura Michelagnolo con lo smisurato de le sue figure, dipinte con la maestà del giudizio non col meschino dell'arte». E in un'altra lettera il giudizio è chiamato «figliuolo della natura e padre de l'arte» e viene identificato

con la personalità artistica <sup>185</sup>. Sulle orme dell'aretino, Paolo Pino identifica il giudizio con il talento innato o perfezionato dall'esercizio: «[...] in questa parte [il giudizio] ci conviene aver la natura e i fatti propizii, e nascere con tal disposizione, come i poeti; altro non conosco, come tal giudizio se possi imparare. È ben vero ch' isercitandolo nell'arte egli divien più perfetto, ma, avendo il giudizio, voi imparerete la circoscrizione [...]» <sup>186</sup>.

Nel *Cortegiano* Castiglione mette in relazione il “bon giudizio” con la dottrina e l'esperienza, fattori indispensabili che devono accompagnarsi all'ingegno per realizzare un uso corretto ed elegante del linguaggio. Infatti la scelta delle parole avviene non in base a determinate regole ma in virtù di un “certo giudizio naturale”. «La bona consuetudine adunque del parlare credo io che nasca dagli omini che hanno ingegno e che con la dottrina ed esperienza s'hanno guadagnato il bon giudizio, e con quello concorrono e consentono ad accettar le parole che lor paion bone, le quali si conoscono per un certo giudizio naturale e non per arte o per regola alcuna» <sup>187</sup>.

Non è un caso che a chi desidera intraprendere la carriera di architetto Alberti richieda le seguenti caratteristiche: grande ingegno, zelo perseverante, eccellente cultura, lunga pratica e soprattutto molta ponderatezza e acuto giudizio, «giacché in architettura la maggior gloria sta nel valutare con retto giudizio cosa sia degno [*iudicare bene quid deceat*]» <sup>188</sup>. Pertanto il *iudicium* sembra assolvere una funzione circolare, in quanto è lo scopo ultimo a cui tende l'artista che aspira, tramite le lodi dei fruitori, ad ottenere la fama, ma per ottenere tale fama è necessario che operi con giudizio fin dalla fase di ideazione dell'opera. Infatti Alberti afferma: «costruire in modo da ottenere l'approvazione degli uomini di costumi splendidi, senza peraltro esser riprovati dagli uomini frugali, può solo provenire dall'abilità di un artista dotto, saggio e giudizioso» <sup>189</sup>.

#### 4. Pulchritudo e Ornamentum

La storia della cultura occidentale è stata variamente contrassegnata dalla dialettica tra due modelli estetici operanti in campo artistico e letterario: l'uno privilegia l'elemento decorativo e comprende gli stili nei quali l'ornamento tende quasi a sovrapporsi alla struttura e a deformarla – l'ideale di gusto che Curtius <sup>190</sup> chiama manieristico e che per Gombrich corrisponde a un'estetica della profusione – l'altro predilige la purezza del disegno, la linearità e l'ordine della forma e sottende gli stili ove l'ornamento tende, viceversa, ad annullare se stesso per coincidere con la struttura – il gusto definito da Curtius classico e che Gombrich identifica con un'estetica della funzione <sup>191</sup>.

Il Rinascimento è stato uno di quei periodi in cui l'ideale classico



si è affermato con più forza nella pratica artistica e la “Grande Teoria” del bello, come forma armonica e proporzionata, ha dominato le concezioni estetiche. Nonostante ciò non è semplice chiarire i rapporti tra struttura e ornamento in quell’epoca, poiché la realtà non si assoggetta mai a drastiche demarcazioni e presenta sempre zone d’ombra e sfumature. A questo proposito persino una delle più razionalistiche teorie del bello rinascimentali come quella di Leon Battista Alberti può offrire notevoli spunti di riflessione.

È significativo, infatti, che al momento di precisare cosa determini il gradevole effetto estetico di un edificio, Alberti affianchi alla bellezza, intesa in senso strutturale, l’ornamento: «l’impressione di leggerezza e di piacevolezza [deriva] esclusivamente dalla bellezza e dall’ornamento»<sup>192</sup>. I due termini costituiscono una coppia concettuale ricorrente nelle sue riflessioni e il tentativo di comprendere quale dei due elementi sia preponderante sull’altro serve a far luce sul modello estetico che anima la teoria albertiana del bello. In realtà su questo punto l’umanista non fornisce indicazioni precise, anzi proprio il passo in cui mette in relazione *pulchritudo* e *ornamentum* ha provocato tra gli studiosi equivoci e interpretazioni fuorvianti.

Se, da un lato, Alberti definisce la bellezza, secondo le sue caratteristiche strutturali, come armonia di parti (*concinnitas universarum partium*), dall’altro non chiarisce mai con precisione l’ornamento. Le uniche volte in cui tenta una definizione o lo appiattisce sulla nozione di bellezza («l’ornamento può definirsi come una sorta di bellezza ausiliaria o di completamento») o sceglie di indicare il concetto per via negativa attraverso ciò che esso non è («l’ornamento fondamentale sta nell’esser mondi da ogni bruttura»<sup>193</sup>). Affrontando il problema filosofico della bellezza, Alberti sembra porre *pulchritudo* e *ornamentum* sullo stesso piano (infatti l’analisi testuale rivela come siano adoperati spesso in endiadi<sup>194</sup>), come se i due concetti si distinguessero non tanto per una differenza netta e definita, quanto per impercettibili sfumature. Egli, infatti, afferma: «in che cosa consistano precisamente bellezza e ornamento, e in che differiscano tra loro, sarà probabilmente più agevole a comprendersi nell’animo che ad esprimersi con parole»<sup>195</sup>. Ma nell’unica definizione in cui sembra voler finalmente chiarire la relazione tra *pulchritudo* e *ornamentum*, i due concetti appaiono assumere un differente peso: «L’ornamento può definirsi come una sorta di bellezza ausiliaria o di completamento. Da quanto precede mi pare risultare che, mentre la bellezza vera e propria è una qualità intrinseca e quasi naturale che investe l’intera struttura dell’organismo che diciamo “bello”, l’ornamento ha l’aspetto di un attributo accessorio [*affictum*], aggiuntivo [*compactum*], piuttosto che naturale»<sup>196</sup>.

L’opinione, piuttosto diffusa tra i critici, secondo cui Alberti assegni all’ornamento un ruolo secondario nella sua teoria si fonda su que-

sto passo <sup>197</sup>. Secondo tale accreditata interpretazione la *pulchritudo* si riferisce alla struttura dell'architettura ed è essenziale e innata, l'*ornamentum* invece è un accessorio non indispensabile e designa l'effetto o l'apparenza esteriore di un edificio. Ne consegue una dicotomia tra i due concetti che appaiono separati da profonde differenze con uno scarto valutativo a favore della bellezza. Non è facile chiarire la relazione tra *pulchritudo* e *ornamentum* all'interno della riflessione albertiana, ma una attenta analisi testuale e il confronto con le fonti possono aiutare a capire il modello estetico immanente al *De re ædificatoria* e a verificare o invalidare l'interpretazione corrente.

Su questo tema, però, non giova molto l'aiuto di Vitruvio, in quanto nell'economia del *De architectura* il concetto di ornamento occupa un posto marginale <sup>198</sup>. Vitruvio parla dell'ornamento architettonico a proposito delle Cariatidi (I, 1, 5-6), ma il riferimento gli serve soprattutto per giustificare la competenza storica dell'architetto che deve essere in grado di dare spiegazione dei motivi ornamentali adoperati. Pertanto le sue riflessioni non hanno valore teorico generale, ma si inseriscono all'interno di un programma iconografico di un'architettura che mira a svolgere un ruolo di propaganda politica. In questo caso, infatti, le sculture femminili su cui poggia l'architrave sono raffigurate a somiglianza delle donne di Caria in memoria dell'umiliante sconfitta inflitta dagli Ateniesi a quella città ribelle. Invece l'uso dell'ornamento a scopo propagandistico non si riscontra nel *De re ædificatoria*. Tutt'al più per comprendere il significato che il concetto di *ornamentum* assume in questo trattato appare di maggiore interesse il rapporto tra l'ornamento parietale e l'*ornatus* retorico. L'*ornamentum/ornatus* architettonico combinato con il concetto di *decorum* si riallaccia alle due più importanti (*ornate et apte dicere*) tra le quattro *virtutes* dell'*elocutio* retorica e in queste trova il fondamento teorico per stabilire un chiaro e definito canone di forme: ogni stile (ionico, dorico o corinzio) presenta caratteristiche proprie che non possono essere alterate senza offendere il *decorum* <sup>199</sup>. Ma tra poco si vedrà come l'analogia con la retorica abbia giocato un ruolo determinante nella corrente interpretazione del rapporto decorazione-struttura all'interno della riflessione albertiana.

Nel complesso, quindi, la teoria architettonica antica (Vitruvio), considerando l'edificio nella sua interezza, non si pone il problema della differenza tra bellezza e ornamento. Pertanto per capire il rapporto tra i due concetti bisogna volgersi ad altre fonti, come ad esempio Cicerone. È stato John Onians il primo a mettere in relazione il *De officiis* con il *De re ædificatoria* <sup>200</sup>. Tenendo conto che questo trattato può essere, grosso modo, suddiviso in due parti concernenti l'una (I-V) gli aspetti funzionali (ideazione, scelta dei materiali, esecuzione), l'altra quelli decorativi (VI-IX), secondo Onians i primi cinque libri del

*De re ædificatoria* corrisponderebbero al II libro del *De officiis*, poiché sia gli uni che l'altro sono incentrati sul tema dell'*utilitas*, mentre quelli dedicati all'ornamento corrisponderebbero al I libro che tratta dell'*honestas* <sup>201</sup>. In realtà al di là dei parallelismi che mirano ad individuare, in modo a volte forzato, precisi modelli di riferimento, il confronto introduce una chiave di lettura interessante ai fini del presente discorso. La relazione tra i temi morali affrontati nel *De officiis* e quelli estetici del *De re ædificatoria* è convincente, tanto più che lo stesso Alberti nel *De iciarchia* mette in rapporto etica ed estetica: «e' buoni costumi sono a te summo ornamento, però che e' danno splendore e illustrano la virtù quale sta in te» <sup>202</sup>. E sempre i buoni costumi sono indicati come la principale fonte di bellezza per le donne nei *Libri della famiglia* <sup>203</sup>. D'altro canto già Cicerone offre spunti per tale analogia quando collega il piacere estetico al comportamento morale, affermando che la bellezza e l'armonia che si percepiscono con i sensi devono guidare anche lo spirito e preservare pensieri e azioni da ciò che è sconveniente <sup>204</sup>.

Il rapporto che si viene a stabilire tra bellezza e virtù può essere utile per comprendere il significato che il concetto di ornamento assume nel *De re ædificatoria*. Infatti se la definizione teorica qualifica l'ornamento come accessorio, la ricostruzione storica dell'evoluzione dell'architettura gli conferisce un importantissimo significato etico e civile e lo colloca nello stadio più elevato dello sviluppo culturale. Assente nelle costruzioni primitive, volte al bisogno immediato di ripararsi dalle intemperie, l'ornamento è sempre più ricercato via via che l'arte di edificare si perfeziona e presta maggiore attenzione al piacere estetico, tanto che gli Etruschi, da Alberti collocati al vertice dell'evoluzione storica dell'architettura, «nemmeno nella costruzione delle fogne poterono astenersi dagli abbellimenti» <sup>205</sup>. Col passare del tempo, quindi, l'ornamento diventa un fattore sempre più importante nell'opera architettonica, a tal punto che si cominciò a dar fondo alle ricchezze dell'impero per innalzare edifici con scopi puramente ornamentali <sup>206</sup>. Così nella fase di maggior sviluppo della civiltà, quando gli uomini cominciano ad apprezzare la bellezza e a costruire non più per scopi pratici e per necessità, ma per soddisfare il proprio piacere estetico, l'ornamento non è più considerato un semplice accessorio ma un elemento fondamentale ed è identificato con la bellezza stessa. Inoltre per alcuni generi di edifici, come quelli pubblici e quelli sacri, in cui si svolgono attività particolarmente importanti per la vita del cittadino e del credente, la decorazione si rivela indispensabile tanto che nessuno permetterebbe a queste opere di rimanere prive di ornamento. Ciò avviene perché esso acquista un significato etico che lo redime dal suo valore meramente esornativo e lo pone a fondamento della stessa società. Infatti, la cura che i cittadini mettevano nell'ornamentazione del-

le manifestazioni pubbliche, militari e religiose, «senza le quali la società civile cessa sostanzialmente di esistere»<sup>207</sup>, viene attribuita alla consapevolezza che private di tale magnificenza esse si sarebbero ridotte ad attività vuote ed insulse. Allo stesso modo la decorazione dei sepolcri non è finalizzata solo al piacere estetico, ma si carica di significati etici più profondi, volti a trasmettere il ricordo di virtù civiche e a stimolare l'emulazione<sup>208</sup>. Così l'ornamento svolge una funzione simbolico-antropologica<sup>209</sup> e acquista valore fondativo divenendo l'unico elemento capace di conferire significato alle cerimonie politiche e religiose su cui si basa la comunità civile.

Il rapporto bellezza-virtù introduce, attraverso Cicerone, una chiave di lettura etico/estetica che smentisce, o almeno rende meno decisa, la svalutazione dell'ornato rispetto alla struttura. Per comprendere le ragioni di tale svalutazione è necessario rintracciare la fonte da cui scaturisce la contrapposizione tra *pulchritudo* e *ornamentum*. Alberti, infatti, non è stato il primo ad opporre decorazione e struttura<sup>210</sup>. Già Isidoro di Siviglia, forse sulla scia della coppia *res/verba*, individua nell'architettura il binomio struttura/ornamento, cogliendo la bellezza unicamente nel secondo elemento, ovvero in ciò che è aggiunto<sup>211</sup>. Successivamente Vincenzo di Beauvais nello *Speculum doctrinale*, opera notissima nel Quattrocento, mette insieme Vitruvio e Isidoro, riferendosi al primo per quanto riguarda la struttura architettonica, costituita da ordine, proporzione e disposizione, ma seguendo il secondo per la definizione di bellezza come frutto dell'ornamento<sup>212</sup>. Si comincia così a capire che le origini di tale binomio non sono da ricercare in ambito artistico in quanto la coppia *pulchritudo/ornamentum* risulta un trasferimento nel campo delle arti figurative di una distinzione che era stata già teorizzata in sede retorica.

Nell'antica retorica vengono distinti *res* – il contenuto di pensiero – e *verba* – l'espressione formulata in modo ordinato ed elegante –; pertanto si può tentare di interpretare il rapporto tra *pulchritudo* e *ornamentum* sulla base di questa distinzione. Per Cicerone l'arte del discorso comincia quando al *recte dicere* si aggiunge il *bene dicere* poiché solo l'ornato può rendere il discorso efficace e persuasivo: «Due dunque sono gli scopi che ci dobbiamo prefiggere nelle cause, uno riguardante il contenuto e l'altro la forma del discorso. [...] Il secondo è quello in cui spiccano la forza incomparabile e l'ingegno dell'oratore e consiste nel parlare con stile ornato, copioso e vario»<sup>213</sup>.

Dato che anche per Alberti l'architettura raggiunge il suo scopo quando l'opera non solo è ben costruita, ma è anche adeguatamente ornata<sup>214</sup>, è possibile formulare l'ipotesi che la svalutazione dell'*ornamentum* rispetto alla *pulchritudo* sia stata generata nei critici dall' analogia con la retorica. Alberti, infatti, ricorre ad alcune metafore che, nell'arte oratoria, avevano connotazioni semantiche negative; inoltre i

tropi e le figure che rientrano nel campo dell'*elocutio* sono spesso guardati con sospetto in quanto esprimono, con un supplemento di volute ornamentali, quello che si potrebbe dire senza falsi artifici <sup>215</sup>. In questa ottica retorica, l'intero processo di ideazione-progettazione-decorazione architettonica è visto come trasposizione della tripartizione *inventio-dispositio-elocutio*. Di conseguenza il concetto di ornamento è coinvolto nella generale condanna dell'*ornatus*, in quanto elemento aggiuntivo ed estrinseco. Per comprendere il vero significato dell'*ornamentum* albertiano, bisogna, quindi, abbandonare le posizioni che a partire dal Cinquecento, con Vives e Ramo, hanno sempre più separato l'*elocutio* o arte del parlare ornato dall'*inventio*, e bisogna risalire al valore originario di questa tripartizione negli scritti di Cicerone e Quintiliano. Nel *De re ædificatoria*, come nella retorica latina, l'*elocutio*/decorazione detiene un ruolo non subordinato, ma strettamente connesso all'*inventio*/ideazione. In entrambi i casi, infatti, rimane sempre determinante il ruolo svolto dall'*ingenium* che durante la fase ideativa elabora il disegno complessivo dell'opera, nella sua armonia generale, e in quella decorativa lo completa con l'ornamentazione conveniente al particolare genere di edificio <sup>216</sup>. Lo stretto rapporto esistente tra le riflessioni sul progetto dell'opera e quelle sulla decorazione è sottolineata più volte dallo stesso Alberti. Già nel prologo egli afferma che i libri sull'ornamento, lungi dal costituire una sezione a sé stante, si legano strettamente alle riflessioni sul disegno, anzi nascono proprio da quelle. E di nuovo nel VI libro, prima di iniziare la trattazione dell'ornato, egli si ricollega apertamente ai discorsi sulla *partitio* – la suddivisione armonica del disegno – che è requisito fondamentale perché anche l'ornamento possa trovare la sua giusta collocazione e rendere a sua volta l'edificio perfetto <sup>217</sup>. Il disegno diventa, pertanto, la chiave ermeneutica per interpretare la teoria albertiana della bellezza in senso sia strutturale sia ornamentale, dato che la *cohesio linearum* <sup>218</sup>, la quale costituisce il principale fattore della *pulchritudo*, e la *conventio linearum* <sup>219</sup>, che rappresenta «il genere più importante ed essenziale di ornamento», possono considerarsi sinonimi. Di conseguenza se il disegno (inteso come la connessione di linee e angoli donde risulta la struttura formale dell'opera) sta alla base sia della *pulchritudo* sia dell'*ornamentum*, la contrapposizione tra i due concetti viene meno e la bellezza ausiliaria – legata ai singoli elementi decorativi – si dissolve in una bellezza più generale e complessiva consistente in un'armonia di linee conformi alle leggi della *concinnitas*.

Sia attraverso le considerazioni sul valore etico-civile dell'ornato, sia a seguito di queste riflessioni sul disegno, si comprende che nella teoria di Alberti l'*ornamentum* non svolge affatto un ruolo secondario rispetto alla *pulchritudo*, giacché tra i due concetti si instaura un rapporto di identità più che di opposizione. Ma è possibile che l'uso di

alcune metafore, di matrice retorica, abbia condizionato, più o meno consapevolmente, le formulazioni albertiane relative a questo concetto, determinandone negli studiosi una scarsa considerazione.

Nel *De re aedificatoria* si afferma che non sempre, nel mondo naturale e in quello dell'arte, l'aspirazione al bello armonico viene soddisfatta, poiché si riscontrano spesso nei corpi elementi in eccesso o in difetto rispetto a quanto prescritto dalla legge della *concinnitas*. In questi casi, però, si può rimediare «facendo uso di ornamenti, cioè ricorrendo a tinte [fucando], nascondendo le parti che [urtano] la vista, e lisciando e ponendo in risalto le parti più belle»<sup>220</sup>. Così, consigliando l'uso di "cosmetici" per sottolineare i pregi e nascondere i difetti, Alberti si mostra favorevole a quegli ornamenti che servono a migliorare l'effetto estetico di ciò che la natura non ha saputo rendere perfetto. La metafora dell'*edificio-corpo* torna utile, in questo contesto, per rafforzare il parallelismo tra il trucco che evidenzia i pregi del corpo e l'ornamento che completa e fa risaltare la bellezza dell'edificio, spiegando così il senso dell'espressione *lux pulchritudinis*. Quindi, l'ornamento eserciterebbe, come un "trucco", un ruolo correttivo, il cui intervento è ritenuto valido e positivo purché migliori l'immagine senza alterare la struttura. Così anche nel *De pictura* si consiglia all'artista di nascondere con panneggi o con fronde le parti poco gradevoli alla vista e di ricorrere all'uso di ornamenti, come il famoso elmo di Pericle, per celare i difetti fisici purché non venga alterata la somiglianza con la struttura complessiva della figura<sup>221</sup>. In tal modo la funzione dell'ornamento, migliorando l'aspetto dei corpi imperfetti, si limiterebbe ad un semplice abbellimento e finirebbe per dar forza all'opinione che attribuisce alla *pulchritudo* una valenza superiore rispetto all'*ornamentum*. Questa interpretazione è dovuta al fatto che il lessico di matrice retorica, adoperato da Alberti per definire il concetto di ornamento, appartiene ad una sfera semantica negativa. La metafora del "trucco", infatti, si serve di termini come *fucus* (= belletto), *fucatus* (= colorato), *fucare* (= colorare, dare il belletto) che rinviano in modo figurato al significato di artificio, simulazione, inganno. Nell'antica retorica *fucatus* si riferisce, con connotazione negativa, all'ornamento effeminato. Così Cicerone nel *Brutus*, parlando della grandezza degli oratori, definisce il loro splendore naturale e non falso (non *fucatus nitor*) e in seguito, contrapponendo la purezza naturale della lingua allo stile ripulito artisticamente, afferma in merito ai discorsi di Crasso: «c'è in tutti un senso di naturalezza senza falsi ornamenti [sine ullo fuco]»<sup>222</sup>. Quintiliano, poi, manifesta il suo disprezzo ancora più chiaramente: «Ma questo ornato [...] non ami una leggerezza effeminata e un colorito falsato dal belletto [*fuco ementitum colorem*]»<sup>223</sup>.

Alberti, però, adopera la metafora del "trucco" spogliandola delle connotazioni negative legate al termine *fucus*. Egli, infatti, non ritiene

l'ornamento negativo di per sé, ma solo in relazione all'uso che ne viene fatto ed è a questo punto che la teoria dell'ornamento mostra le contraddizioni che celava al suo interno. Dato che la decorazione costituisce una *plus*, un'aggiunta che accresce la bellezza, fino a quale limite è lecito servirsene? L'ornamentazione, infatti, «non può dirsi mai terminata» del tutto, e in ogni edificio, perfino di dimensioni ridotte, «resta sempre qualcosa che si può e si deve aggiungere»<sup>224</sup>. Il problema si incentra, così, sulla “giusta misura” e la soluzione viene prontamente offerta dal concetto di *decorum*: «Cicerone [...] seguendo gli insegnamenti di Platone, reputò giusto indurre per legge i suoi concittadini a lasciare da parte, nella costruzione del tempio, la frivolezza e le attrattive degli ornamenti e a preferire la purezza e la semplicità. Tuttavia – disse – abbia un certo decoro esteriore»<sup>225</sup>. Alberti condanna gli elementi esornativi quando si riducono ad orpelli esteriori, volti ad allettare i sensi e a suscitare meraviglia, impedendo di cogliere la bellezza nella semplicità di una forma che rende subito evidente la concezione dell'artista<sup>226</sup>. L'*ingenium*, infatti, si manifesta più nella purezza del disegno che nell'abbondanza delle decorazioni. Per questo motivo, nel *De pictura*, egli critica quei pittori che, animati dall'*horror vacui*, distruggono l'armonia della composizione, creando un tumulto confuso in cui si disperde la *dignitas* del dipinto<sup>227</sup>. Così anche l'ornamento, come già l'*ornatus* retorico, viene biasimato quando si riduce ad accessorio ridondante<sup>228</sup>.

Accanto alla metafora del “trucco”, Alberti fa ricorso ad un'altra area semantica per definire il concetto di ornamento: quella della “veste”. Ma anche questa analogia implica qualificazioni negative che svalutano l'ornamento nei confronti della bellezza. Nell'antica retorica l'atto dell'ordinare i pensieri fino a dar loro perfetta formulazione è indicato mediante l'immagine delle parole (*verba*) che devono rivestire e ornare la struttura argomentativa (*res*)<sup>229</sup>. In modo simile nel *De re ædificatoria* Alberti afferma che l'edificio deve esser finito nudo, cioè grezzo, prima di esser rivestito di ornamenti («nudum enim absolvisse oportet opus, antequam vestias»<sup>230</sup>) e nel *De pictura* egli ammonisce l'artista a disegnare la figura nuda e a rivestirla con il panneggio solo dopo aver tracciato con cura e attenzione le ossa e i muscoli che costituiscono la forma del corpo<sup>231</sup>. In realtà, queste affermazioni sono animate semplicemente dalla preoccupazione tecnica di tracciare un disegno chiaro e lineare, evitando che i fattori decorativo-ornamentali impediscano una perfetta delimitazione. Ma se le si interpreta alla luce del passo del *Brutus* in cui Cicerone loda gli scritti attici di Giulio Cesare perché sono in «uno stile semplice, schietto e leggiadro, senza alcun ornamento retorico, simili a un corpo cui sia stato tolto il vestito»<sup>232</sup>, se ne deduce che anche per Alberti l'essenza della bellezza è il corpo nudo. Di conseguenza l'ornamento, in quanto elemento acces-

sorio, sembra non appartenere alla specificità rappresentativa dell'oggetto, alla sua costituzione.

Lo si interpreti, dunque, come "trucco" o come "veste", l'*ornamentum* rimane sempre un elemento accessorio e aggiuntivo, confermando la distanza che lo separa dalla *pulchritudo*. Ciò accade perché in Alberti il problema della differenza tra i due concetti prevale su quello della loro affinità; inoltre per definirli egli ricorre a sfere semantiche che li allontanano sempre di più, come la metaforica "trucco"/"veste". Ma una lettura che non si lasci fuorviare dalle connotazioni negative, di cui a volte si caricano le parole, rivela come l'ornamento svolga nella teoria albertiana un ruolo contemporaneamente vicario ed essenziale. Infatti l'elemento suppletivo prende posto ove c'era una mancanza originaria, perché la struttura non è in sé perfetta, ma è passibile di ulteriori aggiunte<sup>233</sup>. In questo modo l'ornamento, svelando che l'opera non è sufficiente a se stessa, svolge una funzione critica<sup>234</sup>. L'essenzialità dell'ornamento risulta evidente ove si faccia slittare la metafora della "veste" verso quella del "corpo": se si considera la pelle ornamento del corpo, così che l'essenza della pura bellezza diventino le viscere, si determina una progressione distruttiva, innescata dall'impossibile delimitazione reciproca tra struttura e ornamento, essenza e accessorio.

Il passaggio dalla metafora della "veste" a quella della "carne" si trova nella stessa retorica antica. Quintiliano, infatti, afferma: «Cosi gli argomenti stessi avranno più forza e più grazia se non mostreranno le loro membra nude e, per così dire, *spogliate della carne*»<sup>235</sup>. Come allo scheletro deve essere aggiunta la carne per formare il corpo, così alla struttura argomentativa, organizzata nella fase della *dispositio*, deve essere aggiunto, durante l'*elocutio*, l'*ornatus* per poter rendere il discorso vivace e capace di persuadere. Le immagini che ricorrono alla metafora della "carne" descrivono l'*ornatus* positivamente come *virilis*, *fortis*, *sanctus* e si contrappongono a quelle che lo rappresentavano, in modo negativo, come corpo maschile deformato, stile linguistico deturpato, trucco esagerato<sup>236</sup>. Secondo Cicerone questo *ornatus virilis* fa tutt'uno con il corpo del discorso e ne costituisce il *color*<sup>237</sup>, e anche Tacito, accentuando il paragone tra *oratio* e corpo, afferma nel *Dialogus de oratoribus*: «il discorso è come il corpo umano, che è bello solo quando le vene non risaltano e non si contano le ossa, ma un sangue sano e ben regolato riempie le membra e gonfia i muscoli, e un bel colorito riveste la persona stessa e un dignitoso aspetto le aggiunge pregio»<sup>238</sup>.

Ma nonostante la retorica offrisse questa possibilità per una valutazione positiva dell'ornamento, Alberti non ricorre esplicitamente all'immagine della carne. Perciò non riesce a liberarsi dalle connotazioni negative delle metafore da lui adoperate, né può pervenire ad una



chiara definizione della relazione tra *pulchritudo* e *ornamentum*. L'idea, però, non era estranea al pensiero del Rinascimento, tanto che la metafora è adoperata da Raffaello-Castiglione in una famosa lettera indirizzata al Papa Leone X, in cui si lamenta la distruzione delle antiche città, delle quali è rimasta solo qualche traccia «ma senza ornamenti, e, per dir così, l'ossa del corpo senza carne»<sup>239</sup>. Un contributo illuminante per l'interpretazione della teoria albertiana dell'ornato attraverso la metafora della “carne” è fornito da Joseph Rykwert, secondo cui l'ornamento costituisce una parte carnale o corporale dell'edificio<sup>240</sup>. In questo senso si chiarisce la terminologia apparentemente contraddittoria della definizione albertiana: «ornamentum autem afficti et compacti naturam sapere magis quam innati»<sup>241</sup>. L'ornamento come “carne” che si aggiunge al corpo architettonico è un elemento aggiunto (*affictum*) e al contempo costitutivo (*compactum*) della stessa struttura del corpo, in quanto, se fosse separato dalle ossa, si distruggerebbe<sup>242</sup>; lo si può, pertanto, considerare parte integrante dell'edificio. Così la retorica dell'ornamento trova modo di aprire al proprio interno uno spazio in cui svanisce, o almeno perde terreno, la tradizionale accusa di esornatività e inutilità dell'elemento decorativo.

La critica ha generalmente attribuito all'*ornamentum* un ruolo subordinato rispetto alla *pulchritudo*, perché si è soffermata soprattutto sul primo termine della definizione: *affictum*, “aggiunto”. Poca attenzione, invece, è stata rivolta al secondo: *compactum*, “unito insieme”, il quale lascia intravedere un'affinità tra i due concetti<sup>243</sup>. Rivedendo la definizione albertiana secondo questa chiave di lettura, *pulchritudo* e *ornamentum* appaiono meno nettamente separati di quanto generalmente si è creduto, poiché l'aggettivo *compactum* allude ad una parentela tra i due concetti. Alla luce di queste considerazioni, la bellezza risulta innata e inseparabile dal corpo architettonico, mentre l'ornamento è qualcosa di aggiunto alla struttura, ma che al contempo contribuisce a dargli forma e a renderla perfetta. L'*ornamentum*, quindi, lungi dal giocare un ruolo secondario ed irrilevante, svolge un'attività coadiutrice a quella della *pulchritudo* e, come bene mostra la metafora della “carne”, rappresenta «lo strumento attraverso il quale e nel quale la bellezza viene alla luce»<sup>244</sup>. In questo senso si chiarisce la definizione dell'ornamento come «quasi subsidiaria quaedam lux pulchritudinis atque veluti complementum».

È evidente ormai che l'ornamento non si limita ai singoli elementi aggiunti, ma riguarda l'intera organizzazione dell'edificio e fa tutt'uno con la struttura, ponendo fine ad ogni contrapposizione tra decorazione e funzionalità. A conferma si può ricordare quanto dice Alberti a proposito della colonna, che svolge un ruolo particolarmente importante all'interno della teoria dell'ornamento e ne mette in luce tutta la complessità. Secondo l'evoluzione storica dell'architettura, la

colonna nasce per la necessità di sostenere il tetto, ma alla fine viene apprezzata per le sue qualità estetiche tanto da diventare l'elemento architettonico più ornamentale<sup>245</sup>. A questo punto lo statuto della colonna si carica di una duplice valenza: se da un lato essa può stare anche isolata, come elemento decorativo autonomo, dall'altro continua ad avere valore strutturale, nel momento in cui è impiegata per sostenere le coperture degli edifici. Infatti dopo averla classificata come elemento ornamentale, Alberti la definisce un "muro attraversato da molte aperture"<sup>246</sup>, marcando così le sue caratteristiche di funzionalità<sup>247</sup>. Pertanto la colonna si configura come un "ornamento funzionale"<sup>248</sup>, un ossimoro che lascia trasparire il doppio ruolo dell'*ornamentum* – elemento aggiuntivo e, insieme, costitutivo della *pulchritudo* – e ne svela le molteplici tensioni alla luce della contrapposizione accessorio/struttura.

<sup>1</sup> W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, vol. III, cit., p. 117. A. Baumler (*Estetica*, cit., p. 107) osserva che Plotino aveva inserito l'artista, quale contemplatore della bellezza, nel sistema della metafisica del bello, ma a scapito della sua autonomia, giacché l'arte era considerata eteronoma. Alberti, invece, è il primo a legare, senza effetti distruttivi, il concetto di bellezza a quello dell'arte e in ciò consiste il suo significato storico.

<sup>2</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, III, 55, a cura di C. Grayson, cit., p. 96.

<sup>3</sup> *Ibid.*, II, 40, p. 68.

<sup>4</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VI, 2, trad. it. di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1966, p. 444.

<sup>5</sup> Vitruvio, *De architectura*, I, 3, 2 (trad. it. di A. Corso e E. Romano, Torino, Einaudi, 1997, p. 33): «Queste realizzazioni poi devono essere compiute in modo che si tenga conto della solidità, dell'utilità, della bellezza». Vitruvio riprende i criteri (*utilitas, dignitas e venustas*) formulati da Cicerone (*De oratore*, III, 45, 178) sostituendo alla *dignitas* la *firmitas* perché più confacente alla prassi architettonica. A. Michel (*La parole et la beauté*, cit., p. 213) connette i tre criteri che caratterizzano l'architettura alla tradizione ciceroniana e ritiene che l'estetica di Alberti sia debitrice non solo alla retorica ma più in generale alla filosofia di Cicerone.

<sup>6</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VI, 1, cit., p. 444. Un modello di definizione dell'architettura, che Alberti poteva avere presente, è quello fornito da Isidoro di Siviglia (*Etymologiae*, XIX, 9-11), il quale distingue "dispositio", "constructio" e "venustas". L'umanista però, a differenza di Isidoro, non considera la *venustas* un semplice fattore decorativo, ma l'essenza stessa dell'architettura.

<sup>7</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VI, 2, cit., p. 446.

<sup>8</sup> J. Gadol (*Leon Battista Alberti Universal Man of the early Renaissance*, Chicago, The University Chicago Press, 1969, p. 108) individua una corrispondenza precisa tra la *concininitas* di Alberti e la *symmetria* di Vitruvio.

<sup>9</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VI, 2, cit., p. 446.

<sup>10</sup> W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Palermo, Aesthetica, 1997<sup>2</sup>, p. 147: «La teoria generale del bello formulata nell'Antichità affermava che la bellezza consiste nelle proporzioni delle parti. Per meglio dire: nelle proporzioni e nell'appropriata disposizione delle parti; o ancora più precisamente: nella grandezza, la qualità e il numero delle parti e nel loro rapporto reciproco. [...] Questa teoria può ben a ragione chiamarsi la "Grande Teoria" dell'estetica europea. Poche infatti sono le dottrine che in tutti i rami della cultura europea sono state altrettanto durature ed hanno ottenuto un così vasto riconoscimento; poche sono state capaci d'investire l'intera sfera del bello in modo talmente comprensivo».

<sup>11</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, II, 35, cit., p. 62.

<sup>12</sup> *Ibid.*, II, 35, p. 63

<sup>13</sup> Cfr. A. Ernout e A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksiek, 1959. Il vocabolo *concinnitas* ricorre anche in Seneca (*Ep.* 115, 3), Svetonio e Agostino. Cfr. L. Vagnetti, *Concinnitas: riflessioni sul significato di un termine albertiano*, "Studi e documenti di architettura", n. 2, 1973, p. 141.

<sup>14</sup> A. Firenzuola, *Dialogo delle bellezze delle donne*, in *Opere scelte*, Torino, UTET, 1957, p. 484: «Bellezza è una certa grazia, la quale nasce dalla concinnità, di più membri; e dice concinnità, perciocché quel vocabolo importa un certo ordine dolce e pieno di garbo, e quasi vuol dire un attillato aggregamento».

<sup>15</sup> L. Vagnetti, *Concinnitas*, cit., in part. pp. 142-143.

<sup>16</sup> Cicerone, *Orator*, 44, 149 e 49, 164; *Brutus*, 83, 287 e 95, 325. Sulla copia del *Brutus* posseduta da Alberti, cfr. H. Janitschek, introduzione a *L. B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, Wien, Braumüller, 1877, p. III.

<sup>17</sup> L. B. Alberti, *I libri della Famiglia*, a cura di R. Romano e A. Tenenti, Torino, Einaudi, 1994, p. 86: «Non è sì soave, né si consonante coniunzione di voci e canti che possa agguagliarsi alla concinnità ed eleganza d'un verso d'Omero, di Virgilio o di qualunque degli altri ottimi poeti». G. Santinello (*Leon Battista Alberti, una visione estetica del mondo e della vita*, cit., pp. 224-226) ripercorre la genesi e lo sviluppo della nozione di *concinnitas* e dei suoi derivati nelle opere antecedenti al *De re aedificatoria* a partire dal *Commentarium Philodoxeos fabulae*, dove l'aggettivo *concinnus* viene adoperato a proposito di un'opera letteraria con il significato di "armonioso" in senso vocale/sonoro e il suo contrario (*inconcinnus*) per indicare la disorganicità del disegno. Nell'intercenale *Defunctus, inconcinnitas* vuol dire "incongruenza"; nei *Libri della Famiglia*, la variante positiva ha valore strettamente metrico/musicale e infine, nel *Momo*, preludendo al significato che assumerà nel *De re aedificatoria*, si riferisce alla bellezza architettonica del mondo.

<sup>18</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 5, cit., p. 814. Sull'armonia che si crea dall'accostamento di pietre e colori diversi cfr. *ibid.*, VI, 10, p. 506.

<sup>19</sup> Agostino, *De civitate Dei*, XI, 22. Cfr. L. Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna, Il Mulino, 1967, p. 24.

<sup>20</sup> P. Naredi-Reiner, *Architektur und Harmonie. Zahl, Mass und Proportion in der abend-ländischen Baukunst*, Köln, DuMont, 1982, p. 11 e ss. R. Tobin (*Leon Battista Alberti: ancient sources and structure in the Treatises on Art*, Ph. D. 1979) ha messo in risalto i rapporti tra la teoria di Alberti e l'antico concetto di armonia e, in particolare, si è soffermato sul debito nei confronti di Platone ed Aristotele.

<sup>21</sup> N. Cusano, *Docta ignorantia*, I, 5; *De beryllo*, cap. 22. Cfr. J. Poeschke, *Zum Begriff der Concinnitas*, cit., p. 48 e s.; P. Naredi-Rainer, *La bellezza numerabile: l'estetica architettonica di Leon Battista Alberti*, in J. Rykwert e A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, Milano, Electa, 1994, p. 293.

<sup>22</sup> Si ricordi che Alberti era amico di Paolo Toscanelli il quale era in ottimi rapporti con Cusano. Inoltre la dedica del *De statua* è rivolta al vescovo di Aleria, Giovanni Andrea de Bussi, che in precedenza era stato segretario del Cusano e vicino ai suoi interessi filosofici. Sebbene manchino espliciti documenti, queste circostanze, nonché le fonti culturali classiche (soprattutto pitagorico-platoniche, ma anche Boezio) comuni ad entrambi, consentono di ipotizzare rapporti personali o di pensiero tra i due autori. G. Santinello, cit., pp. 265-296. D. Koenigsberger, *Renaissance Man and Creative Thinking. A History of Concepts of Harmony 1400-1700*, Hassocks (Sussex), The Harvester Press, 1979, p. 23. Sui rapporti tra Alberti e Cusano, Kurt Flasch ha tenuto una relazione dal titolo *Nicola Cusano e il Rinascimento settentrionale* al convegno su *Leon Battista Alberti e il Quattrocento* organizzato dal Centro Studi Leon Battista Alberti e tenutosi a Mantova dal 29 al 31 ottobre 1998.

<sup>23</sup> Interessante notare che il termine *concinnitas* nelle varie traduzioni del *De re aedificatoria* fu variamente interpretato: P. Lauro (Venezia, 1546) lo rende con *convenienza*; C. Bartoli (Firenze, 1550) con *conserto*; G. Orlandi con *armonia* (p. 446). Nessuno dei tre traduttori adopera il corrispondente termine volgare "concinnità" che era noto pure nel Rinascimento come dimostrano Firenzuola e Varchi. Secondo l'ipotesi di P. Portoghesi (Introduzione al *De re aedificatoria*, cit., p. XXXIV), il motivo può essere ricondotto al fatto che il significato attribuito da Alberti a *concinnitas* è molto più ampio e complesso di quello di "concinnità". È significativo, inoltre, che quando il termine si ripresenta nel libro IX, cap. 5, Lauro riproponga "convenienza", ma senta il bisogno di aggiungere anche "gratia". Bartoli, invece, preferisce a "conserto" "leggiadria", mentre Orlandi al posto di "armonia" mantiene il termine *concinnitas*.

<sup>24</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 5, cit., p. 816.

<sup>25</sup> I. Behn, *Leon Battista Alberti als Kunstphilosoph*, cit.

<sup>26</sup> G. Santinello, cit., pp. 235-237.

<sup>27</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 5, cit., p. 816.

<sup>28</sup> *Ibid.*, IX, 5, p. 814.

<sup>29</sup> Numero, delimitazione e collocazione sono elementi di estrema importanza al fine di raggiungere la bellezza e il modo in cui vengono applicati nel campo architettonico è frutto dell'osservazione di quanto avviene spontaneamente nel regno della natura. Cfr. *ibid.*, IX, 5, p. 816. Per questo motivo le membrature non sono mai in numero dispari, «poiché non esiste animale che si regga o si muova su un numero di piedi dispari. Viceversa le aperture non erano mai fatte in numero pari; e anche questo risponde alle norme della natura, come è verificabile dal fatto che negli animali sono bensi in numero pari orecchie, occhi, e narici, posti ai lati, ma nel centro si trova la bocca una e ben ampia» (*ibid.*, IX, 5, p. 818). Coerentemente con la sua cultura classica Alberti rifiuta il partito delle aperture pari e dei sostegni dispari, adottato da Brunelleschi in S. Spirito. Cfr. G. Botto, *L'edificazione della chiesa di S. Spirito a Firenze*, "Rivista d'arte", 1931, pp. 25-53.

<sup>30</sup> Anche nel *De statua* ricorre il termine *finitio* (= delimitazione) che, nella versione volgare curata dal Bartoli, è reso con "porre de' termini". Lo scopo della *finitio*, nella scultura, è di misurare i rapporti mutevoli tra le varie parti del corpo a seconda dei movimenti che compie, mentre quello della *dimensio* (= misurazione) è stabilire i rapporti costanti (lunghezza, larghezza e spessore delle membra). Estesi all'architettura tali concetti dovrebbero indicare le caratteristiche geometriche e ottiche dell'opera. Secondo P. Portoghesi (cit., p. 814), Alberti considera la *finitio* o "delimitazione" non come un rapporto astratto di pure quantità, ma come rapporto concreto di linee ed elementi architettonici definiti.

<sup>31</sup> Alberti considera la *collocatio* come una categoria strettamente legata alla *finitio* e controllabile solo empiricamente. La *collocatio* mira a regolare i rapporti di posizione degli elementi architettonici e il rapporto dell'edificio con l'ambiente. Infatti la giusta collocazione nel posto appropriato è uno dei principali fattori della bellezza. Qualora, invece, sia pure il più piccolo elemento si trovi in una posizione sconveniente, diviene, anche se bello, oggetto di biasimo. «Lo stesso avviene nei prodotti della natura. Se ad esempio un cagnolino avesse attaccato alla fronte un orecchio d'asino [...] vi sarebbe deformità» (L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 7, cit., pp. 836-838).

<sup>32</sup> P. Naredi-Rainer, *La bellezza numerabile*, cit., pp. 292-299.

<sup>33</sup> R. Wittkower (*Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1964, p. 114) ha sostenuto la tesi che gli artisti rinascimentali preferissero i numeri interi e i rapporti commensurabili piuttosto che l'incommensurabilità. Di parere opposto è V. Zoubov (*Quelques aspects de la théorie des proportions esthétiques de L. B. Alberti*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", XXII, 1960, pp. 54-61) il quale sottolinea che molte delle dimensioni indicate da Alberti nel cap. 6 del libro IX, a proposito delle aree degli ambienti, sono rapporti geometrici approssimati. I rapporti irrazionali sono inevitabili e anche Alberti li menziona a proposito della diagonale del quadrato e del rettangolo, tuttavia sembra che ne accenni di sfuggita mettendo in primo piano i rapporti musicali o aritmetici.

<sup>34</sup> P. Panza, *Leon Battista Alberti. Filosofia e teoria dell'arte*, cit., p. 189.

<sup>35</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, I, 13, cit., p. 88.

<sup>36</sup> *Ibid.*, XI, 5, p. 818.

<sup>37</sup> *Ibid.*, XI, 5, p. 820: «È manifesto che in natura l'otto ha una grandissima importanza. Possiamo constatare che chi nasce nell'ottavo mese - salvo che in Egitto - non sopravvive».

<sup>38</sup> P. Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie*, cit., p. 42 e s. Cfr. anche A. J. Aiken, *Leon Battista Alberti's System of Human Proportions*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 43, 1980, pp. 68-96.

<sup>39</sup> A. Di Tommaso, *Nature and the Aesthetic Social Theory of Leon Battista Alberti*, "Medievalia et Humanistica", n. s., n. 3, 1972, pp. 31-49; C. W. Westfall, *Society, Beauty and the Humanistic Architect in Alberti's De re aedificatoria*, "Studies in the Renaissance", n. 16, 1969, pp. 61-79.

<sup>40</sup> L'Alberti stesso fa riferimento a Pitagora nel libro IX, 5 del *De re aedificatoria* (cit., p. 820). Si ricordi, inoltre, che dedica ai suoi nipoti delle *Sentenze pitagoriche* di argomento etico (in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. II, Roma-Bari, Laterza, 1966, pp. 299-300).

<sup>41</sup> Agostino, *De musica*, I, 11-12, in *Ordine, musica, bellezza*, Milano, Rusconi, 1992, pp. 113-121. Cfr. M. Karvouni, *Il ruolo della matematica nel "De re aedificatoria" dell'Alberti*, in

J. Rykwert e A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, cit., p. 282. Rifiutando l'interpretazione in chiave pitagorico-platonica, Luisa Zanoncelli (*Reciproche influenze dell'idea di 'divina' proporzione*, in Aa. Vv., *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, cit., pp. 201-202) afferma che in Alberti «non si ritrovano i significati mistici e simbolici tanto cari a neoplatonici e neopitagorici», infatti è assente l'esaltazione dell'Unità: «i numeri, in Alberti, non presentano implicazioni metafisiche e sono soltanto un mezzo attraverso il quale si possono osservare certe costanti nel modo di essere della natura».

<sup>42</sup> P. Naredi-Rainer, *La bellezza numerabile*, cit., p. 292. Alberti tende a non nominare nel suo trattato le fonti medievali, sebbene spesso il pensiero classico gli derivi proprio attraverso queste come ha bene dimostrato V. Zoubov, *Alberti et les auteurs du Moyen âge*, "Mediaeval and Renaissance Studies", IV, 1958, pp. 245-266.

<sup>43</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 5, cit., p. 822.

<sup>44</sup> Il primo a sostenere un possibile influsso di Boezio su Alberti è stato G. Hellmann, *Studien zur Terminologie der kunsttheoretischen Schriften Leon Battista Albertis*, Diss. Köln, 1955, p. 25 e ss. U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani, 1987, p. 41.

<sup>45</sup> Sulla scia di Pitagora, Platone (*Timeo*, 34b-36b) fonda l'ordine e l'armonia cosmici sulla base di sette numeri (1, 2, 3, 4, 8, 9, 27) che contengono il ritmo segreto del macrocosmo e del microcosmo, poiché i loro rapporti racchiudono non solo tutte le armonie musicali, ma anche la musica dei cieli e la struttura dell'armonia umana. Per l'armonia delle sfere celesti cfr. il mito platonico di Er nel libro X della *Repubblica* (in part. 616d-617d); la trattazione aristotelica del pitagorismo in *Metafisica*, I, 5 (985b-986b), e la sua spiegazione e confutazione nel *De coelo*, 290b. Sul tema delle proporzioni pitagoriche nella teoria di Alberti e, più in generale, nello sviluppo dell'architettura rinascimentale cfr. G. Soergel, *Untersuchungen über den theoretischen Architekturentwurf von 1450-1550 in Italien*, Diss. München, 1958, in particolare pp. 8-22.

<sup>46</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 6, cit., p. 828.

<sup>47</sup> Cfr. C. Grayson, *Alberti and the Tempio Malatestiano. An autograph letter from L. B. Alberti to Matteo de' Pasti, November 18 1454*, New York, The Pierpont Morgan Library, 1957, ora in C. Grayson, *Studi su Leon Battista Alberti*, Firenze, Olschki, 1998, pp. 157-167. Il rapporto tra le consonanze musicali e le misure adottate nella prassi architettonica è analizzato da P. Naredi-Reiner, *Musikalische Proportionen. Zahlenästhetik und Zahlensymbolik im architektonischen Werk L. B. Albertis*, "Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der Universität Graz", XII, 1977, p. 103 e ss.

<sup>48</sup> Si tratta di un concetto che giunge fino a Leibniz, secondo cui l'armonia musicale, lungi dall'essere una semplice metafora, è il modello dell'ordine matematico con cui Dio ha organizzato il migliore dei mondi possibili. L. Bianchi e E. Randi, *Le verità dissonanti. Aristotele alla fine del Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 151-181. Cfr. D. H. Feinstein, *Der Harmoniebegriff in der Kunstliteratur und Musiktheorie der italienischen Renaissance*, Diss. Freiburg, 1977.

<sup>49</sup> Per Dante (*Paradiso* VI, 124-126, *La Divina Commedia*, Firenze, La Nuova Italia, 1985, p. 81) la varietà è la causa della perfezione del mondo celeste: «Diverse voci fanno dolci note; / così diversi scanni in nostra vita / rendono dolce armonia tra queste rote».

<sup>50</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, I, 9, cit., p. 68. Cfr. Ch. Smith, *Architecture in the Culture of early Humanism. Ethics, Aesthetics and Eloquence 1400-1470*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 98 e ss.

<sup>51</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, I, 8, cit., p. 56. Cfr. anche ibid., IX, 9, p. 850, in cui l'autore si sofferma sulla varietà nelle decorazioni: «le decorazioni più belle dovranno esser situate in parte nei punti più importanti, in parte frammezzo a zone meno nobili, in parte anche nei luoghi infimi. [...] si faranno armonizzare, con artistica combinazione, quelle parti tra le quali vi sia disparità d'importanza o di genere, cosicché le une spirino importanza e maestosità, e le altre piacevolezza e leggiadria. L'ordinamento complessivo si disporrà in maniera tale che le singole parti non solo contribuiscano a gara ad abbellire l'edificio intero, ma neppure possano stare ciascuna per conto proprio staccate dalle altre, senza perdere per ciò stesso il loro valore».

<sup>52</sup> Id., *De pictura*, II, 40, cit., p. 68. Sul concetto di *varietas* cfr. M. von Gosebruch, "Varietät bei Leon Battista Alberti und der wissenschaftliche Renaissancebegriff", "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 20, 1957, pp. 229-238. Sui concetti di "copia" e "varietà" nella teoria dell'arte del Rinascimento cfr. W. Perpeet, *Das Kunstschöne. Sein Ursprung in der italienischen Renaissance*, Freiburg-München, Verlag Karl Alber, 1987, p. 270 e ss.

<sup>53</sup> P. Naredi-Rainer, *La bellezza numerabile*, cit., p. 294.

<sup>54</sup> Si tenga presente che la musica, fin dall'antichità, era considerata una scienza e durante il Medioevo fu inclusa tra le arti matematiche del *quadrivium* insieme alla matematica, alla geometria e all'astronomia. P. O. Kristeller, *Il sistema moderno delle arti*, Firenze, Alinea, 1985.

<sup>55</sup> Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, § 25 e § 26, Milano, TEA, 1995, p. 26. Pur rivolgendosi a sensi diversi, sia la pittura che la musica si fondano sull'armonia di parti proporzionali congiunte insieme, la prima però è superiore alla seconda, in quanto i suoi prodotti non si consumano immediatamente dopo l'esecuzione.

<sup>56</sup> P. Gaurico, *De Sculptura*, Genève, Droz, 1969, p. 99. Si trattava di una convinzione molto radicata nel pensiero rinascimentale: Lomazzo nel *Trattato dell'arte della Pittura* (1584) e nel successivo *Idea del Tempio della Pittura* (1590) esprime la convinzione che il corpo umano sia costruito secondo le armonie musicali. Francesco Giorgi nel suo *Harmonia mundi totius* (Venezia, 1525) mette esplicitamente in relazione le dimensioni della figura umana con gli intervalli musicali (es. lunghezza del torso: lunghezza delle gambe = 4 : 3 = *diatessaron*). E. Panofsky, *Il significato delle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962, p. 93. Sull'applicazione delle consonanze musicali in campo artistico cfr. Ch. Bouleau, *La geometria segreta dei pittori*, Milano, Electa, 1988, pp. 95-134. Cfr anche N. Speich, *Die Proportionslehre des menschlichen Körpers. Antike, Mittelalter, Renaissance*, Diss. Zürich, 1957.

<sup>57</sup> Dopo aver fatto riferimento ai *Libri della Famiglia*, al *De pictura* e al *De statua*, G. Santinello afferma (cit., p. 222): «Questi cenni sporadici acquistano importanza se ci si rifà ad una tradizione storica, a quella cioè che ha sempre individuato nella luce, nella semplicità di questo elemento, il carattere fondamentale della bellezza. In Plotino e nei neoplatonici fino allo Pseudo Dionigi, e poi negli scolastici, la "claritas", lo "splendor" è un elemento fondamentale del *pulchrum*, come la "suavitas colorum", che è di S. Tommaso e che abbiamo ora ritrovato nell'Alberti. Possiamo dire che antichità e medioevo ci hanno fornito due tipi di estetica talora in contrapposizione, talora in accordo fra loro: quella del "numerus" e quindi dell'organicità, dell'armonia, della simmetria; e quella dello "splendor", della luce e dei colori».

<sup>58</sup> Riprendendo Plotino, uno scrittore anonimo del V secolo, noto come Pseudo Dionigi, nel trattato *Sui nomi divini* ritiene fonti del bello εὐαρμοσσία καὶ ἀγλαία. La definizione viene ripresa dagli scolastici medievali: per Tommaso d'Aquino il bello consiste in «claritas et debita proportio». In seguito questa tradizione fu continuata dagli autori rinascimentali dell'Accademia platonica fiorentina guidata da Marsilio Ficino (*Sopra lo amore o ver'Convito di Platone*, V, 3, Milano, Celuc, 1973, pp. 64-65) per il quale la bellezza è data da proporzione e splendore. Cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, cit., p. 149.

<sup>59</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, IV, 2, cit., p. 276: «E avremo sempre presente il detto di Socrate: quella soluzione nella quale risulti evidente che nulla si possa mutare se non in peggio, è da reputare la migliore». Cfr. la definizione fornita nel libro VI, 2, cit., p. 446: definiremo la bellezza come «l'armonia [*concinnitas*] tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio».

<sup>60</sup> Anche nei *Libri della Famiglia* (cit., p. 59) Alberti fa riferimento a Socrate che egli conosce tramite i *Memorabili* di Senofonte. W. Tatarkiewicz (*Storia di sei Idee*, cit., p. 156) considera la teoria socratica come una delle più importanti varianti che, nel corso dei secoli, si sono affiancate alla Grande Teoria senza mai giungere a soppiantarla del tutto: «Già Socrate propose, come riporta Senofonte, una tesi secondo la quale esiste una bellezza che consiste non nella proporzione, bensì nell'adeguatezza, ossia nella conformità di un oggetto al suo fine e alla sua natura. Secondo questa tesi persino un cestino di spazzatura può essere bello, se risponde al suo scopo; uno scudo d'oro al contrario, non è bello, dal momento che l'oro non è un materiale adatto a quel genere di oggetti, in quanto li rende troppo pesanti».

<sup>61</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VII, 12, cit., p. 624.

<sup>62</sup> *Ibid.*, VI, 2, p. 444.

<sup>63</sup> *Ibid.*, IX, 10, p. 855: «De re enim aedificatoria laus omnium prima est iudicare bene quid deceat». Cfr. Cicerone, *Orator*, 21, 70 (cit., p. 835): «In un discorso, come in ogni circostanza della vita, non c'è nulla di più difficile che saper vedere la cosa che si addice. I Greci chiamano ciò *πρέπον*, noi potremmo chiamarlo *decorum*». Nella sua spiegazione del *decorum*, Cicerone (*De officiis*, I, 27, 93) segue il greco Panezio della cui dottrina etica il

*prepon* fu concetto centrale. Sulla nozione di *πρέπον* si veda il fondamentale studio di M. Pohlenz, *Tò πρέπον. Ein Beitrag zur Geschichte des griechischen Geistes*, "Nachrichten der Gesellschaft der Wiss. zu Göttingen, Philolog.-histor. Kl.", 16, 1933, pp. 53-92 (trad. it. in "Aevum Antiquum", 10, 1997, pp. 5-57).

<sup>64</sup> La teoria di Alberti si orienta verso differenti antiche formulazione del concetto di bello. Cfr. A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino, Einaudi, 1966, p. 15-35; M. Jäger, *Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance*, Köln, DuMont, 1990, p. 47.

<sup>65</sup> Una sistematizzazione del *decorum* si trova nella dottrina dei *genera dicendi* (stile alto, medio e basso). Cicerone, *Orator*, 5, 20; *De oratore*, III, 52, 199; Quintiliano, *Institutio oratoria*, XII, 10, 58.

<sup>66</sup> Come nella retorica il *decorum* interviene per stabilire il corretto utilizzo degli *ornamenta* verbali (Cicerone, *Orator*, 70-74) così anche nell'architettura regola l'ornamentazione dei vari generi di edifici. Anche Vitruvio (*De architectura*, I, 2, 9) stabilisce una tipologia delle abitazioni in rapporto alla stratificazione sociale, riprendendola da Cicerone e in particolare dalla gerarchia sociale e dalla classificazione dei mestieri proposta nel *De officiis*.

<sup>67</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 1, cit., p. 784. Sull'importanza della decorazione dei templi cfr. *ibid.*, VII, 3, pp. 542-544.

<sup>68</sup> F. Choay, (*La regola e il modello*, 1980, trad. it. Roma, Officina edizioni, 1986, p. 128 e p. 152) denomina questi due tipi di bellezza "adattativa" o "naturale", le cui regole sono descritte con il verbo indicativo, e "razionale" o "dogmatica", per la quale Alberti usa forme imperative. «Proprio questa estetica matematica ha consentito di interpretare [...] l'intero trattato come un'opera di ispirazione neoplatonica. La maggior parte degli storici dell'architettura, ed in particolare Wittkower trascurano la *concinnitas* naturalista ereditata dal "fisiologismo" aristotelico e si concentrano sulla *concinnitas* matematica e sul sistema dogmatico che essa sottende, facendo troppo affrettatamente dell'Alberti il sostenitore di una teoria esclusivamente matematica e neoplatonica dell'architettura». Anche E. De Zurko (*Alberti's Theory of Form and Function*, "The Art Bulletin", vol. XXXIX, n. 2, 1957, pp. 142-145) mette in relazione la teoria di Alberti con quella aristotelica, attraverso la mediazione di Tommaso, e cita la *Metafisica* e la *Poetica*. Per quanto riguarda l'eventualità che Alberti conoscesse la *Poetica* di Aristotele per via diretta o indiretta, attraverso il commento compilato da Averroè (1256), non abbiamo notizie certe e documentate, nonostante la suggestiva ipotesi suggerita dalla Lang (*La pittura come palcoscenico nel trattato dell'Alberti*, "Quaderni di teatro", n. 14, 1981, in part. pp. 26-27). Cfr. anche E. Franceschini, *La Poetica di Aristotele nel sec. XII*, "Atti dell'Istituto veneto", 1935, pp. 523-548.

<sup>69</sup> Secondo E. De Zurko (*Alberti's Theory of Form and Function*, cit., p. 143) la teoria albertiana è una rielaborazione di quella di Vincenzo di Beauvais il cui *Speculum doctrinale* era ben conosciuto nel Quattrocento. Per Vincenzo la bellezza si identifica con la corrispondenza allo scopo. De Zurko sostiene la teoria funzionalistica della bellezza che è strutturata in analogia al corpo umano, dove ogni elemento svolge una sua funzione. Di conseguenza vi è una differente bellezza in ciascun oggetto a seconda dello scopo. Ma una delle più gravi ambiguità della teoria di Alberti consiste nel non aver distinto adeguatamente i vari tipi di scopi: il piacere individuale, il benessere dell'intera società o qualcosa di intermedio.

<sup>70</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 5, cit., p. 810. Per la metafora del corpo si veda anche il Prologo al *De re ædificatoria*, cit., p. 14.

<sup>71</sup> *Ibid.*, V, 12, p. 388: «Per la fabbricazione delle navi gli architetti antichi si ispirarono nel disegno alla forma dei pesci: il dorso di questi corrisponde alla chiglia, la testa alla prua, la coda al timone, le branchie e le pinne ai remi».

<sup>72</sup> Vitruvio, *De architectura*, III, 1, 1-3 (cit., p. 239): «E infatti non può alcun tempio avere un principio razionale della composizione senza "simmetria" e proporzione, se non l'ha avuto aderente al principio razionale precisamente definito proprio delle membra di un uomo dalla bella forma. [...] E infatti se un uomo fosse collocato supino con le mani e i piedi distesi e il centro del compasso fosse puntato nell'ombelico di questi, descrivendo una circonferenza le dita di entrambe le mani e dei piedi sarebbero toccate dalla linea. Analogamente come la forma della circonferenza viene istituita nel corpo, così si rinviene in esso il disegno di un quadrato». Ma vedi anche *De architectura*, I, 2, 4 (cit., p. 29): «Come nel corpo umano la proprietà simmetrica dell'euritmia deriva dalla proporzione fra gomito, piede, palma della mano, dito e altre piccole parti, lo stesso avviene nella realizzazione delle opere». E da Vitruvio che Alberti mutua il raffronto tra architettura e organismo, fondamentale per la sua te-

oria estetica (vedi *L'Architettura*, cit., Prologo, p. 14; III, 12, p. 232; III, 14, p. 246; VII, 5, p. 558).

<sup>73</sup> Cicerone, *De oratore*, III, 45, 179 (cit., p. 553): «Tutte queste cose hanno una tale armonia, che solo a modificarla un poco non potrebbero più coesistere, e tanta bellezza che non si può neppure pensare uno spettacolo più bello. Riflettete ora sull'aspetto e sulla figura dell'uomo e degli altri animali. Non troverete una sola parte del corpo che non abbia una sua vera necessità: l'intera figura è stata creata, vorrei dire, in maniera perfetta dall'arte e non dal caso».

<sup>74</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VI, 3, cit., p. 454. Cfr. anche Id., *De equo animante* (trad. it. *Il cavallo vivo*, Napoli, Cesmet, 1991). Nel *De equo animante* si pone in evidenza come il criterio di valutazione estetica (*concinnitas*) accomuni esseri viventi e opere d'arte. Sia nel corpo animale sia in quello architettonico forma e funzione si armonizzano in vista di una bellezza che è anche convenienza pratica.

<sup>75</sup> Si pensi al trattato di Francesco di Giorgio Martini, le cui illustrazioni sono a questo proposito esemplari. Cfr. F. Choay, *L'architecture d'aujourd'hui au miroir du De re aedificatoria*, "Albertiana", n. 1, 1998, pp. 20-21.

<sup>76</sup> Sul significato che la nozione di *corpo* assume, anche al di fuori dell'ambito estetico, in tutto il pensiero di Alberti si veda il passo del *De iciarchia* (in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. II, Roma-Bari, Laterza, 1966, p. 267) in cui la famiglia è paragonata ad "un corpo bene unito": «Quello che fa un corpo solido e, come si dice, resonante, non è solo lo adungere e accostare questo a quello, ma ène [sic] el vincolo insolubile in quale l'uno sustenta ed è sustentato dall'altro».

<sup>77</sup> G. Federici Vescovini, *Il vocabolario scientifico del De pictura dell'Alberti e la bellezza 'naturale'*, in Aa. Vv., *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, cit., pp. 225-227.

<sup>78</sup> Tommaso, *Summa Theologiae*, I, 73, 1.

<sup>79</sup> Ibid., I, 91, 3, trad. it. in U. Eco, *Arte e bellezza*, cit., p. 118.

<sup>80</sup> Ibid., pp. 119-120.

<sup>81</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VII, 5, cit., p. 558. La perfezione architettonica antica dipendeva dall'uso di numeri e misure basate sull'analogia fra corpo e architettura e ormai standardizzate, pur con qualche variazione, tra le diverse regioni dell'impero. Dopo la caduta dell'impero romano, tale metafora organica si mantenne per le misure delle chiese cristiane, caricandosi di nuovi significati, tanto che per Agostino la conoscenza delle esatte proporzioni dell'uomo era essenziale per una più profonda comprensione di Dio. R. Tavernor, *Concinnitas, o la formulazione della bellezza*, in J. Rykwert e A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, cit., p. 300, e G. Berra, *La storia dei canoni proporzionali del corpo umano e gli sviluppi in area lombarda alla fine del '500*, "Raccolta vinciana", 25, 1993, in particolare pp. 163-190.

<sup>82</sup> Cicerone (*De oratore*, III, 29, cit., p. 467) a proposito dello stile di Catulo, afferma: «Quando ascolto quest'oratore, sono portato a pensare che, qualunque cosa tu aggiunga o tolga o muti nel suo discorso, non faresti che renderlo peggiore e più difettoso» e ancora nell'*Orator* (70, 232, cit., p. 947) «cambiando l'ordine delle parole tutto l'effetto verrebbe meno».

<sup>83</sup> Vitruvio, *De architectura*, VI, 2, 1.

<sup>84</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VI, 2, cit., p. 446.

<sup>85</sup> Ibid., I, 9, pp. 64-65.

<sup>86</sup> A. J. Aiken, *Leon Battista Alberti's System of Human Proportions*, cit., p. 71.

<sup>87</sup> Dürer seguirà da vicino il sistema albertiano dell'*exempeda*, però, rinunciando a scoprire un canone ideale di bellezza, si assumerà il compito, ben più gravoso, di elaborare diversi tipi caratteristici che, ciascuno a suo modo, avrebbero evitato "l'informe bruttezza" e giungerà persino a definire l'anormale e il grottesco con metodi strettamente geometrici. Poiché il *De statua* fu pubblicato molti anni dopo la morte di Dürer, rimane problematico il modo in cui egli sia venuto a conoscenza delle teorie di Alberti. È probabile però che la fonte sia stata l'*Harmonia mundi totius* di Francesco Giorgi, che contiene una descrizione particolareggiata del metodo di misurazione albertiano. Cfr. E. Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 342 e ss.

<sup>88</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 6, cit., p. 834. Del problema dei medi proporzionali si occupò ampiamente Luca Pacioli che fu amico dell'Alberti e ricorda nel suo *De divina proporzione* di essere stato suo ospite a Roma. Anche Marsilio Ficino dedica al problema un passo del suo commento al *Timeo* platonico.

<sup>89</sup> Ibid., V, 8, p. 368: «La buona salute stessa consiste nell'intreccio e nel contemperamen-



to di fattori diversi ove la via di mezzo è sempre la più gradita». Il senso del limite è prescritto anche nel libro VIII, cap. 3 (cit., pp. 680-682) del *De re aedificatoria* a proposito delle piramidi egizie e di altre costruzioni enormi ed eccessivamente decorate «meravigliose, ma senza alcuno scopo ragionevole».

<sup>90</sup> Id., *De iclarchia*, cit., p. 189. In un altro passo (p. 190) per definire la “mediocrità” che rende moralmente grande l’uomo Alberti ricorre ad un esempio tratto dalla sfera estetica: la grandezza consiste nella misura così non è bello Polifemo perché è gigante o perché ha un grande occhio sulla fronte come non sarebbe bello avere molti occhi, molte orecchie e molte mani.

<sup>91</sup> Il concetto antico di “guardare” e “osservare” era ampio e comprendeva sia l’atteggiamento dello studioso, che analizza una cosa, sia l’atteggiamento di chi semplicemente la osserva. Tatariewicz (*Storia di sei Idee*, cit., p. 339) cita come più antica testimonianza di esperienza estetica l’atteggiamento dello “spettatore” di cui parla Pitagora. Ma anche Platone e Aristotele (*Etica Eudemia*, 1230b-1231a) riconducono tale esperienza alla percezione visiva. Platone dà alla vista una netta preminenza sugli altri sensi (*Ippia maggiore*, 298c-304e; *Politica*, 507c e 508d); nel *Fedro* (250 c-d) dichiara che l’occhio è il più chiaro e più acuto organo di percezione, ma è soprattutto nel *Timeo* (47 a-b) che ne tesse il massimo elogio. Per la tradizione neoplatonica cfr. Plotino, *Enneadi*, IV, 5, e V, 3, 6, 8, 12. Tuttavia Plotino (*Enneadi*, I, 6, 9), pur sostenendo in generale la preminenza della vista, limitava la percezione del bello solo a chi ne fosse moralmente predisposto.

<sup>92</sup> Marsilio Ficino, *Theologia platonica*, II, 10. Cfr. A. Chastel, *Marsile Ficin et l’art*, Genève, Droz, 1954, p. 83.

<sup>93</sup> Ivi.

<sup>94</sup> All’autorità di Aristotele ricorsero spesso gli intellettuali per sostenere la convinzione che la vera conoscenza è quella di tipo empirico che si acquisisce attraverso i sensi e, in particolare, la vista. Così per esempio scriveva Nicola Cusano nel 1458: «Ritengo che Aristotile fosse nel giusto, quando disse all’inizio della Metafisica che tutti gli uomini hanno il desiderio di conoscere per loro stessa natura, e affermò che tale desiderio risiede nel senso della vista» (cit. in Ch. Smith, *L’occhio alato: Leon Battista Alberti e la rappresentazione di passato, presente e futuro*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell’architettura*, Milano, Bompiani, 1994, p. 453).

<sup>95</sup> L. B. Alberti, *L’Architettura*, cit., p. 444.

<sup>96</sup> Sul lessico estetico della latinità cfr. P. Monteil, *Beau et laid en latin*, Paris, Klincksieck, 1964.

<sup>97</sup> J. Poeschke (*Zum Begriff der Concinnitas*, cit., p. 47) collega il binomio *opinio/ratio* ai concetti di  $\delta\acute{o}\xi\alpha$  e  $\nu\omicron\mu\eta\tau\epsilon\varsigma$  del *Timeo* (28 a-b) di Platone.

<sup>98</sup> L. B. Alberti, *L’Architettura*, I, 9, cit., 1966, p. 66.

<sup>99</sup> E. Garin, *L’Umanesimo italiano*, cit., pp. 136-142.

<sup>100</sup> A. Firenzuola, *Opere scelte*, cit., p. 512.

<sup>101</sup> L. B. Alberti, *L’Architettura*, IX, 5, cit., p. 814.

<sup>102</sup> *Ibid.*, IX, 8, p. 844.

<sup>103</sup> Riprendendo Aristotele, Tommaso d’Aquino distingue l’atteggiamento estetico da quello condizionato biologicamente e attribuisce soltanto all’uomo un senso attraverso cui percepire il bello («Solo l’uomo trova piacere nella bellezza in sé delle cose sensibili»). Invece dalla tradizione platonica provengono le riflessioni sull’*interior sensus animi* di Giovanni Scoto Eriugena, ripreso in chiave teologica da San Bonaventura. W. Tatariewicz, *Storia di sei Idee*, cit., p. 343-344. Sulla visione intesa, durante il Medioevo, in senso metafisico come comprensione intellettuale si veda U. Eco, *Arte e bellezza nell’estetica medievale*, cit., pp. 101-7.

<sup>104</sup> Cicerone, *De officiis*, I, 98: «Ut enim pulchritudo corporis apta compositione membrorum movet oculos et delectat hoc ipso, quod inter se omnes partes cum quodam lepore consentiunt».

<sup>105</sup> *Ibid.*, I, 14, (Torino, UTET, 1974, p. 584-586): «Itaque eorum ipsorum, quae aspectu sentiuntur, nullum aliud animal pulchritudinem, venustatem, convenientem partium sentit». Id., *De oratore*, III, 50, 195 (trad. it. di G. Norcio, Torino, UTET, 1976, p. 563): «Tutti gli uomini, infatti, in virtù di un loro incosciente istinto [tacito quodam sensu], senza alcuna preparazione artistica o scientifica, sono capaci di giudicare i pregi e i difetti di un’opera d’arte o di un problema scientifico».

<sup>106</sup> Id., *Orator*, 51, 173, trad. it. cit., p. 907.

<sup>107</sup> Id., *De oratore*, II, 87, 357.

<sup>108</sup> L. B. Alberti, *L’Architettura*, II, 1, cit., p. 94. Il corsivo è nostro.

<sup>109</sup> Il rapporto arte-fruitori era stato considerato in chiave medico-psicologica da Pitagora, che aveva messo in evidenza le capacità terapeutiche della musica; in chiave gnoseologica da Platone (*Repubblica*, X, 603a-605a), che aveva condannato l'arte perché ingannava l'uomo e ne eccitava le passioni, minacciando la stabilità politica. Aristotele, nell'*Etica Eudemia* (1230b-1231a), si era soffermato sulla fruizione dei piaceri visivi, olfattivi e uditivi, però all'interno della riflessione etica sull'intemperanza. Ma nella *Poetica*, con l'analisi della catarsi, aveva affrontato il problema dell'esperienza estetica, in riferimento alla fruizione degli spettacoli teatrali. Sull'eventualità che Alberti conoscesse la *Poetica* di Aristotele cfr. in questa sede la nota 68.

<sup>110</sup> Cfr. B. Vickers, *Storia della retorica*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 440-441.

<sup>111</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, II, 40, a cura di C. Grayson, cit., p. 68.

<sup>112</sup> *Ibid.*, II, 41, p. 70: «Poi moverà l'istoria l'animo quando gli uomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d'animo. [...] piagniamo con chi piange, e ridiamo con chi ride, e doglianc con chi si duole. Ma questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo».

<sup>113</sup> Il *topos del si vis me flere* ritorna continuamente nella retorica e nella poetica antiche, esercitando una forte influenza sia durante il Rinascimento che in seguito. Cfr. Orazio, *Ars poetica*, vv. 102-103; Cicerone, *De oratore*, II, 45, 188-190 e *Brutus*, 188; Quintiliano, *Institutio oratoria*, VI, 2, 25.

<sup>114</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, II, 42, cit., p. 72: «E piacemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso cruccioso e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi meravigliosa, o te in inviti a piagnere con loro insieme o a ridere». Un esempio di "commentatore" si può riconoscere nella *Trinità* di Masaccio (Santa Maria Novella, Firenze), in cui la figura della Madonna, in piedi di fronte a Cristo in croce, guarda lo spettatore mentre con la mano sinistra indica il corpo morto.

<sup>115</sup> J. Bialostocki, *The power of Beauty. A utopian idea of Leon Battista Alberti*, in *Studien zur toskanische Kunst. Festschrift für L. H. Heydenreich*, München, Prestel Verlag, 1964, p. 13.

<sup>116</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VII, 12, cit., p. 616: «Il senso di timore suscitato dall'oscurità contribuisce per propria natura a disporre la mente alla venerazione, a quel modo stesso onde alla maestà si congiunge in ampia misura la severità».

<sup>117</sup> *Ibid.*, v, 3, p. 346.

<sup>118</sup> *Ibid.*, VI, 2, p. 446: «la bellezza fa sì che l'ira distruttrice del nemico si acquieti e l'opera d'arte venga rispettata. Oserei dire insomma che nessuna qualità, meglio del decoro e della gradevolezza formale, è in grado di preservare illeso un edificio dall'umano malvolere». Il concetto è ripreso anche in VIII, 3, p. 680: «Indubbiamente l'ornamentazione piace; [...] nulla più di essa concorre a salvare qualsiasi cosa dalla distruzione e a tramandarla ai posteri».

<sup>119</sup> *Ibid.*, VII, 3, p. 542.

<sup>120</sup> *Ibid.*, VII, 3, p. 544: «Raccomanderemo che il tempio sia di tanta bellezza, che nulla sia possibile immaginare che abbia un aspetto più adorno; sia disposto in ogni particolare in modo tale che i visitatori entrando vengano colpiti da stupore e da meraviglia alla vista di cose tanto degne, e provino un desiderio incontenibile di esclamare: ciò che vediamo è realmente un luogo degno di Dio!». Seguendo un percorso opposto rispetto agli autori rinascimentali di trattati sulla memoria, i quali consideravano "il testo come edificio" e facevano coincidere, ad esempio, l'ingresso con il proemio, Alberti concepisce la facciata come un proemio o un frontespizio di un testo, la cui funzione è quella di invitare alla lettura. L. Bolzoni, *Costruire immagini. L'arte della memoria tra letteratura e arti figurative*, in L. Bolzoni e P. Corsi (a cura di), *La cultura della memoria*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 60. Sul ruolo persuasivo dei frontespizi si veda M. Fumaroli, *La scuola del silenzio*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 461-462: «il frontespizio segna lo spazio orientato del libro nel suo punto più delicato: la soglia. La retorica antica ha molto riflettuto sull'esordio, che realizza la transizione dalla banalità della parola quotidiana alla solennità della parola eloquente. Un libro umanistico è sempre, in certo qual modo, la proiezione scritta dell'eloquenza orale, la sua trasposizione dall'ordine dell'udito a quello della vista. [...] l'arte dell'esordio, con la sua *captatio benevolentiae* e il riassunto che preannuncia il discorso, è analoga all'arte dei cortei regali così come a quella dei frontespizi».

<sup>121</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 1, cit., p. 782: «La cosa migliore sarà indubbiamente provvedere affinché riescano quanto più possibile decorose quelle parti dell'edificio che

più sono a contatto col pubblico o devono riuscire gradite agli ospiti: come è il caso della facciata, del vestibolo etc.». Anche nella retorica l'esordio è particolarmente importante perché deve attirare l'attenzione e coinvolgere l'uditorio. È significativo che Cicerone (*De oratore*, II, 320, cit., p. 421) chiarisca la funzione dell'esordio proprio attraverso una metafora architettonica: «Ogni esordio dovrà contenere o il motivo centrale dell'intera causa che sarà trattata o un'introduzione e un avviamento verso di essa o qualcosa che possa servire di ornamento e abbellimento. Però bisogna che, come avviene per i vestiboli e gli ingressi dei palazzi e dei templi, l'esordio della causa sia adeguato all'importanza della causa stessa». In relazione al fascino che la bellezza e l'ornamento esercitano sul pubblico, si può confrontare quanto dice Cicerone a proposito della forza travolgente del discorso ornato (*De oratore*, III, 14, 53, trad. it. cit., pp. 479-81): «Quale oratore, dunque, gli uomini ascoltano con un fremito? Quale oratore, mentre parla, li costringe a guardare sbalorditi o a lanciare esclamazioni di entusiasmo? Chi essi stimano, per dir così, un dio in terra? Chi sa parlare con precisione, con chiarezza, con ricchezza con splendore di concetti e di parole e adopera pur nella prosa un certo ritmo e cadenza poetica: in altre parole chi usa un linguaggio ornato».

<sup>122</sup> Cicerone nell'*Orator* (8, 24), trattando dello stile attico, afferma che il tipo di eloquenza dell'oratore è sempre stato influenzato dal giudizio di chi ascolta, poiché chiunque cerca l'approvazione asseconda i desideri dell'uditorio.

<sup>123</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VI, 10, cit., p. 506.

<sup>124</sup> Vitruvio, *De architectura*, I, 2, 3-4, cit., pp. 27-29: «L'euritmia consiste nel bell'aspetto [*venusta species*] e nella visione armonica offerta dalla combinazione delle singole parti. [...] La simmetria a sua volta consiste nell'accordo armonico delle parti dell'opera stessa fra loro e nella corrispondenza fra ciascuna parte singolarmente presa e la configurazione complessiva, sulla base di una parte calcolata come modulo».

<sup>125</sup> Vitruvio precisa il concetto secondo cui l'occhio più guarda in alto e lontano e più ha visioni incerte e confuse nel III libro, cap. 5, 9. Mentre in VI, 2, 3, (cit., p. 835) pur senza prendere posizione, fa riferimento alle due teorie, allora in voga, sulla percezione visiva: quella sull'«emanazione delle immagini» e quella delle «emissioni di raggi dagli occhi», ma alla fine conclude che «in ogni caso sembra che ciò stia in modo tale che l'apparenza degli occhi ha in sé discernimenti fallaci».

<sup>126</sup> *Ibid.*, VI, 3, 11, p. 843. Le *symmetriae verae*, consistenti in rapporti basati su numeri esatti, si contrappongono a quelle ottiche, ottenute mediante modifiche che conferiscono un *aspectus eurythmia*.

<sup>127</sup> *Ibid.*, III, 3, 13, p. 251. Si vengono così a creare degli effetti illusionistici che già Platone (*Sofista*, 235e-236a) condannava nell'arte del suo tempo, considerata ingannatrice, in quanto riproduceva proporzioni apparenti e non reali.

<sup>128</sup> Vitruvio ricorre al termine *eurythmia*, che costituisce un *unicum* nella letteratura latina ed era adoperato dai Greci in ambito musicale o retorico, per indicare la distinzione tra una simmetria percepita visivamente e una interpretabile secondo criteri geometrico-matematici. Questa differenza, ricorrente nelle riflessioni dei Greci in età ellenistica, trova esemplare applicazione nelle statue di Lisippo che, secondo la testimonianza di Plinio (*Historia Naturalis*, XXXIV, 65), riproduceva gli uomini non come erano ma come apparivano.

<sup>129</sup> Vitruvio, *De architectura*, III, 3, 11, cit., p. 251.

<sup>130</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 5, cit., p. 814.

<sup>131</sup> *Ibid.*, II, 3, p. 106.

<sup>132</sup> *Id.*, *De pictura*, III, 62, cit., pp. 104-106.

<sup>133</sup> Leonardo (*Trattato della pittura*, § 72, cit., p. 63) afferma che «certamente non è da ricusare mentre che l'uomo dipinge il giudizio di ciascuno, perocché noi conosciamo chiaro che l'uomo, benché non sia pittore, avrà notizia della forma dell'altro uomo, e ben giudicherà s'egli è gobbo o s'egli ha una spalla alta o bassa, o s'egli ha gran bocca o naso od altri mancamenti. [...] Sicché sii vago con pazienza udire l'altrui opinione». Tuttavia si può scorgere una differenza tra la valutazione degli inesperti e quella dell'artista: la prima interviene su un'opera già compiuta o al massimo *in fieri*, mentre la seconda può avvenire anche in fase progettuale, nell'immaginazione. Su questo argomento si pronunzia pure Vitruvio, *De architectura*, VI, 8, 10. Ma Alberti condanna duramente, sia nel *De pictura* che nel *De re aedificatoria*, chi si affida esclusivamente al proprio giudizio senza tenere in considerazione il consiglio degli altri e il modello degli antichi.

<sup>134</sup> L. B. Alberti, *De ierarhia*, a cura di C. Grayson, cit., p. 270.

<sup>135</sup> *Id.*, *Profugiorum ab erumna libri*, a cura di G. Ponte, Genova, Tilgher, 1988, p. 5.

<sup>136</sup> Id., *L'Architettura*, IX, 9, cit., p. 850-852. Per quanto riguarda l'esperienza estetica nei confronti della pittura si rimanda al saggio di D. Arasse, *Alberti et le plaisir de la peinture: propositions de recherche*, "Albertiana", n. 1, 1998, pp. 143-152.

<sup>137</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 2, p. 792. Come nota P. Portoghesi (cit., p. 793) c'è già in Alberti il desiderio di sorprendere e di creare un itinerario architettonico inteso come racconto che si arricchisce di nuovi episodi. Se qui la teoria architettonica si mescola con la tecnica narrativa, al contrario nell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna lo stesso procedimento seguirà un percorso inverso e sarà la narrazione ad arricchirsi di particolari architettonici. Sarebbe interessante affrontare il problema dei rapporti tra l'*Hypnerotomachia* e le teorie albertiane di cui ci si occuperà eventualmente in altra sede. Sull'argomento cfr. S. Borsi, *Polifilo architetto. Cultura architettonica e teoria artistica nell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna, 1499*, Roma, Officina Edizioni, 1995.

<sup>138</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 8, cit., p. 844: «né mi so capacitare come avvenga che esso [l'occhio], più che lodare le qualità presenti, si ramarichi per quelle che mancano».

<sup>139</sup> Ivi.

<sup>140</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 5, cit., p. 810.

<sup>141</sup> Ivi.

<sup>142</sup> Ibid., IX, 5, p. 812.

<sup>143</sup> Ivi.

<sup>144</sup> Anche J. Bialostocki (*The power of Beauty*, cit., p. 17) ritiene che in molte affermazioni albertiane riguardo alla bellezza e al giudizio estetico sia implicito il concetto di "non so che".

<sup>145</sup> La locuzione risale all'antichità latina: Cicerone parla di *nescio quid* in chiave psicologico-letteraria («nescio quid praeclarum et singulare»; «nescio quid tenue, quod sentiri nullo modo, intelligi autem vix potest»); mentre in chiave teologica il termine è presente nelle *Confessioni* di Agostino («nescio quid magnum et divinum»). La versione italiana compare, in linea con questo secondo significato, in Dante (*Paradiso*, III, 59); ma si ritrova anche in accezioni più colloquiali in G. Boccaccio (*Decameron*, IX, 3) e in F. Petrarca che nel *Canzoniere* attribuisce un "non so che" agli occhi di Laura, introducendo per la prima volta questo termine nel contesto relativo all'amore e alla bellezza femminile. Nei secoli successivi tale campo d'applicazione diventerà uno dei più diffusi: si pensi a Torquato Tasso (*Gerusalemme; Aminta*) ad Agnolo Firenzuola (*Discorsi della bellezza delle donne*) a Benedetto Varchi (*Del l'Amore*, 1553), per fare solo alcuni nomi di area italiana. In particolare Firenzuola contrappone esplicitamente la bellezza intesa, in senso tradizionale, come armonia e proporzione ad un "non so che" non spiegabile matematicamente e razionalmente, sferrando un duro colpo alla supremazia del bello, finché nel Settecento, nella *Nouvelle Héloïse* di Rousseau, il "non so che" diventa più importante persino della stessa bellezza. P. D'Angelo e S. Velotti (a cura di), *Il "non so che". Storia di una idea estetica*, Palermo, Aesthetica, 1997, p. 12 e ss.

<sup>146</sup> A questo proposito è significativo che quando, con Lodovico Dolce (*Dialogo della pittura intitolato l'aretino*, 1557, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, vol. I, Bari, Laterza, 1960, p. 196), la locuzione compare, per la prima volta in modo esplicito, nella teoria dell'arte sia accompagnata dalla citazione della terzina di Petrarca che elogia il «non so che negli occhi» di Madonna Laura. All'inizio l'uso del termine nel campo artistico è saltuario e marginale poi, divenuto costante, non soppianta, ma si affianca all'uso che se ne faceva nell'ambito dell'amore, della bellezza muliebre o delle "buone maniere" (si pensi alla "sprezzatura" nel *Cortegiano* di Castiglione), e infine diventa uno dei concetti chiave dell'estetica del Seicento e del Settecento. Cfr. P. D'Angelo e S. Velotti, cit., p. 21.

<sup>147</sup> Anche Dürer ritiene la bellezza qualcosa di inspiegabile («Benché la bellezza sia presente in molte cose, io non so che cosa essa sia») ma, a differenza di Alberti, nega agli uomini la capacità di giudicarla («Nessuno, solo Dio, sa giudicare la bellezza»). A. Baumler, *Estetica*, cit., p. 113, da cui sono tratte le citazioni.

<sup>148</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 8, cit., p. 844: «Talvolta l'occhio non è in grado di individuare ciò che lo turba; può solo avvertire che il proprio desiderio illimitato di bellezza non è soddisfatto fino in fondo». Alberti delinea qui una teoria della bellezza come aspirazione innata alla perfezione.

<sup>149</sup> Ibid., IX, 8, p. 842. Si tratta di quell' *aliquid excellens et perfectum* citato anche in IX, 5, p. 812. Sulle nozioni di armonia e bruttezza si sofferma G. Ponte (*Armonia e dismisura nelle figure di Leon Battista Alberti*, in *Disarmonia, bruttezza e bizzarria nel Rinascimento*, a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 1998, pp. 91-102) conducendo un rapido quanto brillante *excursus* sulle figure deformi e grottesche che ricorrono nelle opere di Alberti.

<sup>150</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, II, 1, cit., p. 94.

<sup>151</sup> Id., *De iciarchia*, III, a cura di C. Grayson, cit., p. 276.

<sup>152</sup> L. Dolce, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, cit., p. 180: «Aviene anco che le figure, o tutte o alcuna parte di esse, scortino. La qual cosa non si può far senza gran giudizio e discrezione» e P. Pino, *Dialogo di Pittura* (in *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., p. 104): «Ma qui ci concorre la discrezione, ch'è intesa da me per buon giudizio». *L'Idea del Tempio della pittura*, 1590 (rist. anast. Hildesheim, Olms, 1965, in particolare cap. 3, pp. 12-14) di Lomazzo è interamente costruita sulla nozione di "discrezione" che è definita come il terzo termine tra teoria e pratica e rappresenta la capacità critica di adattare i mezzi ai fini. Cfr. R. Klein, "Giudizio" e "Gusto" nella Teoria dell'arte, in Id., *La forma e l'intelligibile*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 373-386.

<sup>153</sup> M. Ficino, *Sopra lo amore*, VI, 12, cit., p. 114: «In che modo adunque giudicheremmo noi tutto il giorno rettamente (come sogliamo) molte cose vere o false, buone o male, se e' non fusse da noi la verità e la bontà in qualche modo innanzi conosciuta? In che modo, molti rozzi nello edificio, Musica, e Pittura, e altre simili arti, e nella filosofia, approverebbero spesso, e riproverrebbero rettamente le opere di dette facultadi se non fusse loro dato dalla Natura qualche forma e ragione di dette cose?».

<sup>154</sup> Id., *Theologia Platonica*, XI, 5. Commentando la dottrina del Ficino, E. Cassirer afferma (*Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1935, rist. an. 1974, p. 106): «Se pure l'intelletto comune ed incolto può distinguere bello da brutto, se rifugge dall'informe e si rivolge al suo opposto, è conseguenza del fatto ch'egli, indipendentemente da ogni esperienza ed insegnamento, porta in sé una stabile norma del bello».

<sup>155</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 5, cit., p. 812. Per il concetto di *ratio* nel pensiero di Marsilio Ficino, cfr. C. Vasoli, *La ratio nella filosofia di Marsilio Ficino*, in M. Fattori e M. L. Bianchi (a cura di), *Ratio*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 219-237.

<sup>156</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VI, 2, cit., p. 448. In questo passo del *De natura deorum* (I, 78-79; cfr. anche I, 28, 79 e II, 14, 37) Cicerone si sofferma su quel fenomeno per cui ogni essere vuole apparire simile a quelli del suo stesso genere – l'uomo all'uomo, la formica alla formica – ma la preferenza che ci fa scegliere l'uno rispetto agli altri è un *quid* misterioso, un qualcosa di individuale e non generalizzabile, e perfino piccole macchie possono aumentare la bellezza di un uomo agli occhi dell'altro.

<sup>157</sup> Cfr. Quintiliano, *Institutio oratoria*, IX, 4, 116 (Bologna, Zanichelli, 1983, p. 275-277): «I dotti comprendono le regole artistiche della composizione, gli ignoranti colgono invece il piacere che essa dà». Petrarca, *Ep. Sen.*, XV, 3. Intorno al 1350 Boccaccio (*Decamerone*, VI, 5, Torino, Einaudi, 1980, p. 738) ricorre a questo *topos*, quando afferma che Giotto riportò alla luce la pittura, sepolta da «molti secoli sotto gli errori d'alcuni, che più a dilettar gli occhi degl'ignoranti che a compiacere agli «ntelletto de' savi» erano dediti. Cfr. U. Eco, *Sviluppo dell'estetica medievale*, in Aa. Vv., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, cit., p. 197: «la teoria artistica si sviluppò (vedi Boezio) come definizione dell'arte secondo le possibilità dei dotti».

<sup>158</sup> Giovanni da Ravenna, *Historia Ragusii*, trad. it. in M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, Milano, Jaca Book, 1994, p. 104.

<sup>159</sup> Ibid., p. 166.

<sup>160</sup> In questo senso può essere utile ricordare che lo stesso Alberti si definisce "perdocutus" nel *De re aedificatoria*, II, 1, cit., p. 99. La traduzione di G. Orlandi («io che ho una buona esperienza in cose del genere», cit., p. 98) rinvia alla sfera dell'attività pratica e ad una competenza acquisita con l'esercizio. Al contrario, nel Cinquecento, venendo meno l'interesse per gli aspetti tecnici dell'arte pittorica, si diffonderà la convinzione che anche i profani colti siano in grado di emettere giudizi estetici. Cfr. L. Dolce, *Dialogo della pittura*, cit., p. 154.

<sup>161</sup> L. B. Alberti, *De commodis litterarum atque incommodis*, a cura di G. Farris, Milano, Marzorati, 1971.

<sup>162</sup> Ibid., p. 50. Cfr. anche ibid., p. 66: «maximarum rerum cognitio».

<sup>163</sup> Ibid., p. 148.

<sup>164</sup> Ibid., p. 97.

<sup>165</sup> Ibid., p. 45.

<sup>166</sup> Id., *L'Architettura*, VI, 2, cit., p. 448.

<sup>167</sup> Ibid., VI, 2, p. 449. Anche per Cicerone è difficile definire la perfezione perché ogni individuo manifesta preferenze diverse. Poiché l'*opinio* è soggettiva, il giudizio pertiene solo a chi è veramente esperto (*gnarus*). Interessante è il fatto che mentre l'architetto, per indicare la variabilità dei gusti, ricorre alla metafora muliebre, il retore latino si serve di quella arti-

stica. *Orator*, 11, 36 (trad. it. cit., p. 815): «In materia di pittura ad alcuni piacciono i dipinti rozzi, trascurati, foschi; ad altri quelli chiari, ridenti, luminosi. Com'è possibile esprimere un canone o una formula, quando ciascuna cosa è perfetta nel suo genere, e i generi d'altra parte sono parecchi? Questo scrupolo però non mi ha distolto dalla mia impresa, perché sono convinto che in ogni cosa esiste, anche se nascosto, il tipo perfetto [*aliquid optimum*], che può essere indicato da colui che conosce a fondo quella cosa».

<sup>168</sup> Alla ricerca delle leggi che definiscono la bellezza in architettura, Alberti misurò le rovine romane con lo stesso zelo che aveva dedicato a registrare le proporzioni del corpo umano. Cfr. *De re aedificatoria*, VI, 1 (cit., p. 442); ma anche Id., *Descriptio urbis Romae*, testo e traduzione a cura di G. Orlandi, in appendice a L. Vagnetti, *Lo studio di Roma negli scritti albertiani*, "Convegno internazionale indetto nel V Centenario di L. B. Alberti (1972)", Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, pp. 73-137.

<sup>169</sup> Cfr. la lettera di Alberti a Matteo de' Pasti riportata in C. Grayson, *Alberti and the Tempio Malatestiano*, cit., p. 17, e ora in C. Grayson (a cura di), *Studi su Leon Battista Alberti*, cit., pp. 157-167.

<sup>170</sup> Il grande peso conferito alla *ratio* nei trattati d'arte e in quelli morali è stato spesso contrapposto alla irrazionalità di quelle opere caratterizzate dalla follia universale e dal senso tragico della realtà (*Intercenali*, *Momo*, alcune pagine del *Teogenio*). Tuttavia anche in questo filone dai toni cupi, notturni, allucinanti non la ragione viene messa in dubbio, ma l'uso che ne viene fatto. Cfr. E. Garin, *Il pensiero di Leon Battista Alberti: caratteri e contrasti*, "Rinascimento", XII, 1972, p. 10 e s., poi rifiuto e ampliato in Id., *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Bari, Laterza, 1975, pp. 131-196.

<sup>171</sup> L. B. Alberti, *De iclarchia*, a cura di C. Grayson, cit., p. 225 e p. 226. Il concetto è presente anche nei *Profugiorum ab erumna libri* (libro I, cit., p. 24), dove si afferma che il giudizio deve operare «non secondo l'errore della opinione ma secondo la verità e certezza della ragione». La ragione distingue l'uomo dagli animali ed è un dono divino che conferisce all'animo l'immortalità: «E chi dubita nell'uomo esservi ragione? Sentilo ragionare, ed ètti persuaso che l'animo dell'uomo sia immortale. [...] Questo intelletto, questa cognizione e ragione e memoria, donde venne in me si infinita e immortale se non da chi sia infinito e immortale?» (*Profugiorum*, cit., p. 25).

<sup>172</sup> Id., *L'Architettura*, IX, 7, cit., pp. 834-836. La *concinnitas* è da un lato principio mediante il quale la natura, e sul suo modello anche l'artista, realizza le sue opere, dall'altro ordine posto nell'opera.

<sup>173</sup> G. Santinello, *Leon Battista Alberti*, cit., p. 236.

<sup>174</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 5, cit., p. 812: «Dove poi questa sensibilità [*animi sensus*] tragga origine e stimolo, nemmeno indagheremo a fondo; ci limiteremo a esaminare, tra gli elementi che ci si presentano, quanti ci tornano utili in questa sede». Sebbene qui Alberti affronti la bellezza dal punto di vista teorico, il suo atteggiamento pragmatico è evidente quando dichiara che la sua indagine si arresterà a ciò che è necessario per il fine particolare che si propone: definire i criteri oggettivi su cui si fonda la bellezza architettonica. È chiara la preoccupazione di cadere in un problema speculativo e di alimentare così uno di quei dibattiti che rimprovera ai filosofi nel *Momus*.

<sup>175</sup> F. Choay, *La regola e il modello*, cit., p. 134.

<sup>176</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 5, cit., p. 814. Come nota P. H. Michel (*Un idéal humain au XV<sup>e</sup> siècle*, cit., pp. 363-365), perché un oggetto sia bello non è sufficiente che rispetti dei rapporti numerici, ma "certains" rapporti numerici; non è sufficiente che si dica *collocatio*, ma *apta collocatio*. In questo consiste la *concinnitas* riguardo alla quale però la spiegazione di Alberti si arresta. Sebbene per Alberti la bellezza sia un valore assoluto, determinato dalla legge della *concinnitas* e indipendente dalle preferenze soggettive, non si può considerare con R. Wittkower (*Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, cit., p. 13) «l'eco visibile di un'armonia celeste e valida universalmente».

<sup>177</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, II, 3, cit., p. 106.

<sup>178</sup> *Ibid.*, IX, 10 p. 854.

<sup>179</sup> G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* (1568), a cura di P. Barocchi ed R. Bettarini, Firenze, Sansoni, 1966-71, vol I, p. 111.

<sup>180</sup> Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, § 66, cit., p. 60.

<sup>181</sup> *Ibid.*, § 54, p. 52 e § 400, p. 199.

<sup>182</sup> Raffaello Sanzio, *Lettera al Castiglione*, in P. Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, p. 1530.

<sup>183</sup> Riprendendo la nozione di “gusto produttivo”, Benedetto Croce (*Estetica*, cit., p. 232 e p. 240) distingue un gusto “fecondo”, coincidente con l’ingegno, da un altro “sterile”. Egli, inoltre, mette in relazione il concetto di “Buon Gusto” con il già citato «tacito quodam sensu sine ulla ratione et arte» di Cicerone (*De oratore*, III, 50) e con quel *judicium* che, così come il gusto o l’odore, non può essere appreso, di cui parla Quintiliano (*Institutio oratoria*, VI, 5).

<sup>184</sup> Fuori da Venezia l’associazione tra ingegno e giudizio si ritrova in Vincenzo Danti, *Il primo libro del Trattato delle perfette proporzioni*, in *Trattati d’arte del Cinquecento*, cit., vol. I, p. 230 e p. 268. Nello stesso volume alla nota 1 di p. 277 sono indicati testi in cui “giudizio” ha il senso convenzionale di “innata capacità discriminante ed espressiva”.

<sup>185</sup> P. Aretino, lettera a Francesco Pocopanno (24 novembre 1537) e lettera a Fausto da Longiano (17 febbraio 1537), cit. in R. Klein, cit., p. 381.

<sup>186</sup> P. Pino, *Dialogo di Pittura*, cit., p. 114. Per Pino Giudizio, Circumscrizione, Pratica e Composizione sono le parti che costituiscono il Disegno il quale insieme a Invenzione e Colorito forma l’arte della pittura.

<sup>187</sup> B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, I, xxxv, Torino, Einaudi, 1998, p. 77. Su alcuni punti di contatto tra Alberti e Castiglione cfr. M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1992, p. 6 e ss.

<sup>188</sup> L. B. Alberti, *L’Architettura*, IX, 10, cit., p. 854.

<sup>189</sup> Ivi. Come nota P. Portoghesi (cit., p. 855), la qualificazione estetica intesa come obiettivo finale dell’opera comporta la verifica di due punti di vista opposti: quello degli uomini di costumi splendidi e quello degli uomini frugali.

<sup>190</sup> E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

<sup>191</sup> E. H. Gombrich, *Il senso dell’ordine*, Torino, Einaudi, 1984. Cfr. A. Battistini, *Ornamento e scrittura*, in Aa. Vv., *Le ragioni della retorica*, Modena, Mucchi, 1986, p. 76.

<sup>192</sup> L. B. Alberti, *L’Architettura*, VI, 2, cit., p. 444.

<sup>193</sup> *Ibid.*, VI, 5, p. 468. E continuando spiega: «Sarà dunque elegante quella suddivisione che sia priva di vuoti, non confusa o disordinata o disarticolata, né contestata di elementi che non si accordano tra loro; che consti di membra in numero non eccessivo, né troppo ristrette, né troppo ampie, né troppo disarmoniche o irregolari, né disperse per modo di parer estranee all’intero complesso. Tutto in essa dovrà esser disposto esattamente per ordine, numero, ampiezza, disposizione, forma, avendo l’occhio alla natura, alla pratica convenienza, alle specifiche funzioni dell’edificio; di modo che ogni parte dell’edificio risulti a noi indispensabile, funzionale, in bell’armonia con tutte le altre. Giacché, se la suddivisione risponderà esattamente a tutti questi requisiti, nell’edificio la piacevolezza e l’eleganza dell’ornamentazione troveranno il loro giusto posto e saranno situati nella luce migliore; se invece ciò non risultasse, la costruzione perderebbe ogni suo decoro».

<sup>194</sup> *Ibid.*, VI, 2, p. 449: «circa pulchritudinem ornamentumque»; VI, 3, p. 457: «universam omnium aedificii pulchritudinem et ornamenta complectuntur»; VI, 4, p. 459: «quae in rebus pulcherrimis et ornatissimis placeant». Cfr. H. K. Lücke, *Alberti index verborum*, vol. 4, München, Prestel Verlag, 1975-1979.

<sup>195</sup> L. B. Alberti, *L’Architettura*, VI, 2, cit., p. 447: «Sed pulchritudo atque ornamentum per se quid sit, quidve inter se differant, fortassis animo apertius intelligemus, quam verbis explicari a me possit». Tale definizione ricorda molto quella di Cicerone che, nel *De officiis* (I, 27, 94), quasi con le stesse parole descrive la difficoltà di definire i concetti di *honor* e *decorum*: «Qualis autem differentia sit honesti et decori, facilius intellegi quam explanari potest». Cfr. Ch. von Schädlich, *L. B. Alberti Schönheitsdefinition und ihre Bedeutung für die Architekturtheorie*, “Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar”, a. V, n. 4, 1957-1958, pp. 277-284.

<sup>196</sup> L. B. Alberti, *L’Architettura*, VI, 2, cit., pp. 448-449: «Erit quidem ornamentum quasi subsidiaria quaedam lux pulchritudinis atque veluti complementum. Ex his patere arbitror, pulchritudinem quasi suum atque innatum toto esse perfusum corpore, quod pulchrum sit; ornamentum autem afficti et compacti naturam sapere magis quam innati».

<sup>197</sup> J. Rykwert, *Inheritance or tradition?*, “Architectural design”, vol. 49, n. 5-6, 1979, p. 3; *Id.*, s. v. *Beauty and ornament* nel glossario in appendice a Leon Battista Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, Cambridge-London, The MIT Press, 1996, p. 420; M. Jäger, *Die Theorie des Schönen*, cit., p. 47; H. Mühlmann, *Aesthetische Theorie der Renaissance*, cit., 1981, pp. 38-39; H. G. Lücke, *Alberti, Vitruvio e Cicerone*, in J. Rykwert e A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, cit., p. 81 e s. Anche D. K. Hedrick (*The Ideology of Ornament: Alberti and the Erotics of Renaissance urban Design*, “Word & Image”, vol. 3, n. 1, 1987, p. 123)

afferma: «Beauty, in brief, is a universal and essential harmony of the parts, whereas ornament is an addition neither universal nor essential», inoltre nel seguito del suo saggio sostiene che l'ornamento in Alberti gioca un importante ruolo come momento "irrazionale" ed "erotico".

<sup>198</sup> Cfr. Ch. Thoenes e H. Günther, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma, Treccani, 1985, in part. la prima parte, pp. 261-271.

<sup>199</sup> Vitruvio, *De architectura*, VII, 4, 4, cit., p. 1041: «Per quanto poi riguarda le decorazioni da dare alle pareti nella rifinitura finale, devono rispettare i principi della convenienza [*decoris rationes*], in modo da possedere un decoro esteriore che sia adatto ai luoghi ed insieme non estraneo alle distinzioni di genere». Parallelemente per Alberti l'ornamento deve essere privo di qualsiasi elemento disturbi i canoni del decoro e della convenienza. Per il ruolo che la retorica gioca nell'opera di Vitruvio si veda L. Callebat, *Rhétorique et architecture dans le "De architectura" de Vitruve*, in Aa. Vv., *Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De architectura*, Roma, École Française de Rome, 1994, pp. 31-46. Cfr. anche V. Bierman, *Ornamentum. Studien zum Traktat "De re aedificatoria" des Leon Battista Alberti*, Hildesheim-Zürich, Georg Olms Verlag, 1997, p. 35.

<sup>200</sup> J. Onians, *Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ. A study in their sources*, "Journal of Warburg and Courtauld Institutes", n. 34, 1971, pp. 101-4. Il tema viene successivamente ripreso dall'autore in *Bearers of Meaning: the Classical Orders in Antiquity, in the Middle Ages and Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 152-3. Si veda anche R. Feuer-Tòth, *The "apertionum ornamenta" of Leon Battista Alberti and the architecture of Brunelleschi*, "Acta historiae artium academiae scientiarum hungaricae", n. 24, 1978, p. 147.

<sup>201</sup> Non è chiaro, però, quale sia il ruolo del III libro del testo ciceroniano incentrato sul rapporto tra *utilitas* e *honestas*.

<sup>202</sup> L. B. Alberti, *De iciarchia*, cit., p. 252. Anche a p. 220 si dice che i buoni costumi corrispondono alla virtù come il buon colore alla sanità del corpo e che sono quasi ornamento della virtù. Il parallelismo tra bellezza e virtù, buoni costumi e ornamento è particolarmente evidente a p. 245, dove Alberti attribuisce alla virtù le stesse caratteristiche assegnate alla *pulchritudo*, quando afferma che la virtù sta nell'uomo onesto «non come cosa impostavi e collocata, ma come innata sanità e vita in un corpo animato e per essa ben fermo e valido».

<sup>203</sup> Id., *I libri della Famiglia*, cit., p. 134.

<sup>204</sup> Cicerone, *De officiis*, I, 4, 14.

<sup>205</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VI, 3, cit., p. 456.

<sup>206</sup> Ivi.

<sup>207</sup> Ibid., VI, 2, p. 444.

<sup>208</sup> Ibid., VIII, 1, pp. 666-668.

<sup>209</sup> Su questo argomento Ch. Thoenes, *Sostegno e adornamento. Zur sozialen Symbolik der Säulenordnung*, "Kunstchronik", 25, 1972, pp. 343-344; E. Battisti, *Ornato e sovrastruttura*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Firenze, Centro Di, 1980, pp. 177-191.

<sup>210</sup> J. Onians, *Bearers of Meaning*, cit., p. 152.

<sup>211</sup> Isidoro di Siviglia, *Etymologiae libri XX*, 18 (*Patrologia latina*, vol. LXXXII, c. 680). Cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, vol. II, cit., p. 109.

<sup>212</sup> Secondo E. De Zurko (*Alberti's Theory of Form and Function*, cit., p. 143) la teoria albertiana dell'ornamento è un'interessante rielaborazione di quella di Vincenzo di Beauvais. Ma Ch. Smith (*Leon Battista Alberti e l'ornamento: rivestimenti parietali e pavimentazioni*, in *Leon Battista Alberti*, a cura di J. Rykwert e A. Engel, cit., p. 198) fa notare che Vincenzo di Beauvais, mettendo insieme Vitruvio e Isidoro, finisce per creare una compatibilità, o persino complementarità, tra i due autori, che occulta la contrapposizione evidente nelle fonti originali.

<sup>213</sup> Cicerone, *De oratore*, II, 27, 120, cit., pp. 302-303.

<sup>214</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VI, 2, cit., p. 446: «Quando un'opera pecca in eleganza, il fatto che risponda alla necessità è cosa di scarsissimo peso, e che soddisfi alla comodità non appaga sufficientemente». Sul rapporto tra le teorie di Alberti e la retorica ciceroniana si sofferma anche A. Michel, *Architecture et rhétorique chez Alberti: la tradition humaniste à Pienza*, in R. Chevallier (a cura di), *Présence de l'architecture et de l'urbanisme romains*, Paris, Les Belles Lettres, 1983, pp. 171-177.

<sup>215</sup> B. Croce (*Estetica*, cit., pp. 88-9 e pp. 542-560) considerava l'ornato retorico un di più, un'aggiunta, e perciò inessenziale, in quanto se fosse stato essenziale sarebbe coinciso con l'espressione, ovvero con la struttura del discorso. Di contro cfr. K. Dockhorn, *Macht und Wirkung der Rhetorik*, Berlin/Zürich, Verlag Gehlen, 1968, pp. 49-68.



<sup>216</sup> Talvolta gli elementi decorativi vengono progettati durante l'esecuzione dell'opera, come a Rimini per il disegno dei dettagli ornamentali del capitello (E. Battisti, *Il metodo progettuale secondo il "De re aedificatoria" di Leon Battista Alberti*, in *Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti*, Mantova, Biblioteca Comunale, 1974, p. 149). Ma nonostante nel *De re aedificatoria* (IX, 8, cit., p. 844) Alberti affermi che «l'ornamento deve venire per ultimo», non considera il momento decorativo subordinato a quello ideativo. Infatti l'*ornamentum*, in quanto *complementum* della *pulchritudo*, deve essere elaborato a partire dalla bellezza di base data dalla struttura generale dell'opera. Tale processo progettuale è evidente nel caso del San Sebastiano e della pianta annotata di un edificio termale (quasi sicuramente di mano dell'Alberti) in cui il disegno è tracciato molto schematicamente senza indicare colonne e lesene. Cfr. R. Tavernor, *Concinnitas, o la formulazione della bellezza*, cit., p. 305.

<sup>217</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VI, 5, cit., p. 468: «se la suddivisione risponderà esattamente a tutti questi requisiti, nell'edificio la piacevolezza e l'eleganza dell'ornamentazione troveranno il loro giusto posto e saranno situati nella luce migliore».

<sup>218</sup> *Ibid.*, Prologo, p. 14: «Essendo svariate le finalità pratiche degli edifici, abbiamo dovuto indagare se uno stesso genere di disegno si adattasse a qualsiasi opera. Pertanto abbiamo diviso gli edifici in diversi generi. E poiché in essi s'è constatato avere grande importanza la connessione delle linee nei loro reciproci rapporti [*cohesionem modumque linearum inter se*], che è il principale fattore della bellezza [*pulchritudo*], ci siamo posti a ricercare in che cosa la bellezza consista e come debba presentarsi in ciascuno dei suddetti generi».

<sup>219</sup> *Ibid.*, IX, 1, p. 782: «la suddivisione e l'armonia del disegno [*partitio et lineamentorum conventio*], ossia il genere più importante ed essenziale di ornamento».

<sup>220</sup> *Ibid.*, VI, 2, p. 448.

<sup>221</sup> *Id.*, *De pictura*, II, 40, cit., p. 70: «Le parti brutte a vedere del corpo, e l'altre simili quali porgono poca grazia, si cuoprano col panno, con qualche fronde o con la mano. [...] E dicono che a Pericle era suo capo nudo, e per questo dai pittori e dagli scultori, non come gli altri era col capo nudo, ma col capo armato ritratto. E dice Plutarco gli antiqui pittori, dipignendo i re, se in loro era qualche vizio, non volerlo però essere non notato ma quanto potevano, servando la similitudine, l'emendavano».

<sup>222</sup> Cicerone, *Brutus*, 9, 36 e 44, 162, cit., pp. 680-681: «In his omnibus inest quidam sine ullo *fuco* veritatis color». E ancora nel *De oratore*, III, 52, 199 (cit., p. 567): «Tutti e tre questi stili debbono possedere il loro bel colorito: un colorito che non derivi dal belletto [non *fuco* inlitus... color] che vi sia stato cosperso, ma dal sangue che circoli in essi».

<sup>223</sup> Quintiliano, *Institutio oratoria*, VIII, 3, 6, trad. it. cit., p. 29. E ancora in un altro passo (VIII, proemio 19, p. 9) si scaglia contro gli ornamenti femminili che deformano i corpi maschili rendendoli effeminati: «I corpi sani e di sangue sano e irrobustiti dall'esercizio ginnico, ricevono grazia da quelle medesime fonti dalle quali ricevono le forze, e infatti e sono ben coloriti e asciutti e muscolosi; ma se qualcuno quei medesimi corpi, dopo averli depilati e imbellettati li acconcia alla moda femminile [at eadem si quis volsa atque *fuscata* muliebriter comat], sarebbero bruttissimi proprio per lo sforzo di renderli belli».

<sup>224</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VII, 3, cit., p. 544.

<sup>225</sup> *Ibid.*, VII, 10, p. 608. Sul concetto di *decorum* si costruisce la teoria dei *genera dicendi*. Cfr. Cicerone, *Orator*, 21, 70 e 22, 74. Interessanti i paralleli che lo stesso Cicerone instaura con la pittura.

<sup>226</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, II, 1, cit., p. 98. La condanna verso un uso scorretto dell'ornamento è morale prima ancora che estetica (VII, 10, cit., p. 608): «I sommi dei gradiscono assai la purezza e la semplicità del colore allo stesso modo che quella della vita. Né è conveniente che nei templi si trovino oggetti atti a distrarre la mente dei fedeli dai pensieri religiosi con gli allettamenti e le lusinghe dei sensi. Sono d'avviso, d'altra parte, che, come negli edifici pubblici, del pari nei luoghi sacri, a patto di non discostarsi dalla severità, ha ragione chi sostiene che il tetto, i muri e il pavimento del tempio debbono essere artisticamente ed elegantemente eseguiti, e soprattutto – per quanto ci sia possibile – riuscire durevoli».

<sup>227</sup> *Id.*, *De pictura*, II, 40, cit., p. 68: «Biasimo io quelli pittori quali, dove vogliono parere copiosi nulla lassando vacuo, ivi non composizione, ma dissoluta confusione disseminano; pertanto non pare la storia facci qualche cosa degna, ma sia in tumulto avilupata». Segue, poi, un parallelismo tra pittura e discorso: «Suole ad i precenci la carestia delle parole tenere maestà, dove fanno intendere suoi precetti. Così in istoria uno certo competente numero di corpi rende non poca dignità. Dispiacemi la solitudine in istoria, pure né però laudo copia alcuna quale sia senza dignità».

<sup>228</sup> Cfr. il numero monografico dedicato a *L'ornamento* della "Rivista di estetica", a. XXII, n. 12, 1982.

<sup>229</sup> Cicerone, *De oratore*, I, 31, 142 e III, 38, 155; *Brutus*, 95, 327; Quintiliano, *Institutio oratoria*, VIII, proemio 20.

<sup>230</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 8, cit., p. 845.

<sup>231</sup> Id., *De pictura*, II, 36, cit., p. 62: «Ben ramentano costoro, ma come a vestire l'uomo prima si disegna ignudo, poi il circondiamo di panni, così dipignendo il nudo, prima pogniamo sue ossa e muscoli, quali poi così copriamo con sue carni che non sia difficile intendere ove sotto sia ciascuno moscolo».

<sup>232</sup> Cicerone, *Brutus*, 75, 262, cit., p. 743. Nell'*Orator* (23, 78, p. 839) Cicerone elogia lo stile semplice paragonandolo alla bellezza disadorna di alcune donne. Talvolta, infatti, il trucco migliore è quello che si nota meno. Si tratta di quella *negligentia diligens* su cui si sofferma P. D'Angelo, *Celare l'arte. Per una storia del concetto "Ars est celare artem"*, "Intersezioni", n. 2, 1986, pp. 321-341.

<sup>233</sup> V. Biermann (cit., p. 137) tenta di superare la contraddizione tra *pulchritudo* e *ornamentum* attraverso il concetto di natura. Quest'ultima tende ad un continuo perfezionamento e potrebbe costituire la chiave di lettura per comprendere quel processo che dall'*ornamentum*, passibile di miglioramento, giunge alla *pulchritudo* ormai del tutto perfetta. Questa soluzione però non spiega perché la *pulchritudo* che ha raggiunto già il livello massimo di bellezza avrebbe bisogno di ornamenti.

<sup>234</sup> M. Carboni (*Estetica dell'Ornamento*, "Aesthetica Preprint", 1996, p. 36) ha messo in luce la funzione critica esercitata dall'ornamento all'interno della contrapposizione accessorio/struttura, e si è soffermato, tra l'altro, anche sulla *Critica del Giudizio* di Kant, il quale nell'*Analitica del bello* (par. 14) attribuisce l'ornamento alla categoria dei *parerga* ovvero di «quelle cose che non appartengono intimamente come parte costitutiva alla rappresentazione totale dell'oggetto ma solo come accessori esteriori».

<sup>235</sup> Quintiliano, *Institutio oratoria*, V, 12,6, cit., p. 353. Il corsivo è nostro.

<sup>236</sup> *Ibid.*, VIII, 3, 6.

<sup>237</sup> Cicerone, *De oratore*, III, 25, 96 (cit., p. 505): «Gli ornamenti del discorso, dunque, dipendono innanzi tutto dal suo carattere generale e, per dir così, dal suo colore e dal suo succo vitale. Infatti la forza, la dolcezza, la dottrina, la nobiltà, l'eccellenza, l'eleganza, la giusta presenza di sensibilità e di pathos non sono doti che dipendono dalle singole membra: esse si possono ammirare in tutto il corpo».

<sup>238</sup> Tacito, *Dialogus de oratoribus*, 21, 8, Torino, UTET, 1970<sup>2</sup>, p. 737.

<sup>239</sup> B. Castiglione/Raffaello Sanzio, *Lettera a Leone X*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. III, cit., p. 2972.

<sup>240</sup> J. Rykwert, *Inheritance or tradition?*, cit., p. 3. L'ornamento rappresenta l'aspetto corporale e carnale dell'edificio, in quanto è l'elemento che trasforma un'idea metafisica astratta in fenomeno concreto: l'idea-edificio della vera bellezza nel fenomeno-edificio dell'ornamento.

<sup>241</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VI, 2, cit., pp. 448-449: «l'ornamento ha l'aspetto di un attributo accessorio [*affictum*], aggiuntivo [*compactum*], piuttosto che naturale».

<sup>242</sup> A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, Milano, Il Polifilo, 1976, pp. 64-65: «E nel guardare le sculture, come quello che aveva buono occhio ancora mentale ed veduto in tutte le cose, vide il modo del murare degli antichi e le loro simetrie; e parvegli conoscere un certo ordine di membri e d'ossa molto evidentemente, come quello che da Dio rispetto a gran cose era alluminato». La terminologia di ispirazione anatomica proviene dall'Alberti. Cfr. ad esempio il III libro del *De re ædificatoria* (cit., p. 194) dove si fa riferimento all'ossatura intendendo l'edificio grezzo senza intonaco.

<sup>243</sup> *Ibid.*, VI, 2, pp. 448-449. In realtà la traduzione di G. Orlandi («l'ornamento ha l'aspetto di un attributo accessorio, aggiuntivo, piuttosto che naturale») appare fuorviante in quanto sottolinea con entrambi gli aggettivi *affictum* e *compactum* l'idea di ornamento come estrinseco ed inessenziale. D'altro canto la stessa traduzione, ormai classica, di Cosimo Bartoli (*I dieci libri de l'Architettura... tradotti in lingua fiorentina da C. Bartoli*, Firenze, 1550) propende per questa interpretazione: «l'ornamento pare che sia un certo che di appiccaticcio e di attaccaticcio più tosto che naturale o suo proprio».

<sup>244</sup> G. H. Lücke, *Alberti, Vitruvio e Cicerone*, cit., p. 83: «La bellezza dell'edificio è connessa all'*ornamentum*, allo stesso modo in cui l'armonia è connessa alla lira; l'*ornamentum* è per così dire lo strumento attraverso il quale e nel quale la bellezza viene alla luce».

<sup>245</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VI, 13, cit., p. 520: «In tutta l'architettura l'ornamento

fondamentale è costituito senza dubbio dalle colonne. Da un lato infatti esse adornano, riunite insieme in un certo numero, portici e muri e ogni tipo di aperture; d'altra parte fanno un effetto piacevole anche isolate, decorando crocicchi, teatri piazze, sostenendo trofei e monumenti commemorativi. La colonna conferisce vaghezza e decoro; e non è facile dare un'idea delle ricchezze che gli antichi profondevano in essa per conferirle la massima eleganza». E ancora in VIII, 3, p. 684: «Le colonne possono avere funzione strutturale, allorché sono impiegate negli edifici; oppure hanno il solo fine di commemorare qualcosa da tramandare ai posteri».

<sup>246</sup> Ibid., I, 10, p. 70: «Una fila di colonne non è altro che un muro attraversato da molte aperture. E volendo dare una definizione della colonna, forse sarà giusto dire che è una parte salda e stabile del muro innalzata perpendicolarmente da terra fino alla sommità dell'edificio per sostenere la copertura».

<sup>247</sup> Classificando la colonna nella categoria dell'ornamento, Alberti mostra di ragionare soprattutto in termini murari, secondo la prassi costruttiva romana e proto-rinascimentale. Successivamente, però, vede nelle colonne il residuo di un "muro traforato". Malgrado questa definizione Alberti non accetta il motivo dell'arco sostenuto da colonne, che era stato introdotto nell'architettura rinascimentale da Brunelleschi. Inoltre col passare degli anni dovette percepire un'incompatibilità nella combinazione di colonne e muro così, nonostante la definizione teorica che vede la colonna come l'elemento più ornamentale, Alberti ornò le sue ultime facciate (S. Sebastiano e S. Andrea a Mantova) mediante un sistema di lesene. R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, cit., pp. 37-40. Cfr. anche H. Damisch, *The column and the wall*, "Architectural design", 1979, vol. 49, n. 5-6, pp. 18-25 e C. Syndikus, *Leon Battista Alberti. Das Bauornament*, Münster, Rhema, 1996. Sul diverso atteggiamento di Alberti e Brunelleschi nei confronti dell'antichità classica cfr. M. Horster, *Brunelleschi und Alberti in ihrer Stellung zur römischen Antike*, "Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVII, 1973, pp. 29-63.

<sup>248</sup> R. Feuer-Töth, *The "apertionum ornamenta"*, cit., p. 149.

## II – Arte

### 1. *Retorica e scienza nei trattati d'arte*

«Noi però ci reputeremo a voluttà primi aver presa questa palma d'aver ardito commendare alle lettere questa arte sottilissima e nobilissima. In quale impresa difficilissima se poco abbiamo potuto soddisfare alla aspettazione di chi ci ha letto, incolpino la natura non meno che noi, quale impose questa legge alle cose, che niuna si trovi arte quale non abbia avuto suoi inizi da cose mendose: nulla si trova insieme nato e perfetto»<sup>1</sup>. Il *De pictura* si conclude con queste parole che, accanto al timore per eventuali imperfezioni, manifestano la consapevolezza della novità dell'operazione teorica compiuta e l'orgoglio per aver affrontato «arti e scienze non udite e mai vedute» e, per di più, «senza precettori, senza essempro alcuno»<sup>2</sup>. Il trattato sulla pittura, così come quelli sull'architettura e sulla statuaria, si colloca al vertice di una lunga maturazione concettuale che coinvolge tanto il nuovo ruolo sociale dell'artista, il quale mira sempre più a prendere le distanze dalle corporazioni artigiane, quanto la ricerca di nuovi mezzi per una rappresentazione scientifica dell'immagine. In entrambe le direzioni aveva già svolto un ruolo di primo piano Brunelleschi, sia rivendicando la propria indipendenza dalle corporazioni<sup>3</sup>, sia inventando la tecnica prospettica<sup>4</sup>. Ma se da un lato Alberti si può considerare colui che codifica quegli elementi di novità introdotti da Brunelleschi<sup>5</sup>, Masaccio e Donatello, dall'altro lato non va sottovalutato il «valore inaugurale»<sup>6</sup> dei suoi trattati, i quali si pongono lo scopo di stabilire i fondamenti oggettivi dell'arte sia organizzando per la prima volta in modo chiaro e sistematico i fermenti culturali di cui si facevano portatori gli artisti del tempo, sia trasfondendo le loro esperienze divergenti in un linguaggio unitario e comune. In questo modo Alberti, che non aveva una formazione tecnica maturata nelle botteghe artigiane, ma una preparazione letteraria e scientifica frutto di personali letture e della frequentazione di ambienti accademici, fornisce il suo contributo a quella «rinascita» culturale e artistica di cui si sente un'eco nel prologo del *De pictura*<sup>7</sup>.

Attraverso i suoi trattati, dedicati a ciascuna delle tre arti figurative, Alberti contribuisce a istituzionalizzare la convinzione, già da tem-

po diffusa, del carattere intellettuale dell'attività artistica <sup>8</sup>. Ciò avviene, come è noto, attraverso l'accostamento delle arti alle scienze, ovvero alle discipline del quadrivio: la matematica, la geometria, l'astrologia e la musica. Nel primo capitolo si è già visto l'importante ruolo svolto dalla musica e dalla matematica nel *De re ædificatoria*, e considerazioni analoghe si possono fare anche per il *De statua*, dove la teoria delle proporzioni costituisce il fondamento di una bellezza frutto di una scelta che evita gli eccessi. L'astrologia, considerata nel Quattrocento la disciplina che regola la corrispondenza tra gli astri e il mondo terreno <sup>9</sup>, occupa un ruolo non insignificante nel trattato architettonico. Infine, nel *De pictura*, la geometria euclidea fornisce i rudimenti della costruzione prospettica. Tuttavia questa sistemazione teorica non sarebbe stata possibile senza il tramite delle lettere <sup>10</sup>. Sono infatti le discipline del trivio a fornire gli schemi concettuali attraverso cui l'operazione di Alberti diviene possibile, e in particolare la retorica che, nel clima culturale del primo Quattrocento, acquistava particolare peso grazie alle scoperte, ad opera soprattutto di Poggio Bracciolini, dei codici di Cicerone e Quintiliano <sup>11</sup>. Lo stesso Alberti, d'altro canto, aveva ricevuto un'educazione umanistica basata sui classici nella scuola padovana di Gasparino Barzizza, vivace e intelligente promotore di studi sui due retori latini <sup>12</sup>. Ma se da un lato la retorica costituisce la base per lo sviluppo di categorie critiche, dall'altro tende ad attenuare la dimensione tecnica ed empirica e ad assimilare le arti alle forme letterarie. Per questo motivo il ricorso ad un impianto retorico viene criticato da Ghiberti ancora molto legato all'ambiente delle botteghe <sup>13</sup>. Pertanto si può affermare che la nascita della teoria dell'arte avviene quando maturano le condizioni per l'incontro di tre elementi: arti visive, scienza e sapere letterario. Tale avvenimento ha luogo nel momento in cui alla consapevolezza della componente teorica e scientifica delle arti figurative, già presente in Brunelleschi e in molti altri artisti, si accompagna la volontà di farle oggetto di una trattazione chiara e comprensibile e soprattutto una preparazione culturale di ampio respiro quale era quella che Alberti aveva maturato nei suoi lunghi anni di studio. Non è un caso che Alberti sia soprattutto umanista e scrittore, prima ancora che artista, così come non è un caso che i suoi trattati siano diversi non solo da quello di Cennini, ma anche da quello di un valido artista come Ghiberti, o di un grande scienziato "senza lettere" come Leonardo <sup>14</sup>. In questo senso i trattati di Alberti si rivelano un'operazione veramente innovativa non solo perché le questioni affrontate puntano sulla componente intellettuale dell'attività artistica e sull'uso di metodi scientifici, ma soprattutto per il modo di organizzare la materia in un impianto espositivo organico e per l'atteggiamento critico assunto nei confronti dei modelli <sup>15</sup>.

Per comprendere la novità del *De pictura* può essere utile il para-

gone con il coevo *Libro dell'arte* di Cennino Cennini, un testo molto vicino ai ricettari medievali sebbene la precettistica tecnica si presenti già incorniciata in una rudimentale teoria. Quest'opera <sup>16</sup> risente, in parte, dell'influenza del nuovo clima culturale: vi troviamo, infatti, il tentativo di affrancare la pittura dalle arti meccaniche, accostandola alla scienza e alla poesia e, soprattutto, la rivendicazione per l'artista, accanto all'abilità tecnica ("operazione di mano"), del principio ideativo (la "fantasia") <sup>17</sup>. Ma nel complesso il *Libro dell'arte* rimane attento alle tecniche di bottega e indugia a fornire precetti pratici agli artisti. Dal confronto con il *De pictura* emerge tutta la modernità di quest'ultimo. Cennini infatti, da buon pittore, dà molto peso alla pratica e si concentra sull'opera e sulla sua esecuzione, condizionato ancora dalla tradizione medievale che svalutava la figura dell'artista. Alberti, invece, umanista e artista per "diletto" <sup>18</sup>, concepisce la teoria come fondamento della pittura e sottolinea l'importanza delle conoscenze matematiche e letterarie ai fini della buona riuscita dell'opera. Non solo differenze di forma e di terminologia separano i due trattati, ma soprattutto una diversa impostazione volta nell'uno a formare un perfetto artigiano, nell'altro un artista dotto, padrone degli strumenti tecnici e teorici indispensabili alla sua attività.

Da quando, nel 1940, Rensselaer W. Lee ha messo in luce l'importanza del modello retorico nei trattati di pittura del Rinascimento, l'approccio della critica è diventato molto più complesso <sup>19</sup>. L'influenza della retorica sui trattati d'arte albertiani è evidente soprattutto nel modo in cui le nozioni di tale disciplina (si pensi al concetto di *decorum*, di *concinnitas*, di *compositio* ecc.) vengono adattate alle arti figurative. Ma si può cogliere anche un esplicito riferimento a tale modello nei passi programmatici che aprono e chiudono il I libro del *De pictura*, nei quali l'umanista usa tre volte il termine latino *oratio* <sup>20</sup> per indicare il suo trattato, mostrando così di elaborare la sua teoria sull'arte come un discorso retorico <sup>21</sup>. Spesso, però, si è voluta individuare una precisa corrispondenza tra la tripartizione *inventio-dispositio-elocutio* <sup>22</sup> e la suddivisione albertiana in "circonscrizione", "composizione" e "ricezione dei lumi" <sup>23</sup>. In realtà soltanto con i trattati di Paolo Pino (*Dialogo di Pittura*, 1548) e Ludovico Dolce (*Dialogo della pittura intitolato l'Arete*, 1557) il sistema retorico svolge un ruolo esplicito nell'elaborazione dell'impianto teorico, tanto che Dolce, sulla scia di Pino, divide la pittura in Invenzione, Disegno e Colorito, adeguando la tripartizione retorica alle esigenze della trattatistica figurativa. Così per Cicerone e Quintiliano l'*inventio* è la scelta del materiale, mentre per Dolce comprende anche il piano generale della composizione elaborato nella mente del pittore, prima di essere realizzato in un bozzetto. La *dispositio* è lo schema preliminare dell'orazione inteso a dare chiara indicazione delle linee strutturali secondo cui si svilupperà il discorso

definitivo; allo stesso modo, il Disegno, per il teorico dell'arte, è il bozzetto preliminare in cui si concreta l'invenzione del pittore. L'*elocutio* concerne la redazione del discorso e, di conseguenza, l'attenzione allo stile più adatto all'uditorio e all'argomento (umile, medio, sublime), quindi in pittura si traduce nella realizzazione vera e propria del dipinto e negli effetti coloristici.

È da notare che diversamente dalle tripartizioni delle successive teorie dell'arte (Pino e Dolce) quella di Alberti (circonscrizione, composizione e ricezione dei lumi) segue il procedere del pittore nella pratica: dal tracciato della linea di contorno all'indicazione dei vari piani interni, fino alla resa in colore e agli effetti determinati dalla luce. In questo si rivela chiaramente la differenza tra l'umanista, legato alla pratica dell'arte seppur da "dotto dilettante", e i teorici successivi, nei quali si fa via via più evidente la distanza dall'esperienza. È questo probabilmente il motivo per cui la tripartizione albertiana – più attenta all'attuazione pratica – si adatta in modo meno chiaro e diretto alla suddivisione retorica, rispetto a quelle posteriori di Pino o Dolce. Di conseguenza i vari tentativi di metterla in relazione con le tre parti della retorica hanno spesso percorso cammini tortuosi<sup>24</sup>. Lo si può vedere nella proposta di Lee che, pur avendo riconosciuto la differenza tra la classificazione albertiana e quella dei teorici del Cinquecento, individua l'*inventio* nella "composizione"; la *dispositio* in parte nella "composizione" – con l'indicazione di come «le parti si compongono nell'opera dipinta»<sup>25</sup> – e in parte nella "circonscrizione" – il disegno preparatorio che dispone le figure nel bozzetto – e l'*elocutio* nella "ricezione dei lumi"<sup>26</sup>. In realtà l'applicazione di tale schema retorico alla tripartizione albertiana sembra piuttosto forzata e frutto di una lettura retrospettiva che proietta sul trattato di Alberti, in cui pure molti concetti retorici sono presenti, una divisione che solo con Pino e Dolce giungerà ad un più alto grado di consapevolezza teorica e organizzazione formale. Ad esempio è possibile individuare nel *De pictura* il concetto di *inventio*, che anzi è l'unico nominato esplicitamente, ma solo nel III libro, a proposito dell'*istoria*. Ma poiché l'*istoria* è costituita da una corretta composizione di membra, corpi e superfici, secondo i principi di buona disposizione e decoro, il concetto di *inventio*, nel trattato albertiano, sembra assorbire anche il ruolo tradizionalmente assegnato alla *dispositio*. Questa fase viene illustrata nel *De pictura* a proposito della "composizione": «Dico composizione essere quella ragione di dipignere, per la quale le parti si compongono nell'opera dipinta. Grandissima opera del pittore sarà l'istoria: parte della istoria sono i corpi: parte de' corpi sono i membri: parte de' membri le superficie»<sup>27</sup>.

La "composizione", assumendo le funzioni dell'*inventio* e della *dispositio*, svolge un ruolo preponderante nel *De pictura*. Inoltre, sempre in questo contesto, Alberti dà preziosi suggerimenti su come agire sul-

l'animo degli spettatori attraverso il movimento dei corpi dipinti, indicazioni che la retorica demandava alla sfera dell'*actio*. È evidente che la "composizione" albertiana viene ad assorbire compiti che la retorica attribuiva a fasi diverse. Ciò dimostra che, sebbene Alberti si serva nel suo trattato di molte nozioni mutuata dalla retorica, sarebbe fuorviante e improduttivo individuare nel *De pictura* precise corrispondenze con la tripartizione *inventio-dispositio-elocutio*. In effetti per comprendere l'impianto teorico dell'opera sembrerebbe più convincente la proposta di Creighton E. Gilbert<sup>28</sup> che mette in relazione il *De pictura* con i trattati isagogici, i quali dedicavano generalmente una parte alla tecnica, una al contenuto dell'arte e un'altra all'artefice e di cui l'esempio più significativo è costituito dall'*Ars poetica* di Orazio<sup>29</sup>. Questo schema, di origine stoica e assai diffuso durante l'ellenismo, non era applicato solo alla poesia ma a molte altre discipline come la musica o la medicina; esso, infatti, risultava didattico e chiaro ed era in grado di soddisfare le esigenze di un vasto pubblico, costituito sia da tecnici interessati ai fondamenti filosofici della loro arte, sia da amatori che volevano capire anche gli aspetti pratici della disciplina. Non è difficile riscontrare la corrispondenza con i tre libri del trattato albertiano: il primo libro, dedicato ai rudimenti, applica alla pittura le leggi ottiche e geometriche, il secondo dedicato all'arte pittorica, descrive le tre parti che la costituiscono ("circonscrizione", "composizione" e "recezione di lumi") e il terzo è rivolto alla preparazione e alla condotta professionale del pittore. Tuttavia nell'*Ars poetica* di Orazio questo schema è implicito e non emerge con chiarezza, pertanto Edward Wright<sup>30</sup> ha ritenuto più probabile la relazione tra i libri del *De pictura* e l'*Institutio oratoria* di Quintiliano che si può suddividere in tre parti: i rudimenti (*elementa*) e la prima educazione del fanciullo (libri I-II); le cinque parti dell'*ars oratoria* (III-XI); l'oratore (XII)<sup>31</sup>. Ma volendo stabilire una corrispondenza assoluta tra i due trattati, Wright spesso non segnala alcune evidenti divergenze<sup>32</sup>. Così ancora una volta si rivela fuorviante interpretare il *De pictura* come una semplice trasposizione di un modello, piuttosto che come un'opera *sui generis*.

È evidente che nel momento in cui si trova ad affrontare l'impresa di scrivere un trattato sulla pittura senza precisi esempi di riferimento, Alberti rielabora nozioni e schemi concettuali di varia provenienza, adattandoli ai propri scopi. Pertanto utilizza la geometria di Euclide<sup>33</sup> e la *Naturalis Historia* di Plinio<sup>34</sup>, testo allora notissimo<sup>35</sup>, in modo del tutto originale, ricreando, attraverso schemi espositivi retorici, la teoria dell'arte antica e mettendo, così, in rapporto l'attività pittorica classica con quella moderna. In questa tendenza a recuperare ed applicare forme antiche ad argomenti nuovi consiste il suo particolare classicismo, che non si risolve mai in una riproduzione passiva ma in un atteggiamento dialogico e critico.



Tale atteggiamento è particolarmente evidente nel *De re ædificatoria* che, a differenza del *De pictura*, aveva un antecedente famoso a cui rifarsi: il *De architectura* di Vitruvio, di cui, secondo l'ipotesi di Krautheimer<sup>36</sup>, doveva inizialmente essere un commento commissionato da Lionello d'Este. Ma, a causa del linguaggio oscuro e contorto del testo latino di cui, tra l'altro, l'umanista possedeva una copia corrotta, il trattato albertiano assunse via via forma autonoma<sup>37</sup> e acquistò una "dimensione letteraria" che mancava nel modello antico<sup>38</sup>. Però, a differenza del *De pictura*, già dai contemporanei salutato come un'opera altamente innovativa, per il suo costituirsi come la prima teoria dell'arte pittorica, il *De re ædificatoria*, che pure ha introdotto un'analogia innovazione, non è mai stato riconosciuto come tale e, per lo più, è stato interpretato come una versione migliorata del libro di Vitruvio. Ne è conferma l'abitudine a tradurre erroneamente il titolo dell'opera albertiana con *L'architettura*<sup>39</sup>. Ma «se quell'eccellente latinista che era Alberti decide d'intitolare il suo trattato *De re ædificatoria* lo fa proprio per distinguersi da Vitruvio e sottolineare l'estensione del suo campo di cui l'architettura in quanto arte non è che una parte»<sup>40</sup>. Il significato di questo titolo, scelto al posto di quello grecizzante e vago di Vitruvio, per Krautheimer, si riferisce a tutto ciò che in senso ampio riguarda il costruire, dalla pratica edificatoria all'elaborazione delle categorie necessarie per realizzare «un progetto urbano ideale del Quattrocento»<sup>41</sup>. In effetti l'umanista prende le distanze dal modello latino e, pur mantenendo lo schema generale e la divisione in dieci libri, polemizza spesso con il suo illustre predecessore, schernendolo per la scarsa eleganza linguistica e per l'imprecisione dei concetti<sup>42</sup>. Di conseguenza si sforza di creare una nuova terminologia artistica, mutuando spesso il lessico dalla retorica, per evitare i grecismi di Vitruvio e rendere comprensibili argomenti tecnici e complessi. Pertanto il *De re ædificatoria* si presenta molto più sistematico del *De architectura*, in cui Vitruvio si limita a raccogliere un materiale vasto ed eterogeneo, talvolta senza comprendere il significato delle affermazioni trascritte dalle fonti greche<sup>43</sup>. La struttura del trattato albertiano si snoda in modo organico e razionale. L'esposizione procede dai concetti generali a quelli particolari: secondo un percorso a scatole cinesi, la trattazione si scompone in continue suddivisioni, cominciando da una partizione generica in edifici sacri e profani e specificandosi via via in pubblici e privati, case di città e di campagna, abitazioni per la plebe o per i ceti abbienti<sup>44</sup>. Pertanto dagli argomenti comuni a tutti i tipi di edifici si passa alle costruzioni particolari che si distinguono a seconda del rango sociale di chi vi abita o della funzione che vi si svolge. Ancora una volta si tratta di uno schema espositivo di tipo retorico, che procede dai *genera* alle *species* attraverso continue sottoclassificazioni.

Nonostante Alberti sia debitore a Vitruvio di quasi tutte le infor-

mazioni presenti nel suo trattato – dalla storia dell'architettura alle tecniche di costruzione, dalle indicazioni climatiche e ambientali alla tipologia degli edifici – nonché di molti concetti teorici e delle coppie tassonomiche sacro/profano, pubblico/privato, egli tuttavia assume, in modo significativo, un atteggiamento critico nei confronti del modello. Infatti non si limita a chiarire e ordinare il testo vitruviano – del quale il *De re ædificatoria* sarebbe altrimenti una variante di migliore qualità –, ma lo sottopone ad una vera e propria trasformazione concettuale. Ricorrendo ad una metafora architettonica si può dire che Alberti usa gli stessi materiali per costruire un edificio nuovo. Si pensi al caso della triade *firmitas-utilitas-venustas*. Nel *De architectura* le tre nozioni, raramente accomunate <sup>45</sup>, non svolgono un ruolo produttivo all'interno di una teoria estetica, né intervengono a cadenzare un ordine cronologico nell'organizzazione del testo o nell'evoluzione storico-artistica. Poste su uno stesso piano, non determinano una scala di valore né indicano delle priorità. Pertanto in Vitruvio «la triade non ha funzione. [...] potrebbe essere soppressa senza cambiare niente all'organizzazione e alla portata del *De architectura*» <sup>46</sup>. Nel *De re ædificatoria*, invece, le tre nozioni sono esposte, fin dal prologo, secondo una sequenza temporale e gerarchica e svolgono una funzione rilevante sia nell'articolazione del trattato sia nello sviluppo del processo architettonico. Soprattutto la categoria della bellezza acquista particolare importanza <sup>47</sup>, sia perché rappresenta il vertice di uno sviluppo storico-artistico che, dopo gli Asiatici e i Greci, si compie solo con i Romani, sia perché segna quel momento di grande consapevolezza teorica in cui la *pulchritudo* è vista come elemento indispensabile all'architettura in quanto arte. Considerazioni analoghe si possono fare per la metafora dell'*edificio-corpo* che, come si è visto, fonda e regola l'estetica albertiana, mentre nel *De architectura* serve solo ad esemplificare e chiarire il concetto di *symmetria*. Evidenti, poi, sono le differenze tra questa nozione e la *concinnitas* di Alberti, che non solo svolge un ruolo dinamico e costruttivo nell'attività artistica, in quanto costituisce una caratteristica intrinseca e costitutiva dell'opera stessa, ma rappresenta anche una fondamentale regola operativa oltre che nella sfera estetica anche in quella naturale ed etica. Al contrario la *symmetria*, pur intervenendo attivamente nell'ambito della progettazione, si riduce alla semplice ripetizione di un modulo scelto come unità di riferimento, e rivela i suoi limiti quando le condizioni empiriche costringono l'architetto a modifiche che ne mettono in crisi la coerenza matematica. Così mentre la *concinnitas* si basa sull'identità tra la razionalità delle proporzioni e la percezione esteriore dell'aspetto armonico, la *symmetria* talvolta viene meno a questa identità cedendo il posto all'*eurythmia*. Pertanto – come si è accennato a proposito della diversa funzione svolta dall'occhio nella teoria architettonica di Vitruvio e in

quella di Alberti <sup>48</sup> – l'*eurythmia* non è un concetto autonomo che comporta una determinata idea della struttura, né rappresenta un processo costruttivo, ma indica solo il risultato visibile della *symmetria* ovvero attesta l'aspetto estetico di ciò che esiste ed è già formato.

Per la consapevolezza della visione critica e per la prospettiva teorica con cui sono affrontati i problemi estetici, il trattato albertiano si distingue da quello di Vitruvio e costituisce un caso esemplare per chiarire il modo in cui il nostro Autore si rapporta ai modelli antichi, sia che si tratti della retorica, sia del *De architectura*, sia di altre fonti documentarie o monumentali. Libero dai condizionamenti della tradizione e delle opinioni più correnti, Alberti assume nei confronti tanto delle opere artistiche quanto degli scritti teorici un atteggiamento critico <sup>49</sup>, sostituendo al principio di autorità il criterio della funzionalità reciproca dei riferimenti: l'esempio degli antichi, il consiglio degli esperti, la pratica continua <sup>50</sup>. Tanto nella pratica artistica quanto nell'attività teorica Alberti opera "demiurgicamente" con materiali già dati per inserirli in contesti nuovi o per realizzare originali associazioni. In questo modo egli instaura con i modelli un rapporto "dialogico" in cui il nuovo recupera l'antico senza soppiantarli, ma attribuendogli un senso diverso. Questo atteggiamento emulativo induce Alberti a riprendere antiche e già note forme letterarie per riconfigurarle in modo inaspettato e originale. Si pensi al *Philodoxeos* <sup>51</sup>, la commedia giovanile a lungo creduta opera del latino Lepidus, in cui si reinterpreta il modello antico in maniera moderna e personale; oppure al III libro della *Famiglia*, che assimila non solo i contenuti ma anche lo stile dell'*Oeconomicus* di Senofonte, fondendolo con i nuovi ideali borghesi; oppure alla *Vita* <sup>52</sup>, in cui si riprende Plutarco e Diogene Laerzio, ma in una chiave autobiografica. Ma soprattutto si pensi ai modi in cui l'influenza di Luciano ha determinato forma, tono e contenuto delle *Intercoenales* <sup>53</sup> e del *Momus* <sup>54</sup>. Sebbene molti contemporanei attendessero alla traduzione latina delle opere luciane, solo Alberti se ne appropriò come modello «non per pura imitazione, ma per creare un nuovo mezzo di espressione di se stesso e di una visione della vita molto simile a quella dell'autore greco» <sup>55</sup>, ricca di particolari autobiografici, ma molto più seria che faceta, creando così un genere che mancava nella letteratura latina e dando inizio a tutta l'imitazione luciana del Rinascimento <sup>56</sup>.

A chiarimento e a conferma di tale rapporto con i modelli può essere utile ricordare quella famosa pagina dei *Profugiorum ab erumna libri* <sup>57</sup> che è stata definita una «guida metodologica permanente alla lettura di qualsiasi testo albertiano, e più in generale umanistico» <sup>58</sup>. Si tratta del proemio al terzo libro in cui Alberti fornisce importanti indicazioni di poetica per interpretare i testi letterari, ma non è escluso che possa rivelarsi produttivo anche per i trattati d'arte. Partendo dalla

constatazione che «gl'ingegni d'Asia e massime e' Greci» si sono cimentati in tutte le arti e campi di sapere, Alberti si rende conto che a lui, come a tutti i moderni, non resta altro che togliere «da quel pubblico e nobilissimo edificio» quel che più risulta «accommodato» ai suoi disegni. Riprendendo il principio terenziano <sup>59</sup> del *nihil dictum quin prius dictum* <sup>60</sup>, l'umanista si propone di mescolare e variamente disporre il *dictum prius*, raccogliendo la sapienza sparsa nelle opere degli antichi e componendo un paziente lavoro di mosaico, proprio come fece Cipreste. Ne consegue che i materiali così adoperati in un nuovo contesto acquistano sia un senso originale sia una diversa funzione <sup>61</sup>. «E veggonsi queste cose litterarie usurpare da tanti, e in tanti loro scritti adoperate e disseminate, che oggi a chi voglia ragionare resta altro nulla che solo el raccogliere e assortirle e poi accoppiarle insieme con qualche varietà dagli altri e adattezza dell'opera sua, quasi come suo istituto sia imitare in questo chi altrove fece el pavimento» <sup>62</sup>.

È significativo che Alberti introduca queste indicazioni di poetica attraverso una metafora architettonica in cui paragona l'arte poetica a quella musiva. «Non so se fu Cipreste, del quale Vitruvio scrive tanta lode, o se fu altro architetto inventore di questo pingere e figurare, come oggi fanno, el pavimento. [...] e vide costui a tanto edificio cocervati e accresciuti e suoi parieti con squarci grandissimi di monti marmorei, e videvi di qua e di là colonne altissime; e videvi sopra imposti e travamenti e la copertura fatta di bronzo e inaurata; e vide che dentro e fuori erano e gran tavolati di porfiro e diaspro, a suoi luoghi distinti e applicati; e ogni cosa gli si porgea splendido; e miravavi ogni sua parte collustrata e piena di maraviglie: solo el spazzo stava sotto e piedi nudo e negletto. Adonque, e per coadornare e per variare el pavimento dagli altri affacciati del tempio, tolse que' minuti rottami rimasi da' marmi, porfidi e diaspri di tutta la struttura, e coattatogli insieme, secondo e loro colori e quadre compose quella e quell'altra pittura, vestendone e onestandone tutto el pavimento. Qual opera fu grata e iocunda nulla meno che quelle maggiori al resto dello edificio. Così avviene presso de' litterati» <sup>63</sup>. Proprio la tecnica del mosaico, infatti, costituisce la chiave ermeneutica attraverso cui interpretare non solo i testi letterari, ma tutta l'opera albertiana nel suo complesso, sia come produzione teorica che più prettamente artistica.

Un discorso a parte, invece, bisogna fare per il *De statua*, il più breve e problematico dei trattati albertiani <sup>64</sup>. Fin dall'antichità la scultura risente più delle altre arti visive del pregiudizio aristocratico che stabiliva una gerarchia di valore secondo il tipo di esercizio, manuale o intellettuale, richiesto. L'architettura poteva vantare diritti sulla base del criterio di utilità; tant'è vero che nello *Speculum doctrinale* di Vincenzo di Beauvais è posta al secondo posto tra le arti meccaniche più indispensabili, poiché contribuisce a soddisfare uno dei bisogni prima-

ri dell'uomo <sup>65</sup>. La pittura, invece, arte manuale e non utile, non figura nelle classificazioni medievali. Tuttavia, secondo una tradizione che ha origine con Paolino da Nola (V sec. d. C.) e si rafforza con Gregorio Magno <sup>66</sup>, essa era considerata importante ai fini educativi degli incolti; inoltre le veniva riconosciuta una certa "complessità", anche di tipo intellettuale, nella rappresentazione di immagini ad effetto illusionistico. Al contrario la scultura non aveva alcuna possibilità di elevarsi dalla sfera meccanica, in quanto, indipendentemente dal tipo di tecnica utilizzata, comportava in ogni caso fatica e sudore. Per questo era stata l'arte meno considerata fin dall'antichità, tanto che Plutarco <sup>67</sup> poteva affermare che, pur ammirandone le opere, nessun giovane nobile avrebbe mai voluto essere un Fidia o un Policletto. Non si hanno notizie di trattati su questa arte antecedenti a quello albertiano e le uniche attestazioni rimaste fanno riferimento al *topos* del paragone tra scultura e poesia, come nell'*Olimpico* di Dione di Prusa, o tra pittura e scultura. Tra queste due arti si determinò fin dall'antichità un tale rapporto di simbiosi che parlare dell'una era equivalente a parlare dell'altra, così l'attenzione rivolta alla pittura fu probabile causa del silenzio relativo alla scultura. In Alberti ricorre il motivo tradizionale che considera pittura e scultura come arti "imparentate" (*cognatus* = consanguineo, della stessa origine) e relega in ombra la seconda perché maggiormente connessa, rispetto alla prima, alla fatica manuale <sup>68</sup>: «Sono certo queste arti cognate e da uno medesimo ingegno nutrite, la pittura insieme con la scultura. Ma io sempre preposi l'ingegno del pittore, perché s'opera in cosa più difficile» <sup>69</sup>.

Si tratta di un *topos* diffuso nel Cinquecento, infatti anche Leonardo sostiene la superiorità della pittura che richiede «maggior fatica di mente» sulla scultura che comporta «maggior fatica di corpo» <sup>70</sup>. Ma è interessante mettere in evidenza che, sebbene Alberti si serva di questo motivo per confermare la comune origine delle due arti, non giunge ad appiattare la scultura sulla pittura. A questo riguardo è significativo che egli dedichi ad entrambe un intero trattato, dimostrando così l'autonomia di ciascuna pratica <sup>71</sup>. D'altro canto anche nel *De statua* viene confermata la specificità delle due arti. Infatti dopo aver classificato, sulla base del tipo di attività richiesta (aggiungere, togliere o entrambe le operazioni) le pratiche che si possono ricondurre alla statuaria (quella dei modellatori, degli scultori e degli argentieri), Alberti afferma: «Ci sarà forse chi pensa che a questi ultimi [argentieri] si debbano aggiungere i pittori per il fatto che si servono di sovrapposizioni di colori; ma, a ben rifletterci, si capisce che non tanto aggiungendo o togliendo, quanto con tutt'altra e lor propria arte costoro si sforzano di imitare le linee ed i lumi degli oggetti che vedono con l'occhio» <sup>72</sup>.

Per la consapevolezza della diversa specificità pratica e teorica delle tre arti figurative, Alberti segna una tappa significativa nella storia del-

l'estetica. D'altra parte egli si rende conto che le tre pratiche costituiscono un gruppo a sé stante fondato sull'identità di alcuni principi di base, tra cui la matematica e il disegno, tanto che alcuni precetti possono valere sia per l'architetto sia per il pittore o per lo scultore. È significativo, in proposito, quanto si afferma in apertura al VII libro del *De re aedificatoria*, dedicato agli ornamenti degli edifici di culto: «Questa trattazione sarà di così grande utilità, che perfino i pittori, raffinatissimi ricercatori di bellezze, la reputeranno d'importanza imprescindibile; avrà inoltre quel tanto di piacevolezza che permetta almeno di non pentirsi per averne intrapreso la lettura»<sup>73</sup>. Ma il fatto che subito dopo vengano date delle indicazioni per fare una statua mostra, sia pure implicitamente, come il trattato possa suscitare l'interesse anche degli scultori. Analogamente il *De pictura* può rivelarsi utile per gli architetti che vi trarranno suggerimenti per il loro lavoro; e si tenga presente che sulla «regola e arte del pittore» si regge anche la scultura<sup>74</sup>. Indubbiamente è presente in Alberti quella concezione unitaria delle arti visive che si andrà lentamente affermando nel corso del tempo e che, attraverso la famosa definizione di "arti del disegno" coniata dal Vasari, porterà nel Settecento al configurarsi del sistema delle Belle Arti. Interessato principalmente a sottolineare il carattere intellettuale di pittura, scultura e architettura, l'umanista non si cura di stabilire la superiorità dell'una sull'altra, secondo una voga diffusa nel Cinquecento e di cui costituisce una preziosa testimonianza l'inchiesta di Benedetto Varchi<sup>75</sup>. Scopo di Alberti è mostrare le affinità delle arti visive con le discipline del quadrivio, ovvero con le scienze. In tal modo, però, se da un lato egli le avvicina alle attività intellettuali, distinguendole dall'artigianato, dall'altro non ne coglie lo specifico sistema di funzionamento. Infatti perché dal vecchio insieme delle *artes* possa nascere il moderno complesso delle *Belle Arti*, occorrerà intraprendere la strada opposta e, svincolando le arti pure dalle scienze, acquisire consapevolezza che esse formano una classe autonoma e distinta dagli altri piani della cultura. A questo risultato si giungerà solo nel Settecento, con Batteux che, prendendo le distanze dai "fisici", applicherà il loro metodo alle arti, per ricondurle ad un'unità sistematica e ad un medesimo principio<sup>76</sup>. Ciò non toglie che il Rinascimento e in particolare i trattati di Alberti segnino in questo percorso una tappa significativa, portando a maturazione il processo di emancipazione delle arti visive. Infatti solo equiparando le arti alle scienze sarà possibile comprendere la loro diversità rispetto a queste ultime e coglierne, per analogia, il peculiare sistema.

Il *De statua* solleva complesse difficoltà ermeneutiche già a partire dalla datazione che alcuni vogliono vicina a quella del *De pictura* (1435), altri posteriore allo stesso *De re aedificatoria* (1452)<sup>77</sup>. Non è questa la sede per risolvere tale *vexata quaestio*; si possono, però, riscontrare in questo trattato diversi motivi che lo accomunano agli al-

tri due, quali l'intenzione di considerare l'arte come attività intellettuale affine alla scienza e il tentativo di individuare strumenti di precisione attraverso cui conferire, sulla base di rigorosi calcoli matematici, fondamento oggettivo all'imitazione artistica. In tutti questi tre scritti l'accento batte continuamente sulla necessità della conoscenza di un metodo che si basi sulla matematica, sulla geometria, sull'ottica, insomma su discipline che erano considerate liberali <sup>78</sup>. E se Alberti considera ancora l'arte, in linea con la tradizione medievale, «facere quidem aliquid certa cum ratione» <sup>79</sup>, sottolineandone l'elemento produttivo – benché sia presupposta anche un'attività poetica dell'intelletto (*ratio*) –, si deve notare che, nella sua formulazione, il vago aggettivo “recta” della definizione tomistica («ars est recta ratio factibilium» <sup>80</sup>) viene precisato e rafforzato dall'aggettivo “certa”, sulla base del fondamento matematico comune a pittura, scultura e architettura. L'arte si profila quindi come un'attività gnoseologica, frutto di un processo conoscitivo che si esplica in un momento esecutivo, durante il quale l'artista «posa sequere colla mano quanto arà coll'ingegno compreso» <sup>81</sup>. Il lavoro manuale e la fatica ad esso conseguente – *topos* classico a cui aveva ricorso la tradizione aristocratica per svalutare e condannare le arti figurative – passa ora in secondo piano, mentre viene sottolineata l'attività teorica e intellettuale dell'artista che si serve di mezzi di precisione per una rappresentazione quanto più simile possibile al vero aspetto della natura. Tanto che Alberti afferma: «Non credo io dal pittore si richiegga infinita fatica, ma bene s'aspetti pittura quale molto paia rilevata e simigliata a chi ella si ritrae; qual cosa non intendo io senza aiuto del velo alcuno mai possa» <sup>82</sup>.

La nascita del trattato come superamento dei ricettari di bottega si fonda sul tentativo di uscire dal campo puramente operativo e tecnico per innalzarsi a dottrina in grado di conciliare teoria e prassi e di impostare il rapporto artista-opera su criteri di validità scientifica, facendo ricorso a principi matematico-geometrici e a strumenti di precisione in grado di conferire fondamento veritativo all'imitazione artistica. Ma tale discorso teorico sulle arti si rende possibile solo a condizione di riconoscere il loro valore gnoseologico, ovvero di considerarle come discipline pratico-speculative. Per questo motivo Alberti, promuovendo l'ideale dell'artista dotto <sup>83</sup> e mettendo l'accento sulla componente ideativa oltre che operativa della sua attività, tenta un'operazione culturale mirante ad affrancare le arti figurative dalla sfera meccanica per conferire loro una più alta dignità intellettuale <sup>84</sup>.

## 2. *Il sapere dell'artista*

Nelle concezioni estetiche del Rinascimento si possono individuare due percorsi paralleli: quello rappresentato da Marsilio Ficino, che elabora una teoria del bello sulla linea della tradizione metafisica neo-

platonica, e quello costituito da Alberti e da Leonardo, i quali mirano più concretamente a conferire dignità intellettuale all'attività artistica<sup>85</sup>. Mentre la linea metafisica tende al puro contemplare e non prende in considerazione l'arte, la teoria di Alberti e di Leonardo si concentra sul "fare" e mette al bando le nozioni astratte e filosofiche in nome di un "sapere concreto"<sup>86</sup>. Ecco perché Alberti dichiara, nel *De pictura*, di trattare la materia «non come matematico ma come pittore», infatti «quelli col solo ingegno, separata ogni materia, misurano le forme delle cose. Noi, perché vogliamo le cose essere poste da vedere, per questo useremo quanto dicono più grassa Minerva»<sup>87</sup>. Pur desumendo i principi fondamentali dalle scienze, le arti figurative si servono di un linguaggio concreto e aderente alle cose, lontano dalle astrazioni logico-matematiche<sup>88</sup>. Così nel *De punctis et lineis apud pictores*<sup>89</sup> Alberti precisa la diversa considerazione che il matematico e l'artista fanno del punto, per entrambi elemento indivisibile e originario: per il primo, però, l'indivisibilità del punto va percepita in forma astratta sulla base di un'intuizione intellettuale, per il secondo, invece, si tratta della percezione concreta e sensibile di un segno appena visibile sulla tela. Questa esigenza del dato sensibile è presente anche negli *Elementi di pittura*<sup>90</sup>, un trattatello a carattere tecnico-didascalico che si può considerare propedeutico al *De pictura*, in quanto chiarisce e sviluppa alcuni dei principi geometrici esposti nel primo libro dell'opera maggiore<sup>91</sup>. In questo scritto, anticipando le considerazioni di Piero della Francesca e di Leonardo sulla differenza tra dati matematici ed elementi considerati dal pittore<sup>92</sup>, Alberti mette a confronto le tradizionali definizioni euclidee di punto, linea, superficie e corpo con quelle informate al criterio della percezione visiva<sup>93</sup>. Per Alberti la pittura è «segno» ovvero «qualunque cosa stia alla superficie per modo che l'occhio possa vederla»<sup>94</sup>, perciò gli elementi geometrici, ai quali sono riconducibili tutte le forme delle cose, vengono individuati per mezzo di un dato materiale: la loro traccia grafica.

Rispetto al pensiero astratto e razionale del matematico, che segue deduzioni logiche lontane dal contatto con la realtà, Alberti rivendica un modo di procedere che, pur non mancando di precisione e rigore scientifico, non rinneghi il mondo dei sensi. Così nei suoi trattati egli ricorre a metafore, a similitudini tratte dal mondo naturale, o ad *exempla* mitologici e storici proprio perché vuole «le cose essere poste da vedere»<sup>95</sup>. E tale esigenza di concretezza e chiarezza si manifesta anche a livello lessicale: ove è possibile, le scelte linguistiche cercano agganci con la realtà, altrimenti attraverso un procedimento analogico, sono conati neologismi prendendo «a prestito i nomi da oggetti somiglianti ai nostri»<sup>96</sup>.

Se in Alberti è riscontrabile un certo equilibrio tra l'attenzione ai principi ottico-geometrici della pratica pittorica ed un'esposizione let-



teraria volta a rendere più facilmente fruibile il testo, i teorici successivi non si addentrano nell'astratto campo della matematica, tanto che circa un secolo più tardi Paolo Pino rimprovera all'umanista di aver scritto un «trattato di pittura in lingua latina, il quale è più di matematica che di pittura, ancor che prometti il contrario»<sup>97</sup>. In realtà fin dalle intenzioni programmatiche Alberti si fa promotore di un “sapere concreto”, aderente alle cose, per il quale egli cerca faticosamente, nei suoi trattati, di coniare un linguaggio idoneo. In questa prospettiva l'immagine dell'“artista dotto”, delineata nel *De pictura* e destinata ad avere grande fortuna nei secoli successivi, deve essere letta in due direzioni: non solo, come per lo più è stato fatto, nel senso di un “tecnico” dotato di una adeguata preparazione culturale, ma anche di un “dotto”, interessato ai problemi concreti e all'operatività pratica. Attraverso questa duplice chiave ermeneutica, l'artista dotto albertiano si profila come portatore di un sapere che coinvolge tutti i meccanismi mentali, evitando quella scissione tra sapere scientifico e sapere artistico, che sarà poi operante nella cultura moderna.

Per comprendere meglio questi problemi, è indicativo il *Momus sive de principe*, un romanzo allegorico d'impronta lucianea in cui, attraverso la metafora mitologica, emerge in modo chiaro la preferenza di Alberti per un “sapere concreto”. In quest'opera Caronte si prende gioco del filosofo Gelasto<sup>98</sup> che conosce «il corso degli astri», ma non sa «niente delle cose umane» e, di contro, loda l'acutezza dello sguardo del pittore che «a forza di osservare attentamente le forme del corpo, ha visto da solo più» cose di tutti i filosofi insieme, con le loro sottigliezze, i loro cavilli verbali e le loro «ricerche sul cielo»<sup>99</sup>. Il fare degli artisti è il modo concreto del conoscere, e consente, meglio di tanti altri approcci più teorici, di avvicinarsi alla verità. Nel *Momus*, architettura e pittura vengono contrapposte all'astratta speculazione filosofica e sono considerate fonte di un sapere che si può definire “poietico” in senso etimologico (ποίησις), in quanto la dimensione gno-seologica si fonde con quella produttiva. È questa la conclusione a cui sembra giungere Giove quando si rammarica di aver affidato ai filosofi, piuttosto che agli architetti, il piano di ricostruzione del mondo<sup>100</sup>. In questa prospettiva, l'architettura si colloca al vertice della gerarchia delle arti e assume ad un ruolo civile e sociale altissimo. D'altro canto il *Momus* è stato scritto negli stessi anni del *De re aedificatoria*, con cui converge in parecchi punti e di cui costituisce, in un certo senso, la controparte allegorica<sup>101</sup>. Ed è noto che nel trattato Alberti elogia l'architetto in quanto responsabile del miglioramento della salute e del tenore di vita degli uomini e giunge persino ad attribuire il merito della difesa cittadina, durante gli eventi bellici, più all'intelligenza e all'abilità dell'architetto che alle armi e alla guida del comandante militare<sup>102</sup>.

L'atteggiamento "a-filosofico" di Alberti trova il suo presupposto in una scelta di fondo: un ideale di conoscenza non astratto, ma aderente alla realtà e volto all'utilità pratica <sup>103</sup>. Ne consegue che il fine di tutte le arti, per l'umanista, è quello di giovare all'umanità e di rendere felice la vita (*ad vitam bene beateque agere*). Pertanto egli fonda la gerarchia delle arti, in linea con la tradizione medievale, sul criterio dell'*utilitas* <sup>104</sup>. Tuttavia ciascuna pratica artistica si distingue dalle altre per una sua finalità intrinseca e naturale: alcune arti «sono coltivate per la loro necessità», altre «per i vantaggi che presentano», «altre ancora [...] perché riguardano argomenti piacevoli a conoscersi» <sup>105</sup>. Ma un'arte si differenzia in modo particolare tra tutte, in quanto non se ne può fare a meno, ed è la sola in grado di conciliare la convenienza pratica (*utilitas*) con la gradevolezza (*voluptas*) e il decoro (*dignitas*): l'architettura, che «è quanto mai vantaggiosa alla comunità come al privato, particolarmente gradita all'uomo in genere e certamente tra le prime per importanza» <sup>106</sup>.

Attribuendo alle arti una finalità pragmatica, Alberti condanna chi si dedica ad astratte ricerche astronomiche e matematiche, come i movimenti degli astri o la quadratura del cerchio, attività che egli ritiene «poco necessarie e molto faticose» <sup>107</sup>. Si tratta di un ideale di vita che ribalta la posizione del *Theogenius*, nel quale il godimento proveniente dagli studi letterari era tale da indurre chi ne fruiva nell'illusione di «abitare tra li dii» <sup>108</sup>. La vita solitaria, dedicata alle *litteræ*, di cui già nel *De commodis* Alberti avvertiva tutti gli svantaggi, viene soppiantata da un *modus vivendi* calato nella realtà e da una cultura che non rimane fine a se stessa <sup>109</sup>. Per questo motivo, Alberti non apprezza coloro che spendono le loro energie «in cose non certe e di sua natura a' mortali non concesse» <sup>110</sup>, come ricorda l'ammonizione dell'intercenale *Fatum et Fortuna* <sup>111</sup>: «Smetti, uomo, smetti di andar ricercando, oltre quanto è consentito all'uomo, simili misteri del Dio e degli dei. Sappi che a te, e a tutte le altre anime racchiuse in un corpo, questo solo è stato concesso: non ignorare completamente quel che vi cade sotto gli occhi» <sup>112</sup>.

Sulla base di questi presupposti, pittura, scultura e architettura, in quanto arti del visibile, si rivelano gli strumenti conoscitivi più idonei ad investigare il reale poiché si fondano sulla vista, intesa come esperienza puramente sensibile <sup>113</sup>. Questa stessa convinzione si ritrova in Leonardo il quale, benché da una prospettiva matematica, basa il primato della pittura su quello della percezione visiva. Così con lui si fondono il sapere astratto dello scienziato e il fare concreto dell'artista e la pittura si configura come unione di ragione ed esperienza <sup>114</sup>. Ma proprio la compresenza di questi due elementi è stata talvolta giudicata causa del "fallimento" di Leonardo come scienziato moderno: il forte legame con l'empiria lo attraeva, infatti, verso problemi parti-

colari, impedendogli di «elaborare un corpo sistematico di conoscenze»<sup>115</sup>. Questo modo di interpretare la figura del grande artista-scienziato vinciano non tiene conto dell'unità di sapere pratico/teorico che era propria degli uomini del Rinascimento<sup>116</sup>, prima che gli specialisti moderni operassero la scissione tra il fare concreto dell'arte e l'astratta operatività della scienza<sup>117</sup>. Le origini di questa frattura sono state individuate da alcuni proprio nel Quattrocento, quando gli artisti per sganciarsi dalle corporazioni artigiane affidano alla matematica il compito di intellettualizzare la loro attività<sup>118</sup>. In questa direzione Leon Battista Alberti, prescrivendo al pittore la conoscenza della geometria, finisce per dare fondamento teorico ad una esigenza diffusa. Non era infrequente, infatti, che gli artisti ricorressero a degli esperti per risolvere i problemi rispetto ai quali i mezzi tradizionali della tecnica artigianale si rivelavano insufficienti. Così nella costruzione della cupola di S. Maria del Fiore, Brunelleschi chiede aiuto al matematico Toscanelli<sup>119</sup> superando, con tale collaborazione, la scissione esistente nel Medioevo tra dotti e artigiani. Secondo questa chiave di lettura il Rinascimento costituirebbe un cruciale momento di svolta, poiché la contrapposizione medievale tra mente e mano si risolve a scapito dell'autonomia dell'arte, che tende ad assimilarsi alla scienza, e si avvia un processo al termine del quale sta la figura dello scienziato puro: «quando Brunelleschi avrà perfettamente assorbito la matematica nella forma di cui ha bisogno, si chiamerà Galileo e si occuperà della produzione solo come puro lavoratore intellettuale»<sup>120</sup>.

Ma in realtà, il ruolo di primo piano che Leon Battista Alberti con i suoi trattati ha svolto, in quello che è stato chiamato “processo di intellettualizzazione dell'arte”<sup>121</sup>, può essere letto anche secondo altre chiavi ermeneutiche, in base alle quali la figura dell'artista dotto si rivela prolifica di aperture in diverse direzioni. Infatti, quando Alberti consiglia al pittore di acquisire nozioni di geometria e rendersi familiare ai poeti e agli oratori, si rende ormai conto che le competenze limitate ed empiriche dell'artigiano, formatosi nella bottega, non possono assolvere da sole alla complessità dell'operare artistico. Per lo stesso motivo nel *De re ædificatoria* egli suggerisce più volte di rivolgersi agli esperti in grado di consentire all'artista, grazie ai loro consigli, di giungere a risultati perfetti<sup>122</sup>. Non è un caso che la *Nascita di Venere* e la *Primavera* di Botticelli si rivelino, alla luce di una complessa interpretazione iconografica<sup>123</sup>, ricche di riferimenti alla poesia e alla scienza contemporanee; risultato a cui, probabilmente, non è estranea la familiarità del pittore con il dotto umanista Poliziano<sup>124</sup>.

In realtà, come si è osservato nel capitolo precedente<sup>125</sup>, Alberti non definisce con precisione la figura del *peritus*, per cui inizialmente non è chiaro se egli intenda riferirsi ad un esperto in una disciplina specifica o ad un uomo di cultura in senso lato. Nel *De re ædificato-*

ria il termine *peritus* si confonde spesso con il termine *doctus*. Con tale qualifica nel *De commodis litterarum atque incommodis* viene designato il letterato, colui che sconta la possibilità di pervenire alla «cognizione delle cose più sublimi e meravigliose»<sup>126</sup> con una vita fatta di sacrifici e di clausura sempre chino sui libri, ma alla fine, attraverso le *litterae*, riesce a raggiungere la *sapientia* e la virtù. Lungi dal ridursi ad una esaltazione del sapere libresco, altrove criticato, il *De commodis* deve essere interpretato alla luce del contesto che l'ha originato. L'intento di Alberti, infatti, è quello di difendere la sua condizione personale, la condizione, cioè, di chi ha rinunciato ad attività più produttive, come la mercatura di tradizione familiare, per dedicarsi allo studio. D'altro canto il *doctus*, sebbene dotato di un cospicuo bagaglio culturale, non rimane confinato in un *hortus conclusus* libresco e, quando non si dedica ad arti più remunerative, come la medicina o l'avvocatura<sup>127</sup>, incentra, come Leon Battista Alberti, il suo esercizio e la sua riflessione sul *medium* linguistico<sup>128</sup>. Ulteriori spunti per chiarire il concetto di *peritus* provengono da un'opera scritta in età senile, il *De iciarchia*, in cui "esperto" e "dotto" sono considerati sinonimi e non indicano più l'uomo di cultura in generale, ma chi ha esperienza in una pratica specifica («esperti e dotti in quella cosa qual tu tratti»). In questo trattato tornano gli ammonimenti, già presenti nel *De re aedificatoria*, sulla necessità di non affidarsi soltanto al proprio ingegno, ma di avvalersi del giudizio di dotti ed esperti, «però che con loro raro ti sequirà che tu poi ti penta. Non par verisimile che 'l iudizio di più omini periti e buoni sia fallace. [...] Agiugni che della emendazione degli amici arai utilità, e dalla comprobazione loro arai gaudio, e confermerassi el voler tuo con migliore speranza e con più certa aspettazione»<sup>129</sup>. Si deduce che per Alberti la cultura non deve mai essere disgiunta dall'esperienza pratica<sup>130</sup>. Infatti se le dottrine «sono in prima necessarie» perché «insegnano conoscere il vero dal falso ed eleggere il meglio»<sup>131</sup>, devono però essere sempre accompagnate dall'esercizio: «Né sia chi stimi non essercitandosi abituare in sé virtute alcuna. Non scrivendo, non pingendo, mai diventeresti pittore o scrittore»<sup>132</sup>. La teoria, infatti, è necessaria ma insufficiente per la buona riuscita dell'opera. Così se il nome "fabbro" indica chiunque si dedichi alle opere fabbrili, solo coloro che le eseguono bene saranno chiamati "buoni fabbri". *Mutatis mutandis* «Qualunque non stultissimo facesse professione d'esser musico, a costui diletterebbe adoperarsi in musica, e vorrebbe quanto in sé fusse al tutto esser non inferiore a' musici buoni»<sup>133</sup>. Il principio si può estendere a qualsiasi campo: non è sufficiente, infatti, essere designati con il nome relativo ad una specifica attività (fabbro, musico, padre di famiglia), ma occorre anche possedere le doti necessarie per svolgerla e, soprattutto, è necessario fare realmente quanto quel determinato compito richieda. Pertanto una formazione completa si ha

quando si integra lo studio teorico con l'esperienza pratica: ancora una volta trova conferma l'ideale di un sapere "concreto" e volto a finalità pragmatiche <sup>134</sup>.

Si tratta, d'altro canto, di una questione già presente nella tradizione antica. Per Vitruvio i saperi tecnici sono costituiti da due elementi: l'attività pratica, che «appartiene propriamente a coloro che nei singoli settori sono specializzati», e la riflessione teorica (*rationatio*), comune a tutti gli uomini di cultura: i *docti* <sup>135</sup>. Per *rationatio* si intende la conoscenza di quei principi comuni a più discipline, in virtù della quale gli studiosi di musica possono discutere con gli astronomi sull'accordo che sta alla base sia della musica sia delle concordanze astrali e questi ultimi con i geometri sulla capacità visiva <sup>136</sup>. Si tratta, pertanto, di una capacità che consente di esprimere giudizi, ma non di operare <sup>137</sup>. «I medici e gli studiosi di musica, per esempio, hanno in comune la riflessione sulla pulsazione ritmica delle vene e sulla scansione in rapporto ai piedi [si intende il piede metrico]; se ci sarà tuttavia da medicare una ferita o da strappare un malato al rischio di morte, non si presenterà il musicista, ma sarà compito specifico del medico; allo stesso modo, nel caso di uno strumento musicale, non sarà il medico, ma il musicista ad accordarlo in maniera che le orecchie ricevano dalle melodie il dovuto piacere» <sup>138</sup>.

Recuperando il dibattito ellenistico di matrice aristotelica <sup>139</sup> sulle τέχναι, intese come procedere metodico e "universale" rispetto ad un sapere empirico limitato al "particolare" <sup>140</sup>, Vitruvio afferma la necessità, per diventare un buon architetto, di conciliare pratica e teoria (*fabrica et rationatio*), trasformando così questa figura professionale da capomastro costruttore ad uomo di cultura enciclopedica. Ma nel corso dell'età imperiale, il peso della committenza, sempre più preponderante, riconduce l'architetto a quel ruolo di capomastro che la caratterizzerà lungo tutto il Medioevo. Il merito di Alberti consiste nell'aver recuperato l'insegnamento vitruviano, per lungo tempo caduto in oblio, e nell'essere andato oltre: da un lato estendendo a tutte le arti figurative la concezione di un "artista dotto", dotato di esperienza pratica ma anche dei necessari principi teorici, e dall'altro limitando l'ambito di conoscenze che l'artista deve possedere a quelle più strettamente attinenti all'attività specifica.

Soprattutto in campo architettonico, dove più immediato è l'influsso di Vitruvio, la figura dell'"artista dotto" acquista un ruolo particolarmente significativo, inaugurando l'immagine moderna dello specialista. Generalmente gli architetti, quali ad esempio Brunelleschi, Michelozzo, Filarete, Laurana, Rossellino, Fancelli, erano per lo più degli artigiani altamente qualificati, dei capi-cantiere che, seguendo le direttive progettuali del committente, si occupavano di sovrintendere all'edificazione <sup>141</sup>. Alberti invece, per il suo alto lignaggio e per i suoi studi uma-

nistici e letterari, costituisce un'eccezione nell'ambito degli architetti del primo Quattrocento. Scrivendo un trattato teorico e iniziando un'attività di consulenza architettonica, egli presenta se stesso ai committenti come esperto in materia e rivendica il "disegno" come una pertinenza dell'architetto<sup>142</sup>. Ma se da un lato l'*invenzione* diventa compito dello "specialista", dall'altro comincia a venir meno il contatto con le attività di cantiere che Alberti seguì spesso da Roma per via epistolare<sup>143</sup>.

Generalmente l'"artista dotto", accreditato di una cultura superiore a quella del semplice artigiano, viene indicato come momento di passaggio da una figura ancora medievale, legata alla dimensione delle botteghe, a quella moderna, cosciente del proprio ruolo intellettuale. Ferma restando la validità di tale lettura sociologica, è interessante soffermarsi sul valore ideologico della nozione di "artista dotto" la quale, formatasi sul prototipo del *doctus poeta* antico, determinerà il sorgere di un mito che, pur trovando scarsa conferma nel dato reale, sarà non privo di conseguenze negli ideali estetici dei secoli successivi.

L'immagine dell'artista *litteratus* trova nei trattati albertiani il trampolino da cui prenderà il via una concezione che, acquistando importanza nel corso del tempo, si manterrà vitale fino ed oltre il Settecento. In effetti il monito di Alberti affinché il pittore si faccia familiare ai poeti e agli oratori che «molto gioveranno a bello componere l'istoria»<sup>144</sup>, suggerendo soggetti e idee interessanti, viene trasformato dai teorici del tardo Cinquecento in una prescrizione normativa e pedante. Alberti non pretendeva, come Vitruvio, una cultura enciclopedica e prevedeva pochi saperi indispensabili alla formazione dell'artista: «Tra le discipline, quelle che sono utili all'architetto, anzi strettamente necessarie, sono la pittura e la matematica, quanto alle altre non ha molta importanza se ne sia dotto o no. [...] Ché se poi fosse più istruito, non mi lamenterò di certo. In ogni caso all'architetto sono indispensabili la pittura e la matematica tanto quanto lo è al poeta la conoscenza della voce e delle sillabe»<sup>145</sup>.

In polemica con Vitruvio, Alberti non ritiene che all'architetto sia necessaria la conoscenza dell'astronomia, per una corretta disposizione delle stanze secondo i punti cardinali, o della giurisprudenza, per risolvere i problemi giuridici che possono intervenire durante l'esecuzione dell'opera, o della retorica per poter illustrare meglio al committente i suoi progetti, «poiché per poter parlare con competenza, opportunità e saggezza, è sufficiente che gli argomenti che si vogliono trattare siano stati meditati con cognizione, ponderatezza e diligenza»<sup>146</sup>. Ma, come mostra il paragone con il poeta, egli reputa indispensabili all'artista solo quelle discipline che forniscono gli strumenti essenziali al suo operare. In ciò trova conferma l'ideale di quel sapere "pragmatico", di cui si è già parlato, e che si riscontra anche in Leonardo. Non è un caso infatti che questi, convinto che l'arte del pittore sia diretta e vi-

vida imitazione della natura non contaminata da una fittizia erudizione, rifiuti la nozione di “artista erudito”<sup>147</sup>. Al contrario i teorici del Cinquecento e del Seicento esigeranno dal pittore non solo la padronanza della letteratura sacra e profana, ma anche della geografia, della climatologia, della geologia, della teologia, delle usanze locali, considerate discipline imprescindibili per una rappresentazione pittorica veritiera e coerente ai testi poetici e storici, da cui l’artista trae il soggetto delle sue opere. Pertanto il “pittore letterato” del Dolce, che trova il suo stretto parallelo nel “poeta letterato” del Daniello<sup>148</sup>, deve conoscere bene le mode e gli usi dei vari paesi «in guisa che non attribuisca ad uno quello ch’è dell’altro»<sup>149</sup>. Ad esempio per raffigurare Cesare «saria cosa ridicola ch’ei gli mettesse in testa uno involgio da turco o una berretta delle nostre, o pure alla viniziana»<sup>150</sup>. Si tratta di ammonizioni che continueranno con Roland Fréart de Chambray, Charles Le Brun, Nicolas Poussin e gli altri teorici francesi del Seicento e poi lungo il Settecento, se il critico e pittore inglese Jonathan Richardson mostra ancora di compiacersi delle varie forme di sapere a cui attinge il pittore<sup>151</sup>.

### 3. Dall’“artista dotto” all’“uomo di gusto”

L’“artista dotto” diventa, nel corso dei secoli, un *topos* ricorrente negli scritti di teorici e artisti. Eppure secondo Rensselaer W. Lee, questa figura «era un’astrazione, che, se non può essere definita solo un parto dell’immaginazione, ha tuttavia avuto raramente riscontro nella realtà»<sup>152</sup>. Per verificare la validità di questa affermazione si può affrontare la questione da un altro punto di vista: quello dei destinatari dei trattati albertiani. È evidente che il lettore di Alberti non è più quello di Cennini, ovvero l’artigiano che nel manuale cerca soprattutto regole operative, ma è sicuramente un destinatario più colto che deve avere competenze in ambiti differenti: si tratta appunto di quell’artista *doctus* il cui ritratto intellettuale è tracciato nel III libro del *De pictura*. Di fatti costui deve essere in grado di leggere il latino umanistico dato che tutti e tre i trattati furono scritti in questa lingua<sup>153</sup>. Certo nel 1436, un anno dopo la composizione, il *De pictura* fu tradotto in volgare e dedicato al Brunelleschi, probabilmente per poter essere accessibile agli artisti che non conoscevano il latino. Ciò trova conferma nel fatto che nel testo volgare vengono tralasciati molti esempi classici e opinioni filosofiche e si preferisce un linguaggio più conciso anche se meno elegante. Ma nel complesso la versione volgare risulta poco accurata e chiara; inoltre dal numero dei codici manoscritti essa appare meno diffusa, nel Quattrocento, rispetto a quella latina. Già a fine secolo sembra che si andasse perdendo il ricordo della versione volgare tanto che si fecero nuove traduzioni in italiano direttamente dal testo latino<sup>154</sup>.

Accanto alla conoscenza del latino, il destinatario dei trattati albertiani deve padroneggiare nozioni di teoria musicale per cogliere le analogie tra rapporti armonici e proporzioni estetiche, e gli occorre pure una certa familiarità con le opere dei retori e dei poeti per poter seguire le digressioni storico-letterarie ricorrenti nei testi e, in particolare, nel *De re ædificatoria*. Alcune volte, infatti, l'architettura diventa metafora della condizione umana e il trattato assume toni che sono propri degli scritti allegorici quali gli *Apologhi*, il *Momo* o le *Intercenali* dove corpi minerali e vegetali vengono personificati fino a provare sentimenti e passioni <sup>155</sup>. Infine per seguire la serie di dimostrazioni con cui Alberti spiega la costruzione prospettica nel libro I del *De pictura*, il lettore deve avere una padronanza di matematica e geometria che mancava persino agli uomini più colti <sup>156</sup>. Infatti gli umanisti solitamente non avevano una conoscenza approfondita delle discipline scientifiche che, invece, assieme ai metodi utili per le stime (topografia e calcolo delle aree e dei volumi), rientravano nel *curriculum* dell'educazione commerciale <sup>157</sup>. Secondo Baxandall gli unici lettori in grado di comprendere il *De pictura* erano gli allievi della scuola mantovana di Vittorino da Feltre, dove si insegnavano anche le discipline scientifiche e il disegno <sup>158</sup>. Infatti il trattato ha per oggetto l'apprezzamento attivo della pittura ed è indirizzato ad un particolare ed inconsueto tipo di umanista informato sulla teoria e dilettante nella pratica. D'altro canto, anche il *De re ædificatoria*, dando spazio sia ai dati tecnici sia alle digressioni teoriche, non si rivolge solo a chi è del mestiere, ma alle persone colte in generale <sup>159</sup>, sebbene l'attenzione ai metodi del fare artistico lasci precludere ad una certa competenza pratica anche da parte del lettore colto. Attraverso queste considerazioni si è giunti a delineare una nuova figura che non si identifica con gli artisti del tempo; pochi infatti, si sarebbero riconosciuti nel ritratto delineato nel *De pictura*, confermando così la tesi di Lee. I soli pittori che fecero proprie le indicazioni albertiane furono Piero della Francesca e Mantegna, i quali lavorarono nelle corti di mecenati aperti alle idee dell'umanista: Federico da Montefeltro (Urbino) e Ludovico Gonzaga (Mantova). Ma si possono considerare due eccezioni, dato che essi ebbero anche interessi teorici e probabilmente conobbero personalmente l'Alberti <sup>160</sup>. Tra gli artisti colti che lessero il *De pictura* si può menzionare Antonio Averlino, detto il Filarete, il quale, affrontando il problema del disegno nei libri XXII-XXIV del suo *Trattato di architettura* (1461-64), ne riporta un lungo passaggio <sup>161</sup>. Pertanto questo testo, pur così importante per la rappresentazione pittorica, circolò poco tra gli artisti del tempo e raggiunse notorietà soprattutto presso gli umanisti, amici e ammiratori dell'Alberti, esercitando la sua influenza spesso per via indiretta. Bartolomeo Fazio, infatti, vi fa riferimento, ricordando la personalità dell'autore nel suo *De viris illustribus* (1456) e Cristoforo



Landino ne parla nel *Proemio al Comento sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta fiorentino*, 1481 <sup>162</sup>.

Probabilmente i veri destinatari dei trattati albertiani si potrebbero individuare, più che tra gli artisti, tra gli stessi dotti uditori delle corti signorili a cui l'umanista aveva già rivolto il *Philodoxeos*, il *De equo animante*, il *Teogenio*, i *Ludi Matematici* <sup>163</sup>. Una conferma di questa ricezione ad ampio raggio è data dal fatto che echi del *De pictura* si ritrovano nella *Politia letteraria* (1460 ca.) di Angelo Decembrio in cui Lionello d'Este discute di argomenti d'arte con un gruppo di cortigiani <sup>164</sup>. È indicativa, a questo proposito, la giustificazione addotta da Filarete per aver elaborato un trattato di architettura quando già «altri valentissimi uomini abbino scritto opere elegantissime» come il “dottissimo” Battista Alberti. L'Averlino, infatti, considerando il *De re ædificatoria* un testo rivolto soprattutto ai dotti e agli “intendenti in lettere”, precisa che il suo trattato si differenzia non solo per lo stile (uso del volgare), ma anche per il pubblico a cui si rivolge <sup>165</sup>. In particolare i destinatari del *De re ædificatoria* sono i committenti, che talvolta si diletano di intervenire nella progettazione e nella direzione dei lavori <sup>166</sup> e nei confronti dei quali l'umanista vuole affermare la propria dignità di esperto.

Una nuova figura di lettore si affaccia, quindi, nel panorama della ricezione dei testi umanistici: un uomo di cultura competente anche di pratiche artistiche. Sempre più, infatti, diviene uso tra i signori dedicarsi alle arti per diletto. Il “dilettantismo” <sup>167</sup> come dote del perfetto gentiluomo e, di conseguenza, come elemento del *curriculum* della sua educazione, secondo quanto richiesto dal Castiglione, seppure già presente nell'antichità <sup>168</sup>, diventa una moda diffusa nel Rinascimento. «Allora il Conte, – Prima che a questo proposito entriamo, voglio, – disse, – ragionar d'un'altra cosa, la quale io, perciò che di molta importanza la estimo, penso che dal nostro cortegiano per alcun modo non debba essere lasciata addietro: e questo è il saper disegnare ed aver cognizion dell'arte propria del dipingere» <sup>169</sup>.

Secondo questa tradizione sia la pratica che il godimento della poesia, della musica e della pittura sono considerate un passatempo appropriato all'uomo di corte, al gentiluomo, al principe, sebbene il dedicarsi a queste arti non sia distinto da altre attività egualmente degne e stimabili quali la scherma, l'equitazione, il collezionare monete o medaglie. Delle occupazioni che si addicono all'uomo “ben costumato”, Alberti nel *De iclarchia* ne indica alcune che si eseguono non insieme ad altri, ma privatamente, per puro piacere personale: «Delle operazioni nostre alcune sono solo a noi, e non con altri essequite che per noi soli: come dare opera agli studi delle lettere, alla perizia delle buone arti e investigazione di cose degne, o ancora pingere e fingere concerti, o componere qualche dimensione e finizione di qualche tem-

pio, o scrivere qualche poema, qualche istoria; e queste e simili chiamianle private operazioni»<sup>170</sup>.

Se la pittura e la scultura sono da includere tra le conoscenze necessarie ad un certo *status* sociale, lo si deve da un lato all'assimilazione, ormai implicitamente considerata acquisita, delle arti figurative a quelle liberali e, dall'altro, alla scelta, tra le attività dello spirito di quelle che rispondono meglio alle esigenze di persone di gusto. Si tratta, dunque, di una duplice promozione, ma accanto a questo è significativa e nuova la familiarità che i principi e i signori avevano con gli artisti. Lo stesso Alberti, infatti, con i suoi committenti di ascendenza nobiliare intratteneva rapporti di amicizia e stima.

Vasari fornisce una preziosa testimonianza su una delle pratiche favorite dagli scultori "dilettanti": i medaglioni-ritratto in bronzo, un'attività che, non richiedendo particolare fatica o specializzazione, si diffuse presso tutti i gentiluomini<sup>171</sup>. L'esempio più famoso di "dilettante" è rappresentato proprio dallo stesso Alberti<sup>172</sup>, il quale più che un artista di mestiere può essere considerato un intellettuale eclettico per il quale la pratica artistica diventa una delle attività più piacevoli nei suoi momenti di *otium*: «Sia licito confessare di me stesso. Io se mai per mio piacere mi do a dipignere, – qual cosa fo non raro quando dall'altre mie maggiori faccende io truovo ozio –, ivi con tanta volontà sto fermo al lavoro, che spesso mi maraviglio così avere passate tre o quattro ore»<sup>173</sup>. E in effetti soltanto nel campo architettonico lo si può considerare un vero professionista, ma si ricordi che Alberti inizia a dedicarsi a tale pratica solo intorno alla metà del Quattrocento, quando era già famoso come letterato. Per quanto riguarda le altre due arti figurative, invece, la sua attività fu solo occasionale e per puro diletto<sup>174</sup>. Ne costituisce conferma il fatto che della sua pratica scultorea rimane solo una medaglia-autoritratto in bronzo<sup>175</sup>, secondo la moda del tempo, mentre vari e incerti sono i tentativi di ulteriori attribuzioni<sup>176</sup>.

La figura del "dilettante", inaugurata da Castiglione, si ripresenta in parecchi scritti del Cinquecento e del Seicento. Si pensi a *Il principe* (Venezia, 1561) di Giovanni Battista Pigna o a *The Compleat Gentleman* (1622) di Henry Peacham, autore che continua la tradizione rinascimentale dell'amatore. Infatti, nel suo trattato sul disegno, raccomanda per l'educazione del perfetto gentiluomo l'esercizio della pittura, della musica, della poesia, degli studi classici, del collezionismo di monete o altre antichità e curiosità naturali. Alla critica degli artisti subentra così quella dei "virtuosi". Questo termine comincia a diffondersi in Italia, agli inizi del XVII secolo, per designare l'uomo di cultura e di buon gusto professionalmente non specializzato; e in questo senso compare nell'*Encyclopédie*, dove è indicato come corrispondente italiano della nozione francese di *amateur* che si riferisce a tutti coloro che amano le arti<sup>177</sup>.

All'origine di questo percorso si può individuare, come è stato dimostrato, l'artista dotto albertiano che, a parte le eccezioni cui si è accennato, trova pochi riscontri effettivi nel Rinascimento e può essere considerato l'«immagine idealizzata dello stesso Alberti»<sup>178</sup>. L'umanità apre così la strada alla figura del “dilettante” che, nei secoli successivi, svolgerà un ruolo di un certo rilievo non solo nella produzione dell'arte ma anche in quella dei testi, dato che i dilettanti da lettori – come si è visto nel caso dei trattati albertiani – diventeranno ben presto autori. A partire dal '600, infatti, aumentando l'interesse degli amatori, degli scrittori e dei filosofi per le arti visive e la musica, si diffonde una letteratura teorica e tecnica prodotta dai non artisti. Il trattato di Giulio Mancini (*Considerazioni sulla pittura*, 1617-1628) è il primo e più ampio documento del nuovo modo di vedere, in quanto inizia con una difesa della critica dei non artisti<sup>179</sup>. Così con un percorso inverso a quello che alla fine del '300 aveva portato i pittori, inclusi nell'Arte dei Medici e degli Speciali, a rivendicare a sé gli stessi diritti dei medici, Mancini, che di professione fa il medico, rivendica ai “dilettanti” il diritto di fare teoria della pittura<sup>180</sup>. Ormai le arti figurative non sono più soltanto una competenza degli artisti, come nel Rinascimento, ma diventano sempre più luogo operativo e di riflessione per un ambito sociale ed intellettuale molto più vasto, sebbene differenziato nelle diverse modalità di approccio<sup>181</sup>.

#### 4. *Il concetto di imitazione nell'arte e nella poesia*

La visione laica del mondo e dell'uomo, che si diffonde durante il Rinascimento, non è priva di conseguenze sulla teoria dell'imitazione la quale, affrancatasi dai condizionamenti teologici del Medioevo, si volge nuovamente alla natura e diventa, secondo i parametri epistemologici del tempo, una delle nozioni fondamentali della riflessione sull'arte. La dottrina platonica che considerava la *mimesis* come una riproduzione passiva e condannava l'arte in quanto copia della realtà, a sua volta copia dell'idea, si era mantenuta, attraverso il neoplatonismo, anche durante il Medioevo. Ma una spia di un nuovo modo di sentire si ritrova già nella *Cronaca* di Filippo Villani che riprende il topos dell'*ars simia naturæ*, spogliandolo di quelle connotazioni negative legate all'inautenticità delle immagini artistiche<sup>182</sup>.

L'urgenza con cui tale nozione si impone nella teoria dell'arte è testimoniata dai continui appelli di teorici e artisti. Nel *Libro dell'arte*, Cennini<sup>183</sup> raccomanda al pittore di porsi di fronte ad un modello naturale per effettuare una riproduzione fedele, e Ghiberti dichiara di mirare sempre nelle sue opere all'imitazione della natura<sup>184</sup>. Pertanto interpretando questa esigenza diffusa, Leon Battista Alberti, nei suoi trattati, consegna agli artisti gli strumenti per realizzare una rappresentazione realistica sulla base di precise leggi geometrico-matematiche: la

prospettiva pittorica, le regole per definire il progetto architettonico, i mezzi (*exempeda, finitorium*) e le misure per la statuaria.

La natura, che alla fine del Trecento torna ad essere oggetto dell'imitazione artistica, non è un concetto univoco<sup>185</sup>: da un lato indica ciò che esiste e rientra nell'ambito della conoscenza ed esperienza (*natura naturata*), dall'altro costituisce una forza produttrice e ordinatrice (*natura naturans*)<sup>186</sup>. Ma è soprattutto il secondo aspetto ad acquistare importanza nella teoria dell'arte, tanto che lo stesso Alberti lo pone a fondamento della sua riflessione sull'architettura. Partendo dal postulato estetico che «l'edificio è come un organismo animale», egli ritiene che per realizzarlo bisogna imitare la natura. Ma questa operazione non si risolve in una riproduzione esteriore, bensì nel «ricavare i principi che in essa presiedevano alla formazione delle cose» per applicarli «ai propri metodi costruttivi»<sup>187</sup>. Si tratta, quindi, di un'imitazione non dei prodotti, ma dei processi formativi propri della *natura naturans*, basata sull'indagine strutturale delle morfologie naturali e sull'estrapolazione di leggi<sup>188</sup>. In questo modo l'*imitatio naturae* acquista un valore diverso dalla semplice riproduzione di forme esteriori e, recuperando un significato già presente, benché poco diffuso, nel pensiero greco<sup>189</sup>, diventa l'imitazione dei modi d'agire della natura. Tale teoria, già ripresa da Tommaso d'Aquino per il quale «ars imitatur natura in sua operatione»<sup>190</sup>, ritorna nel *De re aedificatoria* dove la *ratio aedificandi* si basa sull'esempio delle rondini: «Del resto si possono osservare anche le rondini, le quali, con accorgimento dettato dall'istinto, nel costruire il loro nido cominciano coll'impastare di mota i primi rametti che costituiscono le fondamenta dell'intera opera, e a questi con identica tecnica sovrappongono le strutture successive, né già a casaccio, bensì procedendo per gradi e tempestivamente, e lasciando che le parti fabbricate in precedenza si siano ben rafforzate»<sup>191</sup>.

Ma se da un lato il pensiero del Rinascimento, ponendo l'uomo al centro dell'universo, secondo la nota formulazione di Pico della Mirandola (*Oratio de hominis dignitate*, 1486), ne fa l'interprete dei misteri e dei segreti della natura, dall'altro non dimentica che esistono per l'uomo confini invalicabili. Così per Alberti la natura deve fornire all'architetto un'occasione per «sollecitare e rafforzare l'ingegno» verso «mete sempre maggiori», stimolando la ricerca di «tutti quei pregi che si trovano nascosti, per dir così, nelle [sue] intime viscere [...], e non solo quelli che s'incontrano a caso qua e là», e che l'architetto «andrà raccogliendo e riponendo nell'animo suo, per poi utilizzarli nelle sue opere e conseguire così splendida gloria»<sup>192</sup>. Ma l'umanista sottolinea anche i limiti entro i quali l'uomo deve attenersi in questa indagine. Se è lecito studiare e riprodurre i meccanismi con cui la natura agisce, folle è opporre l'ingegno e la tecnica umana alle forze naturali<sup>193</sup>. In-

fatti, molte opere realizzate dall'uomo sono andate in rovina perché si sono trovate in conflitto con la legge di natura.

Ma accanto all'imitazione della natura, *optima formarum artifex*<sup>194</sup>, nel Quattrocento si fa strada anche quella delle opere del passato<sup>195</sup>, mirabile esempio di un'attività di osservazione e studio dei fenomeni naturali che già gli antichi erano soliti perseguire<sup>196</sup>. «Tutto quanto finora s'è detto, i nostri antenati l'avevano appreso dall'osservazione della natura medesima; e comprendendo che, trascurando tali dettami, senza dubbio non avrebbero conseguito nulla che potesse giovare al buon nome dell'opera propria, giustamente stabilirono che dovesse esser loro di modello la natura, creatrice delle forme migliori»<sup>197</sup>. Tale mutamento di referente costituisce una delle più grandi trasformazioni intercorse nel concetto di mimesi e sarà destinato a diventare sempre più importante, fino a soppiantare, nel corso del Seicento, l'*imitatio naturæ*. Ma ancora durante il XV secolo i modelli naturali e quelli antichi coesistono pacificamente essendo rivolti a scopi diversi: l'imitazione della natura si risolve nell'apprendimento delle regole operazionali, quella dell'antico nella scelta rispetto ad un repertorio di modelli e soluzioni. Nei confronti di entrambi i referenti, però, è necessario, secondo Alberti, assumere un atteggiamento critico. Infatti imitare gli antichi non vuol dire attenersi «strettamente ai loro schemi e accoglierli tali e quali nelle nostre opere, quasi fossero leggi inderogabili; bensì, avendo il loro insegnamento come punto di partenza», si cercherà «di approntare soluzioni nuove e di conseguire così una gloria pari alla loro o, se possibile, anche maggiore»<sup>198</sup>.

Pur riconoscendo all'antico il valore di "seconda natura" da imitare, Alberti non mira alla restaurazione passiva di tale modello, quanto a superarlo attraverso la reintegrazione della sua eredità e il suo razionale sviluppo<sup>199</sup>. Tale modo di operare è evidente nella facciata della chiesa di Santa Maria Novella che era rimasta incompiuta nel 1365. Quando Alberti pose mano al progetto (1455 ca.), preferì lasciare inalterate le parti medievali, armonizzando la bicromia della tradizione romanico-gotica col nuovo linguaggio e cercando di attuare mediazioni tra le proporzioni classicheggianti e la precedente impostazione generale dell'edificio<sup>200</sup>, fermamente convinto che, in ogni campo, sia «meglio continuare osservando gl'instituti antiqui, quando ben fussero non così lodati, che romperli con nuovi ordinamenti»<sup>201</sup>. Ma ancora più interessante è l'intervento di Alberti nel Tempio Malatestiano. A partire dalla vecchia chiesa duecentesca di San Francesco, un edificio in mattoni a tre navate, l'umanista progetta una costruzione moderna in cui riprende l'arco trionfale romano. Tra antico e nuovo si stabilisce in questo caso un doppio legame, inerente al sito (infatti ad alcune centinaia di metri si ergeva l'arco di Augusto, il monumento più noto di Rimini) e all'occasione (il richiamo alla nozione di trionfo conferiva

una patina di antichi fasti alla celebrazione di Sigismondo Malatesta).

Questo particolare classicismo, che si è già visto operante nell'elaborazione dei trattati d'arte, distingue Alberti da coloro che, come ad esempio Bramante e la sua cerchia, all'inizio del '500 riprenderanno lo studio dell'antico<sup>202</sup>. Infatti mentre Sebastiano Serlio (1475-1554) guarderà a Vitruvio con la reverenza di una grande autorità, l'umanista assume nei confronti dell'architetto latino un atteggiamento critico. Ne è una conferma il fatto che molti dei suggerimenti forniti nel *De re ædificatoria* discordano da quelli del *De architectura*, mostrandosi più vicini alle soluzioni effettivamente riscontrabili negli edifici romani che Alberti aveva avuto modo di esaminare. Infatti, sebbene gli antichi siano un punto di riferimento costante in fase sia di ideazione sia di esecuzione, il metodo empirico raccomandato da Alberti predilige sempre, alla fonte letteraria, l'osservazione diretta<sup>203</sup>. «Tutto ciò non abbiamo desunto dagli scritti degli antichi, bensì ricavato dall'osservazione esatta e scrupolosa delle opere dei migliori architetti»<sup>204</sup>.

Le regole ricavate dalla natura o dai modelli antichi costituiscono, per Alberti, solo uno dei tre elementi che intervengono nell'attività artistica assieme alla facoltà ideativa (*ingenium*) e alle competenze tecniche (*ars*), che garantiscono una buona esecuzione. «Le caratteristiche che si apprezzano negli oggetti più belli e meglio ornati, o sono frutto di ritrovati e calcoli dell'ingegno [*ex ingenii*] oppure del lavoro dell'artefice [*ex artificis manu*], o sono state conferite direttamente dalla natura [*a natura*]»<sup>205</sup>. E se dalla natura dipende la materia prima, con le peculiarità che la caratterizzano («la pesantezza, la leggerezza, la densità, la lunga durata dei materiali che rendono l'opera ammirevole»), all'ingegno e alla mano spettano quelle operazioni ideative e tecniche che contribuiscono alla realizzazione di un'opera perfetta<sup>206</sup>.

Scopo dell'imitazione artistica rispetto sia al modello naturale sia al modello antico è quello di cogliere la *similitudo*. Non a caso infatti Alberti evoca il mito di Narciso per definire, sulla base della metafora dello specchio, le origini della pittura come fenomeno essenzialmente visivo. E come nel *De pictura* dichiara esplicitamente che da quest'arte ci si aspetta che «molto paia rilevata e simigliata a chi ella si ritrae»<sup>207</sup>, così nel *De statua* inizia la trattazione proprio partendo dal «criterio per cogliere le somiglianze» e dalle sue due finalità (generale o particolare)<sup>208</sup>. Però nonostante il concetto di *similitudo* rivesta un ruolo centrale nella teoria artistica di Alberti, e più in generale in quella del Rinascimento<sup>209</sup>, l'umanista si rende conto che non sempre la natura riesce a pervenire a risultati tanto perfetti da poter costituire un adeguato modello per l'artista: «e non accade di frequente che alcuno – nemmeno la natura – riesca a creare un'opera perfetta e impeccabile in ogni sua parte»<sup>210</sup>.

Si tratta di una nozione di un certo rilievo nella storia dell'estetica.

Si determina, infatti, un'importante svolta nell'ambito del concetto di imitazione: se la qualità dei risultati raggiunti dalla natura è messa in dubbio, all'artista viene offerta la possibilità di continuarne e migliorarne l'opera. Infatti l'imperativo della *mimesis* esige che solo le opere perfette, le uniche degne di ammirazione, possano costituire validi modelli. «Ciò che, al contrario, si comprende poter esser fatto molto meglio, si dovrà correggere o riparare usando senno e destrezza; e anche ciò che non risultasse mal fatto, ci si sforzerà col proprio ingegno di renderlo migliore» <sup>211</sup>.

Pertanto quella perfezione, riscontrabile solo raramente in natura, può essere realizzata dall'artista seguendo il metodo di Zeusi che, dovendo rappresentare la statua della dea, scelse come modello le parti migliori di cinque tra le più belle fanciulle di Crotone <sup>212</sup>. Si tratta di quel pluralismo dei modelli che, teorizzato anche da Castiglione <sup>213</sup>, avrà diversi sostenitori nel Rinascimento: «e come la pecchia [l'ape] ne' verdi prati sempre tra l'erbe va carpando i fiori, così il nostro cortegiano averà da rubare questa grazia da que' che a lui parerà che la tenghino e da ciascun quella parte che più sarà laudevole» <sup>214</sup>.

Così, parallelamente alla nozione di imitazione come assoluta aderenza al vero, si diffonde nella teoria artistica quella di superamento del modello naturale <sup>215</sup>. Come nei confronti dell'antico si prescrive l'emulazione, così anche nei confronti della natura non bisogna limitarsi a raggiungere la somiglianza ovvero fermarsi alla riproduzione passiva, ma «aggiugnervi bellezza» <sup>216</sup>. «Le parti brutte a vedere del corpo, e l'altre simili quali porgono poca grazia, si cuoprano col panno, con qualche fronde o con la mano. Dipignevano gli antiqui l'immagine di Antigono solo da quella parte del viso ove non era mancamento dell'occhio. E dicono che a Pericle era suo capo lungo e brutto, e per questo dai pittori e dagli scultori, non come gli altri era col capo nudo, ma col capo armato ritratto. E dice Plutarco gli antiqui pittori, dipignendo i re, se in loro era qualche vizio, non volerlo però essere non notato, ma quanto potevano, servando la similitudine, lo emendavano» <sup>217</sup>.

Il dibattito, che coinvolge sia le *litteræ* sia le arti figurative, apre la strada ad una maggiore preminenza del soggetto a cui è demandata la scelta. Ma come nota Panofsky solo in epoche posteriori naturalezza e bellezza sarebbero diventate obiettivi inconciliabili, mentre ancora nel Rinascimento erano avvertite come postulati parziali di un'unica realtà «ossia dell'esigenza che, sia come imitatori, sia come correttori, ci si ponesse di nuovo di fronte al vero» <sup>218</sup>. Di fatti pur prospettando la possibilità per l'artista di realizzare opere più belle di quelle naturali, Alberti ammonisce il pittore a non affidarsi solo alla propria abilità e "idea" abbandonando la natura e la regola, poiché «Fugge gl'ingegni non periti quella idea delle bellezze, quale i bene essercitatissimi appe-

na discernono»<sup>219</sup>. Si tratta di un'affermazione di grande importanza in quanto ribadisce ancora una volta la necessità della pratica e dell'esercizio per raggiungere un ideale di perfezione che solo l'esperienza può aiutare a "scoprire" e a "discernere". Ma soprattutto questo passo, attraverso quel riferimento esplicito al concetto di "Idea", mostra come la dimensione "poietica" acquisti qualificazioni differenti nella poesia e nelle arti figurative. Infatti, in sede poetica, la ripresa di motivi platonici sottolinea l'aspetto irrazionale dell'"invenzione". La nozione greca di "poeta-vate", che considera il poeta animato da uno spirito divino, si carica, durante il Medioevo, di nuovi significati volti a salvaguardare il valore etico-civile della poesia, nonostante il carattere pagano delle sue "finzioni". In questa polemica contro i teologi si schierano in prima linea Francesco Petrarca e Coluccio Salutati (*De fato et fortuna*), accentuando il carattere inventivo della poesia<sup>220</sup>. Ma sarà Boccaccio, nella *Genealogia deorum gentilium* (XIV, 7), a sottolineare in maniera decisa la novità dei prodotti dell'invenzione attraverso la nozione di *fervor*<sup>221</sup>. In realtà, però, in questi "umanisti" *ante litteram* il paragone tra l'opera dell'uomo e quella del dio mira solo a salvare il valore morale della poesia. Solo nelle poetiche del Rinascimento il confronto con la divinità, perdendo le sfumature teologiche, acquista valore di metafora volta a trasferire all'artista la capacità creatrice divina. Il *sacer furor* di Poliziano (*Nutricia* v. 139 e ss.), se può in parte ricordare il *fervor* di Boccaccio, è ormai volto a conferire al poeta un potere analogo a quello della divinità; concetto che trova matura espressione nel *Naugerius* di Fracastoro, in cui il poeta è definito esplicitamente "quasi un dio"<sup>222</sup>.

Diversa è la situazione nella teoria dell'arte del Quattrocento, ove se si vuole elogiare un artista si fa riferimento sempre alle sue doti "imitative" più che "inventive". Così Cristoforo Landino nel *Comento sopra la Comedia di Dante* (Firenze, 1481), definisce Masaccio "ottimo imitatore di natura" o "grande imitatore degli antichi"<sup>223</sup>. Infatti coerentemente con quel processo volto a nobilitare le arti figurative, equiparandole alle scienze, in ambito artistico si preferisce all'irrazionalità del poeta la scoperta meditata e razionale dello scienziato. Per questo motivo l'imitazione, che – come si è visto – è volta non all'oggetto in sé ma al metodo rigoroso e preciso seguito dalla natura e dagli antichi, conferisce all'operare artistico una base di scientificità. Lo stesso Alberti attribuisce molta importanza alle doti ideative dell'architetto. Tuttavia egli considera l'attività di progettazione un processo autocritico, frutto di lunghe e pazienti attese: all'entusiasmo per l'opera concepita deve subentrare un distacco meditativo affinché il giudizio sul progetto non sia influenzato «dall'amore dell'invenzione ma sia dettato da pacato ragionamento». Pertanto l'attimo in cui l'artista coglie quell'«idea delle bellezze» che esprime la perfezione dell'opera



d'arte costituisce una fase estremamente delicata e complessa della sua attività. L'“invenzione”, infatti, non proviene *ex sinu dei*, come per il poeta, ma è il frutto di un lungo e costante esercizio e può essere colta chiaramente solo dopo una meditata riflessione razionale.

<sup>1</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, III, 63, a cura di C. Grayson, cit., p. 106. Anche nel *De re aedificatoria* (cit., III, 14, p. 240; VI, 1, pp. 440-442) la coscienza della novità dell'impresa si accompagna alla continua preoccupazione per le difficoltà di trattare argomenti tecnici e complessi nel modo più chiaro possibile.

<sup>2</sup> Alberti è consapevole della novità del suo trattato. Cfr. Id., *De pictura*, prologo, cit., p. 7: «Confessoti sì a quegli antichi, avendo quale aveano copia da chi imparare e imitarli, meno era difficile salire in cognizione di quelle supreme arti quali oggi a noi sono faticosissime; ma quindi tanto più el nostro nome più debba essere maggiore, se noi senza precettori, senza essempro alcuno, troviamo arti e scienze non udite e mai vedute». Ma anche il libro II, 26, p. 46: «non come Plinio recitiamo storie, ma di nuovo fabbrichiamo un'arte di pittura, della quale in questa età, quale io vegga, nulla si truova scritto». E ancora il libro II, 48, p. 86: «Dicono che Eufranor, antiquissimo dipintore, scrisse non so che de' colori: non si truova oggi. Noi vero, i quali, se mai da altri fu scritta, abbiamo cavata quest'arte di sotterra, o se non mai fu scritta, l'abbiamo tratta di cielo, seguiamo quanto sino a qui facemmo con nostro ingegno». Anche in un'opera di tono completamente diverso come l'intercenale *Fatum et Fortuna* si può notare l'alta considerazione in cui Alberti tiene coloro (chiamati in modo figurato “semeidi”) che ricostituiscono le arti, recuperandone i frammenti, o ne costituiscono di nuove (“dei” sono invece coloro che alle arti hanno dato origine).

<sup>3</sup> Brunelleschi rifiutò di pagare i tributi alla corporazione cui apparteneva, l'“Arte dei Maestri di pietra e legnami”, e fu messo in prigione (20 agosto 1434). Ma fu liberato per intervento del capitolo del Duomo e poté continuare i lavori della cupola fiorentina senza ulteriori fastidi. La sfida del Brunelleschi non fu certo un caso isolato, ma la grandezza dell'uomo e dell'impresa conferisce all'episodio un valore simbolico. Cfr. R. e M. Wittkower, *Nati sotto Saturno*, Torino, Einaudi, 1968, p. 19.

<sup>4</sup> Tra il XII e il XIII secolo, attraverso gli arabi Alhazen e al-Khindi, gli studi di ottica si diffusero in Occidente. Ma la *perspectiva* medievale era una teoria matematica della vista, connessa con l'astronomia e distaccata dai problemi di grafica. Soltanto nel XV secolo la *perspectiva naturalis* o *communis*, ovvero la teoria matematica della vista, viene trasformata in *perspectiva artificialis* o *pingendi*, cioè in un metodo matematico di disegno. G. Nicco Fasola, “Introduzione” a Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, Firenze, Le Lettere, 1984, in part. pp. 3-30. Generalmente l'inventore della *perspectiva artificialis* è considerato, su testimonianza del Manetti (*Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., p. 57 e ss.), Brunelleschi, il quale, partendo dal riconoscimento della prospettiva come fenomeno ottico che consiste nella riduzione proporzionale dell'immagine dell'oggetto percepito in base alla distanza dell'osservatore, realizzò la prima applicazione concreta della nuova tecnica, capace di un forte effetto illusionistico e di notevole stimolo per la pratica degli artisti. Cfr. A. Parronchi, *Le due tavolette prospettiche del Brunelleschi*, in Id., *Studi su la “dolce” prospettiva*, Milano, Martello, 1964, pp. 226-295. Voce contraria, seppure isolata, è quella di R. Arnheim (*La macchina prospettica di Brunelleschi*, in Id., *Intuizione e intelletto*, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 217-225) il quale contrasta questa *communis opinio*. Ma sarà poi Alberti, nel *De pictura* (1435), a sviluppare questa scoperta in un'ampia riflessione sul procedimento pittorico, impiegando l'ottica e la geometria nella rappresentazione di oggetti tridimensionali su superfici piane. L'applicazione della prospettiva alle arti segnò una rivoluzione nel campo figurativo e costituì l'espedito attraverso cui, da un lato, fu possibile accostare la pittura alle arti del quadrivio, rivendicandone il valore intellettuale, dall'altro, si poté rivaleggiare con gli antichi e persino superarli. Data la complessità e l'importanza di questi temi la letteratura in proposito è molto ampia. Cfr. G. C. Argan, *The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the*

XV Century, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 9, 1946, pp. 96-121; J. R. Kuhn, *Measured Appearances. Documentation and Design in early Perspective Drawing (Leon Battista Alberti, Masaccio, Brunelleschi)*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 53, 1990, pp. 114-132; A. Parronchi, *Prospettiva e pittura in Leon Battista Alberti*, "Convegno internazionale indetto nel V centenario della morte di Leon Battista Alberti (1972)", cit., pp. 213-232; J. Green e P. S. Green, *Alberti's Perspective: a mathematical Comment*, "The Art Bulletin", vol. LXIX, n. 4, 1987, pp. 641-645.

<sup>5</sup> Nonostante i molti punti di contatto, Alberti e Brunelleschi manifestano profonde differenze sia riguardo al modo di confrontarsi con l'antichità classica, sia rispetto al problema della tecnica. Cfr. M. Horster, *Brunelleschi und Alberti*, cit., pp. 29-63; Ch. Smith, *Originality and cultural Progress in the Quattrocento Brunelleschi Dome and a Letter by Alberti*, "Rinascimento", vol. 8, 1988, pp. 291-318.

<sup>6</sup> F. Choay, *Le De re aedificatoria comme texte inaugural*, in Aa. Vv., *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, Paris, Picard, 1988, pp. 83-90. Il concetto è stato poi ripreso e ampliato dall'autrice nella versione italiana del saggio, *La regola e il modello*, cit.

<sup>7</sup> F. Tateo, *Il dialogo e il trattato da Alberti a Leonardo*, in *Letteratura italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 307. Cfr. anche A. Chastel, *Le arti nel Rinascimento*, in *Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi*, Roma-Bari, Laterza, 1979, pp. 275-322.

<sup>8</sup> Un primo segno del maggior prestigio di cui cominciano a godere le arti figurative si può notare nel campanile di Firenze, dove la pittura, la scultura e l'architettura si affermano come un gruppo distinto tra le arti liberali e quelle meccaniche. Cfr. L. Benevolo, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 90 e ss. Già a partire dal Medioevo si assiste ad una maggiore presa di coscienza da parte degli artisti che rivendicano il carattere intellettuale della loro attività e ambiscono ad un più alto prestigio sociale. Indicativo di questa trasformazione culturale è il sonetto LXXXVII (*In vita di Madonna Laura*) di Petrarca ("Quando giunse a Simon l'alto concetto / ch'a mio nome gli pose in man lo stile...") in cui viene rivendicata all'artista l'ideazione dell'opera e un'altra testimonianza significativa è costituita dal *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* di Filippo Villani che inserisce, in modo inusitato per quei tempi, cinque pittori fra gli uomini illustri della propria città. Cfr. R. Assunto, *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 286-289, e J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica* (1924), Firenze, La Nuova Italia, 1977.

<sup>9</sup> Ma anche nella prassi architettonica il ruolo giocato dall'astrologia è considerevole. Si pensi al timpano di Santa Maria Novella che costituisce un'esaltazione dell'allegorismo solare. M. Dezzi Bardeschi, *Sole in Leone. L. B. Alberti: astrologia, cosmologia e tradizione ermetica nella facciata di Santa Maria Novella*, "Psicon", 1, 1974, pp. 33-67. Sulle raffigurazioni astrologiche e, in particolare, sul ricorrere del simbolo solare durante l'Umanesimo cfr. P. Castelli, *Il lume del sole. Marsilio Ficino medico dell'anima*, Firenze, Opus Libri, 1984, p. 13.

<sup>10</sup> E. H. Gombrich, *Dalla rinascita delle lettere alla riforma delle arti. Niccolò Niccoli e Filippo Brunelleschi*, in Id., *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 129-153. Cfr. C. W. Westfall, *Painting and the Liberal Arts: Alberti's view*, "Journal of the History of Ideas", vol. 30, 1969, p. 500 e s., e P. Panza, «Lui geometra, lui musico, lui astronomo». *Leon Battista Alberti e le discipline liberali*, in S. Zecchi (a cura di), *Le arti e le scienze*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 243-258.

<sup>11</sup> Cfr. R. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci nei secoli XIV e XV*, Firenze, Sansoni, 1967.

<sup>12</sup> Il *contubernium* del Barzizza rappresentava una delle prime scuole-convitto del tempo ed era molto rinomato. Tra i maestri si annoverano nomi illustri come Vittorino da Feltre e Guarino Veronese, che vi insegnò il greco dopo averlo a sua volta appreso dal Crisolora. Ospitò come allievi Francesco Barbaro, Antonio Beccadelli e Francesco Filelfo. Sui rapporti tra Gasparino Barzizza e Alberti cfr. R. Cessi, *Il soggiorno di Lorenzo e di L. B. Alberti a Padova*, "Archivio storico italiano", XLIII, s. v, 1909, pp. 351-359, e soprattutto G. Mancini, *Nuovi documenti e notizie sulla vita e gli scritti di Leon Battista Alberti*, "Archivio storico italiano", 1887, tomo XIX, in part. pp. 201-205, che riporta una lettera in cui il Barzizza parla espressamente di Alberti come suo discepolo.

<sup>13</sup> L'uso della letteratura viene criticato da Ghiberti nel III dei suoi *Commentari* (Napoli, Ricciardi, 1947, p. 48) in cui si dichiara il rifiuto di un impianto letterario e retorico a scapito della pratica e dell'esperienza: «imperò ch'è non si scrive della scultura o della pittura come di storia poetica». In realtà la teoria di Alberti non rinnega la pratica, anzi viene elabo-

rata proprio sulla base di questa, di cui l'umanista aveva personale esperienza. Tuttavia l'esposizione, abbandonandosi talvolta a digressioni letterarie, lascia intravedere il differente destinatario a cui si volgono i trattati albertiani: non più l'*artifex* del Ghiberti, ma l'*artista docto*.

<sup>14</sup> In realtà è noto che Leonardo non era affatto privo di cultura, ma il suo rifiuto delle lettere rispondeva all'esigenza di mettere in rilievo la componente scientifica della pittura, per elevarla a dignità di arte liberale. D'altro canto il suo trattato, sebbene ricco di motivi importanti per comprendere le concezioni estetiche del tempo, manca però di quell'organicità che si ritrova nei testi albertiani e, per il suo stile frammentario e aforistico, appare lontano dalla volontà di scrivere un trattato didattico improntato a criteri di chiarezza e razionalità. Per le riserve da attribuire alla semiseria auto-caratterizzazione di "omo senza lettere" cfr. A. Chastel, *Léonard et la culture*, in Aa. Vv., *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1953. Sul problema dell'accostamento di Leonardo al mondo umanistico e sulle sue fonti cfr. A. Marinoni, *Note sulla ricerca delle fonti nei manoscritti vinciani*, "Raccolta vinciana", vol. XXV, 1993, pp. 3-38.

<sup>15</sup> Cfr. Ch. Burroughs, *La riflessione sull'arte nel Rinascimento*, cit., p. 83 e ss., e L. Grassi, *Teoria e storia della critica d'arte*, Roma, Multigrafica, 1979.

<sup>16</sup> Per quanto riguarda la datazione del *Libro dell'arte* non c'è accordo tra gli studiosi. Alcuni lo ritengono scritto nel 1437, in una prigione fiorentina, altri pensano che l'opera, già composta in precedenza, sia stata in quel contesto spazio-temporale semplicemente trascritta da un copista. Un'analisi degli argomenti a favore dell'una o dell'altra tesi, nonché un puntuale raffronto tra il trattato di Cennini e quello di Alberti si trova in L. Bek, *Voti frateschi, virtù di umanista e regole di pittore*, "Analecta Romana Instituti Danici", VI, 1971, pp. 63-106.

<sup>17</sup> C. Cennini, *Il libro dell'arte*, Milano, Longanesi, 1984, cap. I, pp. 29-30: «questa è un'arte che si chiama dipignere, che conviene avere fantasia, con operazione di mano, di trovare cose non vedute (cacciandosi sotto ombra di naturali), e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che non è, sia».

<sup>18</sup> Si tenga presente che Alberti si dedicò alla pittura come ad attività da cui trarre piacere quando era libero da «maggiori faccende» (*De pictura*, II, 28, cit., p. 50). Ma sul concetto di "diletto" e di "dilettantismo", da intendere contrariamente all'uso odierno in senso positivo, si tornerà (II, 3) a proposito dell'artista docto.

<sup>19</sup> R. W. Lee (*Ut pictura poësis. La teoria umanistica della pittura*, 1940, trad. it. Firenze, Sansoni, 1974) sottolinea in appendice le corrispondenze tra la tripartizione stabilita da Dolce e lo schema retorico *inventio-dispositio-elocutio*. Per i rapporti tra la retorica e i trattati d'arte cfr. M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, cit.; B. Vickers, *Storia della retorica*, cit. Per questioni più generali si veda F. Tateo, *Retorica e Poetica fra Medioevo e Rinascimento*, Bari, Adriatica, 1960; J. E. Seigel, *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism. The Union of Eloquence and Wisdom, Petrarch to Valla*, Princeton (N. J.), Princeton University Press, 1968; J. Murphy, *La retorica nel Medioevo. Una storia delle teorie retoriche da S. Agostino al Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1983.

<sup>20</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, I, 1, cit., p. 11 e I, 22, p. 43. Per la peculiarità del termine *oratio* nell'ambito retorico si veda quanto afferma Cicerone (*Orator*, 19, 64, trad. it. cit., p. 831) che distingue il *sermo* dei filosofi, privo di quei concetti che fanno presa sul popolo e non vincolato al ritmo, dall'*oratio* del retore: «infatti, quantunque ogni espressione orale [*locutio*] sia un discorso [*oratio*], solo l'espressione orale dell'oratore è meritevole di questa definizione».

<sup>21</sup> N. Maraschio, *Aspetti del bilinguismo albertiano nel «De pictura»*, "Rinascimento", s. II, vol. XII, 1972, p. 192. La studiosa, in una brillante analisi volta ad individuare sia il lessico retorico che quello tecnico-scientifico, adoperato dall'Alberti nell'elaborazione del suo trattato, mette in luce i casi in cui l'autore opera differenti scelte linguistiche rispetto alle fonti e, soprattutto, sottolinea le diversità lessicali tra la versione latina e quella volgare che, lungi dal ridursi ad una mera traduzione, manifesta l'intenzione di Alberti di creare un linguaggio pittorico autonomo e il più possibile chiaro anche in questa lingua.

<sup>22</sup> Cicerone, *De inventione*, I, VII, 9 (Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 64): «*Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similitium quae causam probabilem reddant; dispositio est rerum inventarum in ordinem distributio; elocutio est idoneorum verborum ad inventionem accomodatio*». Cfr. anche Quintiliano, *Institutio oratoria*, Proem. 22.

<sup>23</sup> Corrispondenze tra la tripartizione retorica e la classificazione di Alberti sono state individuate da E. Panofsky (*Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, Feltrinelli,

1991, p. 43) e A. Chastel (*Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Torino, Einaudi, 1964, p. 105). Le loro ipotesi, però, non sono convincenti poiché l'*inventio*, indicando la visione complessiva e totale dell'opera, è un concetto diametralmente opposto a quello di "circonscrizione" che indica semplicemente la delimitazione del contorno sulla superficie.

<sup>24</sup> Nel tentativo di individuare nell'Alberti la tripartizione retorica, Morpurgo Tagliabue (*Anatomia del Barocco*, Palermo, Aesthetica, 1998<sup>2</sup>, p. 20) identifica nell'*inventio* l'«universale bellezza», con cui probabilmente si riferisce alla "bella inventione". Questa è da lui associata al  $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$  aristotelico, ma separata dall'*istoria* che egli intende come «componimento pittorico delle figure, tanto più apprezzabile quanto più complicato e difficile, tecnico». L'*istoria*, quindi, secondo lui non rientra nel momento ideativo dell'*inventio*, ma in quanto «ordine dell'arte», costituito dalle tre fasi operative di circonscrizione, composizione e ricezione dei lumi, è relegata in quello della *dispositio*. Questa partizione sembra alquanto forzata e così pure la relazione stabilita da Morpurgo Tagliabue tra l'*elocutio* e la definizione albertiana dell'ornamento architettonico come luce e completamento della bellezza. È vero che nei secoli seguenti l'*elocutio* sarà sempre più identificata con l'ornato, in poetica, e con l'ornamento e gli effetti coloristici nei trattati d'arte, ma nel trattato di Alberti la definizione di ornamento è piuttosto complessa. Infatti, come si è visto prima (I, 4), se talvolta viene considerato come accessorio e completamento della bellezza – e in tal caso relazionabile all'*elocutio* – alla fine è identificato con la *pulchritudo* stessa e legato strettamente al concetto di Disegno in quanto forma.

<sup>25</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, II, 33, cit., p. 58.

<sup>26</sup> R. W. Lee, *Ut pictura poësis*, cit., p. 121.

<sup>27</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, II, 33, cit., pp. 56-58. Il concetto di "composizione" è uno dei più importanti del *De pictura* e quello che più si è prestato ad instaurare parallelismi con le altre due arti figurative e soprattutto con la poesia. Cfr. R. Kuhn, *Albertis Lehre über die Komposition als die Kunst in der Malerei*, "Archiv für Begriffsgeschichte", 28, 1984, pp. 123-178; C. Bertelli, *La composizione in L. B. Alberti tra pittura e architettura*, "Casabella", vol. 1, 1986, pp. 52-60; H. Damisch, *Comporre con la pittura*, in J. Rykwert e A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, cit., pp. 186-195.

<sup>28</sup> C. Gilbert, *Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino*, "Marস্যas", 3, 1943-45, p. 91. Ma cfr. anche l'introduzione di L. Mallè a L. B. Alberti, *Della pittura*, (Firenze, Sansoni, 1950, pp. 3-49) che si sofferma alle pp. 9-15 sul rapporto del trattato con la poetica dell'antichità classica, individuando gli influssi esercitati dalla *Poetica* di Aristotele per il tramite dell'*Ars poetica* di Orazio. Infine J. R. Spencer (*Ut rhetorica pictura. A study in '400 theory of painting*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", xx, 1957, pp. 26-44) ha messo in relazione il trattato con le cinque parti dell'*oratio* ciceroniana (*exordium, narratio, confirmatio, reprehensio, peroratio*), senza per altro stabilire una corrispondenza precisa. Cfr. anche Id., introduzione al *De pictura*, New Haven-London, Yale University Press, 1966<sup>2</sup>.

<sup>29</sup> Nell'*Ars poetica* di Orazio tale tripartizione è implicita, mentre è chiaramente evidente nell'opera di Neottolema, un teorico ellenistico che Orazio prende a modello. Cfr. C. Gilbert, *Antique Frameworks*, cit., p. 101.

<sup>30</sup> D. R. E. Wright, *Alberti's De pictura: its literary structure and purpose*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 47, 1984, pp. 63-64.

<sup>31</sup> Quintiliano, *Institutio oratoria*, Proem. 21-22.

<sup>32</sup> Non segnala, ad esempio, che le considerazioni generali sull'educazione dei giovani non si trovano all'inizio del *De pictura*, come avviene nell'*Institutio oratoria*, ma solo nel III libro. Cfr. S. Deswarte-Rosa, *Le De pictura, un traité humaniste pour un art "mécanique"*, introduzione al *De la peinture-De pictura*, Paris, Macula Dédale, 1992, p. 37. La studiosa, pertanto, corregge il tiro di Wright, affermando che, se la fonte è Quintiliano, l'analogia è da individuare tra la pittura e la lingua scritta. Come l'oratore, secondo Quintiliano, deve cominciare dall'alfabeto per giungere alla perfetta eloquenza, così il pittore, per Alberti, deve partire dai punti e dalle linee della circonscrizione per giungere all'opera completa. Secondo lei questa assimilazione serve da modello alla sistematizzazione del *De pictura* a tutti i livelli, costituendo un sistema di sviluppo dal semplice al complesso.

<sup>33</sup> Si ricordi che Alberti possedeva una copia della traduzione latina degli *Elementi* di Euclide ad opera di Campano da Novara. Cfr. N. Maraschio, *Aspetti del bilinguismo albertiano*, cit., p. 202.

<sup>34</sup> P. Castelli (*Capelli «in aria simile alle fiamme»*, cit., p. 168), soffermandosi sulle fonti scientifiche dei trattati (dalla fisiognomica alla fisica, dalla medicina alla matematica), afferma che nel *De pictura* «l'autore attinge notizie prevalentemente dal V libro della *Naturalis Historia* di Plinio, opera questa che gli fu carissima tanto da nominarla singolarmente nel suo testamento e da lasciarla, quasi 'eredità morale', a Giovanni di Francesco d'Altobianco Alberti».

<sup>35</sup> R. Sabbadini (*Le edizioni quattrocentistiche della Storia Naturale di Plinio*, "Studi italiani di filologia classica", vol. VIII, 1900, p. 439) sottolinea la cura prestata dagli umanisti all'enciclopedia pliniana, «la quale era per essi una delle fonti principali, da cui attingevano il proprio patrimonio erudito».

<sup>36</sup> R. Krautheimer, *Alberti and Vitruvius*, in Id., *Studies in early Christian, Medieval and Renaissance Art*, New York, New York University Press, 1969, pp. 323-332.

<sup>37</sup> Sul rapporto di imitazione/emulazione che Alberti instaura con il modello latino si veda, oltre il già citato *Alberti and Vitruvius* di Krautheimer, anche G. Castellfranchi, *Il «neoclassicismo» di Vitruvio e il classicismo dell'Alberti*, "Paideia", vol. III, a. III, 1948, pp. 140-145. Sulla ricezione di Vitruvio nel Quattrocento cfr. F. Pellati, *Vitruvio e Brunelleschi*, "La Rinascita", 1939, pp. 343-365; Id., *Vitruvio nel Medioevo e nel Rinascimento*, "Bollettino del reale Istituto di archeologia e storia dell'arte", 1932, pp. 111-132; L. Ciapponi, *Il «De architectura» di Vitruvio nel primo Umanesimo*, "Italia medioevale e umanistica", III, 1960, pp. 59-99.

<sup>38</sup> Sebbene architetti e artisti avessero letto il *De architectura* – già noto nel Medioevo e particolarmente richiesto nel Quattrocento a seguito della scoperta, da parte di Poggio Bracciolini, di un prezioso manoscritto –, non avevano l'educazione letteraria necessaria per comprenderlo. In questo senso il *De re aedificatoria* costituisce un'opera altamente innovativa, costituendo la prima teoria architettonica moderna. Infatti «pur tenendo conto degli aspetti pratici dell'architettura, l'Alberti non scrive un manuale artistico, come ha fatto Vitruvio, ma un trattato letterario». H. Günther, *Alberti, gli umanisti contemporanei e Vitruvio*, in Aa. Vv., *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, cit., p. 43.

<sup>39</sup> Ciò è evidente già a partire dalle prime traduzioni: cfr. quella di P. Lauro, *I dieci libri dell'architettura di Leon Battista degli Alberti...*, Venezia, 1546; di C. Bartoli, *L'architettura di Leon Battista Alberti tradotta in lingua fiorentina...*, Firenze, 1550; di R. Massellin, *L'architecture et l'art de bien bâtir...*, Paris, 1553; di A. Gomez, *Los diez libros de arquitectura...*, Madrid, 1582; di J. Leoni, *The Architecture of L. B. Alberti in Ten Books...*, London, 1726. Tra le traduzioni moderne cfr. quelle curate da M. Theuer, *Zehn Bücher über die Baukunst*, Wien, 1912; da Orlandi e Portoghesi, *L'Architettura*, Milano, Il Polifilo, 1966; da J. Rykwert e R. Tavernor, *On the Art of Building in ten Books*, Cambridge Mass.-London, The MIT Press, 1989. Per un elenco di tutte le edizioni del *De re aedificatoria* cfr. F. Borsi, *Leon Battista Alberti. L'opera completa*, Milano, Electa, 1989, da cui sono stati tratti i sopraccitati riferimenti.

<sup>40</sup> F. Choay, *La regola e il modello*, cit., p. 19.

<sup>41</sup> R. Krautheimer, *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, cit., p. 255.

<sup>42</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, III, 14, cit., p. 240. Cfr. anche VI, 1, p. 440: «Il suo eloquio [di Vitruvio] non è curato; sicché i Latini direbbero ch'è voluto apparir greco, i Greci latino». Di qui l'attenzione prestata da Alberti alla creazione di un linguaggio artistico chiaro e in latino. Cfr. VI, 13, p. 524: «Dove non sono a disposizione termini correnti, bisognerà per forza di cose foggjarne di nuovi; in ciò torna conveniente prender a prestito i nomi da oggetti somiglianti ai nostri».

<sup>43</sup> La letteratura dedicata dai Greci alla riflessione sull'architettura è limitata, occasionale e sempre all'interno di un campo speculativo estraneo a quello del costruito. Ciò è dovuto al fatto che i Greci vedono la *polis* più come comunità di individui che come spazio edificato. Le descrizioni degli storici e dei geografi sui grandi lavori urbani si traducono per lo più in semplici resoconti e le più significative teorie sulla scelta dei luoghi e sull'organizzazione dello spazio urbano si possono trovare nelle opere di un medico come Ippocrate (*Dell'aria, dell'acqua e dei luoghi*) e di un filosofo come Aristotele (*Politica*, II, 8). Raccogliendo tutti questi materiali eterogenei e sparsi, Vitruvio compie un'impresa che è la prima nel mondo greco-latino, ma non vi gioca il ruolo di chi concepisce una teoria, bensì di chi classifica e trasmette un sapere. F. Choay, *La regola e il modello*, cit., p. 101. Lo stesso Alberti si pronuncia negativamente su Vitruvio (*De pictura*, II, 48, cit., p. 86), rimproverandolo di fornire solo indicazioni pratiche sui luoghi dove procurarsi i pigmenti per fare i colori, ma di non enunciare il metodo e la regola per le combinazioni cromatiche. Di contro a questa interpretazione ridut-

tiva di Vitruvio cfr. E. Romano, *La capanna e il tempio: Vitruvio o Dell'architettura*, Palermo, Palumbo, 1987.

<sup>44</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VI, 4, cit., p. 458.

<sup>45</sup> Vitruvio, *De architectura*, I, 3, 2, cit., p. 33, ma anche VI, 8, 10, p. 859, in cui però compare il termine *decorum* al posto del termine *firmitas*.

<sup>46</sup> F. Choay, *La regola e il modello*, cit., p. 157.

<sup>47</sup> All'inizio del III libro del *De architectura* l'accento batte continuamente sul concetto di proporzionalità. Per questo motivo, secondo H. Geertman (*Teoria e attualità nella progettistica architettonica di Vitruvio*, in Aa. Vv., *Le projet de Vitruve*, cit., pp. 7-30), molti hanno sopravvalutato la nozione di *symmetria* che, pur essendo importante, non è centrale né fondante nella teoria architettonica di Vitruvio. Di contro cfr. P. Gros, *Vitruvio e il suo tempo*, introduzione al *De architectura*, cit., p. LV e ss.

<sup>48</sup> Cfr. in questa sede il paragrafo dedicato all'esperienza del bello (I, 2).

<sup>49</sup> Cfr. la famosa lettera a Matteo de' Pasti in C. Grayson (a cura di), *Alberti and the Tempio Malatestiano*, cit., p. 17.

<sup>50</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VI, 3, cit., p. 456.

<sup>51</sup> Id., *Philodoxeos fabula*, a cura di L. Cesarini Martinelli, "Rinascimento", XVII, 1977, pp. 111-234. Cfr. M. Aurigemma, *Motivi tematici e storici della Philodoxeos fabula*, "Critica letteraria", V, fasc. I, 1977, pp. 30-59.

<sup>52</sup> L. B. Alberti, *Vita*, a cura di R. Fubini e A. Menci Gallorini (*L'autobiografia di L. B. Alberti. Studio e edizione*, "Rinascimento", s. II, vol. XII, 1972, pp. 21-78).

<sup>53</sup> Le *Intercoenales* sono una raccolta in undici libri di dialoghi e favole allegorico-morali in latino, redatti forse tra il 1421 e il 1439, la cui circolazione manoscritta fu parziale e frammentaria. La prima edizione dei libri allora conosciuti si deve a G. Mancini (*Opera inedita et pauca separatim impressa*, Firenze, Sansoni, 1890), mentre i rimanenti, scoperti da Garin nel 1964 in un manoscritto della biblioteca del convento di S. Domenico a Pistoia, furono da lui pubblicati prima su "Rinascimento", II, vol. IV, 1964, pp. 125-258, e poi in volume (*Intercenali inedite*, Firenze, Sansoni, 1965). La prima traduzione integrale in lingua italiana si deve a Ida Garghella, *Le Intercenali*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998.

<sup>54</sup> Anche nei confronti di Luciano, Alberti opera un'imitazione libera, assorbendone lo spirito e la lezione per realizzare opere diverse e originali. Un caso esemplificativo è costituito dalla sua *Musca*, ben diversa da quella luciana, in quegli anni tradotta da Cristoforo Landino e inviata all'amico Battista. Cfr. L. B. Alberti, *Opuscoli inediti di L. B. Alberti. Musca. Vita S. Potiti*, Firenze, Olschki, 1954. La *Musca* è stata tradotta da R. Contarino nel volume: L. B. Alberti, *Apologhi ed elogi*, Genova, Costa & Nolan, 1984. Sui rapporti dell'opera con la tradizione letteraria e le fonti cfr. anche M. Bonaria, *La "Musca" di L. B. Alberti: osservazioni e traduzioni*, "Miscellanea di studi albertiani nel V centenario della morte", Genova, Tilgher, 1975, pp. 47-69.

<sup>55</sup> C. Grayson, *Alberti e l'Antichità*, "Albertiana", vol. I, 1998, pp. 35-36.

<sup>56</sup> Cfr. E. Mattioli, *Luciano e l'Umanesimo*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 1980. Cfr. anche D. Marsh, *Lucian and the Latins: Humor and Humanism in the Early Renaissance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998.

<sup>57</sup> L. B. Alberti, *Profugiorum ab erumna libri*, a cura di G. Ponte, cit., pp. 81-83.

<sup>58</sup> R. Cardini (*Mosaici. Il «nemico» dell'Alberti*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 4), sulla base di queste indicazioni di poetica, propone lo «smontaggio sistematico e integrale dei testi» come metodo critico per interpretare le *Intercenali* e, più in generale, l'intera opera albertiana. Per G. Santinello (cit., p. 136) tale metodo compositivo «va oltre l'ambito dell'opera dell'Alberti e si presta a spiegare molta parte del movimento culturale del tempo. Un Ficino, un Pico e prima di loro un Cusano, hanno una filosofia propria nella misura in cui riescono in uno sforzo di sintesi eclettica della sapienza degli antichi».

<sup>59</sup> Terenzio, *Eun.* 41: «nullumst iam dictum quod non sit dictum prius». L. Trenti, "Nihil dictum quin prius dictum". *La fenomenologia sentenziosa in L. B. Alberti*, "Quaderni di retorica e poetica", 2, 1986, pp. 51-61.

<sup>60</sup> Il detto terenziano presente nei *Profugiorum ab erumna libri*, cit., p. 50, ritorna pure nel *Momus sive de principe*, Genova, Costa & Nolan, 1986, p. 24. Cfr. N. Bianchi Bensimon, "Nihil dictum quin prius dictum": *analyse de la méthode compositive chez Leon Battista Alberti*, in Aa. Vv., *La constitution du texte: le tout et les parties. Renaissance-Age classique*, "La Li-corne", n. 46, 1998, pp. 109-126.

<sup>61</sup> Lo stesso atteggiamento si può individuare nei confronti sia dei modelli letterari, sia di

quelli architettonici. Infatti Alberti considera i monumenti antichi dei "tipi" cioè degli ideali che non devono essere ripetuti passivamente. Pertanto ne rielabora gli aspetti morfologici e finisce per creare egli stesso una nuova tipologia. Cfr. R. Sfogliano Fallico, *L'Alberti e l'antico nel De re aedificatoria*, in Aa. Vv., *Il Sant'Andrea di Mantova e L. B. Alberti*, Mantova, Biblioteca Comunale, 1974, p. 168.

<sup>62</sup> L. B. Alberti, *Profugiorum ab erumna libri*, cit., pp. 82-83.

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 81-82.

<sup>64</sup> Rispetto agli altri due, questo trattato ha avuto meno fortuna ed è stato poco studiato. Cfr. A. Parronchi, *Sul "De statua" albertiano*, in *Id.*, *Studi sulla "dolce" prospettiva*, cit., pp. 380-414, e M. Collareta, *Considerazioni in margine al "De statua" e alla sua fortuna*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. III, XII, n. 1, 1982, pp. 171-187.

<sup>65</sup> Si ricordi che alle sette arti liberali si contrappongono, secondo le classificazioni medioevali, le sette *artes mechanicae*. Anche nel *Didascalicon* (II, 21-27; Milano, Rusconi, 1987, pp. 109-114) di Ugo di San Vittore l'architettura occupa il secondo posto tra le arti meccaniche in virtù della sua maggiore utilità rispetto alle altre arti figurative: *lanificium, armatura* (edilizia), *navigatio, agricultura, venatio, medicina, theatra*. Cfr. J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, cit., p. 79, e W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, cit., p. 45.

<sup>66</sup> La lettera di Gregorio Magno al vescovo di Marsiglia costituisce il *locus classicus* dell'idea dell'importanza didattica dell'arte. Cfr. T. A. Heslop, *Riflessioni teoriche sull'arte nel Medioevo*, in M. Dufrenne e D. Formaggio (a cura di), *Trattato di estetica*, vol. 1, cit., pp. 57-67.

<sup>67</sup> Plutarco, *Vita di Pericle*, in *Vite Parallele*, Milano, Mondadori, 1981, p. 546: «Chi attende a un lavoro manuale e vile, con la fatica stessa che spende in cose inutili testimonia la propria indifferenza verso le nobili. Nessun giovane ben nato, dopo aver visto lo Zeus di Pisa [Olimpico] o l'Era di Argo bramò essere Fidia o Policlete [...] Se un prodotto ci diletta perché grazioso, non è necessariamente degno d'invidia il produttore». Il passo è ripreso da Luciano (*Il sogno o la vita di Luciano*, 9, trad. it. di S. Maffei, in *Descrizioni di opere d'arte*, Torino, Einaudi, 1994, p. 9) il quale ribadisce come, nonostante la lode rivolta alle opere, nessuno dotato di senno stimerebbe l'artefice che rimane pur sempre «un operaio, uno che lavora con le mani».

<sup>68</sup> Cfr. M. Pepe, *Il paragone tra pittura e scultura nella letteratura artistica rinascimentale*, "Cultura e scuola", n. 30, 1969, p. 120 e ss., e E. Barelli, *The "sister arts" in Alberti's Della pittura*, "The British Journal of Aesthetics", n. 3, 19, 1979, pp. 251-262.

<sup>69</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, II, 27, cit., pp. 48-50. La comune origine delle due arti si carica, nel *De pictura* (cit., p. 48), di connotazioni religiose e sacrali, non senza qualche sfumatura esoterica per il riferimento a quell'Ermete Trimegisto che tanta fama riscuoteva durante il Quattrocento: «Giudica Trimegisto, vecchissimo scrittore, che insieme con la religione nacque la pittura e scultura».

<sup>70</sup> Al confronto tra le due pratiche Leonardo dedica i §§ 31-39 del suo trattato sulla pittura (cit., pp. 33-46). Leonardo conosceva il *De re aedificatoria*, probabilmente attraverso un volgarizzamento, e il *De pictura* che però non cita mai esplicitamente. Inoltre possedeva il trattatello albertiano *De navi*, oggi perduto. Sull'influenza di Alberti su Leonardo cfr. P. Marani, *Leonardo e Leon Battista Alberti*, in J. Rykwert e A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, cit., pp. 358-365; V. P. Zoubov, *Léon Battista Alberti et Léonard de Vinci*, "Raccolta vinciana", vol. XVIII, 1960, pp. 1-14; A. Chastel, *Leonardo architetto*, in *Leonardo*, "Art Dossier", n. 12, 1987, p. 55 e ss.; e K. Clark, *Leon Battista Alberti on Painting*, "The Proceedings of the British Academy", vol. XXX, London, 1946, *passim*.

<sup>71</sup> In realtà pittura e scultura erano strettamente connesse e nella pratica si influenzavano vicendevolmente. K. Clark (*Leon Battista Alberti, On painting*, cit., p. 13), inoltre, sostiene che alcune prescrizioni albertiane nel *De pictura*, come ad esempio quella di rappresentare i corpi nudi, hanno come fonte la statuaria, dato che il nudo in pittura comincia a diffondersi solo nel Cinquecento con gli studi di anatomia del Castagno. Cfr. anche J. White, *Paragone: Aspects of the Relationship between Sculpture and Painting*, in Ch. S. Singleton (a cura di), *Art, Science and History in the Renaissance*, Baltimore, The Hopkins Press, 1967, pp. 43-108; R. G. Mather, *Documents mostly new relating to florentine Painters and Sculptors of the fifteenth Century*, "Art Bulletin", XXX, 1948, pp. 20-65.

<sup>72</sup> L. B. Alberti, *De statua*, Livorno, Sillabe, 1998, p. 5.

<sup>73</sup> *Id.*, *L'Architettura*, VII, 1, cit., p. 528. Ma i riferimenti al pubblico dei pittori sono frequenti. Già a conclusione del libro precedente (VI, 13, p. 526) aveva affermato: «Quanto diremo ora riguarderà in massima parte il metodo di siffatti disegni; saranno nozioni di gran-

de importanza e certamente gradite ai pittori». Il riferimento torna anche più avanti (VII, 10, p. 608).

<sup>74</sup> Id., *De pictura*, II, 26, cit., p. 46: «Prese l'architetto, se io non erro, pure dal pittore gli architravi, le base, i capitelli, le colonne, frontispici e simili tutte altre cose; e con regola e arte del pittore tutti i fabri, scultori, ogni bottega e ogni arte si regge». Cfr. D. Kipp, *Alberti's "hidden" Theory of Visual Art*, "The British Journal of Aesthetics", 24, n. 3, 1984, pp. 231-240.

<sup>75</sup> Nel Cinquecento il tema del paragone tra le arti divine di grande attualità tanto che Benedetto Varchi pone la questione agli artisti del tempo pubblicando, poi, i risultati di tale inchiesta. Cfr. B. Varchi, *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura* (1546), in *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. I, cit., pp. 3-82. Su questo argomento cfr. S. La Barbera, *Il paragone delle arti nella teoria artistica del Cinquecento*, Bagheria (Pa), Cafaro, 1997.

<sup>76</sup> Ch. Batteux, *Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio*, (1746), Palermo, Aesthetica, 1992<sup>3</sup>.

<sup>77</sup> Per una datazione del *De statua* anteriore al *De pictura* si schierano G. Mancini (*Vita di L. B. Alberti*, cap. V, cit., p. 134); G. Santinello (cit., p. 54) e L. Mallé (*I trattati d'arte*, s. v. "Alberti", *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Novara, De Agostini, 1980, p. 215) che considera il *De statua* un'opera giovanile per lo stile scarno e stringato «come di prima prova» e per l'attenzione al dato tecnico e ai metodi di misurazione «senza estensioni letterarie». Il primo a rifiutare questa cronologia fu H. Janitschek (*L. B. Alberti kleinere kunsttheoretische Schriften*, cit.) che sostenne una datazione tarda sulla base della lettera dedicatoria ad Andrea de Bussi, nominato vescovo di Aleria nel 1464. Sulla sua scia si pongono G. Flaccavano, *Sulla data del De statua di L. B. Alberti*, "Commentari", XVI, 1965, pp. 216-221; M. Picchio Simionelli, *On Alberti's Treatises of Art and their chronological Relationship*, "Yearbook of Italian Studies", 1971, pp. 75-102. Quest'ultima tesi è seguita anche da W. Tatariewicz, *Storia dell'estetica*, vol. III, cit., p. 116, e J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, cit., p. 125.

<sup>78</sup> Questo concetto sta a fondamento della teoria artistica albertiana: l'arte non è frutto di solo *ingenium*, ma accanto a questo necessita di un "metodo esatto e costante", seguendo le cui norme si potrà realizzare un'opera irreprensibile da qualsiasi punto di vista, come vuole la legge della *concinntas*. L. B. Alberti, *L'Architettura*, VI, 2, cit., p. 448.

<sup>79</sup> Ibid., p. 449.

<sup>80</sup> Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, I-II, 57, 4. Si tratta di una concezione che deriva da Aristotele e che, attraverso Cicerone e gli stoici, si è mantenuta con Isidoro di Siviglia e Cassiodoro lungo tutto il Medioevo.

<sup>81</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, I, 24, cit., 42. La nascita del trattato come superamento dei ricettari di bottega si fonda sul tentativo di uscire dal campo puramente operativo e tecnico per innalzarsi a dottrina in grado di conciliare teoria e prassi e di impostare il rapporto artista-opera sui criteri di validità scientifica, facendo ricorso a principi matematico/geometrici e a strumenti di precisione in grado di conferire fondamento veritativo all'imitazione artistica. E. Di Stefano, *Leon Battista Alberti e la nascita della teoria dell'arte*, in L. Secchi Tarugi (a cura di), *Lettere e arti nel Rinascimento*, Firenze, Franco Cesati, 2000, pp. 181-197.

<sup>82</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, II, 32, cit., p. 56. Alberti, nella versione latina del *De pictura* (II, 31, cit., p. 55), rivendica a sé l'invenzione del "velo". Questo è una sorta di rete o telaio formato da fili intersecati in forma di piccoli quadri, che si pone tra l'occhio e l'oggetto da raffigurare e consente l'esatta circoscrizione grafica delle immagini. In realtà, come osserva L. Mallé (*Della pittura*, cit., p. 83, n. 1), l'uso di tale reticolato era già in voga fin dal '200, ma come puro espediente di bottega senza quello spirito scientifico con cui sarà sfruttato dall'Alberti. Per il valore attribuito agli strumenti cfr. L. B. Alberti, *De iciarchia*, libro III, cit., p. 270: «convien aver a te non tanto quello che facci allo officio tuo, quanto sapere bene adoperarlo. Altro sarà tenere in mano la squadra, la linea, lo stile; altro adattarlo bene al tuo lavoro». Anche Leonardo (*Trattato della pittura*, § 35, cit., pp. 40-41) loda il "velo" e lo ritiene utile «per non mancare in alcuna particola della vera imitazione di quella cosa, che con precisione si deve far simigliare».

<sup>83</sup> Come nel *De pictura* Alberti afferma che il pittore deve farsi familiare a poeti e letterati che possono suggerirgli temi per la rappresentazione pittorica, così nel *De re aedificatoria* (IX, 10, p. 854) afferma la necessità anche per l'architetto di accostarsi agli studi letterari, in quanto la documentazione delle fonti, non solo più autorevoli, ma di tutte quelle che hanno trattato l'argomento, è uno dei principali doveri dell'architetto. Cfr. U. Müller-Hofste-



de, *Malerei zwischen Dichtung und Skulptur*. L. B. Alberti *Theorie der Bilderfindung in Della Pittura*, "Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen", vol. 18, n. 2, 1994, pp. 56-73.

<sup>84</sup> N. Badaloni, *L'interpretazione delle arti nel pensiero di L. B. Alberti*, "Rinascimento", s. II, a. III, 1963, pp. 59-113.

<sup>85</sup> Le due tendenze finiranno per convergere nel tardo Cinquecento, quando teorici come Zuccari e Lomazzo si approprieranno della filosofia neoplatonica per dare fondamento alla loro riflessione sull'arte che tenderà sempre più ad intellettualizzarsi e spiritualizzarsi. Tuttavia perché si realizzi la confluenza della linea "metafisica" con quella "pragmatica" è necessario che si verifichino alcune trasformazioni nella concezione dell'attività artistica e nella figura dell'artista. E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (1924), Firenze, La Nuova Italia, 1996<sup>2</sup>, pp. 32-33.

<sup>86</sup> L'elemento antiplatonico del primo Rinascimento viene radicalizzato negli scritti di Leonardo che fonda le sue concezioni estetiche su una "filosofia della realizzazione". Per lui le vere scienze dello spirito sono quelle che si concretizzano in un'opera e la forza dell'artista consiste nel fare. A. Baeumler, *Estetica*, cit., pp. 114-116.

<sup>87</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, I, 1, a cura di C. Grayson, cit., p. 10. Cfr. C. Wilde, *Painting, Alberti and the Wisdom of Minerva*, "British Journal of Aesthetics", vol. 34, n. 1, 1994, pp. 48-59.

<sup>88</sup> Per Alberti la matematica è sinonimo di astrazione, così nel *De re aedificatoria*, VI (capp. 6 e 7) quando deve affrontare argomenti tecnici, come gli strumenti per trasportare i materiali (pulegge, ruote, canali), afferma di trattare tali questioni non *ut mathematicus sed veluti faber* (VI, 7) ovvero con la concretezza di chi è del mestiere, seppur limitandosi allo stretto necessario. Un esempio dell'attenzione di Alberti per gli aspetti tecnici è dato dal II libro (cap. VIII) del *De re aedificatoria*, dove rinuncia a discutere le teorie naturalistiche sull'origine delle rocce e sul colore delle pietre, secondo lo stile dei *philosophantes*, e preferisce occuparsi, direttamente e senza preamboli, degli aspetti più pratici come se parlasse ad artefici forniti di abilità ed esperienza (*inter fabros usu et arte probatos*). I trattati di Alberti, se da un lato mostrano un chiaro impianto teorico, dall'altro non rinunciano a porsi problemi concreti legati al fare artistico. Questo tentativo di conciliare teoria e prassi costituisce una delle peculiarità degli scritti d'arte albertiani. Con i teorici del Rinascimento, infatti, l'attenzione all'operatività pratica verrà sempre meno.

<sup>89</sup> L. B. Alberti, *De punctis et lineis apud pictores*, in G. Mancini (a cura di), *Opera inedita*, cit., p. 66.

<sup>90</sup> Come è noto, Alberti fece seguire ad una prima redazione volgare, destinata ad una diffusione più ampia, un'altra in latino (*Elementa picturae*), per una ristretta cerchia di lettori, cioè per quei dotti che, come il Theodorus cui è dedicata, desiderassero accompagnarla al *De pictura* già conosciuto e apprezzato. Non è ben chiaro chi sia il Theodorus cui l'umanista fa riferimento. Secondo Mancini (*Opera inedita*, cit., p. 47, n. 1) si tratta del bizantino Teodoro di Gaza che frequentò gli stessi ambienti di Alberti (Mantova dal 1442 al 1446; Ferrara; Roma dal 1449) ed è probabile che avesse intrattenuto con lui rapporti di amicizia. Cfr. A. Gambuti, *Nuove ricerche sugli Elementa Picturae*, "Studi e documenti di architettura", n. 1, 1972, p. 134.

<sup>91</sup> Mentre il *De pictura* mira a stabilire e codificare i fondamenti di progettazione e riproduzione dello spazio figurativo, con quest'opera di carattere più didascalico Alberti vuole fornire uno strumento di mediazione tra teoria e prassi. Cfr. A. Parronchi, *Sul significato degli Elementi di pittura di L. B. Alberti*, "Cronache di archeologia e storia dell'arte", n. 6, 1967, pp. 107-115.

<sup>92</sup> Piero rifiuta le definizioni dei «geometri» perché «non sono aparenti se non è a l'intellecto et io dico tractare de prospectiva con dimostrazioni le quali voglio sieno comprese da l'occhio, perhò è necessario dare altra difinitione. Dirò adunqua puncto essere una cosa tanto piccholina quanto è possibile ad ochio comprendere». (*De prospectiva pingendi*, cit., p. 65). Un'analoga esigenza del dato sensibile è postulata da Leonardo, *Trattato della pittura*, § 1, cit., pp. 1-2.

<sup>93</sup> L. B. Alberti, *Elementi di pittura*, in G. Mancini (a cura di), *Opera inedita*, cit., pp. 48-50: «El puncto [i matematici] dicono essere quello che nulla si possa dividere in parte alcuna. [...] Questo consideramo noi. Puncto nominamo noi in pictura quella picola inscriptione quale nulla puote essere minore. [...] Corpo dicono esser qualunche cosa si possa e per la longeza e per la largeza dividere, et anche per sua profondità. Questo disserto li antiqui. Corpo appelliamo quello che sia coperto da superfittie, in quali se sceme el nostro vedere».

<sup>94</sup> Id., *De pictura*, I, 2, cit., p. 10.

<sup>95</sup> In questa direzione un notevole contributo alla rivalutazione del linguaggio poetico e retorico in età umanistica è stato dato da Ernesto Grassi che ha sottolineato la "preminenza della parola metaforica", la superiorità del linguaggio immaginifico rispetto a quello logico-razionale. Quest'ultimo, infatti, procedendo in modo sequenziale e astratto, risulta arido e povero, il primo, invece, si sviluppa attraverso percorsi intuitivi, cogliendo le analogie e le infinite potenzialità significative delle immagini. Cfr. E. Grassi, *Potenza dell'immagine*, Milano, Guerini, 1979. Su Alberti in particolare si vedano Id., *La filosofia dell'Umanesimo. Un problema epocale* (1986), Napoli, Tempi moderni, 1988 e, scritto con M. Lorch, *Umanesimo e retorica. Il problema della follia* (1986), Modena, Mucchi, 1988.

<sup>96</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VI, 13, cit., p. 524.

<sup>97</sup> P. Pino, *Dialogo di Pittura*, cit., p. 96.

<sup>98</sup> Il filosofo fittizio Gelasto è una delle maschere che animano l'ironica parodia del *Momo*. Come indica il nome, che si ricollega ai termini greci γελαστής = "schernitore" e γελαστός = "ridicolo" (dalla radice del verbo γελάω = "ridere"), questo personaggio «è insieme schernito e schernitore, e corrisponde in parte a Lepidus, il nome e il personaggio dietro cui l'Alberti si nasconde più di frequente». E. Garin, *Il pensiero di Leon Battista Alberti: caratteri e contrasti*, cit., p. 3. Cfr. anche Id., *Rinascite e rivoluzioni*, cit., 1975. Sul gioco delle maschere albertiane si veda A. Di Grado, *L'ombra del camaleonte*, introduzione all'edizione del *Momo o del principe*, curata da R. Consolo, cit., pp. 1-18.

<sup>99</sup> L. B. Alberti, *Momo o del principe*, cit., p. 257. In questo romanzo Alberti si scaglia con disprezzo contro i principi fisici e metafisici della tradizione aristotelica, ma la sua sprezzante ironia non risparmia nemmeno Pitagora, Teofrasto Melisso e Parmenide, salvando solo Socrate e Democrito. Ma soprattutto egli mira a difendere la sua libertà di pensiero contro ogni principio dogmatico: in questo consiste, come afferma Garin (*Medioevo e Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 90), la "non-filosofia del filosofo". Cfr. anche L. Boschetto, *Democrito e la fisiologia della follia. La parodia della filosofia e della medicina nel Momus di Alberti*, "Rinascimento", s. II, vol. XXXV, 1995, pp. 3-29. Sulla stessa linea si pone Leonardo che si richiama all'esperienza e al ruolo svolto in essa dalle "matematiche dimostrazioni" (*Trattato della pittura*, § 1, cit., p. 2) per contrapporre la vitalità dell'*homo faber* ai limiti di una vita chiusa soltanto in una sterile contemplazione.

<sup>100</sup> L. B. Alberti, *Momo o del principe*, cit., p. 235. L'architetto diventa così il detentore di quel sapere che, in virtù della sua natura operativa e volta alla fondazione razionale dello spazio urbano, si qualifica come necessario persino per l'arte del governare.

<sup>101</sup> L. Aluffi Begliomini, *Note sull'opera dell'Alberti: il Momus e il De re aedificatoria*, "Rinascimento", s. II, XII, 1972, pp. 267-283. Cfr. più in generale A. Tenenti, *Il Momus nell'opera di L. B. Alberti, in Credenze, ideologie, libertinismi tra Medioevo ed età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 137-154; J. H. Whitfield, *Momus and the language of Irony*, in Aa. Vv., *The languages of Literature in Renaissance Italy*, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 31-43; Id., *Momus and the nature of Humanism*, in R. R. Bolgar (a cura di), *Classical influences on European Culture A. D. 500-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, pp. 177-181.

<sup>102</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, prologo, cit., p. 10.

<sup>103</sup> Si tratta di un ideale che, di contro alla vacua dialettica filosofica (si pensi oltre al *Momus* anche all'intercenale *Cynicus*), induce Alberti a riprendere, nella *Musca*, l'elogio ciceroniano di Socrate, il quale aveva portato la filosofia "dal cielo in terra". Cfr. G. Ponte, *Leon Battista Alberti umanista e scrittore*, Genova, Thilgher, 1991<sup>2</sup>, p. 52.

<sup>104</sup> Per Alberti le arti devono avere una finalità pratica. Infatti nel *De iciarchia* (libro II, a cura di C. Grayson, cit., p. 243) alla domanda «E tante arte fra gli omini a che sono?» risponde «solo per servire agli omini».

<sup>105</sup> Id., *L'Architettura*, prologo, cit., p. 6.

<sup>106</sup> Ivi.

<sup>107</sup> Id., *De iciarchia*, libro II, cit., p. 243.

<sup>108</sup> Id., *Theogenius*, in *Opere volgari*, vol. II, a cura di C. Grayson, cit., p. 68: «Godo te sté qui ragionando con voi, godo solo leggendo in questi libri, godo pensando e commentando queste e simili cose de' quali io vi ragiono, e ricordandomi la mia ben trascorsa vita, e investigando tra me cose sottili e rare sono felice, e parmi abitare fra li dii quando io investigo e ritruovo el sito e forze in noi de' cieli e suoi pianeti».

<sup>109</sup> Alla figura del "clericus" medievale, detentore di un sapere chiuso nell'immutabile

contemplazione dell'*aeterna veritas*, si sostituisce quella del dotto umanista legato alle vicende della propria città e detentore di un sapere utile, elaborato dagli uomini e per gli uomini. Vengono così rivalutate tecniche e attività che la cultura medioevale aveva disprezzato e si attribuisce agli *Studia humanitatis* un valore educativo fondamentale. Cfr. E. Garin, *L'educazione in Europa (1400-1600)*, Bari, Laterza, 1976, p. 76 e s.

<sup>110</sup> L. B. Alberti, *De iciarchia*, libro II, cit., p. 243.

<sup>111</sup> L'istanza antimetafisica, presente nel pensiero albertiano, ritorna nell'intercenale *Fatum et Fortuna* e si pone in polemica con la teologia imperante nella cultura medioevale, ma anche con alcune ricerche fisiche e matematiche troppo astratte, o ancora con le pratiche magiche e alchemiche. Cfr. F. Furlan, *De l'alchimie ou des sciences inutiles: méthode et valeur de la recherche chez Alberti*, "Chrysopoëia", II, 1988, pp. 221-248.

<sup>112</sup> L. B. Alberti, *Fatum et Fortuna*, trad. it. a cura di E. Garin, in *Prosatori latini del '400*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, p. 647.

<sup>113</sup> Mi si permetta di rinviare al mio *Immagine e parola. Note sul linguaggio metaforico nelle "Intercenali" di Leon Battista Alberti*, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia", Università di Palermo, n. 9, 1996, pp. 85-96.

<sup>114</sup> Il richiamo al senso conoscitivo dell'esperienza, di cui la sapienza è figlia, ha precisi riferimenti nel *De anima* di Aristotele che Leonardo conosceva. E. Franzini, *Estetica e Filosofia dell'arte*, Milano, Guerini, 1999, p. 93.

<sup>115</sup> J. H. Randall jr, *Il ruolo di Leonardo da Vinci nella nascita della scienza moderna*, in Aa. Vv., *Le radici del pensiero scientifico*, a cura di Ph. P. Wiener e A. Noland, Milano, Feltrinelli, 1977<sup>2</sup>, p. 232, cit. da C. Gentili, *Poetica e mimesis*, Modena, Mucchi, 1984, p. 147.

<sup>116</sup> In realtà, come ha messo bene in luce E. Panofsky (*Artist, scientist, genius: notes on the "Renaissance-Dämmerung"*, in Aa. Vv., *The Renaissance. Six Essays*, New York, New York University Press, 1962, pp. 123-182), nel Rinascimento non c'era distinzione di piani tra artisti e scienziati. Il caso di Leonardo costituisce una prova esemplare di un processo tipico di quel periodo e volto in due opposte direzioni: da un lato verso l'intellettualizzazione delle arti, dall'altro verso una maggiore attenzione alla pratica da parte delle discipline teoriche.

<sup>117</sup> Si tratta di una prospettiva ermeneutica viziata dal diffuso pregiudizio in base al quale la modernità ha opposto l'arte, intesa come prodotto della sensibilità (senso, sentimento, percezione, affettività) alla scienza, considerata un prodotto dell'intelletto (intelligenza, pensiero, ragione). Contro queste posizioni si vedano gli studi sulla percezione sviluppati dalla psicologia della *Gestalt* e, in particolare da Rudolf Arnheim (Cfr. *Arte e percezione visiva*, 1954, Milano, Feltrinelli, 1997<sup>13</sup>) che considera l'arte e l'esperienza artistica lo strumento più idoneo per studiare i processi cognitivi. L'idea di fondo della teoria di Arnheim è che l'artista inventa equivalenti della realtà nelle proprietà di un determinato *medium* (pittura, scultura, architettura, scrittura ecc.); pertanto la differenza con lo scienziato non consiste nei meccanismi mentali attivati, ma nelle differenti caratteristiche dei mezzi adoperati e nei diversi "criteri di verità" applicati. In questa prospettiva illuminanti indicazioni mi sono state suggerite da Lucia Pizzo Russo che, sulla scia di Arnheim, da diversi anni è impegnata a difendere i diritti della sfera sensibile contro lo strapotere di quella logico-razionale, ritenuta dalla psicologia cognitivista, tuttora dominante, come l'unica fonte di sapere. Cfr. L. Pizzo Russo, *Genesi dell'immagine*, Palermo, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia", 1997.

<sup>118</sup> C. Gentili, *Poetica e mimesis*, cit., p. 139 e ss.

<sup>119</sup> Sulla figura di Toscanelli, amico anche dell'Alberti che gli dedica il primo libro delle *Intercenali*, cfr. E. Garin, *Ritratto di Paolo dal Pozzo Toscanelli*, in Id., *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, cit., pp. 313-334.

<sup>120</sup> A. Sohn-Rethel, *Lavoro intellettuale e lavoro manuale. Per la teoria della sintesi sociale*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 112, cit. da C. Gentili, *Poetica e mimesis*, cit., p. 148.

<sup>121</sup> Si veda quanto scrive P. Rossi, *I filosofi e le macchine (1400-1700)*, 1962, Milano, Feltrinelli, 1971<sup>2</sup>, p. 27: «Fu un umanista come Leon Battista Alberti a dare inizio a quella "concezione scientifica dell'arte" in base alla quale la matematica (teoria delle proporzioni e teoria della prospettiva) è il terreno comune all'opera del pittore e a quella dello scienziato».

<sup>122</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, II, 3, cit., p. 106.

<sup>123</sup> A. Warburg (*La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, pp. 4-58) ha dimostrato che la *Nascita di Venere* del Botticelli si basa, attraverso la mediazione delle *Giostre* del Poliziano, sul secondo *Inno* omerico ad Afrodite. Infatti, il pittore si allontana dall'inno omerico negli stessi particolari in cui se ne allontana il poeta. Secondo L. Dolce (*Dialogo della pittura*, cit., p. 192) Poliziano sarà consigliere e ispiratore anche di altri artisti,

come ad esempio Raffaello. Lo stesso Alberti, che nel *De pictura* consiglia ai pittori di trarre ispirazione da poeti e letterati, eserciterà un certo influsso su Botticelli (o sul suo dotto consigliere) che dipingerà la *Calunnia di Apelle* e le *Grazie (La Primavera)*, entrambi temi suggeriti dall'umanista.

<sup>124</sup> E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, cit., p. 90. Per i rapporti tra umanisti, artisti e committenti cfr. anche L. Patetta, *Poliziano e la cultura architettonica alla corte di Lorenzo il Magnifico*, in L. Secchi Tarugi (a cura di), *Poliziano e il suo tempo*, Firenze, Cesati, 1996, pp. 239-254.

<sup>125</sup> Cfr. quanto si è detto in questa sede a proposito del giudizio estetico (I, 3).

<sup>126</sup> L. B. Alberti, *De commodis litterarum atque incommodis*, a cura di G. Farris, cit., p. 75.

<sup>127</sup> Chi, dopo una prima istruzione di base voleva proseguire gli studi, poteva accedere alle Università, scegliendo di laurearsi in medicina, diritto o teologia. Nel *De commodis* il termine *doctus* è riferito, in senso stretto, ai laureati, ma in realtà aveva anche un'accezione più generale e indicava chi aveva coltivato gli *studia humanitatis*.

<sup>128</sup> Si ricordi che Alberti ha già scritto la commedia latina *Philodoxeos* (1424), il componimento latino *Amator* (1429), alcuni dialoghi d'amore in volgare *Deiphira* ed *Ecatonphila* (1429), vari componimenti poetici in volgare (rime, sonetti, sestine, egloghe, ecc.) e alcune intercenali, la cui redazione viene datata a partire dal 1421 circa.

<sup>129</sup> Id., *De iciarchia*, II, cit., p. 244.

<sup>130</sup> P. Marolda, *Crisi e conflitto in Leon Battista Alberti*, Roma, Bonacci, 1988, p. 114: «La cultura, per l'Alberti dei primi due libri della *Famiglia*, dell'*Architettura*, della *Pittura*, si caratterizza consapevolmente attraverso un raccordo strettissimo fra teoria e pratica, tra speculazione e operatività, è conoscenza ridotta a forma utile: e l'arte è appunto l'attività che consente di realizzare al più alto grado tale raccordo, è esercizio di una prassi sottratta al semplice empirismo, all'abitudine, all'improvvisazione e saldata al progetto teorico, alla conoscenza scientifica, all'indagine della natura».

<sup>131</sup> L. B. Alberti, *De iciarchia*, I, cit., p. 217.

<sup>132</sup> Id., *Profugiorum ab erumna libri*, I, cit., p. 39. Il valore educativo dell'esperienza, rispetto ad un insegnamento basato sulle parole, è ribadito nel *Momo* (cit., p. 261). Qui Caronte, discutendo con il filosofo Gelasto, si mostra molto scettico riguardo alla funzione didattica svolta dalle rappresentazioni teatrali, poiché non sono utili agli adulti, che hanno «già imparato con l'esperienza tutto ciò che è utile», né ai giovani, i quali non stanno a sentire «preccetti con le parole».

<sup>133</sup> Id., *De iciarchia*, III, cit., p. 274.

<sup>134</sup> La condanna dell'ozio e dell'inerzia si fa dura in alcune pagine de *I libri della Famiglia* (libro II, cit., p. 160), in cui anche l'esistenza viene vista in conformità con l'operosità della natura: «mi pare da credere sia l'uomo nato, certo non per marcire giacendo, ma per stare facendo». Lo stesso concetto è ribadito nei *Profugiorum ab erumna libri* (cit., p. 40) attraverso la metafora della nave: «E noi, prodotti in vita quasi come la nave, non per marcirsi in porto ma per sulcare lunghe vie in mare, sempre tenderemo collo essercitarci a qualche laude e frutto di gloria».

<sup>135</sup> Vitruvio, *De architectura*, I, 1, 15, cit., p. 23.

<sup>136</sup> Ibid., I, 1, 16, p. 23.

<sup>137</sup> Ibid., I, 1, 16, p. 25: «Quanto però a intraprendere quei lavori che la manualità o l'esercizio della tecnica conducono alla perfezione, ciò spetta a quelli che hanno ricevuto una formazione finalizzata all'esercizio specialistico di un solo sapere tecnico». In campo architettonico la *ratiocinatio* consente «di render conto e dare dimostrazione dei manufatti realizzati dall'abilità tecnica mediante il calcolo delle proporzioni» (ibid., I, 1, 1, p. 13).

<sup>138</sup> Ibid., I, 1, 15, p. 23.

<sup>139</sup> Aristotele (*Metafisica*, I, 1 981a, Roma-Bari, Laterza, 1988<sup>3</sup>, p. 4) distingue l'empiria che si limita agli oggetti particolari (τι ἐστὶ) dalla τέχνη che conosce le cause (δοῦναι) ed è in grado di formulare un giudizio generale dai molteplici dati empirici: «Infatti l'esperienza si limita a ritenere che una certa medicina si adatta a Callia colpito da una certa malattia, o anche a Socrate o a molti altri presi individualmente; ma giudicare, invece, che una determinata medicina è adatta a tutti costoro considerati come un'unica specie [ossia come affetti, ad esempio, da catarro o da bile o da febbre], è compito riservato all'arte».

<sup>140</sup> Forse Vitruvio conosceva tramite una dossografia o una fonte intermedia il passo della *Metafisica* (I, 1 981a-b) di Aristotele in cui viene formulata la distinzione tra *architécton* e

*cheirotéchnes*, alla quale risale la distinzione vitruviana tra architetti e fabbri (VI, 8, 9). In ogni caso la problematica era diffusa nel dibattito ellenistico sulle τέχναι e anche Cicerone la riprende nel *De oratore* (I, 186 e s.) ove Crasso afferma che senza una metodologia unificante (*scientia*) non vi è un sapere sistematico (*ars*), ma solo res, dati empirici disarticolati.

<sup>141</sup> Lo stesso termine "architetto" fu usato poco nel primo Quattrocento. M. Hollingsworth, *Alberti: a Courtier and his Patrons*, in Aa. Vv., *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 219. Cfr. anche Ead., *The Architect in Fifteenth-Century Florence*, "Art History", VII, 1984, pp. 385-410; J. Oppel, *The Priority of the Architect: Alberti on Architects and Patrons*, in F. W. Kent e P. Simons (a cura di), *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*, Oxford, Clarendon Press, 1987, pp. 251-267.

<sup>142</sup> Ancora nel Quattrocento il "disegno" non era un concetto di pertinenza di un esperto del campo architettonico. Infatti la competizione per la facciata della cattedrale di Firenze (1491) vede impegnati, oltre ai disegni di scultori e pittori, anche quelli di un carpentiere, un lavoratore di metalli e un canonico del Duomo. M. Hollingsworth, *Alberti: a Courtier and his Patrons*, cit., p. 217.

<sup>143</sup> Alberti ha un'alta concezione della dignità dell'architetto che non deve di propria iniziativa proporre consulenza a tutti, ma concederla solo a quelli che «ne facciamo più volte richiesta». Inoltre ritiene che l'architetto debba occuparsi solo della progettazione, fornendo «consigli sinceri e buoni disegni» e lasciando alle maestranze la direzione e l'esecuzione dei lavori. «Questi lavori devono essere affidati a maestranze abili, caute, rigorose, che sappiano eseguire ciò che è necessario con accuratezza, impegno e assiduità». L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 11, cit., pp. 862-864. I lavori del Tempio Malatestiano di Rimini, ad esempio, furono seguiti *in loco* da Matteo de' Pasti, mentre l'esecuzione delle opere mantovane (San Sebastiano e Sant'Andrea) fu affidata all'architetto e urbanista Luca Fancelli. Cfr. A. Bruschi, *Qualche considerazione sull'Alberti architetto* e Ch. Thoenes, *Postille sull'architetto nel De re aedificatoria*, in Aa. Vv., *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, cit., risp. pp.15-26 e pp. 27-32. A. Calzona-L. Volpi Gherardini, *Il San Sebastiano di Leon Battista Alberti*, Firenze, Olschki, 1994.

<sup>144</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, III, 53, cit., p. 92.

<sup>145</sup> Id., *L'Architettura*, IX, 10, cit., p. 860. "Pittura" è qui intesa nel senso di disegno, ovvero di capacità di rappresentare graficamente la forma dell'opera che si vuole realizzare. Pertanto si tratta di quelle discipline essenziali che costituiscono il metodo del progettare.

<sup>146</sup> Ivi.

<sup>147</sup> Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, § I, 10, cit., p. 8: «se vuoi vestirti delle altrui scienze separate da essa poesia, elle non sono tue [del poeta], come astrologia, rettorica, teologia, filosofia, geometria, aritmetica, e simili; tu non sei allora poeta, tu ti trasmuti, e non sei più quello di che qui si parla. Or non vedi tu, che se tu vuoi andare alla natura, tu vi vai con mezzi di scienze fatte d'altrui sopra gli effetti di natura, ed il pittore per sé senza aiuto di scienza o d'altri mezzi va immediate alla imitazione di esse opere di natura».

<sup>148</sup> Il raffronto tra la *Poetica* del Daniello e il *Dialogo* del Dolce mostra notevoli punti di contatto tra i due autori non solo nell'insistenza con cui si raccomanda l'erudizione al poeta e al pittore, ma anche nella concezione dell'*inventio* o del *decorum* e persino nell'ordine con cui si sviluppano le loro teorie.

<sup>149</sup> L. Dolce, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, cit., p. 165.

<sup>150</sup> Ivi.

<sup>151</sup> R. W. Lee, *Ut pictura poesis*, cit., p. 80.

<sup>152</sup> Ivi, p. 70.

<sup>153</sup> Il *De re aedificatoria*, scritto in latino, non fu mai tradotto dall'Alberti, e per quanto riguarda il *De statua*, è ormai comunemente accettato che la traduzione volgare contenuta negli *Opuscoli morali* curati da Cosimo Bartoli (Venezia, 1568) è opera di quest'ultimo. Cfr. l'introduzione di O. Morisani che ha ripubblicato il testo tradotto dal Bartoli: L. B. Alberti, *De statua*, Catania, Edizioni dell'Università, 1961.

<sup>154</sup> Sulle due versioni del trattato si vedano gli studi di C. Grayson, in particolare, *Studi su Leon Battista Alberti. II. Appunti sul testo della «Pittura»*, "Rinascimento", IV, 1953, pp. 54-62 e *The Text of Alberti's «De pictura»*, "Italian Studies", XXIII, 1968, pp. 71-92 (ora entrambi in Id., *Studi su Leon Battista Alberti*, cit., risp. pp. 57-66 e pp. 245-269), dove sono elencati tre manoscritti della versione italiana (dei quali due molto scadenti) e ben diciannove di quella latina, dei quali la maggior parte del XV secolo. Sulla *vexata quaestio* della priorità del trattato latino o volgare si vedano, oltre i già citati studi del Grayson: R. Watkins, *Note*

on *Parisian ms. of L. B. Alberti's vernacular "Della pittura"*, "Rinascimento", VI, 1955, pp. 369-372; P. H. Michel, *Le traité "De la peinture" de L. B. Alberti. Version latine et vulgaire*, "Revue des études italiennes", 1962, pp. 80-91; L. Bertolini, *De pictura*, schede nel catalogo curato da J. Rykwert e A. Engel, *Leon Battista Alberti*, cit., pp. 423-424. Un riepilogo della situazione si trova nell'introduzione di C. Grayson all'edizione del *De pictura* da lui curata (cit., pp. V-XXXI).

<sup>155</sup> Si pensi, ad esempio, a quella bellissima similitudine (*L'Architettura*, III, 5, cit., p. 188) in cui le pietre, scartate dai costruttori e «rigettate indietro nell'ozio antico [...] a riposarsi in un sonno senza gloria», sono paragonate ai soldati codardi che vengono meno al loro dovere verso la patria, a dimostrazione del fatto che nel regno naturale ogni elemento deve adempiere la funzione che gli è stata assegnata.

<sup>156</sup> Sulla difficile lettura del I libro «tutto mathematico» del *De pictura* cfr. M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, cit., p. 169: «nessuno storico vi si trova oggi a suo agio, e quelli che dicono di esserlo sono in totale disaccordo tra loro nell'interpretazione dei passi albertiani: è difficile che gli studiosi fiorentini dell'epoca, per non dire gli stessi umanisti, lo trovassero molto più semplice». Questa interpretazione trova conferma nel già citato giudizio di Paolo Pino (*Dialogo di Pittura*, cit., p. 96) che condanna l'eccessiva presenza della matematica in un trattato dedicato alla pittura.

<sup>157</sup> Cfr. E. Frauenfelder, *Il pensiero pedagogico di Leon Battista Alberti* (1970), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995<sup>2</sup>.

<sup>158</sup> M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, cit., p. 172: «la sua scuola sembra l'ambiente più adatto a sfruttare gli insegnamenti dell'opera dell'Alberti». Tra gli allievi di Vittorino da Feltre si ricordano alcuni signori come Ludovico Gonzaga e Federico da Montefeltro e l'amico di Alberti, Andrea de' Bussi, futuro vescovo di Aleria, a cui è dedicato il *De statua*. Cfr. L. Rotondi Secchi Tarugi, *Il metodo pedagogico di Vittorino da Feltre*, in Ead. (a cura di), *L'educazione e la formazione intellettuale nell'età dell'Umanesimo*, Milano, Guerini, 1992, pp. 193-204.

<sup>159</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, II, 11, cit., pp. 156-158: «Quest'opera non è scritta solo per chi è del mestiere ma anche per chi ama occuparsi di argomenti nobili, mi piace quindi intercalare a volte narrazioni a scopo di diletto, che del resto non sono del tutto fuor di luogo».

<sup>160</sup> M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, cit., pp. 176-177. Un esempio di come le prescrizioni albertiane vengano realizzate nella pratica pittorica è dato dal *Compianto su Cristo morto* di Mantegna che segue le indicazioni del *De pictura* riguardo al numero dei personaggi, al tema del *mortuus languidus* e ai concetti di *copia* e *varietas*. Sui rapporti tra Alberti e Mantegna cfr. J. M. Greenstein, "Historia" in *Leon Battista Alberti's "On painting" and in Andrea Mantegna "Circumcision of Christ"*, Univ. of Pennsylvania, Ph. D. 1984; R. Tavernor, *The Natural House of God and Man. Alberti and Mantegna in Mantua*, in C. Mozzarelli et al. (a cura di), *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550*, cit., pp. 225-233; L. Steinberg, *Leon Battista Alberti e Andrea Mantegna*, e K. Christiansen, *Rapporti presunti, probabili e (forse anche) effettivi tra Alberti e Mantegna*, in J. Rykwert e A. Engel, *Leon Battista Alberti*, cit., risp. pp. 330-335 e pp. 336-357. Anche alla corte di Urbino l'influenza di Alberti fu molto forte tanto che, sulla base delle indicazioni della *Vita anonima* (ovvero dell'autobiografia albertiana), di Cristoforo Landino e di Vasari, A. Parronchi ha attribuito all'umanista la *Natività della Vergine* (New York, Metropolitan Museum of Art) e la *Presentazione della Vergine al tempio* (Boston, Museum of Fine Arts), conosciute come opera del "Maestro delle Tavole Barberini". A. Parronchi, *Leon Battista Alberti pittore*, in Id., *Studi sulla "dolce" prospettiva*, cit., in part. pp. 452-453. Recentemente l'autore ha confermato la sua ipotesi attraverso nuovi riferimenti: Id., *Ancora sull'Alberti pittore*, in Aa. Vv., *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, cit., pp. 251-264. In realtà l'identità del "Maestro delle Tavole Barberini", per il quale sono stati proposti diversi nomi (Fra Bartolomeo Corradini, detto Fra Carnevale, un pittore domenicano che lavorò ad Urbino nel 1467: cfr. A. Venturi, *Nelle Pinacoteche minori d'Italia*, "Archivio Storico dell'Arte", VI, 1893, p. 416; oppure Giovanni Angelo di Antonio, pittore della corte di Camerino, che nel 1475 partecipava ai lavori di decorazione del Palazzo Ducale di Urbino: cfr. F. Zeri, *Due dipinti, la filologia e un nome: il Maestro delle tavole Barberini*, Torino, Einaudi, 1961), rimane ancora controversa.

<sup>161</sup> Si tratta del primo trattato teorico d'architettura in volgare. In esso Filarete tratta il tema della città ideale, Sforzinda, a pianta stellare e con impianto radiocentrico. È stato osservato che Filarete lesse direttamente la versione latina del *De pictura*. Cfr. S. Deswarte-Rosa, *Le De pictura, un traité humaniste pour un art "mécanique"*, cit., p. 58. Sul rapporto di imi-

tazione/emulazione che Filarete instaurò con il modello albertiano cfr. J. Onians, *Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ*, cit., pp. 104-114; Id., *Bearers of Meaning*, cap. XI, cit., pp. 158-170.

<sup>162</sup> M. Baxandall, *Alberti and Cristoforo Landino: the practical criticism of painting*, "Convegno Internazionale indetto nel V centenario della morte di Leon Battista Alberti (1972)", cit., p. 143-154.

<sup>163</sup> Alberti dedica generalmente le sue opere ad amici, a membri della sua famiglia o a principi mecenati. In particolare il *Philodoxeos*, il *Teogenio* e il *De equo animante* sono dedicati a Leonello d'Este e i *Ludi Matematici* a suo fratello Meliaduso. Cfr. J. Rykwert, *Leon Battista Alberti a Ferrara*, in J. Rykwert e A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, cit., pp. 158-161. Il *De pictura* (versione latina) a Gian Francesco Gonzaga, l'*Uxorìa* (versione volgare) a Piero de Medici, i *Trivìa senatoria* al giovane Lorenzo. A quest'ultimo è dedicato pure il *De re ædificatoria*, tramite l'intermediario Angelo Poliziano che dichiara di conformarsi ai desideri dell'autore. In realtà la questione è controversa perché secondo P. Portoghesi (*L'Architettura*, cit., pp. 2-3, n. 1) Alberti voleva indirizzare il trattato a Federico da Montefeltro. Cfr. A. Spiriti, *La prefazione del Poliziano al De re ædificatoria di L. B. Alberti: ipotesi di lettura*, "Arte-Documento", n. 6, 1992, pp. 93-96. Ma si tenga presente che, ad eccezione della *Vita Sancti Potiti*, redatta su richiesta di Biagio Molin, Alberti non scrisse mai su commissione e anche con i suoi destinatari di alto lignaggio aveva rapporti di stima e amicizia. Tuttavia questi signori, così come in generale tutti i destinatari esplicitamente menzionati nei proemi, possono rinviare a categorie più generali di lettori. Sul rapporto che Alberti instaura con il suo destinatario (intenzionale, reale o potenziale, virtuale) si sofferma N. Bianchi Bensimon, "Leggetemi e amatevi": la relation auteur-public dans l'oeuvre de L. B. Alberti, in *Hommage à Jacqueline Brunet*, vol. 1, "Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté", Paris, 1997, pp. 365-381. La questione è ripresa e sviluppata in Ead., *Unicité du regard et pluralité des voix. Essai de lecture de Leon Battista Alberti*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998. Sui *Ludi matematici* e sui rapporti tra Alberti e Meliaduso d'Este cfr. L. Vagnetti, *Considerazioni sui Ludi matematici*, "Studi e documenti di architettura", n. 1 (monografico), 1972, pp. 175-262; G. Arrighi, I «Ludi matematici» di *Leon Battista Alberti*, in G. Tarugi (a cura di), *Civiltà dell'Umanesimo*, Firenze, Olschki, 1972, pp. 31-49 e il più recente articolo di P. Souffrin, *La Geometria practica dans les Ludi rerum mathematicarum*, "Albertiana", n. 1, 1998, pp. 87-104.

<sup>164</sup> M. Baxandall, *A dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este: Angelo Decembrio's De politia litteraria pars. LXVIII*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", xxvi, 1963, pp. 304-326.

<sup>165</sup> A. Averlino, detto Filarete, *Trattato di architettura* (1461-64), I, Milano, Il Polifilo, 1972, pp. 9-11.

<sup>166</sup> Ludovico II nutrì una vivissima passione per l'architettura al punto da dilettarsi a tracciare progetti e disegni di propria mano e ad inventare persino "nuovi modi di murare", dando prova di una straordinaria conoscenza dei sistemi edilizi. In una lettera del 26 aprile 1472, non ritenendo tecnicamente corretti gli scavi fatti eseguire per le fondamenta, dà al proprio architetto, Luca Fancelli, competenti consigli sul modo di procedere nei lavori. A. M. Lorenzoni, *Il principe e l'architetto. Luca Fancelli al servizio di Ludovico II Gonzaga*, in C. Mozzarelli et al. (a cura di), *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna*, cit., pp. 235-237. Dalla corrispondenza tra Ludovico Gonzaga e Luca Fancelli risulta evidente che fu il marchese di Mantova a prendere tutte le decisioni più importanti riguardo ai progetti delle opere, intervenendo non solo sul piano economico e organizzativo, ma pure a livello direttivo e deliberativo. Al contrario, nella lettera di ringraziamento ad Alberti per il disegno del Sant'Andrea, Ludovico dichiara di voler discutere con lui delle proprie idee al riguardo, ma di rimettersi in ogni caso alle decisioni dell'umanista (23 ottobre 1470). C. Vasic Vatovec, *Luca Fancelli architetto. Epistolario gonzaghesco*, Firenze, Uniedit, 1979, p. 120. Secondo Filarete (*Trattato di architettura*), la Badia di Fiesole fu disegnata dal suo committente Cosimo de Medici e dal suo abate Timoteo Maffei. Esistono, inoltre, numerose testimonianze delle interferenze di Lorenzo il Magnifico ed Ercole d'Este nei progetti architettonici. Cfr. M. Martelli, *I pensieri architettonici del Magnifico*, "Commentari", xvii, 1966, pp. 107-111; B. L. Brown, *An Enthusiastic Amateur: Lorenzo de Medici as Architect*, "Renaissance Quarterly", XLVI, 1993, pp. 1-27.

<sup>167</sup> Sebbene oggi il termine "dilettante" rivesta connotazioni negative, dal Seicento all'Ottocento mantiene l'originario significato positivo. Ricollegandosi etimologicamente al concetto di "diletto", ovvero al piacere suscitato dalla pratica artistica, indica, in contrapposizione

all'artista di mestiere, colui che si dedica alle arti come completamento della propria formazione. La figura del "dilettante" va considerata in stretto rapporto a quella dell'"amatore", dell'"intendente-conoscitore" e del "collezionista" che acquisteranno un ruolo sempre più significativo dal XVII al XIX secolo. Ma rispetto agli altri termini, quello di "dilettante" conserva forti legami con la pratica (di fare arte o di riconoscere le "maniere" degli artisti), mentre l'"amatore" è soprattutto un "collezionista" e, sebbene sia "uomo di gusto", può anche non essere un "conoscitore" o uno scrittore d'arte. Cfr. le relative voci nel *Dizionario della Critica d'arte*, curato da L. Grassi e M. Pepe, Torino, UTET, 1978.

<sup>168</sup> Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 7, 19, cit., p. 313: «Anche presso i Romani la pittura ebbe onore presto, se è vero che l'assai famosa gente dei Fabii derivò da questa il cognome di Pittori ed il primo che portò questo cognome dipinse il tempio della Salute nell'anno di Roma 450 [304 a. C.]». È probabile che l'interesse dei Romani di origine nobile per la pratica della pittura sia venuto meno, a partire dalla seconda metà del II secolo a. C., a causa della crescente presenza a Roma di pittori greci. Infatti la *nobilitas*, benché apprezzasse le opere d'arte, cominciò a considerare la pratica pittorica un lavoro da stranieri e subalterni. Tra gli imperatori romani si ricorda Nerone che cantava e componeva musica, ma anche dipingeva e modellava. Di Adriano si racconta persino che scolpiva il marmo. Fatto che, se reale, deve essere considerato un'eccezione perché generalmente i "dilettanti" preferiscono cimentarsi con materiali che richiedono meno fatica e specializzazione. Tradizione e leggenda si fondono insieme nelle biografie di alcuni alti dignitari della Chiesa che nel Medioevo ebbero fama di artisti dilettanti.

<sup>169</sup> B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, I, 49, cit., p. 103.

<sup>170</sup> L. B. Alberti, *De iciarchia*, a cura di C. Grayson, cit., p. 238.

<sup>171</sup> U. Middeldorf, *On the dilettante sculptor*, "Apollo", vol. 107, n. 2, 1978, p. 319.

<sup>172</sup> L. B. Alberti, *Profugiorum ab erumna libri*, cit., p. 20: «Io non potrei dipingere né fingere di cera un Ercole, un fauno, una ninfa, perché non sono esercitato in questi artifici. Potrebbe questo forse qui Battista, quale se ne diletta e scrissene».

<sup>173</sup> Id., *De pictura*, II, 28, cit., p. 50. Ma si veda anche l'autobiografia curata da R. Fubini e A. Menci Gallorini (*L'autobiografia di L. B. Alberti. Studio e edizione*, cit., pp. 21-78). In questo modo Alberti contribuisce da solo ad accreditare l'idea di dilettantismo sia come pittore che come scultore diffusa poi dal Vasari. Cfr. G. Vasari, *Vita di Leon Battista Alberti*, in *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, vol. III, cit., p. 288: «Nella pittura non fece Leon Battista opere grandi né molto belle, con ciò sia che quelle che si veggono di sua mano, che sono pochissime, non hanno molta perfezione; né è gran fatto, perché egli attese più a gli studii che al disegno». Si tratta di una convinzione destinata ad animare una lunga tradizione fino allo Schlosser (*Il non artista Leon Battista Alberti*, in Id., *Xenia*, Bari, Laterza, 1938, pp. 9-46).

<sup>174</sup> Esistono fonti contemporanee che testimoniano l'attività scultorea dell'Alberti tra cui C. Landino nel *Comento sopra la Comedia di Dante Alighieri* (1481), l'autobiografia albertiana e la lettera dedicatoria del *De re aedificatoria* scritta dal Poliziano a Lorenzo de' Medici, in cui Alberti è chiamato *pictor* e *statuarius* (cit., p. 2). Cfr. anche R. Watkins, *L. B. Alberti's emblem, the winged eye and his name Leo*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1960, pp. 256-258.

<sup>175</sup> La medaglia con l'autoritratto dell'umanista è conservata alla National Gallery of Art di Washington, mentre un'altra che si trova al Louvre (Département des Objets d'Art), dapprima ritenuta un autoritratto albertiano, è oggi considerata un falso ottocentesco. Cfr. L. Syson, *Medaglie*, schede in appendice al catalogo della mostra mantovana curato da J. Rykwert, *Leon Battista Alberti*, cit., p. 474.

<sup>176</sup> Tra i vari tentativi di reintegrare il regesto pittorico e scultoreo di Alberti si ricorda l'attribuzione compiuta dal Badt del busto di Ludovico III Gonzaga a Berlino (K. Badt, *Drei plastische Arbeiten von Leone Battista Alberti*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", VIII, 1957-1959, pp. 78-87); quella del Grayson (*A portrait of L. B. Alberti*, "Burlington Magazine", XCVI, 1954, pp. 177-178, ora in Id., *Studi su Leon Battista Alberti*, cit., pp. 77-80) del disegno di un autoritratto nel codice V.E. n. 738 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Cfr. anche i saggi di L. Syson (*Alberti e la ritrattistica*, pp. 46-53), di J. Pieper (*Un ritratto di Leon Battista Alberti architetto: osservazioni su due capitelli emblematici nel Duomo di Pienza*, pp. 54-63) e di R. Tavernor (*La ritrattistica e l'interesse di Alberti per il futuro*, pp. 64-69) contenuti nel catalogo a cura di J. Rykwert e A. Engel, *Leon Battista Alberti*, cit.



<sup>177</sup> Il termine ha assunto poi una connotazione più ristretta, designando l'interprete dotato di grande perfezione tecnica e, in campo musicale, l'esecutore vocale o strumentale pienamente padrone dei propri mezzi. Cfr. M. Modica, *L'estetica dell'Encyclopédie*, Roma, Editori Riuniti, 1988, p. 85. Inizialmente il concetto di "virtuoso" faceva riferimento ad interessi sia artistici sia letterari. La limitazione del termine al gusto per le arti si fa chiara solo con Shaftesbury, il quale propugnò e impersonò un ideale di "virtuoso" che aveva il suo centro nelle arti e nella vita morale. P. O. Kristeller, *Il sistema moderno delle arti*, cit., p. 25 e s.

<sup>178</sup> M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, cit., p. 169.

<sup>179</sup> Secondo G. Mancini (*Considerazioni sulla pittura, 1617-1628*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957, vol. I, p. 5) un «uomo di diletto» può «con facilità dar giudizio delle pitture propostegli, saperle comprar, acquistar et collocarle ai loro luoghi, secondo i tempi ne quali sono state fatte, le materie che rappresentano et lumi che l'artefice gl'ha dato nel farle». Ma la disputa tra artisti di mestiere e dilettanti sulla possibilità di praticare o giudicare l'arte ha registrato per tutto il Seicento un netto contrapporsi dei relativi schieramenti. Alla fine del secolo in una celebre lettera F. Balduino, pur ritenendo valido il giudizio dei migliori "dilettanti", considera definitivo quello dei "periti", cioè dei professionisti (*Lettera al Marchese Vincenzo Capponi nella quale risponde ad alcuni quesiti in materia di pittura*, 1681, Roma-Firenze, Piero Matini all'Insegna del Lion d'Oro, 1687, p. 6): «Sarei di parere, che fra gran numero di Dilettanti potesse ben trovarsi qualche elevatissimo ingegno, che bene istruito teoricamente nell'Arte, molto, e molto avesse veduto, il quale anche con poco uso di mano potesse talvolta esser buon giudice di qualche bella, o brutta pittura, non però sempre; ma che la regola veramente sia, che il perito solamente, cioè colui, che per lungo tempo ha camminato per le difficoltà di quella, che ha vedute infinite opere d'Artefici di prima riga, possa darne un retto, e sicuro giudizio».

<sup>180</sup> Si ricordi che nel Medioevo c'era una certa affinità tra la categoria dei medici e quella dei pittori i quali, facendo parte dell'Arte dei Medici e degli Speciali, conoscevano anche nozioni di anatomia. Inoltre proprio sul confronto con la medicina si tentò di nobilitare l'arte pittorica.

<sup>181</sup> È significativo che nella metà del Settecento il filosofo Moses Mendelssohn apra il suo saggio, *I principi fondamentali delle Belle Arti*, 1757, (a cura di M. Cometa, "Aesthetica Preprint", n. 26, 1989, p. 27), con una frase che sancisce la conquista ottenuta dai non artisti: «Le belle arti e le belle lettere sono un'occupazione per il virtuoso, una fonte di diletto per l'amatore e una scuola di dottrina per il filosofo».

<sup>182</sup> E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, cit., p. 101.

<sup>183</sup> C. Cennini, *Il libro dell'arte*, cap. LXXXVIII, cit., p. 83: «Se vuoi pigliare buona maniera di montagne, e che paino naturali, togli di pietre grandi che sieno scogliose e non polite; e ritra'ne del naturale, dando i lumi e scuro, secondo che la ragione t'acconsente». Ma anche nel cap. XXVIII (cit., p. 44) lo studio della natura è considerato la «più perfetta guida», «migliore timone» e «trionfal porta» del disegno.

<sup>184</sup> L. Ghiberti, *I commentari*, II, 22, cit., p. 45.

<sup>185</sup> J. Bialostocki, *The Renaissance Concept of Nature and Antiquity*, in *The message of Images. Studies in the History of Art*, Vienna, Irsa, 1988, pp. 64-68; X. M. Mouratova, *Imitatione naturae. L'idée d'imitation de la nature et ses modifications dans l'art et la pensée, du Moyen âge à la Renaissance*, in Aa.Vv., *Littérature de la Renaissance*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978, pp. 181-214; A. Di Tommaso, *Nature and the Aesthetic Social Theory of Leon Battista Alberti*, cit., pp. 31-49. In particolare sul concetto di "natura" in Alberti, anche nelle sue valenze estetiche cfr. M. Paoli, *L'idée de nature chez Leon Battista Alberti*, Paris, Editions Honoré Champion, 1999.

<sup>186</sup> La distinzione tra un concetto di natura riferito al processo e uno riferito al prodotto è presente già nella *Fisica* di Aristotele, ma sia nel mondo greco sia in quello latino non viene differenziato lessicalmente. I termini di *natura naturans* e *natura naturata*, riferiti alla natura "creante" e "creata", compaiono per la prima volta, probabilmente intorno al XII secolo, nelle versioni latine di Averroè. In seguito, riprese nello *Speculum quadruplex* di Vincenzo di Beauvais, vengono accolte sia dagli scolastici con in testa Tommaso d'Aquino sia dai mistici. Cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, cit., pp. 322-323.

<sup>187</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 5, cit., p. 816.

<sup>188</sup> Nel *De re aedificatoria* viene ribadito più volte il concetto che l'architettura è imitazione della natura (I, 9, cit., p. 66; II, 2, p. 100-2; III, 14, p. 246). Ma tale imitazione non si limita ad eguagliare un modello bensì, attraverso l'assimilazione dei processi operativi, mira a

realizzare opere secondo caratteristiche proprie. Questo concetto è chiarito nel libro VII, 14 del *De re aedificatoria* (cit., p. 632), ove Alberti afferma che la basilica deve avere come riferimento il tempio ma, essendo nella gerarchia della dignità architettonica più in basso rispetto a quello, dovrà imitarlo piuttosto che eguagliarlo, ovvero lungi dal ridursi ad una mera copia dovrà riconfigurare il modello ricorrendo ad un podio più basso e a ornamenti meno solenni.

<sup>189</sup> Nel pensiero greco, accanto alla teoria platonica, si diffondono anche concezioni positive di *mimesis*. Così per Democrito bisogna imitare i modi di agire della natura (nella costruzione le rondini, nella tessitura il ragno, nel canto l'usignolo), mentre secondo Aristotele l'imitazione si volge alle azioni umane che l'artista può rappresentare, in modo libero, come potrebbero o come dovrebbero essere. Tale teoria soprattutto in riferimento alla tessitura e all'edilizia fu ripresa da Ippocrate e dagli epicurei, in particolare da Lucrezio, ma in generale ha goduto di minore fortuna rispetto a quella platonica. Cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, cit., p. 298.

<sup>190</sup> Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, I, 117, 1.

<sup>191</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, III, 10, cit., p. 216.

<sup>192</sup> *Ibid.*, IX, 10, p. 856.

<sup>193</sup> La dimensione "uomo-natura" è vissuta da Alberti talvolta in termini armonici, altre volte conflittuali. Cfr. *Ibid.*, II, 2, cit., pp. 100-102: «La natura infatti ha in sé tale forza che, se anche talvolta può essere ostacolata con l'opporle strutture colossali, o deviata mediante sostegni, tuttavia riesce sempre ad aver ragione su tutto ciò che le si oppone come ostacolo; qualunque cosa cerchi di contrastarla, sia pure con pertinacia, essa, rintuzzandola con costanza incrollabile, col tempo la mette in difficoltà e infine la sconfigge. [...] Bisogna quindi fare attenzione a non intraprendere nulla che non si accordi completamente con l'ordine naturale». Significativo è, a questo proposito, il confronto con gli *Apologhi* e le *Intercenali*, in cui la *hybris* dell'uomo è spesso punita dalla natura.

<sup>194</sup> I fondamenti dell'architettura, come delle altre arti, sono tratti, secondo Alberti (*ibid.*, VI, 3, p. 453) «ex natura gremio».

<sup>195</sup> L'imitazione dei modelli antichi, intesi soprattutto come autori classici, era frequente nell'antichità. I primi canoni di *autores* vengono redatti in età alessandrina e costituiscono le premesse alla teoria della *mimesis*, come *imitatio* stilistica o ideale di modelli letterari, che si svilupperà a partire dal I sec. a. C.. Sul concetto di *mimesis*, intesa in senso classicistico, come imitazione di *autores*, di modelli preesistenti cfr. H. Flashar, *Die klassizistische Theorie der Mimesis*, in Id. (a cura di), *Le classicisme à Rome aux I<sup>ers</sup> siècle avant et après J. C.*, Ginevra, Vandoeuvres, 1979, pp. 79-97 (trad. it. in "Studi di estetica", s. III, a. XXI, 1993, pp. 55-71).

<sup>196</sup> C. Cieri Via, *L'Antico fra storia e allegoria. Da Leon Battista Alberti ad Andrea Mantegna*, Roma, Il Bagatto, 1985.

<sup>197</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 5, cit., p. 816. Ma anche in altre opere torna il concetto di una natura come principio ordinatore. Nel *De iciarchia* (libro I, cit., p. 195 e libro II, p. 248) la natura è definita «summa e divina legge de' mortali» in quanto «sempre cerca e desidera e ama le cose ottime».

<sup>198</sup> *Id.*, *L'Architettura*, I, 9, cit., p. 68. Per il superamento dell'antico cfr. la dedica al Brunelleschi nella versione volgare del *De pictura*, cit., pp. 7-8.

<sup>199</sup> *Id.*, *L'Architettura*, VI, 3, cit., p. 456: «dall'esempio degli antichi, dai consigli degli esperti, e da una pratica continua, s'è ricavata un'esatta conoscenza dei modi in cui quelle opere meravigliose venivano condotte, e da questa conoscenza si sono dedotte delle regole importantissime». Cfr. Ph. W. Lehmann, *Alberti and Antiquity: Additional Observations*, "The Art Bulletin", vol. LXX, n. 3, 1988, pp. 388-400.

<sup>200</sup> Cfr. F. Borsi e S. Borsi, *Leon Battista Alberti*, "Art Dossier", n. 93, 1994, p. 22.

<sup>201</sup> L. B. Alberti, *De iciarchia*, III, cit., p. 261. E più avanti (p. 262) si giudica arrogante chi «produce nuovo istituto e circa obliterare l'ordine già confermato per uso e per esperienza comprobato».

<sup>202</sup> Diverso sarà l'atteggiamento della cerchia bramantesca espressa nella lettera di Raffaello a Leone X, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. III, cit., pp. 2971-2985.

<sup>203</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, II, 4, cit., p. 108: «Nel risolvere tutti questi problemi, sarà utile ricavare elementi di giudizio da altre opere che si possono osservare direttamente, deducendo dal loro esempio le decisioni da prendersi nel caso nostro».

<sup>204</sup> *Ibid.*, VI, 13, p. 526. Il continuo ricorrere del verbo "video", in molti passi del *De re*

*ædificatoria*, sottolinea l'importanza dell'esperienza diretta e soprattutto la preminenza data alla vista. Infatti Alberti conclude il VI libro ribadendo ancora una volta il suo metodo empirico che dà la precedenza all'esperienza diretta e a ciò che si può osservare piuttosto che al principio di autorità, costituito dalle fonti. Cfr. anche *ibid.*, III, 16, p. 256: «possiamo asserire di aver appreso molto di più da questi contatti diretti che da quanto dicono gli autori».

<sup>205</sup> *Ibid.*, VI, 4, p. 458.

<sup>206</sup> Ivi: «All'ingegno spetterà la scelta [*electio*], la distribuzione delle parti, la disposizione e simili, col fine di dare decoro all'opera. Al lavoro dell'artefice toccherà accumulare il materiale, attaccare, staccare, ritagliare, levigare e simili, perché l'opera riesca gradevole».

<sup>207</sup> *Id.*, *De pictura*, II, 32, cit., p. 56.

<sup>208</sup> *Id.*, *De statua*, cit., p. 7.

<sup>209</sup> Il concetto di *similitudo* sta alla base della teoria pittorica del Rinascimento. Benedetto Varchi (*Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti*, 1546, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. I, cit., p. 40), riportando le opinioni di coloro che sostengono la superiorità della pittura sulla scultura, scrive che essa «si ritrae et uomini e donne che somigliano più e porgono diletto grandissimo». E anche per G. Vasari (*Lettera a B. Varchi*, 1547, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., p. 62) il "somigliare" è proprietà specifica della pittura.

<sup>210</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VI, 2, cit., p. 448.

<sup>211</sup> *Ibid.*, IX, 10, p. 856.

<sup>212</sup> L'esempio di Zeusi è ricorrente nelle opere di Alberti: oltre che nel *De pictura* si trova nel *De statua*, nel *De equo animante* e in chiave ironica e parodistica nel *Canis*.

<sup>213</sup> Anche Raffaello, scrivendo al Castiglione, si rifà ad un modello pluralistico. Cfr. Raffaello Sanzio, *Lettera al Castiglione* (1514), cit., p. 1530.

<sup>214</sup> B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, I, 26, cit., p. 58. Il paragone, presente già in Orazio (*Odi*, VI, 2, 27-32) e in Lucrezio (*De rerum natura*, III, 9-13), è poi ripreso da Poliziano (*Stanze*, I, 25, 7-8) e da Lorenzo il Magnifico (*Selve*, I, 21, 5-6). Sul tema dell'imitazione cfr. F. Ulivi, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano, Marzorati, 1959 e E. Battisti, *Il concetto di imitazione nel Cinquecento italiano*, in *Id.*, *Rinascimento e Barocco*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 175-215.

<sup>215</sup> La capacità dell'artista di superare la natura è confermata dalle statue poste sui frontoni dei templi, le quali erano fatte in modo tale che quelle disposte nelle parti opposte e corrispondenti non presentassero alcuna differenza nel materiale e nel disegno: «si possono osservare bighe e quadrighe, con le statue dei cavalli, dei condottieri e dei loro luogotenenti, somiglianti a tal punto tra loro, che in ciò si può ben dire essere stata superata la natura: giacché in natura è impossibile vedere anche soltanto un naso simile a un altro». Cfr. L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 7, cit., p. 838.

<sup>216</sup> *Id.*, *De pictura*, III, 55, cit., p. 96.

<sup>217</sup> Ivi., II, 40, p. 70.

<sup>218</sup> E. Panofsky, *Idea*, cit., p. 29.

<sup>219</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, III, 56, cit., p. 96.

<sup>220</sup> Cfr. C. Vasoli, *La dialettica e la retorica dell'umanesimo. "Invenzione" e "Metodo" nella cultura del XV e XVI secolo*, Milano, Feltrinelli, 1968; E. Garin, *Medioevo e Rinascimento*, cit., pp. 63-84.

<sup>221</sup> G. Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium* (XIV-XV), in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1965.

<sup>222</sup> F. Tateo, *Retorica e poetica fra Medioevo e Rinascimento*, cit., pp. 70-73.

<sup>223</sup> M. Kemp, *From "Mimesis" to "Fantasia": The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*, "Viator. Medieval and Renaissance Studies", vol. 8, 1977, p. 347. Su Landino come critico d'arte cfr. M. Baxandall, *Pittura e esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978.

### III – Immagine

#### 1. Il disegno e l'idea

Nel *De ingenuis moribus* (1404), il trattato pedagogico di maggior autorità dell'Umanesimo, Paolo Vergerio osserva, citando Aristotele (*Politica*, 1338 a-b), che presso i Greci il disegno (*designativa*) era considerato, insieme alle lettere, alla ginnastica e alla musica, un'arte rispettabile e degna di essere insegnata a tutti i fanciulli, perché, tra le altre cose, rendeva capaci di giudicare la bellezza <sup>1</sup>. Che il disegno non si limiti ad un esercizio manuale, ma metta in moto meccanismi intellettivi, è chiaro agli artisti del Rinascimento che lo pongono come fondamento e origine delle arti visive. Così già con Cennini e Ghiberti fino a Vasari e oltre, esso costituisce il principio teorico in base al quale per circa due secoli si tenterà di unificare le arti figurative e, nello stesso tempo, di nobilitarle, includendole tra quelle liberali <sup>2</sup>.

La prima teoria organica e chiara del disegno viene formulata da Leon Battista Alberti: per lui il disegno non è più un ausilio grafico per l'attività dell'artista ma è il luogo di elaborazione dell'idea <sup>3</sup>. Non è un caso che la nozione di disegno venga definita concettualmente nel *De re aedificatoria*, in quanto l'architettura, in virtù della sua utilità, godeva di un più alto prestigio rispetto alla pittura e alla scultura, e l'architetto di maggiore considerazione.

Il concetto di disegno è tra i più rilevanti dell'estetica di Alberti e su di esso egli fa leva per esaltare l'attività intellettuale dell'architetto e il carattere "liberale" e non "meccanico" del suo operare. Infatti in quanto luogo di ideazione del progetto, il disegno diventa la sfera di sapere in cui si esercita l'ingegno dell'architetto che, per la prima volta, comincia ad acquisire un profilo professionale di tipo moderno. Significativa in proposito la definizione che si dà del disegno all'inizio del I libro: «il disegno sarà un tracciato preciso e uniforme, concepito nella mente, eseguito per mezzo di linee ed angoli e condotto a compimento da persona dotata di ingegno e di cultura» <sup>4</sup>.

Viene così tracciato il ritratto intellettuale dell'architetto, ideatore dell'opera, ben distinto dal *faber tignarius* <sup>5</sup>, che rispetto al primo svolge un ruolo strumentale <sup>6</sup>. Al *faber*, infatti, compete l'esecuzione delle operazioni tecniche <sup>7</sup>, ma «il pensare e lo stabilire in precedenza

mediante il raziocinio ciò che dovrà essere compiuto e perfezionato in ogni parte dell'edificio, è opera che spetta soltanto a una mente dotata quale noi la esigiamo»<sup>8</sup>.

È chiaro, quindi, che per Alberti il disegno è innanzitutto il frutto di un'attività ideativa a cui solo in un secondo momento segue la fase grafica, e in ultimo, dopo che queste due operazioni sono state portate a compimento, si può procedere all'esecuzione pratica. Infatti: «Si potranno progettare mentalmente tali forme nella loro interezza prescindendo affatto dai materiali: basterà disegnare angoli e linee definendoli con esattezza di orientamento e di connessioni»<sup>9</sup>.

Il carattere mentale dell'operazione architettonica, intesa come arte liberale, conduce Alberti ad affermare che il disegno non contiene nulla che dipenda dalla materia. In realtà, egli è ben consapevole di quanto la scelta dei materiali sia importante per la riuscita dell'opera, ma è sull'immagine elaborata mentalmente dall'architetto e rappresentata in un progetto geometrico che si gioca il carattere intellettuale dell'attività artistica.

Da queste considerazioni emerge come la nozione di “disegno” – nel *De pictura* limitata alla fase della *circonscrizione*<sup>10</sup> ovvero della delineazione degli orli – acquisti nel *De re ædificatoria* un significato complesso e, talvolta, di difficile interpretazione; ciò a causa di una problematicità ermeneutica legata alle variazioni concettuali che il termine *lineamenta* assume nei vari passi del trattato, oscillando tra differenti sfumature concettuali e assumendo diverse connotazioni semantiche a seconda che lo si interpreti come semplice tracciato di linee su una superficie o, in senso lato, come forma o progetto che, prima ancora di essere oggettivato esternamente, è presente nella mente di colui che l'ha ideato<sup>11</sup>. Si tratta però di vedere se veramente nel *De pictura* il disegno si riduca ad una pratica manuale o anche in questo trattato assuma un valore teorico più rilevante.

Tutto l'impianto del *De re ædificatoria* si gioca su quelle che possono considerarsi le due parti costitutive dell'architettura: *lineamenta* e *structura* («tota res ædificatoria lineamentis et structura constituta est»<sup>12</sup>). Il primo termine fa riferimento alla fase ideativa e progettuale, argomento trattato nel I libro (*De lineamentis*); il secondo riguarda gli aspetti tecnici, dalla scelta dei materiali all'esecuzione dell'opera, di cui si parla nel II e nel III libro. Successivamente il discorso si sposta dal piano generale a quello particolare e le teorie precedentemente esposte vengono analizzate in relazione alle costruzioni di carattere universale o a quelle adibite ad usi specifici; infine si prende in considerazione la decorazione, dove il disegno, come si è visto, svolge pure un ruolo importante.

Alberti non tralascia di indicare quali siano l'oggetto e il metodo del disegno, che consistono nel trovare il criterio esatto per collegare

nel modo appropriato linee e angoli così da poter cogliere l'aspetto definito del futuro edificio. La sua funzione è, dunque, quella di fissare per ogni edificio una posizione appropriata (*aptum locum*), un'esatta proporzione (*certum numerum*), una disposizione conveniente (*dignum modum*)<sup>13</sup> e un piacevole ordinamento (*gratum ordinem*)<sup>14</sup> di modo che la forma della costruzione riposi interamente nel disegno stesso<sup>15</sup>.

Il momento in cui il disegno viene chiarito nei suoi particolari nella mente dell'architetto è quello della *partitio* o suddivisione, la terza delle fasi che costituiscono l'attività architettonica dopo la scelta del luogo e la delimitazione dell'area. Durante questa fase l'*ingenium* e l'*ars* dell'artista vengono messe alla prova. Egli, infatti, mettendo a frutto l'acutezza dell'ingegno e ricorrendo a tutta la sua esperienza e preparazione tecnica, deve definire in ogni particolare l'immagine dell'edificio presente nella sua mente, ovvero deve considerarlo nell'interesse delle parti costitutive, valutando sia ciascun elemento singolarmente, sia l'inserimento di tutte le linee e gli angoli in un unico complesso che risponda ai criteri di *utilitas*, *dignitas* ed *amœnitas*. Infatti ciascuna parte nell'edificio ha la sua importanza e tralasciare per noncuranza e trascuratezza anche un solo particolare può compromettere il risultato finale. Per questo motivo occorre impegnarsi con cura anche nei singoli elementi e fare in modo che il progetto sia chiaro e definito in ogni dettaglio, in modo da evitare spiacevoli inconvenienti durante l'esecuzione. A tale scopo l'umanista raccomanda l'uso di schizzi e modelli lignei o di altro materiale che consentano di avere sotto gli occhi la disposizione di tutti gli elementi e di poter apportare le necessarie modifiche per raggiungere una soluzione pienamente soddisfacente.

I modelli erano usati frequentemente nel Rinascimento (ne fa menzione anche Manetti nella biografia del Brunelleschi<sup>16</sup>), ma nella teoria di Alberti essi acquistano una funzione nuova: da strumenti di ausilio all'esecuzione dell'opera diventano elementi integranti il processo di ideazione. Infatti per Brunelleschi, ma più tardi pure per Michelangelo, il modello serve soltanto a mostrare il piano dell'opera, già del tutto formato nella mente dell'artista, e a guidare le maestranze impegnate nell'edificazione. Con Filarete esso perde questa funzione dimostrativa, per diventare utile dono da offrire al committente in modo da ottenere la sua approvazione<sup>17</sup>. Per Alberti, invece, i modelli non sono né una guida per il costruttore, né un mezzo per presentare il progetto ad un cliente, ma costituiscono un vero e proprio strumento per l'elaborazione dell'idea. Acquistano, infatti, un ruolo fondamentale per verificare la precisione del progetto elaborato mentalmente, poiché permettono di farsi «un'idea chiara ed esatta [...] di tutto ciò che costituisce la struttura dell'edificio o la sua ornamentazione»<sup>18</sup>.

La fase della *partitio*, dunque, è una delle più importanti dell'architettura, in quanto rappresenta il momento in cui l'artista deve defini-

re dettagliatamente l'immagine del futuro edificio da un punto di vista sia strutturale sia estetico e deve trovare una soluzione per tutte le esigenze che si possono presentare. Infatti una progettazione rigorosa e precisa è condizione essenziale all'intera opera di edificazione. «Occorre [...] disporre tutti i materiali in guisa che la costruzione non venga iniziata senza un'idea precisa di quel che si vuole e dei mezzi per attuarlo»<sup>19</sup>.

All'elaborazione mentale dell'immagine segue la fase grafica in cui il progetto viene disegnato con precisione di particolari secondo metodi matematici. In questo senso si chiarisce l'affermazione albertiana secondo cui all'architetto necessitano «matematica e pittura». Infatti Alberti è consapevole che la matematica, in quanto scienza astratta, ha spesso bisogno di ricorrere alle immagini per essere compresa, dato che non sempre le parole sono in grado di spiegare con la stessa chiarezza ciò che un disegno può subito mostrare in maniera evidente: «Come si debbano tracciare gli angoli non è facile a spiegare con chiarezza usando solo parole, perché il loro metodo appartiene alla matematica e ha bisogno di essere esemplificato eseguendo disegni»<sup>20</sup>. Ancora una volta si manifesta quell'esigenza di chiarezza e concretezza che anima tutto il pensiero dell'Alberti, il quale per far comprendere concetti matematici astratti ritiene utile l'esemplificazione del disegno<sup>21</sup>. Per questo motivo sembra un paradosso che, nonostante l'importanza attribuita dall'umanista alle immagini, il *De re aedificatoria* sia pervenuto privo di apparato iconografico. Questa assenza è stata imputata alla preoccupazione di Alberti che i copisti potessero incorrere in equivoci di restituzione/interpretazione degli eventuali, e spesso assai complessi, disegni di corredo al testo, inficiando così – invece di favorirla ed integrarla – la comprensione di quelle architetture che, espresse *per verba* nell'opera, proprio nelle immagini avrebbero dovuto trovare complemento e chiarificazione<sup>22</sup>.

Il disegno costituì da sempre l'ambito in cui i popoli gareggiarono per far mostra della propria ingegnosità, come testimoniano le architetture dei sepolcri, nelle quali gli antichi divennero insuperabili per la perfezione e l'originalità delle forme che seppero realizzare. «Ma ciò che prima di tutto si ricercò presso tutti i popoli [...] fu di potersi distinguere dagli altri nel disegno: e questo non per spregio dell'opera altrui, ma per attirare l'attenzione sulla propria con soluzioni nuove. Così, per il diffondersi dell'usanza di costruire sepolcri e per l'impegno che vi si profuse, apparvero sempre nuove forme; e si giunse a un punto tale che non è più possibile inventare niente di diverso che non sia stato già messo a profitto e condotto alla assoluta perfezione nell'antichità»<sup>23</sup>.

Ma se l'efficacia del disegno consiste nella capacità di mostrare in maniera incisiva e immediata l'*ingenium inventoris*, è naturale che le

preferenze di Alberti vadano a quei disegni semplici ed essenziali che rivelano l'acutezza della concezione piuttosto che a quelli eccessivamente colorati e ornati. Questi "artificiosi allettamenti" mirano a confondere e a stupire l'occhio di chi guarda, distraendo la mente da una ponderata disamina delle varie parti costitutive<sup>24</sup>. Sulla base di questo criterio il disegno geometrico e preciso dell'architetto viene apprezzato di più di quello, talvolta illusionistico, del pittore<sup>25</sup>. Contrario ad ogni decorativismo fine a se stesso, Alberti condanna infatti nei dipinti l'uso esagerato dell'oro, che finisce per alterare le effettive luci delle superfici<sup>26</sup>.

Il disegno grafico assume dunque il ruolo di fase finale di un processo conoscitivo complesso che, se può originarsi dall'intuizione dell'artista (*ingenium artificis*), non può basarsi soltanto su questa. L'idea di "genio", infatti, è estranea alla mentalità umanistica, ancora legata ad un rapporto mimetico nei confronti di un modello, naturale o artificiale, considerato come prototipo di perfezione. Così anche per Alberti rimane fondamentale la conoscenza diretta dei monumenti antichi che egli visitò a Roma e di cui misurò ogni rovina, fissandone l'immagine in schizzi, in modo da raccogliere tutti gli elementi necessari per elaborare una propria costruzione armonica<sup>27</sup>.

L'importanza del disegno era stata riconosciuta anche da Cennini e da Ghiberti, ma finora non era mai stata così chiaramente elaborata dal punto di vista teorico. Con Alberti invece il disegno diviene non solo fase iniziale dell'attività artistica e supporto grafico per le intenzioni dell'architetto, ma costituisce soprattutto il campo in cui questi esercita il suo potere intellettuale.

Per comprendere appieno il ruolo giocato da questo concetto nella teoria dell'arte albertiana è necessario individuare i riferimenti teorici in base ai quali Alberti maturò le sue riflessioni. Ancora una volta il confronto è con il *De architectura* di Vitruvio. Per Vitruvio l'architettura consta di sei parti: *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* e *distributio*. Tra queste la *dispositio* si preoccupa di collocare ogni elemento al posto più conveniente (*dispositio est rerum apta collocatio*), di modo che l'effetto finale di tale combinazione risulti elegante e di qualità. Nonostante la precisa definizione che Alberti dà della funzione del disegno, non sembra che il termine *lineamenta* coincida con la *dispositio* vitruviana. Infatti, se da un lato, il compito del disegno, come quello della *dispositio*, consiste nel conferire ad ogni elemento la posizione appropriata a un risultato gradevole, dall'altro lato, il concetto vitruviano appare più ampio e inclusivo di aspetti estranei a quello albertiano, poiché: «Species dispositionis quae græce dicuntur ἰδέαι sunt hæ: ichtnographia, orthographia scænographia»<sup>28</sup>. Bisogna, quindi, esaminare in che rapporto stanno i singoli concetti di ictnografia, ortografia e scenografia con quello di *lineamenta*.



Sulla base di quel passo del *De re ædificatoria* in cui è esposta la differenza tra il disegno del pittore e quello dell'architetto, si deve sicuramente escludere che la "scenografia" di Vitruvio sia il corrispettivo dei *lineamenta* albertiani. Infatti, la scenografia si preoccupa di definire lo scorcio e la profondità attraverso la prospettiva e gli effetti chiaroscurali, mentre Alberti rifiuta gli illusionismi e i giochi di ombre a cui spesso ricorre il pittore, preferendo la precisione matematica del disegno architettonico, indicante, in modo chiaro ed univoco, la lunghezza delle linee e l'ampiezza degli angoli. Più complicato è il discorso relativo all'ortografia, il cui scopo è di definire l'altezza, poiché nei diversi passi del *De re ædificatoria* in cui si accenna al progetto dell'edificio, non si fa mai riferimento all'alzato. Basandosi su queste osservazioni, alcuni studiosi hanno dimostrato che con *lineamenta* Alberti intende soltanto il disegno delle fondamenta<sup>29</sup>. Quindi il termine albertiano dovrebbe essere il corrispettivo latino dell'icnografia di Vitruvio.

Un esame delle rappresentazioni iconografiche con cui, durante il Rinascimento, è stata raffigurata l'allegoria dell'architettura conferma la particolare importanza che, in quel tempo, l'icnografia riveste rispetto alle altre parti dell'architettura. Si pensi ai due affreschi di Vasari: quello di Papa Paolo III che, intento a dirigere i lavori del Vaticano, esamina la pianta degli edifici (1546, Palazzo della Cancelleria, Roma) e l'altro, che ritrae lo stesso Vasari con in mano il progetto delle fondamenta, insieme ad altri artisti, intorno a Cosimo I che esibisce un compasso, lo strumento della speculazione, dell'idea (Palazzo Vecchio, Firenze). In questi affreschi di Vasari, così come pure nel ritratto di Giulio Romano (c. 1538) ad opera di Tiziano, l'allegoria dell'architettura viene rappresentata proprio dall'icnografia<sup>30</sup>.

L'icnografia assume, quindi, una valenza simbolico-allegorica<sup>31</sup> particolare nel Rinascimento e, rispetto agli altri aspetti dell'architettura, è il solo concetto vitruviano che sembra avvicinarsi a quello di *lineamenta*. D'altro canto, Alberti non poteva adoperare proprio lo stesso termine di Vitruvio, per la sua attitudine ad evitare tutte le parole greche e a sostituirle con neologismi latini. Eppure, sebbene *lineamenta* assuma nel trattato il senso di disegno delle fondamenta, questa soluzione sembra solo parzialmente corretta. Dalla lettura del *De re ædificatoria*, infatti, emerge come, al di là del suo significato tecnico, il concetto si carichi di uno spessore teorico che va oltre il senso dell'icnografia vitruviana. Si consideri un altro importante luogo del *De re ædificatoria*: «L'edificio è un corpo, e, come tutti gli altri corpi, consiste di disegno e materia: il primo elemento è in questo caso opera dell'ingegno, l'altro è prodotto dalla natura; l'uno necessita di una mente raziocinante, per l'altro si pone il problema del reperimento e della scelta. Ma abbiamo altresì appurato che né l'uno né l'altro, ciascuno per sé, rispondono allo scopo senza l'intervento della mano

esperta dell'artefice che sia in grado di dar forma alla materia secondo il disegno»<sup>32</sup>.

Gli elementi indispensabili per la creazione architettonica (ma in realtà per qualsiasi opera d'arte) sono disegno e materia e sebbene possano esistere indipendentemente l'uno dall'altro, la loro compresenza è necessaria per qualsiasi realizzazione artistica, in quanto è sulla base del disegno che la mano esperta "dà forma" (*con-format*) alla materia grezza. Il disegno, quindi, è il frutto dell'*ingenium*, è il prodotto della mente dell'artista (altrove Alberti lo aveva definito *conceptus animo*, "concepito nell'animo").

Nonostante alcuni studiosi abbiano visto in Alberti un sostenitore del neoplatonismo<sup>33</sup>, è possibile individuare altre fonti del pensiero albertiano: Aristotele, noto attraverso i commenti arabi o tramite la mediazione tomistica<sup>34</sup>, e soprattutto Cicerone e Seneca. In effetti la distinzione tra disegno, frutto dell'*ingenium*, e materia, prodotta dalla natura, ricorda le parole di Aristotele che, nella *Metafisica*, dopo aver affermato che tutto nasce dall'immettersi di una determinata forma in una determinata materia, specifica: «per quanto concerne, invece, i prodotti dell'arte dobbiamo sottolineare che essi sono quelle cose la cui forma risiede nell'anima dell'artista»<sup>35</sup>. Ma lungi dall'escludere un convergere di diversi influssi, il riferimento più probabile delle teorie albertiane è sicuramente Cicerone. È probabile che il concetto di disegno come l'idea<sup>36</sup> in base alla quale l'artista dà forma alla materia derivi proprio dal II libro dell'*Orator*<sup>37</sup>, là dove, stringendo un compromesso tra Aristotele e Platone, si identifica l'Idea platonica con l'oggetto della rappresentazione artistica presente nella mente del suo creatore<sup>38</sup>.

Questa supposizione si basa sui frequenti punti di contatto tra il *De re aedificatoria* e alcuni passi ciceroniani. Anche in Cicerone, infatti, ricorre spesso il termine *lineamenta* usato sia nel senso tecnico e geometrico di tracciato sia nel senso più ampio e generale di forma o immagine<sup>39</sup>. Ma soprattutto è interessante notare il parallelismo che Cicerone instaura tra parole e materia. Infatti nel *De oratore* (III, 45, 177) parlando dei differenti stili del discorso afferma che noi traiamo le parole dal discorso ordinario e gli "conferiamo forma e figura" (*formamus et fingimus*) a nostro piacimento secondo la necessità come se si trattasse di mollissima cera. Come l'architetto, quindi, anche il retore adopera una materia: le parole, che devono essere organizzate nel modo più efficace per sortire l'effetto voluto. Analogamente nell'*Orator* (55, 185 e ss.) si trovano alcune osservazioni sulla storia dell'arte oratoria che trovano corrispondenza nella storia dell'architettura delineata da Alberti. Anche qui il discorso prende le mosse dalla similitudine tra parola e materia: «Le parole sono come il materiale da costruzione; i metri rappresentano il lavoro di rifinitura. Ma, come in tutte le

cose, ciò che è stato trovato dalla necessità è più antico di ciò che è stato trovato dal piacere, – infatti ciò che è più facile e necessario viene riconosciuto sempre prima. Così le metafore o i neologismi o i composti furono riconosciuti facilmente, perché venivano presi dal linguaggio consueto e di tutti i giorni: il ritmo invece non era cosa con cui si avesse dimestichezza, né aveva alcun rapporto o affinità con la prosa. Pertanto, notato e conosciuto alquanto più tardi diede alla prosa gli abbellimenti prodotti dall'esercizio [*palæstra*] e dagli ultimi tocchi [*extrema lineamenta orationi*]»<sup>40</sup>. Da questo passo emerge come sia per Alberti sia per Cicerone la genesi dell'arte presuppone la distinzione tra materia e forma. Particolarmente significativa è, poi, la metafora conclusiva che, mettendo in relazione il discorso con il corpo organico<sup>41</sup> (abbellito dagli esercizi ginnici) e per di più ricorrendo al vocabolo *lineamenta*, richiama alla mente l'*incipit* della citazione albertiana.

Da tali considerazioni emerge tutta la complessità teorica del concetto di *lineamenta* che, lungi dall'indicare una semplice fase grafica, fa riferimento alla competenza propria dell'architetto e giustifica l'inclusione dell'architettura tra le arti liberali. Si pone però la questione se anche in pittura e in scultura il disegno svolga il medesimo ruolo. In realtà nel *De statua* non si fa cenno a questo argomento e nel *De pictura* il disegno viene identificato con la prima fase, puramente tecnica, dell'attività pittorica: la *circonscrizione* o delineazione degli orli. Ma anche in questo trattato Alberti mira a rivendicare il carattere intellettuale del fare artistico, solo che ciò avviene attraverso altri modelli teorici. Qui infatti è il concetto di *istoria* che polarizza la dimensione ideativa dell'attività pittorica. Pertanto se in questo trattato l'identificazione di *lineamenta* con *circonscrizione* si rivela riduttiva, occorre valutare la sua possibile relazione con la nozione di *istoria*.

Il I libro, dedicato ai “dirozzamenti” ovvero ai «primi fondamentali a ben dipignere»<sup>42</sup>, espone le basi matematiche del disegno pittorico, ricorrendo all'ottica e alla geometria per spiegare la raffigurazione di oggetti tridimensionali su superfici piane. Alberti inizia con la definizione degli elementi primi dell'arte del disegno: il punto, la linea, la superficie e l'angolo<sup>43</sup>. «Dico in principio dobbiamo sapere il punto essere segno quale non si possa dividere in parte. Segno qui appello qualunque cosa stia alla superficie per modo che l'occhio possa vederla. [...] E i punti, se in ordine costati l'uno all'altro s'aggiungono, crescono una linea. E apresso di noi sarà linea segno la cui longitudine si può dividere, ma di larghezza tanto sarà sottile che non si potrà fendere. Delle linee alcuna si chiama dritta, alcuna flessa. [...] Più linee, quasi come nella tela più fili accostati, fanno superficie. Ed è superficie certa parte estrema del corpo, quale si conosce non per la sua alcuna profondità, ma solo per sua longitudine e latitudine e per sue ancora

qualità. [...] Dico angolo essere certa estremità di superficie, fatto da due linee quali l'una l'altra seghi. Sono tre generi d'angoli: retto, ottuso, acuto»<sup>44</sup>.

La geometria è fondamentale per tracciare un'immagine perfetta, ma non esaurisce tutte le competenze necessarie all'artista, al quale è richiesta anche una buona conoscenza «de' poeti e degli oratori» poiché questi «hanno molti ornamenti comuni col pittore; e copiosi di notizia di molte cose»<sup>45</sup>. Pertanto all'attività del pittore è indispensabile una preparazione tanto scientifica quanto letteraria: la prima per una corretta realizzazione grafica del disegno, la seconda per il reperimento dei soggetti da raffigurare.

Nel *De pictura* il disegno, nell'accezione tecnica e più ristretta del termine, costituisce la prima fase dell'operazione pittorica: la *circumscription* o, in volgare, *circonscrizione*<sup>46</sup>. «Dividesi la pittura in tre parti, qual divisione abbiamo presta dalla natura. E dove la pittura studia ripresentare cose vedute, notiamo in che modo le cose si veggano. Principio, vedendo qualcosa, diciamo questo esser cosa quale occupa un luogo. Qui il pittore, descrivendo questo spazio, dirà questo suo guidare uno orlo con linea essere *circonscrizione*. Apresso rimirandolo conosciamo come più superficie del veduto corpo insieme convengano; e qui l'artefice, segnandole in suoi luoghi, dirà fare *composizione*. Ultimo, più distinto discerniamo colori e qualità delle superficie, quali ripresentandoli, ché ogni differenza nasce da' lumi, proprio possiamo chiamarlo *recezione di lumi*. Adunque la pittura si compie di *circonscrizione, composizione, e ricevere di lumi*»<sup>47</sup>.

La *circonscrizione*<sup>48</sup>, secondo le definizioni di Alberti («sarà circonscrizione quella che descriva l'attorniare dell'orlo nella pittura»; «la circonscrizione è non altro che disegnamiento dell'orlo») <sup>49</sup>, costituisce la fase in cui l'artista, mettendo a frutto le proprie competenze geometriche e utilizzando gli elementi basilari dell'arte (punti, linee ecc.), realizza graficamente il contorno delle figure. Pertanto essa si può considerare il limite quasi invisibile delle immagini, in quanto «molto doversi osservare ch'ella sia di linee sottilissime fatta, quasi tali che fuggano essere vedute»<sup>50</sup> ed è una fase molto importante, non solo perché precede le altre, ma anche per la leggenda che la lega alle origini della pittura<sup>51</sup>. La *circonscrizione* rappresenta, a prima vista, un concetto più ristretto di *lineamenta* e non corrisponde all'idea di disegno emersa dal *De re aedificatoria*. Successivamente però, accingendosi a concludere il discorso sulla prima fase della pittura per passare alla seconda, Alberti fa un'affermazione che implica un più ampio significato del termine: «Resta da dire della circonscrizione cosa quale non poco appartiene alla composizione»<sup>52</sup>. Da queste parole si evince che la *circonscrizione* è strettamente connessa alla *composizione*<sup>53</sup>. Pertanto il rapporto tra queste due fasi si rivela, per Alberti, molto più stretto di

quanto egli lasci trapelare: più che di successione cronologica, infatti, si può parlare di una vera e propria integrazione. Indicativo a questo proposito è il modo in cui viene definita la *composizione*: «Dico composizione essere quella ragione di dipingere, per la quale le parti si compongono nella opera dipinta» e di seguito continua: «Grandissima opera del pittore sarà l'istoria: parte della istoria sono i corpi: parte de' corpi sono i membri: parte de' membri sono le superficie»<sup>54</sup>. La *composizione*, quindi, appare in un certo senso lo sviluppo della *circonscrizione*: il disegno ora si estende dalla semplice delineazione degli orli all'organizzazione complessiva dell'immagine, in cui ad ogni elemento costitutivo (corpi, membri, superfici) viene assegnato un preciso ordine e una data posizione affinché sia assicurata la buona riuscita dell'effetto finale. Così si ritorna di nuovo alla definizione che, dello scopo del disegno, Alberti aveva dato nel *De re ædificatoria*: «La funzione del disegno è dunque di assegnare agli edifici e alle parti che li compongono una posizione appropriata, un'esatta proporzione, una disposizione conveniente e un armonioso ordinamento, di modo che tutta la forma della costruzione riposi interamente nel disegno stesso»<sup>55</sup>.

Per capire il rapporto che lega le nozioni di “circonscrizione”, “composizione” e “disegno” può essere utile volgere lo sguardo sulla successiva ricezione del trattato albertiano, per vedere come tali concetti furono recepiti e rielaborati. Paolo Pino, nel suo *Dialogo di Pittura*<sup>56</sup> (1548), riprende la definizione albertiana di *compositio*, ma vi apporta importanti mutamenti di significato e include esplicitamente sia la “circonscrittione” sia la “composizione” nel Disegno. Questo diventa per Lodovico Dolce (*Dialogo della pittura intitolato l'Areino*, 1557) la seconda fase dell'arte pittorica, quella grafica, in cui l'invenzione prende forma per poi essere resa in colore<sup>57</sup>. Così i teorici del Rinascimento, pur adottando una diversa partizione teoretica della pittura, considerano il disegno il bozzetto preliminare in cui si concretizza l'immagine che il pittore ha elaborato nella propria mente. Se nel *De pictura* la *circonscrizione* e la *composizione* alludono alla realizzazione grafica, è possibile individuare nel trattato pure un momento ideativo, quando nel III libro Alberti fa riferimento al concetto di *istoria* che viene esplicitamente definita «bella invenzione»<sup>58</sup>. Si deve considerare però che a differenza dei trattatisti posteriori, talvolta lontani dalla pratica, Alberti non perde mai di vista le esigenze concrete del “fare” artistico. Così, l'attenzione alla tecnica pittorica lo induce a parlare prima della *circonscrizione*, e solo successivamente dell'*invenzione*, a proposito delle conoscenze letterarie del pittore. Questo, però, non significa, come ha affermato Lee<sup>59</sup>, che il momento “inventivo” di reperimento delle immagini, proclamato dai teorici del Cinquecento propedeutico e indispensabile alla buona pittura, sia invece considerato da Alberti fase posteriore e di perfezionamento della capacità pratica e

scientifico del pittore. Lo conferma il fatto che gran parte dei concetti, esposti organicamente da Dolce in quella che egli considera la prima fase dell'arte pittorica, l'*Inventio*, sono presenti già nel trattato alber-  
tiano, sebbene distribuiti in parte nel II libro a proposito della *composi-  
tione*, in parte nel III in riferimento alla cultura dell'artista. Infatti, come  
per Alberti, anche per Dolce l'invenzione è la favola o *historia* che il  
pittore sceglie da solo oppure riceve da altri, e di cui deve curare l'ordi-  
ne e il decoro in relazione alle vesti, all'ambientazione e al portamen-  
to, nonché l'appropriatezza del gesto e della posa. Inoltre è significa-  
tivo che pure lui, a proposito del decoro, faccia riferimento ad Aga-  
mennone, celato da veli, nel dipinto di Timante <sup>60</sup>.

Queste considerazioni mostrano, ancora una volta, come la teoria  
di Alberti si muova su un doppio binario teorico-pratico. Pertanto in  
campo sia pittorico sia architettonico, la nozione di disegno è intesa,  
in alcuni casi, come operazione grafica, in altri come immagine presen-  
te nella mente dell'artista. Entrambi i concetti nel *De re aedificatoria*  
sono espressi dal termine *lineamenta* che, come abbiamo visto, muta  
significato a seconda del contesto. Nel *De pictura*, invece, la fase tec-  
nica di realizzazione grafica, è individuabile nella *circonscrizione/com-  
posizione*, mentre il momento ideativo di reperimento dell'immagine  
nel concetto di *istoria* <sup>61</sup>.

Come già la nozione di *lineamenta*, pure l'*istoria* ha forza e valore  
anche prima di essere rappresentata sulla tela, in quanto «vediamo,  
che sola senza pittura per sé la bella invenzione sta grata» <sup>62</sup>. Anzi il  
momento ideativo, in cui l'artista elabora e organizza l'immagine nella  
propria mente, è particolarmente importante per evitare di commette-  
re errori irreparabili, così Alberti ammonisce il pittore affinché «mai  
ponga lo stile o suo pennello se prima non bene con la mente arà co-  
stituito quello che egli abbi a fare, e in che modo abbia a condurlo;  
ché certo più sarà sicuro emendare gli errori colla mente che raderli  
dalla pittura» <sup>63</sup>. Inoltre il non sottovalutare la fase teorico-ideativa è  
importante anche per la speditezza del lavoro: quell'artista che non  
avrà prima ben chiarito nella sua mente l'immagine sarà, infatti, lento  
e timoroso nel dipingere. «E se alcuno si troverà pigro artefice, costui  
per questo così sarà pigro, perché lento e timoroso tenterà quelle cose  
quale non arà prima fatte alla sua mente conosciute e chiare; e men-  
tre che s'volgerà fra quelle tenebre d'errori e quasi come il cieco con  
sua bacchetta, così lui con suo pennello tasterà questa e quest'altra via.  
Pertanto mai se non con ingegno scorgidore, bene erudito, mai porrà  
mano a suo lavoro» <sup>64</sup>.

Infine anche nella pittura, per la riuscita finale, occorre definire  
mentalmente tutti i particolari del soggetto, nonché il modo e l'ordi-  
ne migliore per realizzarli, servendosi pure di modelli e schizzi prepa-  
ratori, in maniera da aver perfettamente chiaro il luogo più adatto per

ciascun elemento. «E quando aremo a dipignere storia, prima fra noi molto penseremo qual modo e quale ordine in quella sia bellissima, e faremo nostri concetti e modelli di tutta la storia e di ciascuna sua parte prima, e chiameremo tutti gli amici a consigliarci sopra a ciò. E così ci sforzeremo avere ogni parte in noi prima ben pensata, tale che nella opera abbi a essere cosa alcuna, quale non intendiamo ove e come debba essere fatta e collocata»<sup>65</sup>.

Da questo raffronto tra i due trattati si può dedurre che il concetto di “disegno” come momento ideativo di elaborazione dell’immagine, secondo quanto era emerso dall’interpretazione del termine *lineamenta*, si cela nel *De pictura* dietro la nozione di *istoria*, ritenuta tanto efficace da suscitare piacere già di per se stessa, anche senza esser dipinta<sup>66</sup>. Infatti, come si è visto, i significati di *circonscrizione* e di *composizione*, che nel *De pictura* alludono tecnicamente a due operazioni grafiche distinte e successive, sono di per sé più ristretti di quello assai complesso di *lineamenta*, che sembra includerli entrambi, ma nonostante ciò, neppure insieme riescono ad esaurire la valenza semantica del termine latino che, secondo la definizione del *De re ædificatoria*, indica, prima ancora del disegno grafico, l’immagine mentale, l’idea presente nella mente dell’artista che si accinge a progettare l’opera<sup>67</sup>.

## 2. La forza delle immagini

L’immagine costituisce l’orizzonte teorico intorno al quale, nel corso del tempo, si sono sviluppati alcuni temi fondamentali per la storia dell’estetica e, soprattutto, rappresenta il denominatore comune alla speculazione filosofica e alla riflessione sull’arte. Per questo motivo, la mancanza di studi che affrontino da una prospettiva estetica il pensiero di Alberti si fa sentire particolarmente quando si esamina la sua teoria dell’immagine. Infatti tale teoria, sebbene non sia elaborata organicamente in nessun’opera specifica, riveste particolare significato nei suoi scritti ed esercita la sua influenza non solo sul terreno delle arti figurative, ma anche su quello poetico e criptografico.

Leon Battista Alberti mette in esplicita relazione il concetto di immagine con l’origine delle arti figurative, non solo per la leggenda che lega la nascita della pittura al tracciato dei contorni di un’ombra, ma anche perché, nel *De statua*, vede sorgere le arti dal tentativo umano di rielaborare immagini naturali: «Le arti di coloro che cercano di tradurre nell’opera propria figure ed immagini somiglianti a corpi generati dalla natura, penso che abbiano avuto questa origine. Essi forse qualche volta videro in un tronco o in una zolla o in altre cose inanimate di tal genere alcuni tratti che, con pochi cambiamenti, potevano rappresentare qualcosa di molto simile agli aspetti reali della natura. Allora, rendendosene conto ed esaminandoli, diligentemente cominciarono a fare dei tentativi, se mai potessero aggiungervi o togliervi qual-

cosa e darvi quei tocchi finali che parevano mancare per cogliere ed esprimere completamente il vero aspetto di un'immagine. Così, correggendovi e rifinandovi linee e superfici secondo i suggerimenti della cosa stessa, raggiunsero il loro proposito, di certo non senza piacere. Né meraviglia che, movendo di qui, l'applicazione e lo studio umani s'esercitassero di giorno in giorno nell'esprimere somiglianze fino al punto che, anche quando nella materia a disposizione non scorgevano alcun aiuto di somiglianze allo stato di abbozzo, poterono ugualmente ricavarne la figura che volevano»<sup>68</sup>.

Se l'arte nasce come imitazione, ovvero come uno sforzo di dare raffigurazione artistica a forme ravvisabili in natura, ne consegue che la teoria dell'arte deve fornire il metodo e gli strumenti per individuare tali forme e garantire la corrispondenza tra immagine e realtà. Questi strumenti, com'è noto, sono stati indicati da Alberti nella nuova funzione attribuita all'immagine in campo pittorico e architettonico: si tratta della prospettiva e del disegno che offrono il supporto necessario ad un intervento scientificamente equipaggiato per la rappresentazione dello spazio<sup>69</sup>. Infatti in pittura la pratica della prospettiva, finora basata sull'empiria, viene sostituita da una raffigurazione spaziale più precisa e cosciente dei propri fondamenti geometrici. Analogamente, in campo architettonico acquista un ruolo primario il disegno, non solo inteso come strumento grafico finalizzato a permettere la visualizzazione del futuro edificio, ma considerato per la prima volta, in senso moderno, come momento ideativo di pertinenza dell'architetto e fase propedeutica e imprescindibile all'intervento architettonico.

Ma il problema dell'immagine per Alberti non si esaurisce in questa importante riconsiderazione del suo ruolo nella sfera artistica, dove, oltre ad offrire un concreto ausilio a chi è del mestiere, contribuisce a riqualificare in senso alto e liberale le arti figurative; nei suoi scritti, infatti, sono presenti – sebbene raramente presi in considerazione – numerosi riferimenti al valore gnoseologico delle immagini e alla loro forza comunicativa.

Uno dei problemi principali legati al valore gnoseologico delle immagini è quello relativo alla rappresentazione della divinità. Se la rappresentazione artistica si fonda sul concetto di *similitudo* come frutto della percezione visiva, poiché «solo studia il pittore fingere quello si vede»<sup>70</sup>, ciò che non può essere colto attraverso la vista, non può nemmeno esser fatto oggetto di rappresentazione. In questo senso Alberti ripropone, all'interno della teoria dell'arte, la controversia teologica tra iconicità e aniconicità della divinità, più volte emersa nella tradizione cristiana a partire da Paolino di Nola fino al Concilio di Trento<sup>71</sup>.

L'umanista affronta la questione nel libro VII del *De re aedificatoria*, dove riporta testimonianze antiche da cui emergono posizioni contrastanti: «Si racconta [...] che il re Numa, seguendo la dottrina pitago-



rica, avesse proibito l'introduzione di qualsiasi immagine nei templi. Per lo stesso motivo Seneca irrideva a sé e ai concittadini dicendo: "Noi giochiamo con le bambole come i fanciulli". [...] Altri la pensano diversamente, sostenendo che a buona e giusta ragione talune categorie di uomini sono state elevate al rango degli dei, col fine di indurre più agevolmente le anime sviolate a lasciare i cattivi costumi; ma ciò è possibile solo ove esitano delle immagini alla cui presenza costoro credano di trovarsi al cospetto degli dei medesimi. [...] Comunque sia, ciò che più importa qui è di sapere – soprattutto per quanto concerne i templi – che genere di statue vi si debbano collocare, in quali punti si distribuiscano di solito, e di che materiale si facciano» <sup>72</sup>.

Come accade spesso nelle sue opere, da un lato Alberti pone apertamente il problema, dall'altro esita a manifestare la sua posizione, filtrandola attraverso considerazioni pragmatiche. Ma una chiave di lettura può essere fornita dagli scritti detti "luciani" <sup>73</sup>. In questi, infatti, si ritrova un atteggiamento di irrisione nei confronti delle rappresentazioni pittoriche o scultoree degli dei, ritenute immagini false, prive di realtà e lontane da qualsiasi legame intrinseco con la divinità. Nell'intercenale *Religio*, Libripeta definisce «una superstiziosa consuetudine di ignoranti» pregare innanzi a tavole dipinte, poiché essendo tutto «pieno di dèi» anche sotto un fico si possono compiere i medesimi riti che solitamente si celebrano nei templi <sup>74</sup>. Nel *Momo*, poi, tale atteggiamento cede il passo alla satira più sferzante nella famosa scena del teatro, in cui gli dèi, per poter osservare in incognito lo spettacolo, nascondono le rispettive statue di bronzo, sostituendosi ad esse. Così in un ironico gioco di scambi, mentre la statua del dio Stupore, celata in una grotta, viene creduta un'apparizione celeste e terrorizza i briganti salvando la vita al commediante Enope, nel vicino teatro le vere divinità, sotto le sembianze di statue, vengono dileggiate dagli attori e fatte oggetto di atteggiamenti sconci da uno schiavo ubriaco <sup>75</sup>. Proprio questi, di fronte ai rimproveri di Enope, divenuto rispettoso degli dei a seguito della recente disavventura con i briganti, si fa portavoce di quella concezione aniconica ricorrente nel pensiero albertiano: «Pensi che sia un dio, e la chiami così, questa statua fredda e vuota messa su a forza di ferro e fuoco da qualche artigiano in modo da farla somigliare a stento a un uomo più che a un mostro? Dillo tu, testa di bronzo, con quanti colpi di martello e quanti soffi di mantice gli artigiani hanno sbozzato questo faccione duro! E magari tu stesso, Enope, non hai visto qualche giorno fa questa statua all'acquedotto pubblico, versare acqua ai facchini con quella coppa? Insomma, dovremmo venerare come fosse Giove questo pezzo di bronzo sconclusionato che non ha niente di buono, manodopera a parte? Ah, com'è ben detto quello che sento spesso recitare a teatro: *Chi fa nel bronzo o in marmo i sacri volti / non fa gli dei: chi prega, si li fa*» <sup>76</sup>.

Nel parodico gioco di simulazioni che anima il *Momo*, non è strano che le convinzioni di Alberti siano poste in bocca ad uno schiavo irriverente e ubriaco. Ma soprattutto in quell'ultima battuta finale, recitata a teatro, si sintetizza tutto un credo in materia di immagini sacre: la divinità si manifesta non nella rappresentazione figurativa, ma nella preghiera. Nonostante Alberti faccia rari riferimenti alle proprie convinzioni religiose, egli non rinnega la divinità, bensì la possibilità di raffigurarla: «Nessuno sarà tanto sciocco da non comprendere che degli dei si può dare una definizione concettuale, non già un'immagine visiva [*mente non oculi diffiniendum*]; ed è certo che non possono esistere forme con cui si possa in misura anche minima imitare o rappresentare un'entità così grande» <sup>77</sup>.

Rifiutando di «venerare come fosse Giove questo pezzo di bronzo», Alberti valuta la questione non con gli occhi del fedele per cui l'immagine è il tramite per comunicare con la divinità, ma con quelli dell'artista, attento agli aspetti pragmatici della tecnica esecutiva o al supporto materico (marmi, bronzi, colori) del manufatto. Ciò è ancora più evidente, quando nel *De re ædificatoria*, discutendo sui materiali più idonei alle raffigurazioni divine, esclude l'oro e l'argento a causa della loro fragilità, dato che: «la natura del culto esige di far sì che le statue, le quali vengono collocate per essere adorate *in luogo degli dei*, riescano *quanto più possibile simili* agli dei medesimi. La loro durata dunque, per quanto ciò possa essere attuato per opera di mortali, dovrà essere illimitata» <sup>78</sup>.

Rimanendo fedele al criterio della somiglianza, Alberti si schiera dal lato di quella tradizione che, basandosi sul divieto vetero-testamentario di circoscrivere ciò che è “incircoscritto”, “invisibile” e “incomprensibile” <sup>79</sup>, nega la raffigurazione della divinità, e mostra così l'insufficienza della mimesi artistica nei confronti del modello divino che si nasconde allo sguardo dell'uomo. In questo modo, però, egli non centra la vera natura della questione che, aggirata dallo Pseudo Dionigi attraverso la nozione di “somiglianza dissimile” <sup>80</sup>, era già stata affrontata e risolta dai Padri della Chiesa durante il secondo Concilio di Nicea (787 d. C.). Questi avevano colto il valore “medianico” dell'immagine sacra, la quale non deve essere valutata secondo il criterio della verosimiglianza, ma in virtù di una relazione tridiaca che al dualismo di un soggetto vedente e di un oggetto visibile aggiunge un terzo termine: il “prototipo” <sup>81</sup>. Il fondamento della legittimità dell'immagine iconica e la possibilità di superare la teoria platonica dell'imitazione come copia va individuato, secondo i Padri niceni, nella problematica dell'incarnazione <sup>82</sup>. Con tale evento epocale, infatti, il Verbo fattosi carne nella figura di Cristo non è più solo dicibile, ma anche visibile e, di conseguenza, rappresentabile. Pertanto non si tratta di adorare le immagini *in loco deorum*, come voleva Alberti, ma di entrare, attraver-

so l'immagine, in comunicazione con il divino. L'icona, infatti, non è la "finestra" albertiana attraverso cui osservare e imitare il visibile, ma la "porta regale"<sup>83</sup>, il *medium* con cui *dia-logare* con l'assoluto che, per mezzo di questa, si manifesta, pur rimanendo inaccessibile. Di conseguenza quello stesso oro che Alberti rifiutava per la sua fragilità, diventa nell'icona pura luce volta non a rappresentare, ma a presentare la forza divina.

Valutando il problema da una prospettiva laica e pragmatica<sup>84</sup>, vincolata dalle leggi dell'imitazione, l'umanista rimane estraneo alla dimensione teorica del dibattito sull'immagine sacra compiuta dai Padri niceni. Ma in realtà solo apparentemente il suo atteggiamento aniconico, basato sul principio che «al pittore nulla s'appartiene delle cose quali non vede»<sup>85</sup>, si risolve in una rinuncia. Infatti l'insufficienza della "mimesi icastica" rispetto al modello divino si trasforma in una "mimesi fantastica" e di fronte all'invisibile, innanzi al quale l'imitazione si arresta, si aprono le porte dell'immaginazione personale: «E si reputa conveniente che non vi sia assolutamente nessuna immagine materialmente rappresentata, sì da permettere ad ognuno di attribuire al regolatore supremo dell'universo e alla mente divina l'aspetto che meglio si adatti alla sua mentalità. In tal modo – dicono – sarà molto più spontaneo il sentimento di venerazione per la maestà divina»<sup>86</sup>.

Come ha sottolineato Paul Vernant: «Quando si eleva fino al cielo per trarne l'immagine degli dei, l'artista non imita né copia, bensì immagina. Dissociata dalla *mimesis*, la *phantasia* si vede così attribuire lo stesso potere di contemplare l'invisibile»<sup>87</sup>. In tal modo l'immaginazione, non vincolata e limitata dal riferimento a un modello, risulta superiore all'imitazione.

La questione del resto era già stata sollevata nell'antichità. Infatti Flavio Filostrato (II sec. d. C.) nella *Vita di Apollonio di Tiana* afferma: «Forse che i Fidia e i Prassitele [...] salirono al cielo e presero l'impronta degli dei, per poi riprodurli nella loro arte, oppure qualche altro impulso guidò la loro creazione? [...] Fu l'immaginazione a creare queste effigi, che è artista più sapiente dell'imitazione. L'imitazione può creare soltanto ciò che ha visto, ma l'immaginazione crea anche quel che non ha visto, poiché può formarsene l'idea in riferimento alla realtà»<sup>88</sup>.

È interessante ritrovare questo concetto nel teorico che, per primo in età moderna, ha fornito agli artisti gli strumenti per una rappresentazione realistica e matematicamente precisa del visibile. Ma in realtà non solo per quanto riguarda le immagini sacre, ma anche per quelle profane, Alberti aveva individuato i limiti dell'imitazione a cui l'artista deve far fronte ricorrendo alle suggestioni dell'immaginazione. Già nel *De pictura*, infatti, l'umanista sostiene che i particolari non devono soffocare, ma accendere la fantasia. Per questo motivo consiglia al pit-

tore di «sempre seguire cose molto pronte e quali lassino da pensare a chi le guarda molto più che egli non vede»<sup>89</sup>. Pertanto sarà degno di lode quel pittore che come Timante nel *Sacrificio di Ifigenia*, avendo esaurito la sua abilità artistica nella raffigurazione di Calcante mesto, di Ulisse ancor più mesto e di Menelao addoloratissimo, per mostrare il dolore sommo del padre Agamennone gli copri il volto con un panno «e così lassò si pensasse qual non si vedea suo acerbissimo merore»<sup>90</sup>. L'abilità del pittore in questo caso, come in quello delle immagini divine, consiste nello sfruttare le capacità evocative dell'immagine, per cogliere, o meglio per lasciar intuire, anche quegli aspetti "invisibili" che sfuggono alla percezione sensoriale, penetrando così una dimensione del reale che non si esaurisce nella sua verosimiglianza.

È ormai chiaro che l'attenzione mostrata da Alberti per l'esperienza visiva, più volte sottolineata nel corso di questo lavoro, non è da intendersi limitatamente a quella percepita dall'occhio, ma indica, più in generale, un interesse verso un linguaggio "per immagini" che egli svilupperà in più direzioni. Questo è possibile anche perché l'umanista aveva colto il potere insito nelle immagini, ovvero la loro capacità di influire sull'animo umano, mettendo in moto meccanismi psicologici e producendo effetti patetici. Per questo motivo in alcuni passi del *De re aedificatoria* il suo atteggiamento aniconico nei confronti della divinità si attenua. Egli, infatti, si rende conto che le raffigurazioni sia degli dèi sia di quegli uomini, innalzati ad onori divini per i loro grandi meriti, possono avere effetti positivi sui fedeli, stimolando un comportamento virtuoso: «Altri reputarono bene di far collocare in luoghi sacri e bene in vista i ritratti di coloro che erano stati benefattori dell'umanità, o la cui memoria, a loro parere, meritava di essere venerata come una divinità, per far sì che i posteri, con questo culto, per sete di gloria bramassero di imitarne le virtù»<sup>91</sup>.

Le immagini in ambito religioso si rivelano necessarie e indispensabili alla redenzione in quanto alimentano la pietà che lega i fedeli alla divinità. Inoltre presentandosi continuamente allo sguardo come monito ed esempio, fanno in modo che gli uomini siano indotti ad abbandonare i cattivi costumi. Ma questo effetto «è possibile solo ove esistano delle immagini alla cui presenza costoro credano di trovarsi al cospetto degli dei medesimi»<sup>92</sup>. «E che la pittura tenga espressi gli iddii quali siano adorati dalle genti, questo certo fu sempre grandissimo dono ai mortali, però che la pittura molto così giova a quella pietà per quale siamo congiunti agli iddii, insieme e a tenere gli animi nostri pieni di religione. Dicono che Fidia fece in Elide uno iddio Giove, la bellezza del quale non poco confermò la ora presa religione»<sup>93</sup>.

Pertanto, fiducioso nei benefici influssi delle immagini e nella loro forza comunicativa, alla fine Alberti cede alla rappresentazione della divinità, rendendosi conto che «la natura del culto esige di far sì che

le statue» siano «collocate per essere adorate in luogo degli dei»<sup>94</sup>, e fornisce persino alcuni consigli che possano rendere più efficace e persuasiva la figura del dio: «dal suo viso e dall'intero suo corpo devono spirare, comunicandosi ai fedeli, una grazia e una maestà degne di una natura divina: quasi accolga i presenti accennando benevolmente col capo e con la mano, spontaneamente disposto ad esaudirne le preghiere»<sup>95</sup>. Ma questo non costituisce un'abiura alle sue convinzioni aniconiche in ambito religioso, bensì un'ammissione della «forza divina» che l'immagine in quanto tale possiede<sup>96</sup>. Ciò è evidente nella scena descritta nel *Momo*, là dove la statua di bronzo del dio Stupore «ha avuto il potere di distogliere dalla loro crudeltà banditi sanguinari, far venire la paura degli dei, convertire alla fede», mentre nel teatro la divinità in persona non riesce «a rendere un po' più educate e rispettose verso gli dei persone che fanno un lavoro collegato alle pratiche del culto religioso!»<sup>97</sup>. L'episodio di Enope e i briganti dimostra che «l'attribuzione di un carattere sacro a oggetti e persone è la condizione indispensabile e il mezzo insostituibile per dar corpo al religioso. [...] Ciò che è suscettibile di rappresentazione sacra viene così investito di una forza e di un'energia capaci di modificare l'ordine delle cose nel mondo visibile. La "cratofania", rivelazione di un potere nascosto, diventa altresì il supporto di credenze e pratiche magiche per mezzo delle quali le divinità agiscono sul mondo degli uomini e gli uomini possono agire a distanza sulle divinità»<sup>98</sup>.

Grazie a questa "forza divina" le immagini possono agire sull'animo di chi osserva, producendo effetti positivi o negativi. Così se da un lato il potere taumaturgico delle immagini riesce persino a placare l'odio dei nemici, tanto da impedire a Demetrio di ardere Rodi per timore di distruggere i dipinti di Protogene<sup>99</sup>, la stessa forza può incutere a Cassandro, che pure aveva affrontato cruenti battaglie, una tale paura da farlo tremare innanzi al ritratto di Alessandro<sup>100</sup>.

Presenza consapevole della potenza delle immagini, si è cercato di sfruttarla a vantaggio dell'uomo, non solo a fini edonistici ed estetici, dato che «l'animo nostro [...] si rallegra in sommo grado alla vista di dipinti raffiguranti plaghe ridenti, porti, vivai, zone di caccia, specchi d'acqua, divertimenti agresti, paesaggi coperti di vegetazione e fioriti»<sup>101</sup>, ma anche per scopi terapeutici e, persino, per favorire il concepimento: «Negli ambienti ove ci si unisce con la moglie raccomandiamo di dipingere esclusivamente forme umane nobilissime e bellissime: ciò – dicono – ha grande importanza per la bontà del concepimento e la bellezza della futura prole. A chi ha febbre giova notevolmente l'aver davanti agli occhi pitture raffiguranti sorgenti e ruscelli. Si può fare il seguente esperimento: se talvolta durante la notte, in letto, il sonno si dilegua, proviamo a richiamare alla memoria le acque purissime di qualche sorgente, corso d'acqua o lago che abbiamo visto una

volta; subito l'arsura della veglia si inumidisce, torna ad insinuarsi il sopore e infine placidamente ci addormentiamo. [...] Non condivido il vezzo di taluni di munire le abitazioni private di merli e pinnacoli: roba che si addice tutt'al più alle fortezze, e in special modo dei tiranni, e perciò ben lungi dagli usi di uno stato ben ordinato e di una cittadinanza pacifica, perché implica un atteggiamento di timore o di sopraffazione»<sup>102</sup>.

Da queste considerazioni emerge più chiaramente il potere psicagogico delle immagini e si comprende come il valore di *exemplum* etico non sia riservato alle raffigurazioni degli dèi, giacché appartiene all'immagine in quanto tale. Ecco perché Alberti pone sullo stesso piano soggetti sacri e profani: le raffigurazioni di divinità e i ritratti di grandi condottieri o di uomini virtuosi, ma anche le leggende create dai poeti possono rivelarsi efficaci in eguale misura<sup>103</sup>. Ciò è dovuto al quel potere intrinseco, in virtù del quale «un'immagine è sempre più di un'immagine, è sempre raffigurazione di qualcosa e traccia d'altro»<sup>104</sup>.

Questo statuto particolare mette in relazione l'immagine con la memoria<sup>105</sup> e le conferisce una forza epifanica<sup>106</sup> tale da far «gli uomini assenti essere presenti», forza che si esercita soprattutto nei ritratti dei defunti i quali perpetuano nei cari il ricordo di chi non c'è più. Del resto l'immagine stessa per sua natura, fin dall'antichità, è stata connessa al mondo dei morti che è fatto solo di ombre. «Tiene in sé la pittura forza divina [...] quale fa gli uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta ammirazione dell'artefice e con molta voluttà si riconoscono. [...] E così certo il viso di chi già sia morto, per la pittura vive lunga vita»<sup>107</sup>.

Ma affinché l'immagine possa sortire appieno il suo effetto ed esercitare la sua potenza psicagogica, deve attenersi a quello che ancora una volta si conferma come uno dei principi cardini dell'estetica albertiana: il *decorum*. «Sia le dimensioni, sia le forme, sia la disposizione delle parti devono essere confacenti all'ambiente. Anzi, probabilmente i volti degli dei più potenti, severi nella barba e nelle sopracciglia, male si accordano con le immagini delicate di fanciulle. [...] Auspicherei che ogni dio sia ritratto dall'artista – ove possibile – nell'abito e nell'atteggiamento che meglio possa esprimere le sue imprese e i suoi costumi. Non vorrei però – poiché c'è chi pensa che sia bello – vedere un dio in posizione da pugile o da istrione»<sup>108</sup>. Infatti una raffigurazione che non rispetta i canoni della misura e della convenienza perde gran parte della propria bellezza e della propria forza comunicativa. Per questo motivo Alberti non ritiene opportuno che le pareti siano «troppo riempite di immagini o di rilievi, od occupate totalmente di raffigurazioni di avvenimenti. È un fenomeno che si può osservare nelle pietre preziose, e specialmente nelle perle: se si stipano in blocco, riescono spiacevoli»<sup>109</sup>.

### 3. *Immagine e segno*

Nel Rinascimento, la ripresa dell'antico *topos* dell'*ut pictura poësis*<sup>118</sup> favorisce un continuo confronto tra immagine e parola e apre la strada alla ripresa umanistica dei geroglifici egiziani. Si tratta di un tema molto dibattuto tra letterati e artisti e tale da determinare incursioni reciproche tra sfera linguistica e sfera visuale, esercitando un influsso profondo non solo sulla produzione artistica e poetica, ma anche sul gusto cinquecentesco per l'emblematica. Anche Alberti si attiene a questo principio teorico, come dichiara nel *De re ædificatoria*<sup>119</sup>: «E indubbiamente la contemplazione della buona pittura (diversamente il dipinger male una parete equivale a deturparla) mi dà una soddisfazione spirituale non inferiore alla lettura di un bel racconto. Difatti nell'un caso e nell'altro si fa della pittura: il pittore narra col pennello, il narratore dipinge con la parola; per tutto il resto la situazione dei due è identica, e ad ambedue fa d'uopo molta acutezza di ingegno e grandissima accuratezza»<sup>120</sup>.

Tuttavia tale paragone, che nell'antichità si misurava soprattutto sul versante del linguaggio descrittivo e sulla capacità dello scrittore di simulare un processo visivo, in età umanistica è volto ad un'identificazione tra poesia e pittura che mira ad emancipare quest'ultima conferendole la dignità di arte liberale. Significativamente, infatti, Alberti costruisce una "grammatica" della visione partendo dagli elementi minimi, come il punto, fino a quelli composti, come la linea (formata da una serie di punti in successione) e la superficie (costituita da più linee), con lo stesso rigore con cui, nella sua *Grammatica della lingua toscana*<sup>121</sup>, descrive gli elementi del codice linguistico. Non a caso, peraltro, il contorno della superficie, presentato nel I libro del *De pictura* come prodotto di punti e linee e nel II libro come *circonscrizione*, è l'equivalente esatto di una lettera dell'alfabeto. L'atto di disegnare una lettera e quello di tracciare un contorno sono identici, benché le lettere e le linee siano rispettivamente gli elementi di base di un testo e di un'immagine<sup>122</sup>. Si legge, infatti, nel trattato sulla pittura: «Voglio che i giovani, quali ora nuovi si danno a dipignere, così facciano quanto veggio di chi impara a scrivere. Questi in prima separato insegnano tutte le forme delle lettere, quali gli antiqui chiamano elementi; poi insegnano le silabe; poi apresso insegnano componere tutte le dizioni. Con questa ragione ancora seguitino i nostri a dipignere. In prima imparino ben disegnare gli orli delle superficie, e qui se essercitino quasi come ne' primi elementi della pittura; poi imparino giugnere insieme le superficie; poi imparino ciascuna forma distinta di ciascun membro, e mandino a mente qualunque possa essere differenza in ciascuno membro»<sup>123</sup>.

Lo stretto rapporto tra le due "arti sorelle"<sup>124</sup> viene ribadito anche a livello tematico: la pittura può ricorrere al repertorio di soggetti storici o mitologici a cui attinge la poesia, anzi questa collaborazione mol-

to gioverà «a bello componere sua storia»<sup>125</sup>. Gli argomenti che possono diventare soggetto di rappresentazione pittorica sono di tre tipi: le gesta memorabili dei grandi monarchi, i costumi dei semplici cittadini, la vita dei contadini. Non è difficile individuare in tale tripartizione i *tria genera dicendi* della retorica: elevato, medio e umile. Il primo di questi temi, infatti, è ritenuto quello di maggior prestigio, pertanto è riservato, sempre in ossequio al *decorum*, agli edifici pubblici e alle case dei personaggi più ragguardevoli. Il secondo si applicherà come ornamento alle pareti delle case private e l'ultimo, il più piacevole, è riservato ai giardini<sup>126</sup>.





Ma nonostante l'identità proclamata da tutti i teorici del Rinascimento, pittura e poesia sono, come ben vide Leonardo<sup>127</sup>, profondamente diverse, poiché la differenza di mezzi espressivi di cui le due arti si servono non è priva di conseguenze. Infatti mentre l'immagine artistica, in quanto riproduzione di cose visibili, mostra in modo immediato e diretto la realtà del rappresentato, la scrittura, per ottenere un effetto rappresentativo, utilizza dei segni arbitrari, stabiliti in base ad un codice convenzionale. Alberti era pienamente consapevole delle conseguenze che l'uso di un *medium* o dell'altro implicava e, da buon artista, non rifuggì dal manifestare le sue preferenze per un linguaggio che, ricorrendo alle immagini, fosse più immediato e comunicativo. La superiorità dell'immagine rispetto alla parola è esplicitamente affermata in un passo del *De re ædificatoria* (VIII, 4) che si sofferma sui geroglifici: «Quanto agli Egizi, si servivano di simboli figurati, così: un occhio significava la divinità, un avvoltoio la natura, un'ape il re, un cerchio il tempo, un bue la pace, e così via; e solevano dire che ogni paese conosceva soltanto il proprio alfabeto, e che un giorno di questo si sarebbe persa nozione del tutto. Il che appunto è avvenuto da noi in Toscana, dove scavando tra resti di città e necropoli si sono trovati sepolcri con iscrizioni in caratteri etruschi, come tutti hanno convenuto. Tali lettere assomigliano in parte a quelle latine, in parte alle greche; ma nessuno ne comprende il senso. Donde l'ipotesi che ciò avvenga prima o poi per tutti gli altri alfabeti. Invece il sistema di simboli adottato dagli Egizi può essere facilmente interpretato dagli esperti di tutto il mondo»<sup>128</sup>.

La scrittura figurata è superiore a quella che si serve di parole poste per convenzione: questa infatti, una volta perduto il codice, viene dimenticata, l'altra, invece, rimane sempre interpretabile grazie alla potenzialità evocativa dell'immagine stessa. Il valore dell'immagine, quindi, consiste non tanto nel rimandare ad un significato esterno, ad un referente, come nel caso della parola, ma nel "trovare" il senso che in essa si cela<sup>129</sup>.

Ma se da un lato l'immagine, sfruttando le sue potenzialità comunicative, tende a farsi narrazione, dall'altro il segno linguistico, spoglia-



to della propria funzione semantica, viene utilizzato nei trattati albertiani come immagine e ornamento. In entrambi i percorsi, tuttavia, ci si imbatte nei geroglifici che, in virtù del loro speciale statuto di “alfabeto figurato”, vengono utilizzati da Alberti sia – lo si è già visto – come discorso “per immagini”, sia – lo si vedrà tra poco – nel senso di simboli decorativi.

Un interessante caso in cui la lettera dell’alfabeto perde il suo originario valore di “segno” per divenire “immagine” si trova nel *De re ædificatoria*. Come è stato già osservato, in questo trattato Alberti rinunciò ad un apparato iconografico per il timore che i disegni, la cui esatta riproduzione non era ancora garantita dalla stampa, potessero essere riprodotti manualmente in modo erroneo, finendo per rendere meno comprensibile, anziché più chiara, la trattazione teorica. Ma in alcuni passi l’esemplificazione visiva diventa tanto necessaria che Alberti ricorre ad un espediente particolare: adopera in funzione di immagini le lettere dell’alfabeto, le cui forme erano a tutti note e inequivocabili. «Le piccole modanature degli ornamenti sono: fascetta, gradino, ovolo, tondino, cavetto, gola rovescia, gola diritta. Ognuno di questi elementi è una modanatura che sporge aggettando; ma il disegno varia. Il profilo della fascetta assomiglia alla lettera L [...]. Quanto all’ovolo [...] il profilo del suo oggetto è come una lettera C posta sotto una L, così: . [...] Sempre il profilo della lettera C, rovesciata, posto sotto la lettera L, così: , forma un cavetto. Se poi il profilo di una S si congiunge sotto quello di una L, così: , la modanatura sarà detta gola (rovescia), perché assomiglia al profilo di una gola umana. Se infine sotto il profilo della medesima L si congiunge quello di una S in positura rovesciata, così: , la modanatura si chiamerà onda (gola diritta) per l’analogia della forma della curva»<sup>130</sup>.

In questo passo le forme delle modanature della colonna vengono esemplificate attraverso i simboli alfabetici C, L, S variamente combinati tra loro per delineare un disegno. Ma la lettera sostituisce l’immagine, oltre che per tale funzione illustrativa, anche per fini ornamentali. Le modanature della colonna, infatti, possono essere semplici o intagliate. In quest’ultimo caso, per la fascetta, si può scegliere tra diverse forme: conchiglie, volute, ma anche lettere dell’alfabeto<sup>131</sup>.

In realtà l’uso di lettere o intere frasi a scopo decorativo viene consigliato e praticato parecchie volte da Alberti. Le iscrizioni parietali con sentenze filosofiche sono considerate particolarmente funzionali soprattutto nel tempio poiché in questo luogo sacro tutto deve ispirare «filosofica saggezza»<sup>132</sup>. «Da parte nostra stimiamo opportuno fare apporre delle massime atte a rendere gli uomini più giusti, moderati e parsimoniosi, più virtuosi e meglio accettati alla divinità. Ad esempio quelle che suonano così: “sii quale vorresti apparire”; “ama e sarai riamato”; e simili»<sup>133</sup>.

La lettera si fa ornamento anche in tante altre occasioni. Si pensi all'iscrizione che decora il fregio della cappella Rucellai: qui è soprattutto la forma delle lettere ad acquistare pregnanza, una forma frutto di precisi calcoli geometrico-proporzionali di cui è chiaro esempio la famosa immagine con la "A" realizzata da Alberti.

Ma soprattutto i geroglifici, per la grande influenza che esercitarono su letterati e artisti, costituiscono – come si accennava – un interessante caso di depauperamento semantico del simbolo alfabetico utilizzato a scopo ornamentale. La diffusione dei geroglifici in Italia risale al 1422, quando un sacerdote fiorentino, Cristoforo Buondelmonti, riportò da Andros un manoscritto con la traduzione greca dei *Hieroglyphica* di Horus Apollo, oscuro (e forse fittizio) alessandrino vissuto nel V secolo d. C.<sup>134</sup>. Tale manoscritto, che aveva la pretesa di rivelare il significato dell'antica scrittura egizia, provocò un acceso entusiasmo tra gli umanisti, convinti di trovare nei geroglifici la chiave di una lingua sacra<sup>135</sup>.

Uno dei primi a cogliere il potenziale esornativo di questa scrittura figurata fu proprio Leon Battista Alberti che nel *De re ædificatoria* ricorda come talvolta tali simboli venissero usati per abbellire i sepolcri. Il suo suggerimento viene presto accolto dagli artisti che dalla pseudoscienza di Horus Apollo traggono non solo motivi per la decorazione di medaglie, monete, colonne, archi trionfali ma anche spunti per dotte allegorie: Pinturicchio (*Stanze Borgia*), Leonardo (vari schizzi), Mantegna (*Trionfi di Cesare*), Bellini (*Allegorie*) e Dürer (*Ehrenpforte dell'imperatore Massimiliano*) hanno attinto a questa fonte. Così i geroglifici, perdendo la loro funzione originaria, acquistano nella cultura umanistica valore ornamentale.

L'influenza dei geroglifici nella cultura umanistica fu fertile non solo in campo artistico ma anche poetico e letterario. Ne è un caso esemplare il romanzo di Francesco Colonna, l'*Hypnerotomachia Poliphili* (pubblicato nel 1499, ma scritto già nel 1467), che è corredato di un apparato iconografico con parecchie invenzioni geroglifiche moderne e figurazioni simboliche, tra cui la famosa immagine della moneta di Tito: il delfino avviticchiato all'ancora col motto *Semper festina lente*<sup>136</sup>. Sotto la spinta di queste suggestioni si accentua, tra letterati e teorici, il gusto per un linguaggio metaforico e simbolico, volto a celare dietro una bella immagine un significato recondito e si diffonde la passione per i criptogrammi dotati di un senso misterioso<sup>137</sup>. La tendenza a creare immagini complesse e difficilmente spiegabili percorre tutto l'Umanesimo e sfocia nel tentativo di dare ai geroglifici un equivalente moderno: nasce così la moda degli "emblemi", quella serie di figure, di solito accompagnate da un commento esplicativo, di cui Andrea Alciati darà il prototipo con il suo *Emblematum liber* (1531)<sup>138</sup>.

Da queste riflessioni emerge come nel Rinascimento, e in partico-

lare nell'opera di Leon Battista Alberti, si intrecciano due percorsi che risalgono a tradizioni storico-culturali diverse: quello dell'immagine-*historia*, tipica dell'occidente, che utilizza lo spazio pittorico per sviluppare un discorso narrativo, e quello dell'immagine-segno, come il geroglifico egiziano, che si presta ad un'interpretazione simbolica<sup>139</sup>. Infatti l'umanista da un lato considera la pittura come *historia* e, attraverso modelli di provenienza retorica, le attribuisce gli stessi generi e gli stessi temi della poesia, dall'altro utilizza i segni alfabetici e i geroglifici a scopo ornamentale, recuperando così – come conferma anche la sua medaglia con l'“occhio alato” – un concetto simbolico di immagine, legata ad una configurazione emblematica che non racconta ma evoca un significato.

<sup>1</sup> P. Vergerio, *De ingenuis moribus*, in E. Garin (a cura di), *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, Firenze, Sansoni, 1958. Cfr. anche G. Santinello, *Leon Battista Alberti. Una visione estetica del mondo e della vita*, cit., p. 240.

<sup>2</sup> Così per Cennino Cennini (*Il libro dell'arte*, cap. IV, cit., p. 31) il disegno è «el fondamento dell'arte»; per L. Ghiberti (*I commentari*, I, 2, cit., p. 3) è «fondamento e teorica» di pittura e scultura; per F. Doni (*Diceria del Doni a M. Giovann'Angelo scultore*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. II, cit., p. 1906) è la «forma che fa l'artefice, il qual prima si imagina un palazzo nella fantasia (il disegno) e poi fa il modello»; per Francesco D'Olanda (*Dialoghi*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. II, cit., p. 1911) è «la fonte e il corpo della pittura, della scultura e dell'architettura». Ma se il concetto era comune a tutti i teorici e artisti del Quattrocento e del Cinquecento, il nome di “arti del disegno” fu coniato da Vasari (*Le Vite*, cit., vol. I, p. 26 e p. 111) che fa del disegno il “padre” delle tre arti figurative.

<sup>3</sup> J. M. Savignat, *Dessin et architecture du Moyen-âge au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1980, p. 65.

<sup>4</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, I, 1, cit., p. 20: «Erit ergo lineamentum certa constansque perscriptio concepta animo, facta lineis et angulis perfectaque animo et ingenio erudito». Per Alberti, quindi, il disegno non è una semplice combinazione grafica di linee, ma principalmente un'immagine mentale, poi oggettivata esternamente attraverso linee e angoli. Tuttavia in questa affermazione non si riscontra ancora quell'idealismo presente ad esempio in Zuccheri (*L'Idea de' pittori, scultori ed architetti*, 1607) che, in modo esplicito parla di disegno interno ed esterno. Il neoplatonismo, infatti, a differenza di quanto vogliono alcuni, si diffonderà nella trattatistica d'arte solo nel tardo Rinascimento.

<sup>5</sup> La contrapposizione tra l'artista e il *faber tignarius* è già in Cicerone, *Brutus*, 73, 257, cit., p. 739: «io preferirei essere un Fidia che il migliore dei falegnami [faber tignarius]. Bisogna quindi badare a ciò che uno realmente vale e non all'utilità che egli arrega, tanto più che i valenti pittori e scultori sono pochi, mentre gli operai e i facchini non mancano».

<sup>6</sup> Concezione ed esecuzione dell'opera sono, quindi, concepiti come momenti separati, che afferiscono a persone diverse e necessitano di qualità differenti: l'*autor*, deve impiegare nell'opera *consilium et prudentia*, il *faber* abilità tecnica e pratica. Nel libro VIII, cap. 7 (cit., p. 737) del *De re aedificatoria* troviamo la distinzione tra “architectus” e “artifex”.

<sup>7</sup> Cfr. *ibid.*, IX, 10, p. 855: «facere [...] non magis architecti est quam operarii fabri». Per la definizione dell'architetto si veda *ibid.*, prologo, p. 6: «Architetto chiamerò colui che con metodo sicuro e perfetto sappia progettare razionalmente e realizzare praticamente, attraverso lo spostamento dei pesi e mediante la riunione e la congiunzione dei corpi, opere che nel modo migliore si adattano ai più importanti bisogni dell'uomo».

<sup>8</sup> *Ibid.*, IX, 10, p. 854.

<sup>9</sup> *Ibid.*, I, 1, pp. 20-21: «Et licebit integras formas praescribere animo et mente seclusa omni materia».

<sup>10</sup> Alberti adopera il termine “disegno” nella versione volgare del *De pictura*, mentre in quella latina è presente solo il vocabolo *circumscriptio*: «la circonscrizione è non altro che disegno dell'orlo» / «circumscriptio aliud nihil quam fimbriarum notatio»; «sola una buona circonscrizione, cioè uno buono disegno per sé essere gratissimo» / «sola circumscriptio plerunque gratissima est» (le precedenti citazioni sono tratte dall'edizione bilingue curata dal Grayson, cit., p. 54). Nel *De re ædificatoria*, invece, ricorre al vocabolo classico *lineamentum*, per lo più adoperato al neutro plurale *lineamenta*.

<sup>11</sup> Con le variazioni concettuali che il termine *lineamenta* assume nei vari passi del *De re ædificatoria* si sono dovuti confrontare i vari traduttori e commentatori dell'opera: C. Bartoli (*L'architettura di Leon Battista Alberti tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli con l'aggiunta dei disegni*, Firenze, 1550) usa il termine *disegno* sia per indicare la pianta, sia l'idea; J. Leoni, nella sua traduzione basata sulla versione del Bartoli (*The Architecture of L. B. Alberti in Ten Books translated into Italian by Cosimo Bartoli and into English by James Leoni*, London, 1755) utilizza, in entrambi i casi, la parola *design*; M. Theuer (*Zehn Bücher über die Baukunst*, Vienna, 1912) traduce *lineamenta* con *Risse* (= tracciato, pianta). Tra le traduzioni più recenti, quella di G. Orlandi (*L'architettura*, Milano, Il Polifilo, 1966, p. 19, n. 1) ricorre il più delle volte al letterale *disegno*, pur riconoscendo che, rispetto a *lineamenta*, il termine italiano ha un significato più ampio e meno specifico. Invece quella inglese di J. Rykwert e R. Tavernor (*On the Art of Building in ten Books*, Cambridge Mass.-London, The MIT Press, 1989) usa *lineaments*, latinismo che si mantiene assai vicino al termine originale non solo nella forma, ma anche nel significato letterale (= “lineamenti”, ma anche in senso lato “aspetti essenziali” o “elementi fondamentali”), ma che è parso inopportuno in un contesto architettonico (D. Marsh, recensione a J. Rykwert e R. Tavernor, *On the Art of Building*, “Renaissance Quarterly”, vol. 44, n. 4, 1991, p. 832). Tuttavia nel libro VIII, 2 (cit., p. 245) i curatori fanno ricorso, per maggior chiarezza, alla parola *design*, mentre Orlandi e Portoghesi, in questo caso, usano *forma* (cit., p. 666). Anche Krautheimer ricorre a differenti traduzioni, secondo il contesto in cui la parola si presenta: a proposito del tempio etrusco preferisce usare il termine *plan* (R. Krautheimer, *Alberti's Templum Etruscum*, in Id., *Studies in early Christian, Medieval and Renaissance Art*, cit., p. 338), e ritiene che la parola *lineamenta*, nell'uso che Alberti ne fa nel *De re ædificatoria*, dovrebbe essere tradotta con *schematic outlines* piuttosto che con *drawings* o con *design* (R. e T. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, Princeton University Press, 1956, p. 230), ma nel suo saggio *Alberti and Vitruvius* (cit., p. 327) la rende con *definitions*. Anche S. Lang (*De lineamentis: L. B. Alberti's use of a technical term*, “Journal of Warburg and Courtauld Institutes”, 28, 1965, p. 335), dopo averne esaminato varie traduzioni, interpreta *lineamenta* come *ground plan* “fondamenta”, ma riconosce che il termine ha per Alberti il significato di *design*, in quanto racchiude tutte le idee dell'architetto. Cfr. G. Donati, *Leon Battista Alberti. Vie et théorie*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1989, p. 29 e ss.

<sup>12</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, I, 1, cit., p. 19.

<sup>13</sup> Si è già discusso, a proposito della teoria della bellezza, sull'importanza della categoria del *numerus* e sulla necessità che ogni elemento occupi la posizione più confacente al proprio scopo, secondo il criterio estetico dell'*aptum-decorum*. Cfr. *ibid.*, IX, 5, p. 814.

<sup>14</sup> Mentre le prime due qualità riguardano l'edificio in sé, quest'ultima implica il rapporto opera-fruitore. *Gratus* infatti rimanda ad un campo semantico che indica l'essere ben accetto e gradito agli altri. Sull'uso delle varianti di *pulchritudo* nei contesti in cui si fa riferimento alla fruizione dell'opera d'arte, si è fatto qualche accenno nel paragrafo relativo all'esperienza del bello (I, 2).

<sup>15</sup> *Ibid.*, I, 1, p. 18.

<sup>16</sup> A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., p. 122.

<sup>17</sup> H. A. Millon, *I modelli architettonici nel Rinascimento*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, cit., pp. 19-74.

<sup>18</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, II, 1, cit., p. 98.

<sup>19</sup> *Ibid.*, VI, 5, p. 472.

<sup>20</sup> *Ibid.*, III, 2, p. 176.

<sup>21</sup> Diverso è l'atteggiamento dei *philosophantes* che vogliono confondere con le parole, nei confronti dei quali Alberti non perde occasione per rivolgere la sua sferzante ironia. In particolare cfr. L. B. Alberti, *Momus sive de principe*, cit. Sul “sapere concreto” dell'artista in contrapposizione a quello astratto e lontano dalla realtà di matematici e filosofi si veda quanto si è già affermato in questa sede (II, 2).

<sup>22</sup> G. Morolli e M. Guzzon, *Leon Battista Alberti: i nomi e le figure*, Alinea, Firenze,

1994, p. 10. Questa ipotesi è confermata dal brillante articolo di Mario Carpo (*Descriptio Urbis Romæ: ekfrasis geografica e cultura visuale all'alba della rivoluzione tipografica*, "Albertiana", n. 1, 1998, pp. 121-142) che dimostra come Alberti, in alcuni casi (ad es. nel *De re ædificatoria*, nella *Descriptio Urbis Romæ* e nel *De statua*), sostituisca il disegno con un sistema alfanumerico in grado di garantire la corretta riproducibilità dell'immagine che non sarà mai copia (con tutti i rischi che ogni copia comporta), ma sempre originale. Sulla riproduzione delle immagini nella teoria architettonica del Rinascimento si veda Id., *L'architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*, Milano, Jaca Book, 1998.

<sup>23</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VIII, 2, cit., p. 678.

<sup>24</sup> La relazione tra il disegno semplice e lineare e gli elementi decorativi che possono eventualmente completarlo e arricchirlo trova un parallelo nel rapporto che in retorica si stabilisce tra *res* e *verba*. Anche Cicerone, infatti, si mostra contrario ad un *ornatus* eccessivo, volto ad impressionare l'uditorio. Cfr. Cicerone, *De oratore*, III, 16; III, 26; III, 44; e *De finibus*, III, 5. Secondo questa chiave di lettura il concetto di *ornamentum*, definito nel VI libro del *De re ædificatoria*, viene ad integrare quello di *lineamenta*. Ma su questi argomenti si veda quanto si è detto nel paragrafo dedicato alla relazione tra bellezza strutturale e ornamentale (I, 4).

<sup>25</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, II, 1, cit., p. 98. Il rigore quasi polemico con cui Alberti distingue i procedimenti ortogonali di progettazione architettonica dalla rappresentazione prospettica del pittore è probabilmente legato alla crescente tendenza a sorprendere i committenti con vedute seducenti di un progetto. Ch. L. Frommel, *Sulla nascita del disegno architettonico, in Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, cit., p. 105 e ss. Si ricordi che Alberti era competente sia nel campo pittorico che architettonico e doveva essere un abile disegnatore, anche se l'unico disegno fino ad ora noto ne fornisce solo una pallida idea. Cfr. H. Burns, *Un disegno architettonico di Alberti e la questione del rapporto fra Brunelleschi e Alberti*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Firenze, CentroDi, 1980.

<sup>26</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, II, 49, cit., p. 88.

<sup>27</sup> Id., *L'Architettura*, VI, 1, cit., p. 442.

<sup>28</sup> Vitruvio, *De architectura*, I, 2, 2. "Icnografia" (dal greco ἰχνος, "traccia", "orma", "pianta del piede"), è un cultismo greco usato da Vitruvio come termine tecnico per indicare la pianta di un edificio, come "ortografia" indica il disegno dell'altezza e "scenografia" della prospettiva. Tali termini, durante il Medioevo, caddero nell'oblio, tanto che Villard de Honnecourt (XIII sec.), nel suo *Livre de Portraiture*, usò *liement* (pianta) e *droit montée* (altezza). Fu solo nel Rinascimento, con il diffondersi dei commenti e delle traduzioni del *De architectura* che tali cultismi greci vengono trasferiti nelle lingue romanze, dove però spesso mutano di significato.

<sup>29</sup> R. Krautheimer (*Alberti's Templum Etruscum*, cit.) e sulla sua scia S. Lang (*De lineamentis*, cit., pp. 133-135) basano su alcuni passi del *De re ædificatoria* (VII, 4; VIII, 10; IX, 3) la convinzione che il termine *lineamenta* si riferisca alla sola pianta dell'edificio e concludono che le fondamenta dovevano essere considerate allora la chiave dell'intera costruzione da cui dedurre anche le misure dell'altezza. D'altro canto sembra che fosse usanza del tempo disegnare soltanto le fondamenta e indicare a voce le informazioni riguardo all'elevazione, come si evince anche dal passo di A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., p. 122: «Filippo fece un disegno, in sul quale erano e fondamenti solo dello edificio, e con quello a bocca disse loro com'egli riuscirebbe rilevato. Dove, piacendo loro, e'gli dettono commessione che facessi o facessi fare un modello di legname a braccia piccole».

<sup>30</sup> È interessante osservare che, in questi dipinti, l'allegoria dell'architettura ha come protagonisti Papi e signori. Ciò dimostra che il percorso per nobilitare la figura dell'artista rispetto al *faber* non si è ancora concluso. L'architetto non è più considerato un semplice esecutore dell'opera, ma neppure l'ideatore. Egli si configura, per il momento, come intermediario tra le squadre artigiane e i committenti, detentori dell'idea. Sul particolare rapporto, abbastanza autonomo, instaurato da Alberti con i committenti cfr. V. Fontana, *Artisti e committenti nella Roma del Quattrocento. L. B. Alberti e la sua opera mediatrice*, Roma, Ist. Naz. di Studi romani, 1973. Sullo stesso argomento si vedano gli studi più recenti di J. Rykwert, *I committenti e i loro edifici. Sigismondo Malatesta di Rimini e il Tempio Malatestiano*, e di R. Tavernor, *I Gonzaga committenti dei progetti albertiani per San Sebastiano e Sant'Andrea a Mantova e per la tribuna della Santissima Annunziata a Firenze*, in *Leon Battista Alberti*, a cura di J. Rykwert e A. Engel, cit., risp. pp. 378-381 e pp. 382-391.

<sup>31</sup> A proposito del valore simbolico assunto dall'icnografia sono interessanti le considerazioni di J. F. E. Lorente (*Tratado de Iconografía*, Madrid, Istmo, 1990, p. 28) il quale ricorda che la pianta come idea primaria della creazione dello spazio fu in principio patrimonio del dio e, dopo che egli ne ebbe dettato le misure ai suoi rappresentanti sulla terra, passò ad esser dominio di coloro che detenevano l'autorità religiosa o politica. Si pensi alla famosa pianta di Saint Gall inviata da Haito, abate di Reichenau, all'abate di Saint Gall, Gozbert, in modo che egli potesse esercitare il suo potere spirituale per mezzo di questa. Anche l'abate Suger si definisce costruttore di Saint Denis, quasi che l'ideazione della cattedrale potesse conferire maggiore autorità al suo esercizio spirituale.

<sup>32</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, Prologo, cit., p. 15.

<sup>33</sup> I. Behn (*Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph*, cit.), pur avvicinando Alberti al neoplatonismo, ne limita l'influenza sull'umanista per il fatto che questi non arrivò mai ad eguagliare come Plotino bello, buono e vero. Invece W. Flemming (*Die Begründung der modernen Aesthetik*, cit.) giunge a fare di Alberti il fondatore di un'estetica di tipo trascendentale in cui il teorico si muove seguendo giudizi estetici a priori. Nonostante i possibili contatti con l'Accademia platonica di Marsilio Ficino, le riflessioni di Alberti sono lontane da qualsiasi visione idealistica o trascendente, anzi hanno un carattere prettamente empirico, essendo volte a legittimare l'arte del tempo come erede dell'antichità greco-romana, conquistandole un posto tra le discipline liberali. Sui rapporti di Alberti con i membri dell'Accademia Platonica e, più in generale, sull'influenza del Platonismo durante il Rinascimento, cfr. A. Della Torre, *Storia dell'Accademia Platonica*, Firenze, Carnesecchi, 1902, pp. 577-582; B. Kieszkowski, *Studi sul platonismo del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1936; A. Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze ai tempi di Lorenzo il Magnifico*, cit.

<sup>34</sup> Si consideri che Alberti compì i primi studi nella scuola del Barzizza, a Padova, che era allora la più importante roccaforte italiana dell'aristotelismo. E. Franceschini, *Le versioni latine medievali di Aristotele e dei suoi commentatori greci e arabi nelle biblioteche delle tre Venezie*, "Miscellanea di scritti di bibliografia ed erudizione in memoria di L. Ferrari", Firenze, 1952, pp. 324-325: «La maggior parte dei codici di Aristotele e la quasi totalità dei codici averroistici, 16 su 19, oggi esistenti nelle Biblioteche delle Tre Venezie erano in quel territorio già nel Trecento e nel Quattrocento, nei conventi di Venezia, di Belluno, di Vicenza, ma soprattutto di Padova. Resta così anche per questa via confermata [...] la grandissima importanza che ebbero nel Veneto – e in particolare presso lo Studio di Padova – gli studi aristotelici e averroistici nei secoli XIV e XV». Cfr. R. Cessi, *Gli Alberti di Firenze in Padova*, "Archivio storico italiano", XL, 1907, pp. 233-284; Id., *Il soggiorno di Lorenzo e di L. B. Alberti a Padova*, "Archivio storico italiano", XLIII, 1909, s. v, pp. 351-359.

<sup>35</sup> Aristotele, *Metafisica*, VII, 7, 1032b, cit., p. 199. Oltre alle due categorie di materia e forma, Aristotele, come è noto, ne conosce altre tre (causa, fine e mezzo) anche esse applicabili alla creazione artistica e in tal senso già recepite da Seneca, (*Ep. LXV*, 2 e ss.) il quale, in accordo con Aristotele, enumera quattro cause dell'opera d'arte: la *materia*, dalla quale essa sorge, l'*artista*, per mezzo del quale sorge, la *forma*, in cui essa sorge, e lo *scopo*, a motivo del quale sorge. Cfr. F. Choay, *La regola e il modello*, cit., p. 98: «Il termine *lineamenta* [...] sembra legittimamente potersi considerare come la specificazione architettonica della forma aristotelica».

<sup>36</sup> Come è noto, il concetto di "idea" ha la sua origine nella filosofia di Platone (*Repubblica*, X, 596a-598d), per il quale l'idea è una realtà eterna e immutabile, esistente solo nell'iperuranio. Scese per opera di Aristotele nell'animo dell'artista, le idee platoniche confluiscono poi, da un lato, attraverso il pensiero di Plotino, nella corrente neoplatonica che ha, nel Quattrocento, il suo massimo rappresentante in Marsilio Ficino, dall'altro, attraverso la retorica latina (Cicerone e Seneca) penetrarono nella teoria dell'arte del primo Rinascimento. E. Panofsky, *Idea*, cit.

<sup>37</sup> Cicerone, *Orator*, II, 7 e ss. (cit., p. 799): «Io non cerco un modello concreto, ma quella perfezione assoluta, che in un lungo discorso appare rare volte, e oserei dire giammai; [...] non c'è nulla, in nessuna cosa, tanto bello, di cui non sia più bella quella forma ideale donde deriva, come da un volto l'immagine, la nostra rappresentazione: il che non possiamo comprendere né con gli occhi né con le orecchie, né con alcuno dei nostri sensi, ma solo con l'immaginazione della nostra mente. [...] come nelle arti figurative c'è un ideale perfetto di bellezza, sul cui modello, che è solo pensato dalla mente, vengono plasmate, mediante l'imitazione, quelle forme che non esistono nel mondo della realtà, così il tipo perfetto di eloquenza noi possiamo contemplarlo solo con la mente. [...] Questi perfetti modelli delle cose vengono chiamati da Platone [...] idee».

<sup>38</sup> Di questa opinione è anche Morpurgo Tagliabue (*Anatomia del Barocco*, cit., p. 19): «L'Alberti, architetto umanista, procedeva sulle orme di Cicerone, il quale aveva attribuito all'oratore, anteriormente all'uso della tecnica retorica, l'intuizione di un'idea».

<sup>39</sup> Col significato tecnico e geometrico lo ritroviamo nel *De oratore*, I, 187, 42 (cit., p. 185): «Quasi tutte le nozioni che adesso costituiscono una determinata scienza, una volta erano sciolte e disperse. Così [...] le linee [*lineamenta*], le figure, le distanze, le dimensioni per la geometria». Nel senso di "forma" compare nel *De finibus*, III, 22, 75 (in *Opere politiche e filosofiche*, vol. II, Torino, UTET, 1988, p. 295): «i lineamenti dell'anima [*animi lineamenta*] sono più belli di quelli del corpo» e nel *De Republica*, V, 1, 2 (in *Opere politiche e filosofiche*, vol. I, Torino, UTET, 1974, p. 369): «Ma la nostra età, avendo ricevuto in sue mani lo Stato nelle condizioni di un bellissimo dipinto, ma già svanito per la vecchiaia, non soltanto trascurò di restaurarlo con gli stessi colori che aveva avuto un tempo, ma nemmeno si preoccupò di conservarne almeno il disegno [*formam*] e, per così dire, le linee di contorno [*lineamenta*]».

<sup>40</sup> Cicerone, *Orator*, 185-186, cit., p. 914.

<sup>41</sup> L'analogia tra testo artistico e corpo umano è molto antica. Già nella cultura greca, molti termini che designavano le parti del discorso erano denominazioni metaforiche mutate dal lessico anatomico, a testimonianza di come la forma dell'enunciato era stata concepita inizialmente sul modello del corpo umano: πούς (= piede); κῶλον (= arto, membro); δάκτυλος (= dito). Per la metafora del discorso come essere vivente cfr. Platone, *Fedro*, 264c. Per affermare l'esigenza di un enunciato ben limitato e percorribile senza affanno, il Περὶ ῥημῆναιας di Demetrio - uno dei trattati retorici più importanti dell'antichità - ripropone, in apertura, proprio la similitudine tra corpo e discorso: «Come infatti il braccio costituisce una totalità, ma le sue parti, quali il dito e l'avambraccio, sono, a loro volta, altrettante totalità (giacché ciascuna di queste parti ha un suo proprio contorno e sue proprie parti), così anche il pensiero, essendo una totalità estesa, può contenere certe parti che siano già totalità in se stesse». Demetrio, *Lo stile*, trad. it. e cura di G. Lombardo, Palermo, Aesthetica, 1999, p. 29. Come il corpo umano anche il corpo del discorso è un corpo in movimento: si pensi all'incedere lineare e, per l'appunto, tendenzialmente *prorsus* (= dritto), del discorso in *prosa* oppure all'andamento più circolare e, per l'appunto, *versus* (= tornante) del discorso in *versi*. Da qui lo sviluppo di alcune metafore dinamiche e spaziali come quella degli esercizi ginnici o della corsa sulla pista, che ribadiscono il traslato del testo come un corpo in movimento. Aristotele, *Retorica*, III, 9.3-5, 1409b; Demetrio, *Lo stile*, § 11, cit., pp. 31-32: «Infatti quando si dice "periodo" appare subito chiaro che c'è stato qualche punto di partenza e che ci si affretta verso qualche punto di arrivo, come nel caso dei corridori subito dopo il via: insieme con il punto di partenza della loro corsa si vede anche il traguardo. Anche per questo si chiama "periodo": perché trae l'immagine dalle piste circolari e rotonde».

<sup>42</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, I, 23, cit., p. 42.

<sup>43</sup> Con Baxandall (*Giotto e gli umanisti*, cit., p. 172) possiamo dire che nel I libro del *De pictura* la disciplina è vista attraverso un filtro euclideo, nel II attraverso un filtro ciceroniano.

<sup>44</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, I, 2-3, cit., pp. 10-12.

<sup>45</sup> *Ibid.*, III, 53, cit., p. 92.

<sup>46</sup> È interessante il confronto con il *De prospectiva pingendi* dove Piero della Francesca ripropone la tripartizione di Alberti sostituendo, però, "circonscrizione" con "disegno": «disegno, commensuratio et colorare». Ma, come nota F. Borsi (*Leon Battista Alberti. L'opera completa*, cit., pp. 298-300), la "commensuratio" di Piero è ben diversa dalla "composizione" albertiana: la prima si riferisce principalmente al concetto di proporzione, mentre la seconda ha uno spessore teorico maggiore e comprende anche gli aspetti narrativi dell'*istoria* pittorica. Infine il "colorare" (anche se poi non sarà trattato da Piero) ha un valore più vasto che non la "ricezione dei lumi" concepita in funzione del rilievo e sostanzialmente intravista dall'Alberti con una prevalenza del bianco e del nero, cioè del solo chiaro-scuro.

<sup>47</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, II, 30-31, cit., p. 52 [corsivo nostro].

<sup>48</sup> Il termine, di origine retorica, ricorre più volte in Cicerone sempre sottolineando l'idea di "circolarità" nel senso di "giro di parole" o anche "perifrasi". Cfr. *De oratore*, III, 54, 207, trad. it. di G. Norcio, cit.. Anche la trad. it. di A. Pacitti (Bologna, Zanichelli, 1984) rende *circumscripio* con "perifrasi", ma si veda anche *Orator*, 12, 38. Ispirandosi ad Alberti, P. Pino (*Dialogo di Pittura*, 1548) definisce la circonscrizione un «profilare, contornare le figure». Ma aggiungendo «il darle chiari e scuri», estende al chiaroscuro un concetto che per Alberti si limita al contorno dell'immagine. Cfr. L. Grassi-M. Pepe, *Dizionario della critica d'arte*, cit., p. 105.

<sup>49</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, II, 31, cit., pp. 52-54.

<sup>50</sup> Ibid., II, 31, p. 54.

<sup>51</sup> Come è noto Plinio (*Naturalis Historia*, XXXV, 151-153, cit., p. 473) attribuisce la nascita della modellazione in terracotta o coroplastica al vasaio Butade che, volendo donare alla figlia il ritratto in argilla dell'innamorato in procinto di partire, «tratteggiò i contorni della sua ombra, proiettata sulla parete dal lume di una lanterna». Ma Alberti, che pure tante volte cita come fonte Plinio, in questa occasione si basa su un passo di Quintiliano (*Institutio oratoria*, X, 2, 7): «Diceva Quintiliano ch'è pittori antichi soleano circoscrivere l'ombra al sole, e così indi poi si trovò questa arte cresciuta» (*De pictura*, II, 26, cit., p. 46). A questo procedimento, volto a rilevare una sezione attraverso i contorni dell'ombra prodotta dal corpo sulla parete per l'intercettazione della luce, si fa riferimento anche nel *De statua* (cit., p. 25) dove però si ribadisce che tale operazione «riguarda più il pittore che lo scultore».

<sup>52</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, II, 33, cit., p. 56.

<sup>53</sup> Il termine *compositio*, di origine retorica, è un calco del termine greco σύνθεσις ed indica la natura, per l'appunto, "composita" del testo artistico, in quanto risultato del "comporci" di diverse parti in un organismo armonico, concepito in analogia con il corpo umano. Cfr. la precedente nota 41. Su questi argomenti è utilissimo il ricco commento di Giovanni Lombardo al testo di Demetrio, cit. Il termine *compositio* ricorre in Cicerone in riferimento al corpo umano (*De officiis*, I, 28, 98) e in Vitruvio nel senso di costruzione di un edificio, subordinata al criterio estetico della *symmetria* (*De architectura*, III, 1, 1). Queste accezioni confluirono di certo in Alberti come parte della sua formazione culturale, ma l'uso che egli fece del termine era nuovo. Infatti nel XV secolo, per opera di Alberti, questo concetto diventa fondamentale nella teoria della pittura, tanto che nella *compositio* M. Baxandall (*Giotto e gli umanisti*, cit., p. 172) ha riconosciuto il carattere umanistico del *De pictura* nel senso che esso rappresenta la *ratio*, il metodo per organizzare e comporre le parti dell'*istoria*, ovvero del soggetto del dipinto.

<sup>54</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, II, 33, cit., p. 58.

<sup>55</sup> Id., *L'Architettura*, I, 1, cit., p. 18.

<sup>56</sup> P. Pino, *Dialogo di pittura* (1548), cit., pp. 113-116. Cfr. anche C. Gilbert, *Antique Frameworks*, cit., pp. 87-103.

<sup>57</sup> L. Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, cit., p. 164.

<sup>58</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, III, 53, cit., p. 92.

<sup>59</sup> R. Lee, *Ut pictura poesis*, cit., p. 121.

<sup>60</sup> Cfr. L. B. Alberti, *De pictura*, II, 42, cit., p. 74.

<sup>61</sup> Riguardo all'*istoria* particolarmente interessanti sono le considerazioni di J. M. Greenstein (*"Historia" in Leon Battista Alberti's "On painting"*, cit.) che, dopo aver ripercorso le diverse interpretazioni date dai critici riguardo a questo concetto, mette in luce le fonti retoriche e figurative che convergono nella determinazione di tale nozione. In particolare viene individuato un importante momento di svolta nel Medioevo, in cui l'*istoria*, fino ad allora connessa principalmente all'ambito letterario, viene per la prima volta messa in relazione con la rappresentazione pittorica.

<sup>62</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, III, 53, cit., p. 92.

<sup>63</sup> Ibid., III, 59, p. 100.

<sup>64</sup> Ivi.

<sup>65</sup> Ibid., III, 61, p. 102.

<sup>66</sup> Ibid., III, 53, p. 92.

<sup>67</sup> Le difficoltà ermeneutiche, in entrambi i trattati, sono riconducibili al fatto che come per *lineamenta* bisogna sempre valutare se in un dato contesto il termine assuma il significato tecnico di "disegno grafico" o quello più generale di "immagine", "progetto", "idea", così anche nel *De pictura* si deve fare una distinzione tra l'una e l'altra accezione. Quando nel II libro opera la tripartizione dell'arte pittorica, Alberti ha in mente il disegno grafico, per cui la prima fase è la delineazione degli orli, poi la suddivisione dei piani interni, secondo un percorso che va arricchendo sempre più il bozzetto di particolari e che culminerà nell'applicazione del colore. Nel III libro, invece, quando parla dell'*istoria* la considera come l'immagine che l'artista ha in mente e che successivamente andrà a realizzare nella tela. A conferma di quanto si è detto si ricordino le parole conclusive del I libro (I, 24, cit., p. 42): «Seguita ad istituire il pittore in che modo possa seguire colla mano quanto arà coll'ingegno compreso». Così dopo i "dirozzamenti" geometrici del I libro, Alberti passa ad indicare, nel II, le varie operazioni attraverso cui il pittore possa realizzare praticamente ("colla mano") ciò che ha appreso. Anche per Leonardo (*Trattato della pittura*, § 9, cit., p. 7) l'attività manuale de-



riva da quella teoretica: «ciò che è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso [il pittore] lo ha prima nella mente e poi nelle mani».

<sup>68</sup> L. B. Alberti, *De statua*, cit., p. 5.

<sup>69</sup> Per quanto riguarda i contributi scientifici sulla prospettiva pittorica si veda, in questa sede, la nota 4 del capitolo II. Per le questioni connesse al disegno architettonico si rimanda invece al paragrafo (III, 1) dedicato a questo argomento.

<sup>70</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, I, 2, cit., p. 10.

<sup>71</sup> Il problema della raffigurazione della divinità è stato oggetto di contrasti spesso cruenti nella storia della cristianità: dopo la svolta iconoclastica iniziata dall'imperatore bizantino Leone III e legittimata, successivamente, dal concilio di Hieria (754 d. C.), la battaglia tra fautori e oppositori delle immagini si concluse con la vittoria degli iconoduli, sancita dal II Concilio di Nicea del 787. Tuttavia i movimenti iconoclasti continueranno a costellare le vicende della fortuna dell'immagine nella cultura occidentale che assisterà ad un altro importante confronto durante il Concilio di Trento.

<sup>72</sup> Id., *L'Architettura*, VII, 17, cit., pp. 656-658.

<sup>73</sup> A. Tenenti, *Leon Battista Alberti e le statue degli dei*, "Intersezioni", a. XVII, n. 1, 1997, pp. 117-122.

<sup>74</sup> E. Garin, *Prosatori latini del '400*, cit., p. 637.

<sup>75</sup> L. B. Alberti, *Momo o del principe*, a cura di R. Consolo, cit., p. 239 e s.

<sup>76</sup> Ibid., p. 241.

<sup>77</sup> Id., *L'Architettura*, VII, 17, cit., p. 658.

<sup>78</sup> Ibid., VII, 17, p. 660 (il corsivo è nostro). Il problema della raffigurazione divina acquisita, in questo passo, una dimensione pragmatica in quanto, cedendo alla consuetudine del culto, Alberti mette da parte le considerazioni teoriche personali e valuta la questione dal punto di vista tecnico. Così inizia un *excursus* volto ad individuare il materiale che storicamente è stato considerato più idoneo alle statue degli dei: dal legno, poi scartato perché poco resistente, alla pietra da taluni proibita perché troppo dura e inumana e pertanto indegna per le immagini della divinità. «Altri respingevano l'uso dell'oro e dell'argento, perché originari di una terra sterile e infertile, e di colore simile a quello dei malati. [...] Alcuni egizi reputavano che la divinità fosse di natura ignea, abitasse nella sfera ignea dell'etere, e non potesse essere percepita dall'uomo mediante i sensi; volevano perciò che gli dei venissero raffigurati nel cristallo». Alberti dichiara la sua incertezza su quale sia il materiale più adatto, ma reputa che debba essere della massima dignità e rarità, purché non si cada nell'eccesso bizzarro di realizzare statue di sale o di vetro (ibid., p. 660).

<sup>79</sup> In generale nei primi secoli dell'era cristiana, attraverso la ripresa di temi biblici e platonici, non si verifica un atteggiamento positivo, almeno sul piano teorico, nei confronti delle immagini sacre e, in particolare, divine. Il motivo è da ricondurre al pericolo, ancora piuttosto vicino, dell'idolatria, dato che gli unici *eidola* raffigurati, quelli pagani, sono false divinità. A ciò si aggiunge il timore che, essendo Dio invisibile, ogni tentativo di ricondurlo a visibilità equivarrebbe a tradirne l'essenza.

<sup>80</sup> Dio, non essendo comparabile a nulla, è dissimile da ogni cosa. Tuttavia egli si rivela, seppur parzialmente, attraverso immagini sensibili e apparenze terrestri che si configurano come simboli del divino. «Il simbolo è dunque il segno di una somiglianza dissimile»: E. Franzini, *Estetica e filosofia dell'arte*, cit., p. 86.

<sup>81</sup> Gli atti del Concilio di Nicea relativi al problema dell'immagine sono stati pubblicati per la cura di L. Russo: *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*, Palermo, Aesthetica, 1997, p. 77 e p. 92: «l'icona è simile al prototipo non nella sostanza ma soltanto nel nome e nella disposizione delle membra che vengono dipinte [...] quando noi designiamo una icona con un nome, trasferiamo al suo prototipo l'onore che ad essa rendiamo».

<sup>82</sup> Sul tema dell'icona in generale e sulla sua attualità, cfr. L. Russo (a cura di), *Nicea e la civiltà dell'immagine*, Palermo, "Aesthetica Preprint", 1998; cfr. anche L. Pizzo Russo, *Genesis dell'immagine*, cit.

<sup>83</sup> P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 1993.

<sup>84</sup> A. Tenenti, *Leon Battista Alberti e le statue degli dei*, cit., p. 121: «Quando poi si ricordi che l'umanista italiano non si mostrò in alcun modo sensibile alla figura del Cristo, non stupirà che sia arrivato a prendere le distanze in modo così pronunciato dalla sfera delle divinità antiche, e senza dubbio anche da quella dei santi cristiani. Venendo meno il raccordo fra la somma maestà dell'Altissimo e la dimensione umana, ogni forma di divinizzazione propria di quest'ultima o ad essa riconducibile poteva scadere al dominio del trascurabile o del risibile».

<sup>85</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, II, 36, cit., p. 62.

<sup>86</sup> Id., *L'Architettura*, VII, 17, cit., p. 658. L'atteggiamento di dubbio, ma non di disinteresse per i problemi religiosi, è presente in molte opere di Alberti. Cfr. in proposito P. H. Michel, *Un idéal humain au XV<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 544 e s.

<sup>87</sup> Cfr. P. Vernant, *Nascita di immagini e altri scritti su religione, storia, ragione*, (1979), Milano, Il Saggiatore, 1982, p. 152.

<sup>88</sup> F. Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana*, 6, 19, Milano, Adelphi, 1988<sup>2</sup>, p. 283.

<sup>89</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, II, 42, cit., p. 72.

<sup>90</sup> Ibid., II, 42, p. 74.

<sup>91</sup> Id., *L'Architettura*, VII, 17, cit., p. 658.

<sup>92</sup> Ivi.

<sup>93</sup> Id., *De pictura*, II, 25, cit., p. 44.

<sup>94</sup> Id., *L'Architettura*, VII, 17, cit., p. 660.

<sup>95</sup> Ibid., VII, 17, 662.

<sup>96</sup> L'influenza che le immagini sacre esercitano sui fedeli e la loro necessità per le esigenze del culto è ammessa anche da Leonardo (*Trattato della pittura*, § 4, cit., p. 4; ma anche § 10, p. 8 e § 21, p. 22). Questi però sottolinea soprattutto il ruolo di colui che ha prodotto tali immagini: l'artista, il quale finisce per assumere un importante compito di mediazione tra umano e divino.

<sup>97</sup> L. B. Alberti, *Momo o del principe*, cit., p. 245. Si fa riferimento ai commedianti che si prendono gioco del dio Stupore, il quale, come gli altri dèi, ha preso il posto della propria statua in teatro, per assistere indisturbato allo spettacolo. È noto che la nascita del teatro è legata al culto e le rappresentazioni si tenevano originariamente durante le feste religiose.

<sup>98</sup> J. J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 390-391.

<sup>99</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, II, 27, cit., p. 48. Sulla capacità della bellezza di tenere lontano l'odio dei nemici cfr. J. Bialostocki, *The power of Beauty*, cit., pp. 13-19.

<sup>100</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, II, 25, cit., p. 44.

<sup>101</sup> Id., *L'Architettura*, IX, 4, cit., p. 804.

<sup>102</sup> Ibid., IX, 4, pp. 804-808.

<sup>103</sup> Ibid., IX, 4, pp. 802-804: «Indubbiamente è cosa appropriata far dipingere o raffigurare in rilievo sia nei porticati che nei triclini imprese valorose e memorabili dei propri concittadini. Gaio Cesare, ad esempio, fece collocare nel suo portico le statue di coloro che avevano allargato i confini dello stato [...] Meglio ancora, si potrebbero raffigurare le leggende create dai poeti per migliorare i costumi, come quella famosa di Dedalo, il quale dipinse il volo di Icaro sulle porte del tempio di Cuma». Cfr. anche quanto afferma in *De re aedificatoria*, VIII, I (cit., p. 668), a proposito dei ritratti funebri in marmo e bronzo posti nei sepolcri, i quali rappresentano «ornamento di gloria presso i posteri, onde questi in ogni istante erano spronati a imitare le virtù degli uomini più celebrati».

<sup>104</sup> M. Ferraris, *L'immaginazione*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 14.

<sup>105</sup> L'immagine si lega in stretto rapporto con la memoria, in quanto serve a risvegliare e a tenere viva la traccia che rischia di esser opacizzata dal tempo. Proprio sfruttando questo rapporto i trattati di mnemotecnica facevano molto uso di immagini, generalmente di oggetti noti, come il corpo umano o la pianta di un'abitazione, nei quali collocavano in luoghi opportuni gli argomenti da ricordare. Per raggiungere questo scopo la mnemotecnica ricorre all'ausilio sia della pittura sia dell'architettura. La prima serve a produrre le immagini di ciò che si deve ricordare, la seconda per fabbricare i luoghi in cui sistemare gli argomenti. Cfr. L. Bolzoni, *Costruire immagini*, cit., pp. 57-97.

<sup>106</sup> Proprio sulla capacità di visualizzazione delle immagini si incentra la problematica dell'ἔκφρασις e il confronto tra pittura e poesia. Fin dall'antichità, l'"evidenza realistica" (ἐν-ἀργεῖα) è indicata tra i connotati della semplicità espressiva. Il termine ἐνἀργεῖα (evidentia) si collega etimologicamente alla radice ἀργ-, indicante l'idea di lucentezza e di intenso chiarore che ritorna, per es., in ἀργυρος, "argento", e nel corrispondente latino *argentum*. La lucentezza esprime l'estrema visibilità, da cui deriva il significato di *evidentia*. Cfr. il commento di G. Lombardo a Demetrio, *Lo stile*, cit., pp. 171-172 (con una ricca bibliografia); S. Maffei, *Introduzione* a Luciano di Samosata, *Descrizioni di opere d'arte*, cit., pp. XV-LXXXVI. In particolare sull'ἔκφρασις in Alberti cfr. R. Altrocchi, *The Calumny of Apelles in the Literature of the Quattrocento*, "Publications of the Modern Language Association of America", XXXVI, 1921, pp. 454-491.

<sup>107</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, II, 25, cit., p. 44.

<sup>108</sup> Id., *L'Architettura*, VII, 17, cit., p. 662. Il richiamo al *decorum* è presente anche nel *De pictura*, II, 38, cit., p. 66: «Sarebbe cosa non conveniente vestire Venere o Minerva con uno cappellone da saccomanno: simile sarebbe vestire Marte o Giove con una vesta di femmina».

<sup>109</sup> Id., *L'Architettura*, IX, 4, cit., p. 802.

<sup>110</sup> Come è noto, il famoso aforisma di Simonide («La pittura è poesia muta e la poesia è pittura parlante»), tramandato da Plutarco (*Sulla gloria degli Ateniesi*, III, 346f-347c), insieme con l'espressione oraziana *ut pictura poësis* (*Ars poetica*, 361), staccata dal suo contesto originario e fraintesa quale asserzione di un parallelismo tra le due arti, diventò un assioma dell'estetica dal XV al XVIII secolo. Sulla ripresa di questo *topos* durante l'umanesimo e sul ruolo che svolse nelle concezioni estetiche dei secoli successivi cfr. R. W. Lee, *Ut pictura poësis*, cit.

<sup>111</sup> D. De Robertis, *Ut pictura poësis. Uno spiraglio sul mondo figurativo albertiano*, "Interpres", 1978, pp. 27-42.

<sup>112</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VII, 10, cit., pp. 608-610.

<sup>113</sup> Id., *La grammatica della lingua toscana*, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. III, cit.

<sup>114</sup> S. Deswarte-Rosa, *Le De pictura, un traité humaniste pour un art "mécanique"*, cit., p. 38.

<sup>115</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, III, 55, cit., p. 94. Si può scorgere in questo passo un implicito riferimento a Quintiliano (*Institutio oratoria*, I, 1, 24-31).

<sup>116</sup> Sull'importanza di questo *topos* e sull'influsso che esercitò nelle concezioni estetiche dei secoli successivi si veda il famoso libro di J. H. Hagstrum, *The Sister Arts. The tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago and London, 1958.

<sup>117</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, III, 54, cit., p. 94.

<sup>118</sup> Id., *L'Architettura*, IX, 4, cit., p. 804.

<sup>119</sup> Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, § 3, cit., pp. 2-3: «La pittura ha il suo fine comunicabile a tutte le generazioni dell'universo, perché il suo fine è subietto della virtù visiva [...]. Adunque questa non ha bisogno di interpreti di diverse lingue, come hanno le lettere». La pittura prende sempre più coscienza del proprio ruolo conoscitivo, iniziando una lunga polemica con l'"arte sorella", ovvero con la poesia.

<sup>120</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VIII, 4, cit., p. 696. Il mito degli Egizi era molto diffuso presso gli umanisti, che li immaginavano come un popolo antichissimo, custode di un'arcanata e misteriosa sapienza. Tali suggestioni erano alimentate dalla diffusione di alcuni testi sapienziali appartenenti al *Corpus Hermeticum*, la cui traduzione curava in quegli anni Marsilio Ficino. Cfr. E. Garin, *Ermetismo nel Rinascimento*, Roma, Editori Riuniti, 1988. Sugli umanisti e il sapere ermetico si veda anche S. Benassi, *Gli antichi e le origini del moderno*, Bologna, Clueb, 1995, pp. 119-146. Probabilmente per influenza di queste suggestioni, oltre che per il fascino del loro linguaggio figurato, Alberti attribuisce agli Egizi l'invenzione della pittura (*De pictura*, II, 26, p. 46 e II, 27, p. 48: «Gli Egizi affermano fra loro bene anni se' milia essere la pittura stata in uso prima che fusse traslata in Grecia. [...] Giudica Trimegisto, vecchissimo scrittore, che insieme con la religione nacque la pittura e scoltura»). A proposito del fascino che il popolo egiziano esercitò sugli umanisti si veda P. Castelli, *I geroglifici e il mito degli Egizi nel Rinascimento*, Firenze, Edam, 1979.

<sup>121</sup> C. Cieri Via, *Ornamento e varietà: riflessi delle teorie albertiane nella produzione artistico-figurativa fra '400 e '500*, in Aa. Vv., *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, cit., p. 249: «Il valore universale delle immagini geroglifiche, apprese mediante l'organo della vista e comprese solo da coloro che sono in grado di partecipare a queste alte dottrine, conclude e conferma in un certo senso quel significato concettuale che viene ad assumere l'ornamento in Leon Battista Alberti al quale possiamo legittimamente ricondurre in parte il programma decorativo del Tempio Malatestiano».

<sup>122</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura*, VII, 7, cit., p. 574.

<sup>123</sup> *Ivi*.

<sup>124</sup> *Ibid.*, VII, 10, p. 610.

<sup>125</sup> *Ivi*. Tali massime ricordano le sentenze pitagoriche che esercitarono una notevole influenza sull'autore il quale ne dedica una breve raccolta ai nipoti. Id., *Sentenze pitagoriche*, cit., pp. 299-300. Si tenga presente che la filosofia di cui parla Alberti si riduce alla giurisprudenza, alla medicina e all'etica. Il gusto per le sentenze filosofiche si ritrova anche in altre opere. Cfr. in proposito le intercenali *Picture* e *Convelata*, testo latino in E. Garin (a cura di), *Alcune intercenali inedite*, cit., risp. pp. 128-132 e pp. 193-198; trad. it. di I. Garghella, cit., risp. pp. 63-66 e pp. 176-180.

<sup>126</sup> Orapollo, *I geroglifici*, Milano, Rizzoli, 1996. Cfr. J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino, Boringhieri, 1981.

<sup>127</sup> I *Hieroglyphica* erano esclusivamente dedicati ad una descrizione dei geroglifici enigmatici: simboli che si credeva rappresentassero idee anziché lettere o suoni, e tali idee, di provenienza divina, erano ritenute espressione della saggezza segreta custodita dai sacerdoti egiziani, a cui poi avevano attinto i filosofi greci. Il manoscritto destò subito l'interesse di Marsilio Ficino e della sua cerchia che vi vedeva confermata, col prestigio di un'autorità veneranda, la propria teoria dell'esistenza di un'unica fede universale anteriore alle singole religioni e culminante nel cristianesimo. Un'interessante ricostruzione del clima culturale entro cui si sviluppò l'interesse per i geroglifici nel Quattrocento è in R. Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli*, (1977), Torino, Einaudi, 1987, pp. 223-249.

<sup>128</sup> Sulle illustrazioni dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, si vedano i saggi: *Il «Polifilo» nella storia del libro illustrato veneziano*, e *Ancora il «Polifilo»: l'autore, le vignette*, nel volume di G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, risp. alle pp. 89-113 e pp. 115-143. Più in generale, per i rapporti tra immagine e parola cfr. Id., *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1996<sup>2</sup>.

<sup>129</sup> Fu sotto la spinta di queste suggestioni che, a partire dal Rinascimento per culminare poi nel Barocco, la metafora fu al centro dell'interesse di poeti e teorici. Si tenga presente quanto scrive nel *Cortegiano* (I, 30, cit., p. 66) il Castiglione: «se le parole che usa il scrittore portan seco un poco, non dirò di difficoltà, ma d'acutezza recondita [...] danno una certa maggior autorità alla scrittura e fanno che 'l lettore va più ritenuto e sopra di sé, e meglio considera e si diletta dello ingegno e dottrina di chi scrive; e col bon giudicio affaticandosi un poco, gusta quel piacere che s'ha nel conseguir le cose difficili».

<sup>130</sup> Tutta la cultura rinascimentale tenderà a questa sintesi grafico-simbolica di cui gli *Emblemata* di Andrea Alciati sono uno degli esempi più significativi. Sul rapporto dell'emblematica con i geroglifici cfr. L. Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance, Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Leipzig, Verlag von K. W. Hiersemann, 1923; M. Praz, *Studi sul concettismo*, Firenze, Sansoni, 1946.

<sup>131</sup> Gli Egizi e gli Assiri ricorrono ad immagini simbolo, i Latini a rappresentazioni di scene: «I nostri antenati latini, invece, preferirono rappresentare le imprese dei loro uomini migliori con storie scolpite. Costruirono quindi, colonne, archi trionfali, porticati, tutti pieni di narrazioni dipinte o scolpite». Alberti (*L'Architettura*, VIII, 4, cit., p. 698) ha probabilmente presenti le colonne coclidi, come la Antonina e la Traiana, o gli archi come quello di Costantino.

<sup>132</sup> *Ibid.*, VII, 10, p. 608: «Cicerone, ad esempio, seguendo gli insegnamenti di Platone, reputò giusto indurre per legge i suoi concittadini a lasciare da parte, nella costruzione del tempio, la frivolezza e le attrattive degli ornamenti, e a preferire la purezza e la semplicità». Si tratta di una misura particolarmente necessaria negli edifici sacri ove – come Alberti aggiunge poco dopo – le immagini non devono «distrarre la mente dei fedeli dai pensieri religiosi con gli allestimenti e le lusinghe dei sensi».

<sup>133</sup> Si consideri quante volte nei suoi scritti Alberti manifesta piacere e meraviglia di fronte a certi spettacoli della natura, quali ad esempio la bellezza dei fiori. Cfr. Id., *De re aedificatoria*, VI, 2; VIII, 1; IX, 2; ma anche il *Momo o del principe*, cit., p. 253.

<sup>134</sup> Come accade tante volte, gli stessi concetti dei trattati si ritrovano espressi in forma ironica negli scritti "luciani". Così in una battuta arguta dell'apologo XXI (*Apologhi ed elogi*, a cura di R. Contarino, cit., p. 53) ritorna il motivo che il valore dell'immagine è legato più al linguaggio delle forme e al significato del rappresentato che non alla preziosità dei materiali: «I candelabri d'oro, adorni di gemme preziosissime, non capivano perché mai una statua di legno marcio fino a quel giorno spregiata, venisse innalzata al di sopra di essi. Rispose la statua: "Rappresentiamo la figura di un dio"».

<sup>135</sup> Id., *L'Architettura*, II, I, cit., p. 98. Si veda in proposito quanto si è detto nel paragrafo sul concetto di disegno (III, I).

<sup>136</sup> Sulla "natura artifex" cfr. *De pictura*, II, 28, cit., p. 50: «Anzi la natura medesima pare ai diletti di dipingere, quale veggiamo quanto nelle fessure de' marmi spesso dipinga ipocentauri e più facce di re barbute e crinite. Anzi più dicono che in una gemma di Pirro si trovò dipinto dalla natura tutte e nove le Muse distinte con suo segno».

<sup>137</sup> Id., *L'Architettura*, II, 11, cit., p. 158.

<sup>138</sup> Id., *De pictura*, II, 35, cit., p. 62.

<sup>139</sup> Id., *L'Architettura*, VII, 10, cit., p. 610.



Matteo de' Pasti, *Rovescio della Medaglia di Leon Battista Alberti*  
con l'occhio alato, emblema albertiano (1446-1450 circa)

## Considerazioni finali: l'“occhio” di Alberti

A conclusione di questa indagine sui principali concetti estetici della riflessione albertiana, non poteva mancare qualche considerazione su quello che ancor oggi appare l'aspetto più affascinante e misterioso dell'umanista: il famoso emblema con l'occhio alato. Nel Rinascimento gli emblemi trovano un particolare veicolo di trasmissione nelle medaglie che, destinate ad una cerchia ristretta di amici e familiari, avevano la funzione di celebrare o le virtù e le imprese di grandi governanti e condottieri oppure le conquiste intellettuali degli uomini più rinomati <sup>1</sup>. Le idee loro affidate erano espresse in forma simbolica, perché dovevano risultare incomprensibili alla gente comune, allo stesso modo in cui i geroglifici rappresentavano il segreto della casta sacerdotale <sup>2</sup>.

L'alfabeto figurato degli Egiziani affascinò anche Alberti che fu uno dei primi a rielaborarli in chiave moderna, disegnando il suo emblema personale: un occhio alato. L'immagine ricorre in più codici manoscritti <sup>3</sup> ed è presente anche, sotto il profilo del mento, nel famoso medaglione con l'autoritratto albertiano. Lo stesso emblema, circondato da un serto d'alloro e accompagnato dal motto *Quid tum?* (=“E allora?”) <sup>4</sup>, è reperibile sul rovescio di una medaglia coniata per Alberti da Matteo de' Pasti <sup>5</sup>.

Certamente per Alberti questa immagine aveva un significato specifico e ben radicato negli aspetti più significativi e profondi del suo pensiero. Lo rivelano le tracce che, come tessere di un misterioso mosaico, l'umanista dissemina nelle sue opere <sup>6</sup>. Tra queste la più nota, anche perché la più chiara ed immediata, è quella presente nell'intercenale *Anuli*, dove vengono descritti dodici anelli con varie raffigurazioni emblematiche, tra cui la prima in ordine di successione è quella con un occhio alato: «Sul primo anello è incisa una corona al centro della quale c'è un occhio con un'ala d'aquila. [...] La corona [...] è simbolo di gloria e di gioia. Non c'è niente di più potente, attento o degno dell'occhio. In breve, è la più importante delle parti del corpo, una sorta di re o dio. Gli antichi non consideravano forse Dio come una specie di occhio dato che controlla tutto e giudica ogni cosa singolarmente? Da un lato siamo contenti di rendere gloria a Dio per

tutto, di gioire e avvicinarci a Lui con la mente e con la virtù e di considerarlo come un testimone onnipresente nei nostri pensieri e azioni. Dall'altro lato ci viene comandato di essere vigili e cauti per quanto possiamo, cercando ogni cosa che ci possa guidare alla gloria della virtù e di rallegrarci ogni volta che, col nostro lavoro e operosità, raggiungiamo qualcosa di nobile o divino»<sup>7</sup>.

In questa intercenale Alberti accoglie il *topos* ricorrente in quasi tutte le tradizioni culturali e religiose, secondo cui l'occhio è simbolo del dio che tutto vede. Perciò parecchi studiosi, adottando *Anuli* come chiave di lettura, hanno visto nell'emblema un riferimento all'onniscienza e alla giustizia divina<sup>8</sup>. In realtà, però, i confronti testuali con fonti classiche e bibliche mostrano come l'immagine si carichi di valenze semantiche più profonde e complesse<sup>9</sup>. Pertanto, nonostante siano state fornite diverse interpretazioni, l'"occhio alato" conserva ancora il suo mistero. Si tratta, infatti, come ben vide Wind<sup>10</sup>, non di una sfinge che muore appena il suo enigma viene svelato, ma di un «grande simbolo», la cui forza vitale resiste agli sforzi ermeneutici di iconografi e storici dell'arte.

Interessato come tutti gli umanisti ai geroglifici e agli emblemi, affascinato dalla potenza comunicativa delle immagini, Alberti sceglie l'"occhio alato" come simbolo di quello che si può considerare il filo conduttore del suo pensiero. Pertanto lungi dal pretendere di sciogliere definitivamente l'enigma, si può adoperare questa "impresa" come chiave per rileggere l'opera di Alberti e fornire un'interpretazione unitaria e coerente dell'eclettico umanista.

Il tema dell'"occhio", inteso come potere e limite dello sguardo, compare in parecchi scritti albertiani non solo in quelli di natura poetico-letteraria, ma anche in quelli di carattere artistico. Mentre in *Anuli* viene esaltata la potenza e l'onniscienza divina, nell'intercenale *Fatum et Fortuna* sono ribaditi, di contro, i confini che lo sguardo umano non deve valicare. Solo dopo la morte, l'uomo può usufruire finalmente di un "occhio alato" come quello di Dio e può osservare dall'alto ciò che accade sulla terra senza quei veli che in vita gli offuscavano la vista. È ciò che accade a Neophronus, nell'intercenale *Defunctus*; ma lo spettacolo che si presenta al suo sguardo è triste e sconsolante: un mondo alla rovescia, senza affetti e senza valori, in cui la "casta" moglie si consola con il fattore, i figli "affettuosi" si rallegrano della morte del padre, i servi "fedeli" bevono tutto il vino pregiato<sup>11</sup>.

Negli scritti d'arte il motivo dell'"occhio" si presenta sotto un altro aspetto: diviene un richiamo all'esperienza visibile e concreta. Si pensi al continuo ricorrere nel *De re aedificatoria* del verbo *video* o alle frequenti ammonizioni, nel *De pictura*, affinché l'artista non si allontani dal contatto diretto con la realtà. Non è un caso che, fin dal primo libro di questo trattato, Alberti senta l'esigenza di rifiutare l'astrazio-

ne dei matematici, in nome di una «più grassa Minerva», né è casuale che, pur ricorrendo al linguaggio della geometria euclidea, egli si esprima in termini di visibilità («segno qui appello qualunque cosa stia alla superficie per modo che l'occhio possa vederla»<sup>12</sup>). Questa ricerca del visibile si avverte soprattutto nel passaggio dal testo latino a quello volgare in cui, attraverso metafore ed analogie, le parole si caricano di concretezza e corposità.

Anche le origini della pittura sono indicate attraverso metafore legate al tema della vista. Inventore di quest'arte, infatti, è considerato Narciso<sup>13</sup>. Ma lo specchio d'acqua in cui egli, secondo il mito, amava contemplarsi si trasforma, con Alberti, nella famosa "finestra": l'«interseguazione della piramide visiva»<sup>14</sup> formata dai raggi che dall'occhio dell'osservatore giungono all'oggetto osservato. Ne deriva un metodo certo e rigoroso per rappresentare la realtà, un metodo che scaturisce dall'interesse di Alberti per un approccio scientifico alle leggi della visione. Conviene, inoltre, ricordare che la "grassa Minerva", la protettrice delle arti a cui l'umanista si richiama nel *De pictura*, è la dea che nella tradizione greca è associata alla potenza visiva. Lo stesso Alberti, nel *De re ædificatoria*, afferma che Omero, definendola *Glaucope* (= "occhio splendente"), la identifica con l'aria pura che consente una perfetta visibilità<sup>15</sup>. Caratteristica questa che l'architetto deve tenere in particolare considerazione per la scelta del luogo in cui edificare: infatti, quanto più l'aria è limpida tanto più è salubre e permette di vedere chiaramente, mentre l'aria densa per le nebbie o per l'esalazione di vapori grava sugli occhi, ostacolando la vista<sup>16</sup>. Questa facoltà acquista un ruolo significativo nel *De re ædificatoria*, in cui forza visiva e forza intuitiva giungono talvolta a coincidere nella capacità, auspicabile in ogni buon architetto, di interpretare i segni e gli indizi del terreno, riuscendo persino ad «individuare le vene d'acqua scorrenti sottoterra con altrettanta sicurezza che se fluissero in superficie»<sup>17</sup>.

Non estranea alla tematica dell'"occhio" è l'importanza che, in campo architettonico, assume il problema della luce. Lungi dal caricarsi di connotazioni metafisiche e astratte, il tema della luce implica questioni concrete e operative<sup>18</sup>. L'attenzione ai problemi pratici dell'attività fabbricabile, in realtà, è comune a tutte e tre le arti figurative che Alberti ritiene gli strumenti più idonei ad investigare il reale proprio perché si fondano sulla vista come esperienza sensibile. Per tale motivo, nel *Momus* alla vana verbosità del filosofo viene anteposto quel sapere "concreto" del pittore e dell'architetto che deriva da una unione di teoria e prassi indispensabile non solo nella produzione artistica, ma persino nel giudizio estetico. Nella sfera estetica, d'altro canto, la vista svolge un ruolo di primaria importanza. Si ricordi che, fin dall'antichità, la percezione del bello è legata all'esperienza visiva, anche se la funzione dell'occhio assume valenze diverse nella concezione metafisica neopla-



tonica e in quella empirista di origine aristotelica. All'autorità dello Stagirita si rifacevano quegli umanisti convinti che la vera conoscenza fosse quella di tipo empirico, acquisita attraverso i sensi e, in particolare, la vista. Alberti si mostra vicino a questa posizione e nel *De re aedificatoria* afferma che tutti, contemplando un'opera d'arte, possono percepire se è brutta o ben fatta, però precisa che solo pochi sono in grado di spiegare le ragioni di tale effetto estetico. Per cogliere l'«idea delle bellezze», infatti, è necessaria una pratica costante: solo agli esperti – spiega nel *De pictura* – è concesso, dopo molto esercizio, di poterla “discernere”.

In realtà, come si è avuto modo di osservare, nella teoria estetica di Alberti confluiscono molteplici fonti, tra le quali un posto di rilievo spetta a Cicerone. Non solo l'Arpinate attribuisce all'occhio una funzione primaria nella percezione del bello, ma in generale tutta la retorica antica si fonda su concetti (*perspicuitas, evidentia*) che, in virtù dell'*ut pictura poësis*, mirano a conferire al discorso la comunicabilità icastica dell'immagine. In tal modo la retorica, oltre a fornire ad Alberti l'impianto teorico per realizzare un'operazione culturale di portata epocale: la nascita della trattatistica d'arte moderna, gli affida anche il segreto di un linguaggio “per immagini”, un linguaggio aderente alle cose, e dunque conferma quel sapere basato su esperienze concrete che si richiede all'“artista dotto”.

Sia come artista sia come letterato Alberti attribuì molta importanza alle immagini: in un caso, osservando la precisione prospettica e l'*evidentia* descrittiva, nell'altro, ricorrendo alle metafore e alle allegorie per far “vedere” un'immagine attraverso l'altra in un affascinante gioco di allusioni e di rimandi. Pertanto l'interesse del letterato per un linguaggio metaforico e icastico non è estraneo a quello del teorico dell'arte per gli studi sulla prospettiva, sulla rappresentazione pittorica e sulla decorazione architettonica. Infatti in entrambi i casi agisce la convinzione che la vista sia la principale attività conoscitiva dell'uomo e che l'immagine costituisca un fondamentale strumento pedagogico non solo quando viene percepita visivamente attraverso gli occhi, ma ancor di più quando è frutto della fantasia.

Lo scopo che Alberti si prefigge con i suoi trattati d'arte o con i suoi scritti letterari è, in definitiva, quello di recuperare il significato della “visibilità”. Tramite la parola poetica, l'immagine pittorica, il disegno architettonico, egli vuole insegnare l'esperienza del vedere. Cos'è, infatti, se non un “insegnare a vedere”, l'enunciazione della legge prospettica o l'invito all'architetto a cogliere gli indizi e i segreti della natura. Cos'è se non un “insegnare a vedere”, l'identificazione della bellezza con la legge della *concinnitas* o l'ammissione che il principio di imitazione ha dei limiti innanzi ai quali si aprono le porte alla fantasia. Persino l'origine delle arti è legata al riconoscimento di determi-

nate forme nei tronchi degli alberi o nelle zolle terrose che mettono in moto l'immaginazione dell'artista. Pertanto dietro l'emblema con l'"occhio alato" si può cogliere il più profondo insegnamento che Alberti ha lasciato ai suoi lettori più o meno "dotti": un modo di guardare le cose e di esprimerle nel linguaggio proprio di ciascuna arte, in un'unità di sapere teorico-pratico che è connaturato in ogni esperienza artistica.

<sup>1</sup> M. G. Trenti Antonelli, *Il ruolo della medaglia nella cultura umanistica*, in *Le muse e il principe: arte di corte nel Rinascimento padano*, Modena, Panini, 1991, vol. 1, pp. 25-35.

<sup>2</sup> R. Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., pp. 233-234.

<sup>3</sup> L'immagine con l'occhio alato si presenta, tracciata probabilmente per mano dell'Alberti, nel codice del *Philodoxeos* (ms. lat. 52, Modena, Biblioteca estense). Lo stesso disegno all'interno del serto di alloro e con la scritta "Quid tum" compare in un codice contenente una raccolta di opere in volgare, alla fine dei *Libri della Famiglia* e prima della lettera dedicatoria al Brunelleschi del *De pictura* (Firenze, Biblioteca nazionale, cod. II. IV. 38). Cfr. S. Danesi Squarzina, *Leon Battista Alberti (?). Disegno raffigurante un occhio alato*, scheda n. 2 e n. 3, in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Milano, Mondadori, 1988, p. 46. È anche sulla base di questa "firma" albertiana che A. Parronchi (*Leon Battista Alberti pittore*, cit., in part. 452-453), individuando "occhi alati" nascosti sotto le sembianze di nuvole, ha attribuito ad Alberti le due tavole Barberini. Cfr. in questa sede, la nota 160 del secondo capitolo. In anni più recenti J. Pieper (*Un ritratto di Leon Battista Alberti architetto: osservazioni su due capitelli emblematici nel Duomo di Pienza*, in *Leon Battista Alberti*, a cura di J. Rykwert e A. Engel, cit., pp. 54-63) ha identificato due "occhi alati" in un capitello del Duomo di Pienza.

<sup>4</sup> Il motto "Quid tum?" ricorre in Cicerone (*Tusculanae disputationes*, II, 11, 26) – la fonte più probabile di Alberti – ma anche in Virgilio (*Eneide*, IV, 543; *Ecloghe*, X, 38), Orazio (*Satire*, II, III, 230) e Terenzio (*Eunuchus*, II, 3, 47). In una versione precedente dell'emblema albertiano il motto compare insieme alla figura di un'aquila, l'uccello imperiale di Zeus. A questo volatile veniva riconosciuta l'acutezza della vista e la velocità delle ali, pertanto indicava l'unione «dell'intuizione suprema con la suprema potenza». I due tratti, che nell'immagine dell'aquila erano sottintesi, trovano più chiara e immediata espressione nel geroglifico con l'"occhio alato". E. Wind, *Misteri pagani del Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1971, p. 283 e ss.

<sup>5</sup> Si ricordi che Matteo de' Pasti si trovava alle dipendenze di Sigismondo Malatesta quando Alberti fu incaricato di seguire i lavori al Tempio Malatestiano. Della medaglia realizzata da Matteo de' Pasti si conoscono quattro esemplari: uno conservato presso la National Gallery of Art, nella collezione Kress, a Washington; un altro quasi identico presso la Victoria and Albert Museum di Londra; un terzo al Museo del Bargello a Firenze e l'ultimo presso una collezione privata a Mantova, probabilmente posteriore e leggermente diverso rispetto ai precedenti. Cfr. A. G. Cassani, *L'occhio e l'ala. Un'interpretazione dell'emblema di Leon Battista Alberti*, "Paradosso", a. 3, n. 8, 1994, p. 76.

<sup>6</sup> Alcuni studiosi hanno ricordato che in margine al codice con i *Libri della famiglia*, in cui è presente il disegno con l'occhio alato, si trova una postilla, probabilmente autografa dell'Alberti, che riporta un detto popolare: «Imperocché' chome voi letterati solete dire l'occhio del signiore ingrassa el chavallo». E. Corradini, *Matteo de' Pasti. Medaglia di Leon Battista Alberti (1404-1472)*, in *Le muse e il principe*, cit., vol. 1, pp. 166-167; S. Danesi Squarzina, *Leon Battista Alberti (?). Disegno raffigurante un occhio alato*, scheda n. 3, cit., p. 46.

<sup>7</sup> L. B. Alberti, *Le Intercentali*, trad. it. a cura di Ida Garghella, cit., pp. 242-243.

<sup>8</sup> Il primo ad adottare *Anuli* come chiave di lettura è stato R. Watkins (*L. B. Alberti's emblem, the winged eye and his name Leo*, cit., pp. 256-258) per il quale l'occhio, simbolo del Dio, e le ali, della velocità, alluderebbero alla conoscenza intuitiva, la sola che permetta di accedere alla contemplazione divina. Per R. Wittkower (*Allegoria e migrazione dei simboli*, cit.,

p. 235) è il «simbolo dell'onniscienza divina e l'incarnazione dello stimolo a un'attenta vigilanza che risulti sempre guidata direttamente dalla forza dell'intelletto». Per S. Danesi Squarzina (*Leon Battista Alberti. Disegno raffigurante un occhio alato*, cit., p. 46) «l'occhio significa la divinità, le ali sono l'onnipresenza, la fama, la capacità di volare alto; è la fama che donando l'immortalità uguaglia l'artista a Dio». Sulla stessa linea si pongono K. Giehlow (*Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchster Kaiserhauses", xxxii, 1915, pp. 36-37), e L. Volkmann (*Bilderschriften der Renaissance*, cit., p. 11), per i quali l'occhio raffigurato è quello di Dio che richiama all'imminenza del Giudizio. Anche P. Panza, (*Leon Battista Alberti. Filosofia e teoria dell'arte*, cit., pp. 50-51) collega l'occhio con il simbolo solare e con Dio, fonte di conoscenza e verità. Si discostano da questa linea P. H. Michel (*Un idéal humain au XV<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 181) e M. Jarzombek (*On Leon Battista Alberti*, cit., pp. 63-65) per i quali l'occhio si riferisce non alla conoscenza divina ma umana, attenta a cogliere i segreti della natura. In questa direzione Jarzombek ha fatto riferimento ad un altro passo di *Anuli* in cui l'immagine di Pegaso, in volo sull'oceano, rappresenterebbe la potenza dell'intelligenza dell'uomo.

<sup>9</sup>Esiste un'altra linea interpretativa che si basa sulla conoscenza del mondo animale. K. Badt (*Drei plastische Arbeiten von Leone Battista Alberti*, cit., p. 81) pone il simbolo in relazione con il discorso di Aristotele sull'occhio dell'aquila che può fissare il sole senza rimanere accecata; L. Schneider (*Leon Battista Alberti: Some Biographical Implications of The Winged Eye*, "The Art Bulletin", lxxxii, 1990, p. 266) lo collega con la teoria secondo cui le aquile provano la legittimità dei loro piccoli facendo loro guardare il sole senza battere le palpebre, o con i leoni che nascono con gli occhi aperti e non dormono mai. Sempre al leone, i cui occhi – si riteneva – conservassero le loro virtù anche dopo la morte, fa riferimento Rykwert (*Emblema del genio*, "Casabella", vol. LVIII, n. 3, 1994, p. 53) il quale ha interpretato l'emblema come un appello alla fama dell'uomo virtuoso, che rimane immortale. Il richiamo all'occhio del leone spiegherebbe così anche la scelta del secondo nome "Leon", che appare per la prima volta proprio sulla medaglia-autoritratto. Una brillante ricostruzione delle fonti classiche e bibliche che sottendono l'iconografia dell'occhio e del serto d'alloro è stata condotta da A. G. Cassani, *L'occhio e l'ala*, cit., pp. 39-91.

<sup>10</sup>Nel suo libro sui *Misteri pagani del Rinascimento* (cit., p. 288), Wind, distinguendo il simbolo dalla sfinge che muore non appena i suoi enigmi sono stati risolti, osserva che alcuni simboli «ci tormentano fin tanto che non li capiamo, e ci tediano non appena li abbiamo capiti. [...] Ma l'occhio alato di Leon Battista Alberti è un esempio contrario: esso mostra che un grande simbolo è l'opposto di una sfinge; esso è ancora più vitale quando il suo enigma è stato risolto».

<sup>11</sup>Questa visione "senza veli" è possibile solo da morti o in sogno. Così a Libripeta, protagonista dell'intercenale *Somnium*, è concesso, durante un viaggio onirico, di vedere luoghi straordinari, mostri terrificanti, ma anche i giorni perduti dagli uomini e tutto ciò che sulla terra è stato abbandonato (onori, benefici, senno, amore e ricchezza). Si ricordi che questa intercenale, come è stato ormai dimostrato dalla critica, costituisce il modello a cui si rifece quasi letteralmente l'Ariosto per la descrizione del viaggio di Astolfo sulla luna. Cfr. C. Segre, *Nel mondo della luna ovvero L. B. Alberti e Ludovico Ariosto*, "Rivista di cultura classica e medievale", 1965, pp. 1025-1033.

<sup>12</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, I, 2, cit., p. 10.

<sup>13</sup> *Ibid.*, II, 26, p. 46.

<sup>14</sup> *Ibid.*, I, 12, p. 28.

<sup>15</sup> *Id.*, *L'Architettura*, I, 3, cit., p. 26: «I teologi dell'antichità chiamarono l'atmosfera Palade. Omero dice che è una dea, dall'appellativo di Glaucopeide, indicante l'aria pura, che è per propria natura perfettamente trasparente». L'aria, elemento fondamentale per una buona percezione visiva è identificata con la dea protettrice delle arti, ulteriore conferma dell'importanza della vista e dell'immagine per le arti figurative.

<sup>16</sup> *Ivi.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, III, 2, p. 178.

<sup>18</sup> *Ibid.*, VIII, 8, p. 756. Il problema della luce, in architettura, fonde motivi di estetica e di funzionalità pratica dato che il numero e la buona esposizione delle finestre deve essere adeguata sia allo scopo per cui il luogo è adibito sia alla possibilità di fruire al meglio la bellezza del paesaggio e godere la vista di monti, mari o laghi.

## Appendice biobibliografica

### *Cenni biografici*

Battista Alberti (il nome Leone si crede assunto più tardi), figlio illegittimo di Lorenzo di Benedetto Alberti e Bianca Fieschi, nasce il 14 febbraio del 1404 a Genova, poiché gli Alberti, una delle più ricche famiglie di commercianti fiorentini, sono stati alla fine del Trecento costretti all'esilio. In seguito Lorenzo si trasferisce con i figli nel Veneto e intorno al 1415 Battista frequenta a Padova la scuola di Gasparino Barzizza, dove apprende il latino e, probabilmente, il greco e conosce Francesco Barbaro, Francesco Filelfo, Antonio Beccadelli detto il Panormita. Nel 1420 segue a Bologna i corsi giuridici e, nonostante un periodo di abbandono durante il quale si dedica alla fisica e alla matematica, conseguirà la laurea in diritto canonico nel 1428. Ma questi anni sono contristati dalla morte del padre, da quella dello zio tutore Ricciardo, dai dissapori con la famiglia e dalle difficoltà economiche, avvenimenti riecheggianti nella sua prima composizione letteraria la commedia *Philodoxeos*. Secondo alcuni biografi, Alberti viaggia al seguito del cardinale Albergati in Francia e in Germania. Nel 1432 si trova a Roma come segretario del patriarca di Grado, Biagio Molin; è nominato abbreviatore apostolico e diviene priore di S. Martino a Gangalandi (diocesi di Firenze). In questo periodo inizia gli studi sulle antichità romane che lo porteranno alla redazione della *Descriptio urbis Romae*. Dopo la revoca del bando torna a Firenze ove stringe rapporti con gli umanisti e gli artisti più noti e frequenta il fervente mondo culturale della città. Frutto di questo ritorno sono gli scritti sulle arti figurative: il *De pictura* (1435), gli *Elementi di pittura*, il *De punctis et lineis apud pictores* e, probabilmente, il *De statua*, ma la datazione di quest'opera è molto controversa. Dal 1436 al 1439 viaggia al seguito del Papa Eugenio IV, recandosi a Bologna e a Ferrara. Dal 1439 al 1443 dimora stabilmente a Firenze e organizza con Cosimo de' Medici il Certame Coronario. Intorno al 1443 presta la sua prima consulenza come architetto fornendo suggerimenti a Lionello d'Este per il monumento a Niccolò I e per il campanile della cattedrale a Ferrara. In seguito si trasferisce a Roma dove, nel 1447, viene eletto Papa, col nome di Niccolò V, Tommaso da Sarzana, compagno di studi di Al-

berti negli anni bolognesi. Gli viene affidato l'incarico di soprintendere al restauro di importanti edifici antichi e la progettazione delle opere con cui inizia il processo di trasformazione della città. Agli anni tra il 1447 e il 1451 risale il progetto e la costruzione del Palazzo Rucellai a Firenze. Nel 1450 realizza il progetto del Tempio Malatestiano di Rimini, seguendo i lavori da Roma. Durante il periodo romano scrive il *De re ædificatoria* che sappiamo già compiuto nel 1452. Al 1455 risale, probabilmente, l'inizio dei lavori alla facciata della chiesa di Santa Maria Novella a Firenze, avviati su commissione di Giovanni Rucellai. Nel 1459 parte al seguito del nuovo Papa Pio II per Mantova, dove conosce il marchese Ludovico II Gonzaga che gli commissiona il progetto per la chiesa/mausoleo di San Sebastiano. Tra il 1460 e il 1468 torna a più riprese a Firenze dove incontra Lorenzo il Magnifico e Marsilio Ficino. Con l'ascesa al soglio pontificio di Paolo II perde l'incarico di abbreviatore ma continua a vivere a Roma. Nel 1470 appronta il progetto per la chiesa di Sant'Andrea a Mantova e completa i lavori di Santa Maria Novella. Muore a Roma tra il 19 e il 25 aprile 1472.

#### *Opere di Leon Battista Alberti*

1424

*Philodoxeos*. Commedia in latino, inizialmente diffusa con lo pseudonimo di Lepido. A questa seguì, dieci anni dopo, una seconda edizione riveduta e corretta, a cui Alberti premise un *Commentarium* (1434), dove confessa di essere l'autore. *Editio princeps* a cura di Aldo Manuzio, *Lepidi comici veteris Philodoxios fabula ex antiquitate eruta ab A. M.*, Lucca, 1588. Ma secondo C. Grayson (*La prima edizione del Philodoxeos fabula*, "Rinascimento", v, 1954, pp. 291-293) fu edita per la prima volta a Salamanca intorno al 1500. Edizione critica a cura di Lucia Cesarini Martinelli, "Rinascimento", xvii, 1977, pp. 111-234.

1431-34

*Descriptio Urbis Romæ*. Scritto topografico-allegorico in latino di datazione molto controversa. Secondo alcuni risale al primo soggiorno romano (1431-34), secondo altri al secondo (1443-55). Fu pubblicato per la prima volta da G. B. Rossi, *Piante iconografiche prospettive di Roma anteriori al secolo XVI dichiarate*, Roma, Salviucci, 1879. Trad. it. di G. Orlandi in appendice a L. Vagnetti, *Lo studio di Roma negli scritti albertiani*, in Aa. Vv., *Convegno internazionale indetto nel V Centenario di Leon Battista Alberti*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, pp. 73-137.

1432

*De commodis litterarum atque incommodis*. Dissertazione in latino sugli studi letterari. *Editio princeps* a cura di G. Massaini, *Leonis*

*Baptistæ Alberti Opera*, Firenze, 1496. Edizione critica e traduzione a cura di G. Farris (Milano, Marzorati, 1971). L. Boschetto, sulla base di documentate indagini (*Nuovi documenti su Carlo di Lorenzo degli Alberti e una proposta per la datazione del De commodis litterarum atque incommodis*, "Albertiana", vol. I, 1998, pp. 43-60) propone questa nuova datazione rispetto a quella fissata tradizionalmente nel 1428-29.

1433-34

*Libri della Famiglia*. Dialoghi in volgare in quattro libri. L'ultimo è stato scritto all'incirca nel 1441 con il titolo *De amicitia*. Per Garin, la datazione dei primi tre libri è da far risalire al 1437-38. I quattro libri furono pubblicati, per la prima volta insieme, da A. Bonucci, *Opere volgari di L. B. Alberti*, vol. II, Firenze, tip. Galileiana, 1844. Edizione critica più recente a cura di R. Romano e A. Tenenti, Torino, Einaudi, 1994.

1434-36 c.

*De Statua*. Trattato sulla scultura in latino. Tutti i critici lo collocano, con ampie variazioni, tra il 1430 e il 1460 (Tatarkiewicz addirittura nel 1464). Il volgarizzamento di C. Bartoli (*Opuscoli morali*, Venezia, 1568) fu a lungo creduto opera dello stesso Alberti ed è stato ripubblicato sotto la cura di O. Morisani (Catania, Ed. dell'Università, 1961). Il testo latino (con traduzione in tedesco) fu pubblicato per la prima volta da H. Janitschek, *L. B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, Wien, Braumüller, 1877. Edizione critica a cura di C. Grayson, *On painting. On sculpture*, London, Phaidon, 1972. Traduzioni moderne a cura di M. Collareta, Padova, Liviana, 1998 e di M. Spinetti, Napoli, Liguori, 1999.

1435

*De pictura*. Trattato sulla pittura in latino. *Editio princeps* Basilea, 1540; trad. it. a cura di Lodovico Domenichi, Venezia, 1547; ed. critica a cura di C. Grayson, Bari, Laterza, 1980 con la versione volgare dello stesso Alberti a fronte.

*De punctis et lineis apud pictores*. Nota al testo precedente. Pubblicato da G. Mancini, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Firenze, Sansoni, 1890.

1436

*Della pittura*. Versione in volgare del *De pictura*. Secondo Mancini è precedente a quella latina. Per Grayson, dopo aver completato la versione latina (1435), Alberti la tradusse in volgare (1436) dedicandola a Brunelleschi, per poi tornare sulla redazione latina, apportandovi alcune modifiche prima di dedicarla a Giovan Francesco Gonzaga (1438 c.). Ed. critica a cura di L. Mallé, Firenze, Sansoni, 1950 e di C. Grayson, *Opere volgari*, vol. III, Roma-Bari, Laterza, 1973. *Elementi di pittura*. Trattatello tecnico-didascalico in volgare; svi-

- luppa i principi geometrici e le loro applicazioni in pittura esposte nel I libro del *De pictura*. Fu pubblicato per la prima volta da G. Mancini (*Opera inedita et pauca separatim impressa*, Firenze, Sansoni, 1890). Edizione critica a cura di C. Grayson (*Opere volgari*, vol. III, Roma-Bari, Laterza, 1973).
- 1436-37 c.  
*Elementa picturæ*. Versione latina dell'opera precedente edita per la prima volta dal Mancini (Cortona, tip. Bimbi, 1864), e poi in *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Firenze, Sansoni, 1890.
- 1437  
*Apologhi*. Cento favole in latino sul mondo animale e vegetale. *Editio princeps* a cura di G. Massaini, *Leonis Baptistae Alberti Opera*, Firenze, 1496. Edizione critica e traduzione più recente a cura di R. Contarino (*Apologhi ed elogi*, Costa & Nolan, Genova, 1984).
- 1437-38  
*Vita di L. B. Alberti*. Inizialmente ritenuta anonima, ormai è stata riconosciuta come un'autobiografia. Edizione critica: *L'autobiografia di L. B. Alberti. Studio e edizione*, a cura di R. Fubini e A. Menci Gallorini, "Rinascimento", s. II, vol. XII, 1972, pp. 21-78.
- 1439 c.  
*Intercoenales*. Raccolta, in undici libri, di dialoghi e favole allegorico-morali in latino redatti forse tra il 1421 e il 1439. Prima ed. parziale in G. Mancini, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Firenze, Sansoni, 1890. I rimanenti libri furono scoperti da E. Garin nel 1964 e pubblicati per la prima volta in "Rinascimento", II, vol. IV, 1964, pp. 125-258 e poi in volume (*Intercenali inedite*, Firenze, Sansoni, 1965). La prima traduzione integrale, in lingua italiana, si deve a Ida Garghella (Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998).
- 1440 c.  
*Theogenius*. Dialogo morale sulla fortuna. In lingua volgare. *Editio princeps* Venezia, 1545. Edizione critica a cura di C. Grayson, *Opere volgari*, vol. II, Roma-Bari, Laterza, 1966.
- 1441  
*De equo animante*. Scritto in latino sull'allevamento dei cavalli. *Editio princeps* Basilea, 1556. Edizione critica e traduzione recente a cura di A. Videtta, *Il cavallo vivo*, Napoli, Cesmet, 1991<sup>2</sup>.
- 1441-42  
*Canis*. Elogio in latino. *Editio princeps* a cura di G. Massaini (Firenze, 1496). Edizione critica e traduzione recente a cura di R. Contarino (*Apologhi ed elogi*, Costa & Nolan, Genova, 1984).  
*Musca*. Elogio in latino. Edizione critica a cura di C. Grayson, *Opuscoli inediti di Leon Battista Alberti*. «Musca» e «Vita Sancti Potiti», Firenze, Olschki, 1954. Traduzione a cura di R. Contarino (*Apologhi ed elogi*, Costa & Nolan, Genova, 1984).

1441-43

*Profugiorum ab erumna libri*. Dialogo in volgare. Sulla scorta di alcuni accenni inclusi nell'opera, la sua composizione è fissata nel 1441-2 dal Grayson (*The Humanism of Alberti*, "Italian Studies" XII, 1957, pp. 37-56, in part. p. 51) e nel 1442-1443 dal Mancini (*Vita di Leon Battista Alberti*, Firenze, Sansoni, 1882, cap. VIII, p. 199). Fu pubblicato, per la prima volta, da A. Bonucci, (*Opere volgari di Leon Battista Alberti*, vol. I, Firenze, tip. Galileiana, 1843), con il titolo *Della tranquillità dell'animo*. Edizione critica a cura di C. Grayson, *Opere volgari*, vol. II, Roma-Bari, Laterza, 1966, rivista da G. Ponte, Genova, Tilgher, 1988.

1447 c.

*Momus sive de principe*. Romanzo politico-allegorico in latino, composto tra il 1443 e il 1450. *Editio princeps* Roma, 1520. Prima trad. it. in *Opuscoli morali*, a cura di C. Bartoli, Venezia, 1568. Tra le edizioni critiche e traduzioni moderne ricordiamo quella a cura di G. Martini, Bologna, Zanichelli, 1942, e la più recente a cura di R. Consolo, Genova, Costa & Nolan, 1986.

1450 c.

*Grammatica della lingua toscana*. In volgare. Fu pubblicata per la prima volta da C. Trabalza, in appendice alla sua *Storia della Grammatica italiana*, Firenze, 1908. Edita dal Grayson, *Opere volgari*, vol. III, Bari, Laterza, 1973.

1450-51

*Ludi rerum mathematicarum*. Risoluzione di problemi geometrici e matematici in volgare, esposto in forma epistolare. *Editio princeps* a cura di C. Bartoli, *Opuscoli morali di L. B. Alberti*, Venezia, 1568, con il titolo di *Piacevolezze matematiche*. Edizione critica a cura di C. Grayson, *Opere volgari*, vol. III, Roma-Bari, Laterza, 1973.

1452 c.

*De re ædificatoria*. Trattato d'architettura in dieci libri scritto in latino, composto probabilmente a partire dal 1443. In appendice (mai pubblicati e ora perduti) figuravano i seguenti scritti: *Navis*, *Aeraria*, *Historia numeri et linearum*, *Quid conferat architectus in negotio*. *Editio princeps*, Firenze, 1485, prima trad. it. a cura di P. Lauro, Venezia, 1546. Ed. critica e trad. it. moderna, con il titolo *L'Architettura*, a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1966, 2 voll.

1460 c.

*Trivium senatoria*. Scritto sulla retorica in latino. *Editio princeps* a cura di G. Massaini, *Leonis Baptistæ Alberti Opera*, Firenze, 1496. Trad. it. in *Opuscoli morali*, a cura di C. Bartoli, Venezia, 1568.

1462

*Sentenze pitagoriche*. Aforismi in volgare. Edizione critica a cura di



C. Grayson, *Opere volgari*, vol. II, Roma-Bari, Laterza, 1966, pp. 299-300.

1470 c.

*De iciarchia*. Dialogo in volgare. Fu pubblicato per la prima volta da A. Bonucci, *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, vol. III, Firenze, tip. Galileiana, 1845. Edizione critica a cura di C. Grayson, *Opere volgari*, vol. II ("Rime e trattati morali"), Roma-Bari, Laterza, 1966.

#### *Repertori bibliografici e centri di ricerca*

Al sito internet "<http://ourworld.compuserve.com/homepages/mpao-li/>" dedicato a Leon Battista Alberti è possibile reperire informazioni concernenti la ricerca albertiana e indicazioni bibliografiche relative ai testi pubblicati dopo il 1995. Un repertorio bibliografico su CD-ROM sta per essere realizzato dal *Centro di Studi sul Classicismo* di San Gimignano, che sotto la guida di Roberto Cardini ha messo a punto un progetto di edizione critica e commento di tutti gli scritti albertiani. Ad un'impresa analoga mira la *Société Internationale Leon Battista Alberti*, presieduta da Francesco Furlan, la quale pubblica la rivista *Albertiana*, edita da Leo S. Olschki. Nel 1998 è stato fondato a Mantova il *Centro Studi Leon Battista Alberti*, diretto da Arturo Calzona.

#### *Bibliografia sull'estetica del Rinascimento*

Baeumler A., *Estetica*, (1934), Padova, Edizioni di Ar, 1999

Blunt A., *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, (1940), Torino, Einaudi, 1966

Burroughs Ch., *La riflessione sull'arte nel Rinascimento*, in M. Dufrenne e D. Formaggio (a cura di), *Trattato di estetica. Storia*, Milano, Mondadori, 1981

Jäger M., *Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance*, Köln, DuMont, 1990

Kristeller P. O., *Il sistema moderno delle arti*, (1951), Firenze, Alina, 1985

Panofsky E., *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, (1924), Firenze, La Nuova Italia, 1996<sup>2</sup>

Perpeet W., *Das Kunstschöne. Sein Ursprung in der italienischen Renaissance*, Freiburg/München, Verlag Karl Alber, 1987

Schlosser Magnino J., *La letteratura artistica*, (1924), Firenze, La Nuova Italia, 1977

Tatarkiewicz W., *Storia dell'estetica*, vol. III ("L'estetica moderna"), (1970), Torino, Einaudi, 1980

Idem, *Storia di sei Idee*, (1976), Palermo, Aesthetica, 1997<sup>2</sup>

Vasoli C., *Estetica e letteratura fra Quattrocento e Cinquecento*, in M. Dufrenne e D. Formaggio (a cura di), *Trattato di estetica. Storia*, Milano, Mondadori, 1981

Idem, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in Aa. Vv., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, 1959  
Venturi L., *Storia della critica d'arte*, Torino, Einaudi, 1964

### Letteratura primaria

Per gli autori antichi e medievali e per i moderni in lingua straniera si indicano le traduzioni consultate:

#### a) Antichità:

Aristotele, *Metafisica*, trad. it. di A. Russo, Roma-Bari, Laterza, 1988<sup>3</sup>

Cicerone M. T., *De inventione*, Paris, Les Belles Lettres, 1994

Idem, *Opere politiche e filosofiche (De republica, De legibus, De officiis)*, vol. I, trad. it. di L. Ferrero e N. Zorzetti, Torino, UTET, 1974

Idem, *Opere politiche e filosofiche (De finibus bonorum et malorum, Tusculanae disputationes)* vol. II, trad. it. di N. Marinone, Torino, UTET, 1988

Idem, *Opere retoriche (De oratore, Brutus, Orator)*, a cura di G. Norcio, Torino, UTET, 1976

Demetrio, *Lo stile*, trad. it. e cura di G. Lombardo, Palermo, Aesthetica, 1999

Filostrato F., *Vita di Apollonio di Tiana*, trad. it. di D. Del Corno, Milano, Adelphi, 1988<sup>2</sup>

Luciano, *Il sogno o la vita di Luciano*, trad. it. di S. Maffei, in *Descrizioni di opere d'arte*, Torino, Einaudi, 1994

Orapollo, *I geroglifici*, Milano, Rizzoli, 1996

Plinio, *Storia Naturale* (lib. 33-37), vol. v, trad. it. di A. Corso et al., Torino, Einaudi, 1988

Plutarco, *Vita di Pericle*, in *Vite Parallele*, a cura di C. Carena, Milano, Mondadori, 1981

Quintiliano, *Istituzione oratoria*, trad. it. di O Frilli, Bologna, Zanichelli, 1983

Tacito, *Dialogus de oratoribus*, trad. it. a cura di A. Arici, Torino, UTET, 1970<sup>2</sup>

Vitruvio, *De architectura*, trad. it. di A. Corso e E. Romano, Torino, Einaudi, 1997

#### b) Medioevo:

Agostino, *De musica*, in *Ordine, musica, bellezza*, a cura di M. Bettetini, Milano, Rusconi, 1992

Alighieri D., *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1985

Boccaccio G., *Decamerone*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980

Idem, *Genealogia deorum gentilium* (XIV-XV), in *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1965

Cennini C., *Il libro dell'arte*, a cura di F. Tempesti, Milano, Longanesi, 1984

Ugo di San Vittore, *Didascalicon*, trad. it. di V. Liccaro, Milano, Rusconi, 1987

c) *Rinascimento*:

Averlino A., detto Filarete, *Trattato di architettura* (1461-64), a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, Milano, Il Polifilo, 1972

Castiglione B., *Il libro del Cortegiano*, Torino, Einaudi, 1998

Castiglione B.-Raffaello, *Lettera a papa Leone X*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, vol. III, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, pp. 2971-2985

D'Olanda F., *Dialoghi*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, vol. I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971

Danti V., *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni*, in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. I, Bari, Laterza, 1960

Dolce L., *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. I, Bari, Laterza, 1960

Doni F., *Diceria del Doni a M. Giovann'Angelo scultore*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, vol. I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971

Ficino M., *Sopra lo amore o ver'Convito di Platone*, Milano, Celuc, 1973

Firenzuola A., *Dialogo delle bellezze delle donne*, in *Opere scelte*, a cura di G. Fatini, Torino, UTET, 1957

Gaurico P., *De Sculptura*, a cura di A. Chastel e R. Klein, Genève, Droz, 1969

Ghiberti L., *I commentari*, Napoli, Ricciardi, 1947

Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, Milano, TEA, 1995

Lomazzo G. P., *Idea del Tempio della pittura*, rist. anast. Hildesheim, Olms, 1965

Manetti A., *Vita di Filippo Brunelleschi*, a cura di D. De Robertis e G. Tanturli, Milano, Il Polifilo, 1976

Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, a cura di G. Nicco Fasola, Firenze, Le Lettere, 1984

Pino P., *Dialogo di Pittura*, in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. I, Bari, Laterza, 1960

Raffaello, *Lettera al Castiglione*, (1514), in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, vol. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, pp. 1529-1531

Varchi B., *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura* (1546), in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, vol. I, Bari, Laterza, 1960

Vasari G., *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* (1568), a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, Firenze, Sansoni, 1966-71

d) *Barocco ed Età Moderna:*

Baldinucci F., *Lettera al Marchese Vincenzo Capponi nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di Pittura* (1681), Roma-Firenze, Piero Matini all'Insegna del Lion d'oro, 1687

Batteux Ch., *Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio*, (1746), Palermo, Aesthetica, 1992<sup>3</sup>

Mancini G., *Considerazioni sulla pittura*, (1617/28), voll. 2, a cura di A. Marucchi e L. Salerno, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957

Mendelssohn M., *I principî fondamentali delle Belle Arti*, (1757), a cura di M. Cometa, "Aesthetica Preprint" n. 26, Palermo, 1989

*Bibliografia critica*

Aa. Vv., *L'ornamento*, "Rivista di estetica" (n. monografico), XXII, n. 12, 1982

Aiken A. J., *Leon Battista Alberti's System of Human Proportions*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 43, 1980, pp. 68-96

Altrocchi R., *The Calumny of Apelles in the Literature of the Quattrocento*, "Publications of the Modern Language Association of America" XXXVI 1921, pp. 454-491

Aluffi Begliomini L., *Note sull'opera dell'Alberti: il Momus e il De re aedificatoria*, "Rinascimento", s. II, XII, 1972, pp. 267-283

Arasse D., *Alberti et le plaisir de la peinture: propositions de recherche*, "Albertiana", n. 1, 1998, pp. 143-152

Argan G. C., *The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the XV Century*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 9, 1946, pp. 96-121

Arnheim R., *Arte e percezione visiva*, 1954, Milano, Feltrinelli, 1997<sup>13</sup>

Idem, *La macchina prospettica di Brunelleschi*, in Id., *Intuizione e intelletto*, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 217-225

Arrighi G., *I «Ludi matematici» di Leon Battista Alberti*, in G. Tarugi (a cura di), *Civiltà dell'Umanesimo*, Firenze, Olschki, 1972, pp. 31-49

Assunto R., *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Milano, Il Saggiatore, 1961

Aurigemma M., *Motivi tematici e storici della Philodoxeos fabula*, "Critica letteraria", v, fasc. I, 1977, pp. 30-59

Badaloni N., *L'interpretazione delle arti nel pensiero di L. B. Alberti*, "Rinascimento", s. II, vol. III, 1963, pp. 59-113

Badt K., *Drei plastische Arbeiten von Leone Battista Alberti*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", VIII, 1957-59, pp. 78-87

Barelli E., *The "sister arts" in Alberti's Della pittura*, "The British Journal of Aesthetics", n. 3, 19, 1979, pp. 251-262

Battisti E., *Il concetto di imitazione nel Cinquecento italiano*, in Id., *Rinascimento e Barocco*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 175-215

Idem, *Il metodo progettuale secondo il "De re ædificatoria" di Leon Battista Alberti*, in Aa. Vv., *Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti*, Mantova, Biblioteca Comunale, 1974

Idem, *Ornato e sovrastruttura*, in Aa. Vv., *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Firenze, CentroDi, 1980, pp. 177-191

Battistini A., *Ornamento e scrittura*, in Aa. Vv., *Le ragioni della retorica*, a cura di G. Fenocchio, Modena, Mucchi, 1986, pp. 71-90

Baxandal M., *A dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este: Angelo Decembrio's De politia litteraria pars. LXVIII*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXVI, 1963, pp. 304-326

Idem, *Alberti and Cristoforo Landino: the practical criticism of painting*, "Convegno Internazionale indetto nel v centenario della morte di Leon Battista Alberti (1972)", (Quaderno n. 209), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, pp. 143-154

Idem, *Giotto e gli umanisti* (1971), Milano, Jaca Book, 1994

Idem, *Pittura e esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978

Behn I., *Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph*, Strasburg, Heitz und Mündel, 1911

Bek L., *Voti frateschi, virtù di umanista e regole di pittore*, "Analecta Romana Instituti Danici", VI, 1971, pp. 63-106

Benassi S., *Gli antichi e le origini del moderno*, Bologna, Clueb, 1995

Benevolo L., *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1973

Berra G., *La storia dei canoni proporzionali del corpo umano e gli sviluppi in area lombarda alla fine del '500*, "Raccolta vinciana", XXV, 1993, pp. 159-310

Bertelli C., *La composizione in L. B. Alberti tra pittura e architettura*, "Casabella", vol. I, 1986, pp. 52-60

Bertolini L., *De pictura*, scheda in appendice a J. Rykwert e A. Engel, *Leon Battista Alberti*, Milano, Electa, 1994, pp. 423-424

Bialostocki J., *The power of Beauty: an utopian idea of Leon Battista Alberti*, in Aa. Vv., *Studien zur toskanische Kunst. Festschrift für L. H. Heydenreich*, München, Prestel Verlag, 1964, pp. 13-19

Idem, *The Renaissance Concept of Nature and Antiquity*, in Aa. Vv., *The message of Images. Studies in the History of Art*, Vienna, Irsa, 1988, pp. 64-68

Bianchi Bensimon N., *"Leggetemi e amatemi": la relation auteur-public dans l'oeuvre de L. B. Alberti*, in *Hommage à Jacqueline Brunet*, vol. I, a cura di M. Diaz-Rozzotto, "Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté", Paris, 1997, pp. 365-381

Eadem, "Nihil dictum quin prius dictum": analyse de la méthode compositive chez Leon Battista Alberti, in Aa. Vv., *La constitution du texte: le tout et les parties, Renaissance-Age classique*, "La Licorne", n. 46, 1998, pp. 109-126

Eadem, *Unité du regard et pluralité des voix. Essai de lecture de Leon Battista Alberti*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998

Bianchi L. e Randi E., *Le verità dissonanti. Aristotele alla fine del Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1990

Bierman V., *Ornamentum. Studien zum Traktat "De re ædificatoria" des Leon Battista Alberti*, Hildesheim-Zürich, Georg Olms Verlag, 1997

Bolzoni L., *Costruire immagini. L'arte della memoria tra letteratura e arti figurative*, in L. Bolzoni e P. Corsi (a cura di), *La cultura della memoria*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 57-97

Bonaria M., *La "Musca" di L. B. Alberti: osservazioni e traduzioni*, "Miscellanea di studi albertiani nel V centenario della morte", Genova, Tilgher, 1975, pp. 47-69

Borsi F. e Borsi S., *Leon Battista Alberti*, "Art Dossier", n. 93 (monografico), 1994

Borsi F., *Leon Battista Alberti. L'opera completa*, Milano, Electa, 1989

Borsi S., *Polifilo architetto. Cultura architettonica e teoria artistica nell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna, 1499*, Roma, Officina Edizioni, 1995

Boschetto L., *Democrito e la fisiologia della follia. La parodia della filosofia e della medicina nel Momus di Alberti*, "Rinascimento", s. II, vol. XXXV, 1995, pp. 3-29

Botto G., *L'edificazione della chiesa di S. Spirito a Firenze*, "Rivista d'arte", 1931, pp. 25-53

Bouleau Ch., *La geometria segreta dei pittori*, Milano, Electa, 1988

Brown B. L., *An Enthusiastic Amateur: Lorenzo de Medici as Architect*, "Renaissance Quarterly", XLVI, 1993, pp. 1-27

Bruschi A., *Qualche considerazione sull'Alberti architetto*, in Aa. Vv., *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, (Atti del convegno internazionale, Mantova 16-19 nov. 1994), Firenze, Olschki, 1999, pp. 15-26

Bundy M. W., 'Invention' and 'Imagination' in the Renaissance, "Journal of English and Germanic Philology", 29, 1930, pp. 535-545

Burckhardt J., *La civiltà del Rinascimento in Italia*, (1866), Firenze, Sansoni, 1952<sup>2</sup>

Burns H., *Un disegno architettonico di Alberti e la questione del rapporto fra Brunelleschi e Alberti*, in Aa. Vv., *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Firenze, CentroDi, 1980

Calibat L., *Rhétorique et architecture dans le "De architectura" de Vitruve*, in Aa. Vv., *Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De architectura*, Roma, École Française de Rome, 1994, pp. 31-46

Calzona A. - Volpi Gherardini L., *Il San Sebastiano di Leon Battista Alberti*, Firenze, Olschki, 1994

Cancro C., *Filosofia e architettura in Leon Battista Alberti*, Napoli, Morano, 1978

Carboni M., *Estetica dell'Ornamento*, Palermo, "Aesthetica Preprint", n. 47, 1996

Cardini R., *Mosaici. Il nemico dell'Alberti*, Roma, Bulzoni, 1990

Carmo M., *Descriptio Urbis Romae: ekfrasis geografica e cultura visuale all'alba della rivoluzione tipografica*, "Albertiana", n. 1, 1998, pp. 121-142

Idem, *L'architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*, Milano, Jaca Book, 1998

Cassani A. G., *L'occhio e l'ala. Un'interpretazione dell'emblema di Leon Battista Alberti*, "Paradosso" ("Geometria e malinconia"), a. 3, n. 8, 1994, pp. 39-91

Cassirer E., *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, (1927), Firenze, La Nuova Italia, 1935 (rist. an. 1974)

Castelfranchi G., *Il «neoclassicismo» di Vitruvio e il classicismo dell'Alberti*, "Paideia", vol. II, III, 1948, pp. 140-145

Castelli P., *Capelli «in aria simile alle fiamme»: il concetto di moto negli scritti di Leon Battista Alberti*, in Aa. Vv., *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, (Atti del convegno internazionale, Mantova 16-19 nov. 1994), Firenze, Olschki, 1999, pp. 163-198

Eadem, *I geroglifici e il mito degli Egizi nel Rinascimento*, Firenze, Edam, 1979

Eadem, *Il lume del sole. Marsilio Ficino medico dell'anima*, Firenze, Opus Libri, 1984

Cessi R., *Gli Alberti di Firenze in Padova*, "Archivio storico italiano", s. V, XL, 1907, pp. 233-284

Idem, *Il soggiorno di Lorenzo e di Battista Alberti a Padova*, "Archivio storico italiano", s. V, XLIII, 1909, pp. 351-359

Chastel A., *Arte e Umanesimo a Firenze ai tempi di Lorenzo il Magnifico*, (1959), Torino, Einaudi, 1964

Idem, *Léonard et la culture*, in Aa. Vv., *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVI<sup>e</sup> siècle*, (Colloques internationaux du Centre de la Recherche Scientifique, Sciences Humaines), Paris, 1953

Idem, *Leonardo architetto*, in A. Chastel, P. Galluzzi, C. Pedretti, *Leonardo*, "Art Dossier", n. 12, 1987, pp. 41-55

Idem, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1954

Idem, *Le arti nel Rinascimento*, in M. Boas Hall, A. Chastel et al., *Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi*, Roma-Bari, Laterza, 1979, pp. 275-322

Choay F., *L'architecture d'aujourd'hui au miroir du De re aedificatoria*, "Albertiana", n. 1, 1998, pp. 7-29

Eadem, *La regola e il modello* (1980), Roma, Officina edizioni, 1986  
Eadem, *Le De re ædificatoria comme texte inaugural*, in Aa. Vv.,  
*Les Traités d'architecture de la Renaissance*, (Actes du Colloque, Tours,  
1-11 Juillet 1981), Paris, Picard, 1988, pp. 83-90

Christiansen K., *Rapporti presunti, probabili e (forse anche) effettivi tra Alberti e Mantegna*, in J. Rykwert e A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, Milano, Electa, 1994, pp. 336-357

Ciapponi L., *Il «De architectura» di Vitruvio nel primo Umanesimo*, "Italia medioevale e umanistica", III, 1960, pp. 59-99

Cieri Via C., *L'Antico fra storia e allegoria. Da Leon Battista Alberti ad Andrea Mantegna*, Roma, Il Bagatto, 1985

Eadem, *Ornamento e varietà: riflessi delle teorie albertiane nella produzione artistico-figurativa fra '400 e '500*, in Aa. Vv., *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, (Atti del convegno internazionale, Mantova 16-19 nov. 1994), Firenze, Olschki, 1999, pp. 235-250

Clark K., *Leon Battista Alberti on Painting*, "The Proceedings of the British Academy", vol. xxx, London, 1946

Collareta M., *Considerazioni in margine al "De statua" e alla sua fortuna*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. III, XII, n. 1, 1982, pp. 171-187

Contarino R., *Leon Battista Alberti moralista*, Caltanissetta, Sciascia, 1991

Corradini E., *Matteo de' Pasti. Medaglia di Leon Battista Alberti (1404-1472)*, in A. Mottola Molfino (a cura di), *Le muse e il principe: arte di corte nel Rinascimento padano*, vol. 1, Modena, Panini, 1991, pp. 166-167

Croce B., *Estetica*, (1902), Milano, Adelphi, 1990

Curtius E. R., *Letteratura europea e Medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992

D'Angelo P. - Velotti S. (a cura di), *Il "non so che". Storia di una idea estetica*, Palermo, Aesthetica, 1997

D'Angelo P., *Celare l'arte. Per una storia del concetto "Ars est celare artem"*, "Intersezioni", n. 2, 1986, pp. 321-341

Damisch H., *Comporre con la pittura*, in J. Rykwert e A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, Milano, Electa, 1994, pp. 186-195

Idem, *The column and the wall*, "Architectural design", vol. 49, n. 5-6, 1979, pp. 18-25

Danesi Squarzina S., *Leon Battista Alberti (?). Disegno raffigurante un occhio alato*, schede nn. 2 e 3, in A. Cavallaro e E. Parlato (a cura di), *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Milano, Mondadori, 1988, pp. 46-47

Della Torre A., *Storia dell'Accademia Platonica*, Firenze, Carnesecchi, 1902

De Robertis D., *Ut pictura poesis. Uno spiraglio sul mondo figurativo albertiano*, "Interpres", 1978, pp. 27-42



De Zurko E., *Alberti's Theory of Form and Function*, "The Art Bulletin", vol. XXXIX, n. 2, 1957, pp. 142-145

Deswarte-Rosa S., *Le De pictura, un traité humaniste pour un art "mécanique"*, introduzione al *De la peinture-De pictura*, Paris, Macula Dédale, 1992, pp. 23-62

Dezzi Bardeschi M., *Sole in Leone. L. B. Alberti: astrologia, cosmologia e tradizione ermetica nella facciata di Santa Maria Novella*, "Psicon", I, 1974, pp. 33-67

Dibon P., *Idées et communication intellectuelle au XVII<sup>e</sup> siècle*, in Bianchi M. L. (a cura di), *Storia delle Idee. Problemi e prospettive*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1989

Di Grado A., *L'ombra del camaleonte*, introduzione a L. B. Alberti, *Momo o del principe*, Genova, Costa & Nolan, 1986, pp. 1-18

Di Stefano E., *Immagine e parola. Note sul linguaggio metaforico nelle "Intercenali" di Leon Battista Alberti*, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia", Università di Palermo, n. 9, 1996, pp. 85-96

Eadem, *Leon Battista Alberti e l'estetica*, "Studi di estetica", s. III, a. XXVI, n. 18, 1998, pp. 173-186

Eadem, *Leon Battista Alberti e la nascita della teoria dell'arte*, in L. Secchi Tarugi (a cura di), *Lettere e arti nel Rinascimento*, Firenze, Cesati, 2000, pp. 181-197

Di Tommaso A., *Nature and the Aesthetic Social Theory of Leon Battista Alberti*, "Medievalia et Humanistica", n. s., n. 3, 1972, pp. 31-49

Dockhorn K., *Macht und Wirkung der Rhetorik*, Berlin/Zürich, Verlag Gehlen, 1968

Donati G., *Leon Battista Alberti. Vie et théorie*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1989

Eco U., *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani, 1987

Idem, *Sviluppo dell'estetica medievale*, in Aa. Vv., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, 1959

Federici Vescovini G., *Il vocabolario scientifico del De pictura dell'Alberti e la bellezza 'naturale'*, in Aa. Vv., *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, (Atti del convegno internazionale, Mantova 16-19 nov. 1994), Firenze, Olschki, 1999, pp. 213-234

Feinstein D. H., *Der Harmoniebegriff in der Kunstliteratur und Musiktheorie der italienischen Renaissance*, Diss., Freiburg, 1977

Ferraris M., *L'immaginazione*, Bologna, Il Mulino, 1996

Feuer-Toth R., *The "apertionum ornamenta" of Leon Battista Alberti and the architecture of Brunelleschi*, "Acta historiae artium academiae scientiarum hungaricae", n. 24, 1978, pp. 147-152

Flaccavento G., *Sulla data del De statua di L. B. Alberti*, "Commentari", XVI, 1965, pp. 216-221

Flashar H., *Die klassizistische Theorie der Mimesis*, in Id. (a cura

di), *Le classicisme à Rome aux I<sup>ers</sup> siècle avant et après J. C.*, Ginevra, Vandoeuvres, 1979, pp. 79-97 (trad. it. in "Studi di estetica", s. III, a. XXI, 1993, pp. 55-71)

Flemming W., *Die Begründung der modernen Aesthetik und Kunstwissenschaft durch Leon Battista Alberti*, Berlin-Leipzig, Teubner, 1916

Florenskij P., *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 1993

Fontana V., *Artisti e committenti nella Roma del Quattrocento. L. B. Alberti e la sua opera mediatrice*, Roma, Ist. Naz. di Studi romani, 1973

Franceschini E., *La Poetica di Aristotele nel sec. XII*, "Atti dell'Istituto veneto", 1935, pp. 523-548

Idem, *Le versioni latine medievali di Aristotele e dei suoi commentatori greci e arabi nelle biblioteche delle tre Venezie*, "Miscellanea di scritti di bibliografia ed erudizione in memoria di L. Ferrari", Firenze, 1952, pp. 313-326

Franzini E., *Estetica e filosofia dell'arte*, Milano, Guerini, 1999

Frauenfelder E., *Il pensiero pedagogico di Leon Battista Alberti* (1970), Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1995<sup>2</sup>

Frommel Ch. L., *Sulla nascita del disegno architettonico*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, a cura di H. A. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano, Bompiani, 1994, pp. 101-120

Fumaroli M., *La scuola del silenzio*, Milano, Adelphi, 1995

Furlan F., *De l'alchimie ou des sciences inutiles: méthode et valeur de la recherche chez Alberti*, "Chrysopoeia", II, 1988, pp. 221-248

Gadol J., *Leon Battista Alberti Universal Man of the Early Renaissance*, Chicago, The University Chicago Press, 1969

Gambutì A., *Nuove ricerche sugli Elementa Picturae*, "Studi e documenti di architettura", n. 1, 1972, pp. 133-172

Garin E. (a cura di), *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, Firenze, Sansoni, 1958

Idem, *Ermetismo nel Rinascimento*, Roma, Editori Riuniti, 1988

Idem, *Il pensiero di Leon Battista Alberti: caratteri e contrasti*, "Rinascimento", s. II, vol. XII, 1972, pp. 3-20

Idem, *L'educazione in Europa (1400-1600)*, Roma-Bari, Laterza, 1976

Idem, *L'Umanesimo italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1994

Idem, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 1961

Idem, *Medioevo e Rinascimento*, (1954), Roma-Bari, Laterza, 1973

Idem, *Prosatori latini del '400*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952

Idem, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVII secolo*, Bari, Laterza, 1975

Geertman H., *Teoria e attualità nella progettistica architettonica di Vitruvio*, in Aa. Vv., *Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De architectura*, Roma, École Française de Rome, 1994, pp. 7-30

- Gentili C., *Poetica e mimesis*, Modena, Mucchi, 1984
- Giehlow K., *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchster Kaiserhauses", xxxii, 1915, pp. 36-37
- Gilbert C., *Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino*, "Marsyas", 3, 1943-45, pp. 87-103
- Gombrich E. H., *Dalla rinascita delle lettere alla riforma delle arti. Niccolò Niccoli e Filippo Brunelleschi*, in Id., *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 129-153
- Idem, *Il senso dell'ordine*, Torino, Einaudi, 1984
- Gosebruch M. von, "Varietà" bei Leon Battista Alberti und der wissenschaftliche Renaissancebegriff, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 20, 1957, pp. 229-238
- Grassi E. e Lorch M., *Umanesimo e retorica. Il problema della follia* (1986), Modena, Mucchi, 1988
- Grassi E., *Potenza dell'immagine*, Milano, Guerini, 1979
- Idem, *La filosofia dell'Umanesimo. Un problema epocale* (1986), Napoli, Tempi moderni, 1988
- Grassi L. e Pepe M., *Dizionario della critica d'arte*, Torino, UTET, 1978
- Grassi L., *Teoria e storia della critica d'arte*, Roma, Multigrafica, 1979
- Grayson C., *A portrait of L. B. Alberti*, "Burlington Magazine", xcvi, 1954, pp. 177-178 (ora in Id., *Studi su Leon Battista Alberti*, Firenze, Olschki, 1998, pp. 77-80)
- Idem, *Alberti and the Tempio Malatestiano. An autograph letter from L. B. Alberti to Matteo de' Pasti, November 18 1454*, New York, The Pierpont Morgan Library, 1957 (ora in Id., *Studi su Leon Battista Alberti*, Firenze, Olschki, 1998, pp. 157-167)
- Idem, *Alberti e l'Antichità*, "Albertiana", vol. I, 1998, pp. 31-41
- Idem, "Introduzione" a L. B. Alberti, *De pictura*, Bari, Laterza, 1980, pp. v-xxxix
- Idem, *Studi su Leon Battista Alberti. II. Appunti sul testo della «Pittura»*, "Rinascimento", IV, 1953, pp. 54-62 (ora in Id., *Studi su Leon Battista Alberti*, Firenze, Olschki, 1998, pp. 57-66)
- Idem, *The Text of Alberti's «De pictura»*, "Italian Studies", xxiii, 1968, pp. 71-92 (ora in Id., *Studi su Leon Battista Alberti*, Firenze, Olschki, 1998, pp. 245-269)
- Green J. e Green P. S., *Alberti's Perspective: a mathematical Comment*, "The Art Bulletin", vol. LXIX, n. 4, 1987, pp. 641-645
- Greenstein J. M., "Historia" in Leon Battista Alberti's "On painting" and in Andrea Mantegna "Circumcision of Christ", Univ. of Pennsylvania, Ph. D., 1984
- Gros P., *Vitruvio e il suo tempo*, "Introduzione" a Vitruvio, *De architectura*, Torino, Einaudi, 1997, pp. IX-LXXVII
- Günther H., *Alberti, gli umanisti contemporanei e Vitruvio*, in Aa.

Vv., *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, (Atti del convegno internazionale, Mantova 16-19 nov. 1994), Firenze, Olschki, 1999, pp. 33-44

Guzzo A., *L'estetica di Leon Battista Alberti*, in Id., *Idealisti ed empiristi*, Firenze, Vallecchi, 1919, pp. 99-107

Hedrick D. K., *The Ideology of Ornament: Alberti and the Erotics of Renaissance urban Design*, "Word & Image", vol. 3, 1987, pp. 111-137

Hellmann G., *Studien zur Terminologie der kunsttheoretischen Schriften Leon Battista Albertis*, Diss., Köln, 1955

Heslop T. A., *Riflessioni teoriche sull'arte nel Medioevo*, in M. Dufrenne e D. Formaggio (a cura di), *Trattato di estetica*, vol. 1, Milano, Mondadori, 1981, pp. 57-67

Hollingsworth M., *Alberti: a Courtier and his Patrons*, in C. Mozzarelli et al. (a cura di), *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 217-224

Eadem, *The Architect in Fifteenth-Century Florence*, "Art History", VII, 1984, pp. 385-410

Horster M., *Brunelleschi und Alberti in ihrer Stellung zur römischen Antike*, "Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVII, 1973, pp. 29-63

Janitschek H., *L. B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, Wien, Braumüller, 1877

Jarzombek M., *On Leon Battista Alberti. His literary and aesthetic Theories*, Cambridge (Mass.)-London, The MIT Press, 1989

Karvouni M., *Il ruolo della matematica nel "De re ædificatoria" dell'Alberti*, in J. Rykwert e A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, Milano, Electa, 1994, pp. 282-287

Kemp M., *From "Mimesis" to "Fantasia": The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*, "Viator. Medieval and Renaissance Studies", vol. 8, 1977, pp. 347-398

Kieszkowski B., *Studi sul platonismo del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1936

Kipp D., *Alberti's "hidden" Theory of Visual Art*, "The British Journal of Aesthetics", 24, n. 3, 1984, pp. 231-240

Klein R., *"Giudizio" e "Gusto" nella teoria dell'arte*, in Id. *La forma e l'intelligibile*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 373-386

Koenigsberger D., *Renaissance Man and Creative Thinking. A History of Concepts of Harmony 1400-1700*, Hassocks (Sussex), The Harvester Press, 1979

Krautheimer R. e T., *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, Princeton University Press, 1957

Krautheimer R., *Alberti and Vitruvius*, in Id., *Studies in early Christian, Medieval and Renaissance Art*, New York, New York University Press, 1969, pp. 323-332

Idem, *Alberti's Templum Etruscum*, in Id., *Studies in early Christian, Medieval and Renaissance Art*, New York, New York University Press, 1969, pp. 333-344

Idem, *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate*, in H. Millon e V. Magnago Lampugnani (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 233-257

Kristeller P. O., *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1987

Kuhn J. R., *Measured Appearances. Documentation and Design in early Perspective Drawing (Leon Battista Alberti, Masaccio, Brunelleschi)*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 53, 1990, pp. 114-132

Kuhn R., *Albertis Lehre über die Komposition als die Kunst in der Malerei*, "Archiv für Begriffsgeschichte", 28, 1984, pp. 123-178

La Barbera S., *Il paragone delle arti nella teoria artistica del Cinquecento*, Bagheria (Pa), Cafaro, 1997

Lang S., *De lineamentis: L. B. Alberti's use of a technical term*, "Journal of Warburg and Courtauld Institutes", 28, 1965, pp. 331-335

Eadem, *La pittura come palcoscenico nel trattato dell'Alberti*, "Quaderni di teatro", n. 14, 1981, pp. 18-30

Lee R. W., *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, (1940), Firenze, Sansoni, 1974

Lehmann Ph. W., *Alberti and Antiquity: Additional Observations*, "The Art Bulletin", vol. LXX, n. 3, 1988, pp. 388-400

Lorente J. F. E., *Tratado de Iconografía*, Madrid, Istmo, 1990

Lorenzoni A. M., *Il principe e l'architetto. Luca Fancelli al servizio di Ludovico II Gonzaga*, in C. Mozzarelli et al. (a cura di), *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 235-237

Lücke H. K., *Alberti index verborum*, voll. 4, München, Prestel Verlag, 1975-79

Idem, *Alberti, Vitruvio e Cicerone*, in J. Rykwert e A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, Milano, Electa, 1994, pp. 70-95

Mallé L., *I trattati d'arte*, s. v. "Alberti", *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. I, Novara, De Agostini, 1980, pp. 215-218

Idem, "Introduzione" a L. B. Alberti, *Della pittura*, Firenze, Sansoni, 1950, pp. 3-49

Mancini G., *Nuovi documenti e notizie sulla vita e gli scritti di Leon Battista Alberti*, "Archivio storico italiano", s. IV, XIX, 1887, pp. 190-212

Idem, *Vita di Leon Battista Alberti*, Firenze, Sansoni, 1882

Marani P., *Leonardo e Leon Battista Alberti*, in J. Rykwert e A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, Milano, Electa, 1994, pp. 358-365

- Maraschio N., *Aspetti del bilinguismo albertiano nel «De pictura»*, "Rinascimento", s. II, vol. XII, 1972, pp. 183-228
- Marinoni A., *Note sulla ricerca delle fonti nei manoscritti vinciani*, "Raccolta vinciana", vol. XXV, 1993, pp. 3-38
- Marolda P., *Crisi e conflitto in Leon Battista Alberti*, Roma, Bonacci, 1988
- Marsh D., *Lucian and the Latins: Humor and Humanism in the Early Renaissance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998
- Idem, recensione a J. Rykwert e R. Tavernor, *On the Art of Building*, "Renaissance Quarterly", vol. 44, n. 4, 1991, pp. 828-834
- Martelli M., *I pensieri architettonici del Magnifico*, "Commentari", XVII, 1966, pp. 107-111
- Mather R. G., *Documents mostly new relating to florentine Painters and Sculptors of the fifteenth Century*, "Art Bulletin", xxx, 1948, pp. 20-65
- Mattioli E., *Luciano e l'Umanesimo*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 1980
- Michel A., *Architecture et rhétorique chez Alberti: la tradition humaniste à Pienza*, in R. Chevallier (a cura di), *Présence de l'architecture et de l'urbanisme romains* (Actes du colloque 12-13 déc. 1981, Hommage à Paul Dufournet), Paris, Les Belles Lettres, 1983, pp. 171-177
- Idem, *La parole et la beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, Les Belles Lettres, 1982
- Michel P. H., *Le traité "De la peinture" de L. B. Alberti. Version latine et vulgaire*, "Revue des études italiennes", 1962, pp. 80-91
- Idem, *Un idéal humain au XV<sup>e</sup> siècle: la pensée de Leon Battista Alberti*, Paris, Les Belles Lettres, 1930
- Middeldorf U., *On the dilettante sculptor*, "Apollo", vol. 107, n. 2, 1978, pp. 310-322
- Millon H. A., *I modelli architettonici nel Rinascimento*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, a cura di H. A. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano, Bompiani, 1994, pp. 19-74
- Modica M., *L'estetica dell'Encyclopédie*, Roma, Editori Riuniti, 1988
- Monteil P., *Beau et laid en latin*, Paris, Klincksieck, 1964
- Morisani O., "Introduzione" a L. B. Alberti, *De statua*, Catania, Edizioni dell'Università, 1961
- Morolli G. e Guzzon M., *Leon Battista Alberti: i nomi e le figure*, Alinea, Firenze, 1994
- Morpurgo Tagliabue G., *Anatomia del Barocco*, Palermo, Aesthetica, 1998<sup>2</sup>
- Mouratova X. M., *Imitatio naturae. L'idée d'imitation de la nature et ses modifications dans l'art et la pensée, du Moyen âge à la Renaissance*, in Aa. Vv., *Littérature de la Renaissance*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978, pp. 181-214

Mühlmann H., *Aesthetische Theorie der Renaissance. Leon Battista Alberti*, Bonn, Rudolf Habelt, 1981

Müller-Hofstede U., *Malerei zwischen Dichtung und Skulptur. L. B. Alberti Theorie der Bilderfindung in Della Pittura*, "Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen", vol. 18, n. 2, 1994, pp. 56-73

Murphy J., *La retorica nel Medioevo. Una storia delle teorie retoriche da S. Agostino al Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1983

Naredi-Rainer P., *Architektur und Harmonie. Zahl, Mass und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Köln, DuMont, 1982

Idem, *La bellezza numerabile: l'estetica architettonica di Leon Battista Alberti*, in J. Rykwert e A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, Milano, Electa, 1994, pp. 292-299

Idem, *Musikalische Proportionen, Zahlenästhetik und Zahlensymbolik im architektonischen Werk L. B. Albertis*, "Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der Universität Graz", XII, 1977, pp. 81-213

Nicco Fasola G., "Introduzione" a Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, Firenze, Le Lettere, 1984

Onians J., *Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ. A study in their sources*, "Journal of Warburg and Courtauld Institutes", n. 34, 1971, pp. 104-114

Idem, *Bearers of Meaning: the Classical Orders in Antiquity, in the Middle Ages and Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1988

Oppel J., *The Priority of the Architect: Alberti on Architects and Patrons*, in F. W. Kent e P. Simons (a cura di), *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*, Oxford, Clarendon Press, 1987, pp. 251-267

Panofsky E., *Artist, scientist, genius: notes on the "Renaissance-Dämmerung"*, in Aa. Vv., *The Renaissance. Six Essays*, New York, New York University Press, 1962, pp. 123-182

Idem, *Il significato delle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962

Idem, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano, Feltrinelli, 1967

Idem, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1991

Panza P., «Lui geometra, lui musico, lui astronomo». *Leon Battista Alberti e le discipline liberali*, in S. Zecchi (a cura di), *Le arti e le scienze*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 243-258

Idem, *Leon Battista Alberti. Filosofia e teoria dell'arte*, Milano, Guerini, 1994

Paoli M., *L'idée de nature chez Leon Battista Alberti*, Paris, Editions Honoré Champion, 1999

Parronchi A., *Ancora sull'Alberti pittore*, in Aa. Vv., *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, (Atti del convegno internazionale, Mantova 16-19 nov. 1994), Firenze, Olschki, 1999, pp. 251-264

Idem, *Le due tavolette prospettiche del Brunelleschi*, in Id., *Studi sulla "dolce" prospettiva*, Milano, Martello, 1964, pp. 226-295

Idem, *Leon Battista Alberti pittore*, in Id., *Studi sulla "dolce" prospettiva*, Milano, Martello, 1964, pp. 437-467

Idem, *Prospettiva e pittura in Leon Battista Alberti*, "Convegno internazionale indetto nel V centenario della morte di Leon Battista Alberti (1972)" (Quaderno n. 209), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, pp. 213-232

Idem, *Sul "De statua" albertiano*, in Id., *Studi sulla "dolce" prospettiva*, Milano, Martello, 1964, pp. 380-414

Idem, *Sul significato degli Elementi di pittura di L. B. Alberti*, "Cronache di archeologia e storia dell'arte", n. 6, 1967, pp. 107-115

Patetta L., *Poliziano e la cultura architettonica alla corte di Lorenzo il Magnifico*, in L. Secchi Tarugi (a cura di), *Poliziano e il suo tempo*, Firenze, Cesati, 1996, pp. 239-254

Pellati F., *Vitruvio nel Medioevo e nel Rinascimento*, "Bollettino del reale Istituto di archeologia e storia dell'arte", 1932, pp. 111-132

Idem, *Vitruvio e Brunelleschi*, "La Rinascita", 1939, pp. 343-365

Pepe M., *Il paragone tra pittura e scultura nella letteratura artistica rinascimentale*, "Cultura e scuola", a. VIII, n. 30, 1969, pp. 120-131

Picchio Simonelli M., *On Alberti's Treatises of Art and their chronological Relationship*, "Yearbook of Italian Studies", 1971, pp. 75-102

Pieper J., *Un ritratto di Leon Battista Alberti architetto: osservazioni su due capitelli emblematici nel Duomo di Pienza*, in J. Rykwert e A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, Milano, Electa, 1994, pp. 54-63

Pizzo Russo L., *Genesi dell'immagine*, Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia (Annali n. 28), 1997

Poeschke J., *Zum Begriff der "Concinnitas" bei Leon Battista Alberti*, in F. Buttner e C. Lenz (a cura di), *Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985*, München, 1985, pp. 45-50

Pohlenz M., *Tò πρόπον. Ein Beitrag zur Geschichte des griechischen Geistes*, "Nachrichten der Gesellschaft der Wiss. zu Göttingen, Philolog.-histor. Kl.", 16, 1933, pp. 53-92 (trad. it. a cura di J. Lundon, in "Aevum Antiquum", 10, 1997, pp. 5-57)

Ponte G., *Armonia e dismisura nelle figure di Leon Battista Alberti*, in L. Secchi Tarugi (a cura di), *Disarmonia, bruttezza e bizzarria nel Rinascimento*, Firenze, Cesati, 1998, pp. 91-102

Idem, *Leon Battista Alberti umanista e scrittore*, Genova, Tilgher, 1991<sup>2</sup>

Pozzi G., *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1996<sup>2</sup>

Idem, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993

Praz M., *Studi sul concettismo*, Firenze, Sansoni, 1946

Romano E., *La capanna e il tempio: Vitruvio o Dell'architettura*, Palermo, Palumbo, 1987

Rossi P., *I filosofi e le macchine (1400-1700)*, (1962), Milano, Feltrinelli, 1971<sup>2</sup>



Rotondi Secchi Tarugi L., *Il metodo pedagogico di Vittorino da Fel-  
tre*, in Ead. (a cura di), *L'educazione e la formazione intellettuale nel-  
l'età dell'Umanesimo*, Milano, Guerini, 1992, pp. 193-204

Russo L., *Una Storia per l'Estetica*, Palermo, "Aesthetica Preprint",  
19, 1988

Idem (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagi-  
ne*, Palermo, Aesthetica, 1997

Idem (a cura di), *Nicea e la civiltà dell'immagine*, Palermo, "Ae-  
sthetica Preprint", 52, 1998

Rykwert J., *Emblema del genio*, "Casabella", vol. LVIII, n. 3, 1994,  
pp. 52-55

Idem, *I committenti e i loro edifici. Sigismondo Malatesta di Rimi-  
ni e il Tempio Malatestiano*, in *Leon Battista Alberti*, a cura di J.  
Rykwert e A. Engel, Milano, Electa, 1994, pp. 378-381

Idem, *Inheritance or tradition?*, "Architectural design?", vol. 49, n.  
5-6, 1979, pp. 2-6

Idem, *Leon Battista Alberti a Ferrara*, in J. Rykwert e A. Engel (a  
cura di), *Leon Battista Alberti*, Milano, Electa, 1994 pp. 158-161

Idem, s. v. *Beauty and ornament* nel glossario in appendice a *Leon  
Battista Alberti, On the Art of Building in Ten Books*, a cura di J.  
Rykwert, Cambridge-London, The MIT Press, 1996

Sabbadini R., *Le edizioni quattrocentistiche della Storia Naturale di  
Plinio*, "Studi italiani di filologia classica", vol. VIII, 1900, pp. 439-448

Idem, *Le scoperte dei codici latini e greci nei secoli XIV e XV*, (1914),  
rist. an. Firenze, Sansoni, 1967

Sanpaolesi P., *Come disegnava l'architettura Leon Battista Alberti?*,  
in Aa. Vv., *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, vol. 1,  
Milano, Electa, 1977, pp. 215-226

Santinello G., *Leon Battista Alberti. Una visione estetica del mondo  
e della vita*, Firenze, Sansoni, 1962

Savignat J. M., *Dessin et architecture du Moyen-âge au XVIII<sup>e</sup> siècle*,  
Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1980

Schädlich Ch. von, *L. B. Albertis Schönheitsdefinition und ihre Be-  
deutung für die Architekturtheorie*, "Wissenschaftliche Zeitschrift der  
Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar", a. v, n. 4, 1957-  
58, pp. 277-284

Schlösser J., *Il non artista: Leon Battista Alberti*, in Id., *Xenia. Saggi  
sulla storia dello stile e del linguaggio nell'arte figurativa*, (1929), Bari,  
Laterza, 1938, pp. 9-46

Schneider L., *Leon Battista Alberti: Some Biographical Implications  
of The Winged Eye*, "The Art Bulletin", LXXXII, 1990, pp. 261-270

Segre C., *Nel mondo della luna ovvero Leon Battista Alberti e Lu-  
dovico Ariosto*, "Rivista di cultura classica e medievale", 1965, pp.

1025-1033

Seigel J. E., *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism. The Union of Eloquence and Wisdom, Petrarch to Valla*, Princeton (N. J.), Princeton University Press, 1968

Seznez J., *La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino, Boringhieri, 1981

Sfogliano Fallico R., *L'Alberti e l'antico nel De re ædificatoria*, in Aa. Vv., *Il Sant'Andrea di Mantova e L. B. Alberti*, Mantova, Biblioteca Comunale, 1974, pp. 157-174

Smith Ch., *Architecture in the Culture of early Humanism. Ethics, Aesthetics and Eloquence 1400-1470*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1992

Eadem, *L'occhio alato: Leon Battista Alberti e la rappresentazione di passato, presente e futuro*, in H. V. Millon e V. Magnago Lampugnani (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milano, Bompiani, 1994, p. 453

Eadem, *Leon Battista Alberti e l'ornamento: rivestimenti parietali e pavimentazioni*, in J. Rykwert e A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, Milano, Electa, 1994, pp. 196-215

Eadem, *Originality and cultural Progress in the Quattrocento Brunelleschi Dome and a Letter by Alberti*, "Rinascimento", vol. 8, 1988, pp. 291-318

Soergel G., *Untersuchungen über den theoretischen Architekturentwurf von 1450-1550 in Italien*, Diss., München, 1958

Souffrin P., *La Geometria practica dans les Ludi rerum mathematicarum*, "Albertiana", n. 1, 1998, pp. 87-104

Speich N., *Die Proportionslehre des menschlichen Körpers. Antike, Mittelalter, Renaissance*, Diss., Zürich, 1957

Spencer J. R., "Introduzione" a L. B. Alberti, *On Painting*, 1956, New Haven-London, Yale University Press, 1966<sup>2</sup>, pp. 11-32

Idem, *Ut pictura poesis. A study in '400 Theory of Painting*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", xx, 1957, pp. 26-44

Spiriti A., *La prefazione del Poliziano al De re ædificatoria di L. B. Alberti: ipotesi di lettura*, "Arte-Documento", n. 6, 1992, pp. 93-96

Spitzer L., *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna, Il Mulino, 1967

Steinberg L., *Leon Battista Alberti e Andrea Mantegna*, in J. Rykwert e A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, Milano, Electa, 1994, pp. 330-335

Syndikus C., *Leon Battista Alberti. Das Bauornament*, Münster, Rhema, 1996

Syson L., *Alberti e la ritrattistica*, in J. Rykwert e A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, Milano, Electa, 1994, pp. 46-53

Idem, *Medaglie*, schede in appendice a J. Rykwert e A. Engel (a

- cura di), *Leon Battista Alberti*, Milano, Electa, 1994, pp. 474-489
- Tafari M., *Ricerca del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1992
- Tateo F., *Il dialogo e il trattato da Alberti a Leonardo*, in *Letteratura italiana*, diretta da C. Muscetta, vol. III, tomo I, Roma-Bari, Laterza, 1980, pp. 297-372
- Idem, *Retorica e poetica fra Medioevo e Rinascimento*, Bari, Adriatica, 1960
- Tavernor R., *Concinnitas, o la formulazione della bellezza*, in J. Rykwert e A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, Milano, Electa, 1994, pp. 300-315
- Idem, *I Gonzaga committenti dei progetti albertiani per San Sebastiano e Sant'Andrea a Mantova e per la tribuna della Santissima Annunziata a Firenze*, in J. Rykwert e A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, Milano, Electa, 1994, pp. 382-391
- Idem, *La ritrattistica e l'interesse di Alberti per il futuro*, in J. Rykwert e A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, Milano, Electa, 1994, pp. 64-69
- Idem, *The Natural House of God and Man. Alberti and Mantegna in Mantua*, in C. Mozzarelli et al. (a cura di), *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 225-233
- Tenenti A., *Il Momus nell'opera di L. B. Alberti*, in Id., *Credenze, ideologie, libertinismi tra Medioevo ed età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 137-154
- Idem, *Leon Battista Alberti e le statue degli dei*, "Intersezioni", a. XVII, n. 1, 1997, pp. 117-122
- Thoenes Ch., *Postille sull'architetto nel De re aedificatoria*, in Aa. Vv., *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, (Atti del convegno internazionale, Mantova 16-19 nov. 1994), Firenze, Olschki, 1999, pp. 27-32
- Thoenes Ch. e Günther H., *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma, Treccani, 1985, pp. 261-310
- Thoenes Ch., *Sostegno e adornamento. Zur sozialen Symbolik der Säulenordnung*, "Kunstchronik", 25, 1972, pp. 343-344
- Tobin R., *Leon Battista Alberti: ancient sources and structure in the Treatises on Art*, Ph. D., s. l., 1979 (Ann Arbor, UMI, 1982)
- Trenti Antonelli M. G., *Il ruolo della medaglia nella cultura umanistica*, in A. Mottola Molfino (a cura di), *Le muse e il principe: arte di corte nel Rinascimento padano*, vol. 1, Modena, Panini, 1991, pp. 25-35
- Trenti L., "Nihil dictum quin prius dictum". *La fenomenologia sentenziosa in L. B. Alberti*, "Quaderni di retorica e poetica", 2, 1986, pp. 51-61
- Ulivi F., *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano, Mar-

zorati, 1959

Vagnetti L., *Concinnitas: riflessioni sul significato di un termine albertiano*, "Studi e documenti di architettura", n. 2, 1973, pp. 137-161

Idem, *Considerazioni sui Ludi matematici*, "Studi e documenti di architettura", n. 1, 1972 (n. monografico), pp. 175-262

Idem, *Lo studio di Roma negli scritti albertiani*, "Convegno internazionale indetto nel v Centenario di L. B. Alberti (1972)", Roma, Accademia Nazionale dei Lincei (Quaderno n. 209), 1974, pp. 73-137

Vasic Vatovec C., *Luca Fancelli architetto. Epistolario gonzaghesco*, Firenze, Uniedit, 1979

Vasoli C., *La dialettica e la retorica dell'umanesimo. "Invenzione" e "Metodo" nella cultura del XV e XVI secolo*, Milano, Feltrinelli, 1968

Idem, *La ratio nella filosofia di Marsilio Ficino*, in M. Fattori e M. L. Bianchi (a cura di), *Ratio*, (VII colloquio del Lessico Internazionale Europeo, 1992), Firenze, Olschki, 1994, pp. 219-237

Vernant P., *Nascita di immagini e altri scritti su religione, storia, ragione*, (1979), Milano, Il Saggiatore, 1982

Vickers B., *Storia della retorica* (1988), Il Mulino, Bologna, 1994

Volkman L., *Bilderschriften der Renaissance, Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Leipzig, Verlag von K. W. Hiersemann, 1923

Warburg A., *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1980

Watkins R., *L. B. Alberti's emblem, the winged eye and his name Leo*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1960, pp. 256-258

Idem, *Note on Parisian ms. of L. B. Alberti's vernacular "Della pittura"*, "Rinascimento", VI, 1955, pp. 369-372

Westfall C. W., *Painting and the Liberal Arts: Alberti's view*, "Journal of the History of Ideas", vol. 30, n. 4, 1969, pp. 487-506

Idem, *Society, Beauty and the Humanistic Architect in Alberti's De re ædificatoria*, "Studies in the Renaissance", n. 16, 1969, pp. 61-79

White J., *Paragone: Aspects of the Relationship between Sculpture and Painting*, in Ch. S. Singleton (a cura di), *Art, Science and History in the Renaissance*, Baltimore, The Hopkins Press, 1967, pp. 43-108

Whitfield J. H., *Momus and the language of Irony*, in P. Hainsworth, V. Lucchesi et al. (a cura di), *The languages of Literature in Renaissance Italy*, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 31-43

Idem, *Momus and the nature of Humanism*, in R. R. Bolgar (a cura di), *Classical influences on European Culture A. D. 500-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, pp. 177-181

Wilde C., *Painting, Alberti and the Wisdom of Minerva*, "British Journal of Aesthetics", vol. 34, n. 1, 1994, pp. 48-59

Wind E., *Misteri pagani del Rinascimento*, (1958), Milano, Adel-

phi, 1971

Wittkower R. e M., *Nati sotto Saturno*, Torino, Einaudi, 1968

Wittkower R., *Allegoria e migrazione dei simboli*, (1977), Torino, Einaudi, 1987

Idem, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo* (1962), Torino, Einaudi, 1964

Wright D. R. E., *Alberti's De pictura: its literary structure and purpose*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 47, 1984, pp. 52-71

Wunenburger J. J., *Filosofia delle immagini* (1997), Torino, Einaudi, 1999

Zanoncelli L., *Reciproche influenze dell'idea di 'divina' proporzione*, in Aa. Vv., *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, (Atti del convegno internazionale, Mantova 16-19 nov. 1994), Firenze, Olschki, 1999, pp. 199-212

Zeri F., *Due dipinti, la filologia e un nome: il Maestro delle tavole Barberini*, Torino, Einaudi, 1961

Zimmermann R., *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, Wien, W. Braumüller, 1858 (rist. an. Hildesheim-New York, Olms, 1973)

Zoubov V., *Alberti et les auteurs du Moyen âge*, "Mediaeval and Renaissance Studies", IV, 1958, pp. 245-266

Idem, *Quelques aspects de la théorie des proportions esthétiques de L. B. Alberti*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", XXII, 1960, pp. 54-61

Idem, *Léon Battista Alberti et Léonard de Vinci*, "Raccolta vinciana", vol. XVIII, 1960, pp. 1-14

## *Indice dei nomi*

- Adriano, imperatore, 113.  
Agostino, sant', 19, 52, 53, 57, 61, 163.  
Aiken, A. J., 53, 57, 165.  
Albergati, cardinale, 157.  
Alberti, famiglia, 157.  
Alberti, G. di Francesco d'Altobianco, 102.  
Alberti, R., 157.  
Alciati, A., 139, 149.  
Alessandro Magno, 134.  
Alhazen, 98.  
Alighieri, D., 54, 61, 163.  
Al-Khindi, 98.  
Altrocchi, R., 147, 165.  
Aluffi Begliomini, L., 107, 165.  
Andrea del Castagno, 104.  
Antigono, 96.  
Apelle, 33.  
Appelles, vedi Apelle.  
Arasse, D., 61, 165.  
Aretino, P., 36, 40, 41, 64.  
Argan, G. C., 98, 165.  
Arici, A., 163.  
Ariosto, L., 156.  
Aristotele, 7, 14, 26, 28, 52, 56, 58-59, 101, 102, 105, 108, 109, 114, 115, 117, 123, 143, 144, 156, 163.  
Arnheim, R., 98, 108, 165.  
Arrighi, G., 112, 165.  
Assunto, R., 99, 165.  
Augusto, Ottaviano, imperatore, 94.  
Aurigemma, M., 103, 165.  
Averlino, A., vedi Filarete.  
Averroè, 56, 114.  
  
Badaloni, N., 106, 165.  
Badt, K., 113, 156, 165.  
Baeumler, A., 7, 14, 51, 61, 106, 162.  
Baldinucci, F., 114, 165.  
Barbaro, F., 99, 157.  
Barelli, E., 104, 165.  
Barocchi, P., 61, 63, 164.  
Bartoli, C., 52, 53, 67, 102, 110, 141, 159, 161.  
Barzizza, G., 70, 99, 143, 157.  
  
Batteux, Ch., 79, 105, 165.  
Battisti, E., 65, 66, 116, 166.  
Battistini, A., 64, 166.  
Baumgarten, A. G., 7, 14.  
Baxandal, M., 37, 62, 88, 89, 100, 111, 112, 114, 116, 144, 145, 166.  
Beccadelli, A., detto il Panormita, 99, 157.  
Behn, I., 10, 15, 53, 143, 166.  
Bek, L., 100, 166.  
Bellini, G., 139.  
Bembo, P., 29.  
Benassi, S., 148, 166.  
Benevolo, L., 99, 166.  
Berra, G., 57, 166.  
Bertelli, C., 101, 166.  
Bertolini, L., 111, 166.  
Bettarini, R., 63, 164.  
Bettetini, M., 163.  
Bialostocki, J., 59, 61, 114, 147, 166.  
Bianchi Bensimon, N., 103, 112, 166, 167.  
Bianchi, L., 54, 62, 167.  
Bianchi, M. L., 15, 170, 181.  
Bierman, V., 65, 67, 167.  
Blunt, A., 15, 56, 162.  
Boas Hall, M., 168.  
Boccaccio, G., 61, 62, 97, 116, 163.  
Boezio, 21, 52, 54, 62.  
Bolgar, R. R., 107, 181.  
Bolzoni, L., 59, 147, 167.  
Bonaria, M., 103, 167.  
Bonaventura, san, 58.  
Bonucci, A., 159, 161, 162.  
Borsi, F., 102, 115, 144, 167.  
Borsi, S., 61, 115, 167.  
Boschetto, L., 107, 159, 167.  
Botticelli, S., 84, 108, 109.  
Botto, G., 53, 167.  
Bouleau, Ch., 55, 167.  
Bracciolini, P., 37, 70, 102.  
Bramante, D., 95.  
Branca, V., 163.  
Brown, B. L., 112, 167.  
Brunelleschi, F., 53, 68-70, 84, 86, 88, 98, 99, 115, 119, 142, 155, 159.

- Bruni, L., 10, 15, 37.  
 Bruschi, A., 110, 167.  
 Bundy, M. W., 167.  
 Buondelmonti, C. de', 139.  
 Burckhardt, J., 15, 167.  
 Burns, H., 142, 167.  
 Burroughs, Ch., 14, 100, 162.  
 Bussi, G. A. de', vescovo, 52, 105, 111.  
 Butade, vasaio, 145.  
 Buttner, F., 15, 177.  
  
 Callebat, L., 65, 167.  
 Calzona, A., 110, 162, 168.  
 Campano da Novara, 101.  
 Cancro, C., 168.  
 Carboni, M., 67, 168.  
 Cardini, R., 103, 162, 168.  
 Carducci, G., 18.  
 Carena, C., 163.  
 Carpo, M., 142, 168.  
 Cassandro, 134.  
 Cassani, A. G., 155, 156, 168.  
 Cassiodoro, 105.  
 Cassirer, E., 62, 168.  
 Castelfranchi, G., 102, 168.  
 Castelli, P., 15, 99, 102, 148, 168.  
 Castiglione, B., 29, 40, 41, 50, 61, 64, 67,  
 90, 91, 96, 113, 116, 149, 164.  
 Catulo, retore, 57.  
 Cavallaro, A., 169.  
 Cennini, C., 70, 71, 88, 92, 100, 114, 117,  
 121, 140, 163.  
 Cesarini Martinelli, L., 103, 158.  
 Cessi, R., 99, 143, 168.  
 Chastel, A., 58, 99, 100, 101, 104, 143,  
 164, 168.  
 Chevallier, R., 65, 175.  
 Choay, F., 56-57, 63, 99, 102, 103, 143,  
 168, 169.  
 Christiansen, K., 111, 169.  
 Ciapponi, L., 102, 169.  
 Cicerone, M. T., 18, 24, 26, 28-30, 43-49,  
 51, 52, 55-60, 62, 64-67, 70, 71, 100,  
 105, 110, 123, 124, 140, 142-145, 154,  
 155, 163.  
 Cieri Via, C., 115, 148, 169.  
 Cipreste, 77, 169.  
 Clark, K., 104.  
 Collareta, M., 104, 159, 169.  
 Colonna, F., 61, 139.  
 Cometa, M., 114, 165.  
 Consolo, R., 107, 146, 161.  
 Contarino, R., 103, 149, 160, 169.  
 Corradini, E., 155, 169.  
 Corsi, P., 59, 167.  
 Corso, A., 51, 163.  
 Crasso, 47, 110.  
  
 Crisolora, E., 99.  
 Croce, B., 7, 14, 64, 65, 169.  
 Curtius, E. R., 41, 64, 109, 169.  
 Cusano, N., 19, 52, 58, 103.  
  
 D'Angelo, P., 14, 61, 67, 169.  
 D'Olanda, F., 140, 164.  
 Damisch, H., 68, 101, 169.  
 Danesi Squarzina, S., 155, 156, 169.  
 Daniello, B., 88, 110.  
 Danti, V., 64, 164.  
 De Robertis, D., 148, 164, 169.  
 De Sanctis, F., 18.  
 De Zurko, E., 56, 65, 170.  
 Decembrio, A., 90.  
 Del Corno, D., 163.  
 Della Casa, G., 29.  
 Della Torre, A., 143, 169.  
 Demetrio, 134, 144, 145, 147, 163.  
 Democrito, 107, 115.  
 Deswarte-Rosa, S., 101, 111, 148, 170.  
 Dezzi Bardeschi, M., 99, 170.  
 Di Grado, A., 107, 170.  
 Di Stefano, E., 105, 170.  
 Di Tommaso, A., 53, 114, 170.  
 Diaz-Rozzotto, M., 166.  
 Dibon, P., 15, 170.  
 Diogene Laerzio, 76.  
 Dione di Prusa, 78.  
 Dionigi, vedi Pseudo Dionigi.  
 Dockhorn, K., 65, 170.  
 Dolce, L., 36, 61, 62, 71, 72, 88, 100, 108,  
 110, 126, 127, 145, 164.  
 Domenichi, L., 159.  
 Donatello, 69.  
 Donati, G., 141, 170.  
 Domi, F., 140, 164.  
 Dürer, A., 57, 61, 139.  
 Dufournet, P., 175.  
 Dufrenne, M., 14, 104, 162.  
  
 Eco, U., 54, 57, 58, 62, 170.  
 Engel, A., 52, 54, 57, 64, 65, 101, 104,  
 111-113, 142, 155, 166, 169, 173-180.  
 Ermete Trimegisto, 104, 148.  
 Ernout, A., 52.  
 Este, Ercole I d', 112.  
 Este, Lionello d', 74, 90, 112, 157.  
 Este, Meliaduso d', 112.  
 Este, Niccolò I d', 157.  
 Euclide, 73, 101.  
 Eufranor, 98.  
 Eugenio IV, papa, 157.  
  
 Fagiolo, M., 180.  
 Fancelli, L., 86, 110, 112.  
 Farris, G., 62, 109, 159.

- Fatini, G., 164.  
 Fattori, M., 62, 181.  
 Fausto da Longiano, 64.  
 Fazio, B., 89.  
 Federici Vescovini, G., 57, 170.  
 Federico da Montefeltro, 89, 111, 112.  
 Feinstein, D. H., 54, 170.  
 Fenocchio, G., 166.  
 Ferraris, M., 147, 170.  
 Ferrero, L., 163.  
 Feuer-Toth, R., 65, 68, 170.  
 Ficino, M., 7, 10, 15, 23, 27, 36, 55, 57, 58, 62, 80, 103, 143, 148, 149, 158, 164.  
 Fidia, 78, 104, 132, 133, 140.  
 Fieschi, B., 157.  
 Filarete, 86, 89, 90, 111, 112, 119, 164.  
 Filelfo, F., 99, 157.  
 Filostrato, F., 132, 147, 163.  
 Finoli, A. M., 164.  
 Firenzuola, A., 18, 29, 52, 58, 61, 164.  
 Flaccavento, G., 105, 170.  
 Flasch, K., 52.  
 Flashar, H., 115, 170.  
 Flemming, W., 10, 15, 143, 171.  
 Florenskij, P., 146, 171.  
 Fontana, V., 142, 171.  
 Formaggio, D., 14, 104, 162.  
 Fra' Carnevale, Fra' Bartolomeo Corradini, detto, 111.  
 Fracastoro, G., 97.  
 Franceschini, E., 56, 143, 171.  
 Francesco di Giorgio Martini, 57.  
 Franzini, E., 108, 146, 171.  
 Frauenfelder, E., 111, 171.  
 Fréart de Chambray, R., 88.  
 Frilli, O., 163.  
 Frommel, Ch. L., 142, 171.  
 Fubini, R., 103, 113, 160.  
 Fumaroli, M., 59, 171.  
 Furlan, F., 108, 162, 171.  
  
 Gadol, J., 51, 171.  
 Galeno, 25, 26.  
 Galilei, G., 84.  
 Galluzzi, P., 168.  
 Gambuti, A., 106, 171.  
 Garghella, I., 103, 148, 155, 160.  
 Garin, E., 10, 15, 58, 63, 103, 107, 108, 116, 140, 146, 148, 159, 160, 171.  
 Gaurico, P., 22, 55, 164.  
 Geertman, H., 103, 172.  
 Gentili, C., 108, 172.  
 Ghiberti, L., 70, 92, 99, 100, 114, 117, 121, 140, 164.  
 Giehlow, K., 156, 172.  
 Gilbert, C., 73, 101, 145, 172.  
  
 Giorgi, F., 55, 57.  
 Giotto, 62.  
 Giovanni Angelo di Antonio, 111.  
 Giovanni da Ravenna, 37, 62.  
 Giovanni di Francesco d'Altobianco Alberti, vedi Alberti, G.  
 Giulio Cesare, 48, 88, 147.  
 Giulio Romano, 122.  
 Goetz, A., 14.  
 Gombrich, E. H., 41, 64, 99, 172.  
 Gomez, A., 102.  
 Gonzaga, Gian Francesco, 112, 159.  
 Gonzaga, Ludovico II, 89, 111-112, 158.  
 Gonzaga, Ludovico III, 113.  
 Gosebruch, M. von, 54, 172.  
 Gozbert, abate, 143.  
 Grassi, E., 107, 172.  
 Grassi, L., 100, 113, 144, 164, 172.  
 Gravina, G., 18.  
 Grayson, C., 15, 51, 53-54, 57, 59, 60, 62-63, 98, 103, 106-107, 110, 111, 113, 141, 148, 158-162, 172.  
 Green, J., 99, 172.  
 Green, P. S., 99, 172.  
 Greenstein, J. M., 111, 145, 172.  
 Gregorio Magno, papa, 78, 104.  
 Gros, P., 103, 173.  
 Guicciardini, F., 36.  
 Günther, H., 65, 102, 173, 180.  
 Guzzo, A., 10, 15, 173.  
 Guzzon, M., 141, 175.  
  
 Hagstrum, J. H., 148.  
 Hainsworth, P., 181.  
 Haito, abate, 143.  
 Hedrick, D. K., 64, 173.  
 Hellmann, G., 54, 173.  
 Heslop, T. A., 104, 173.  
 Hollingsworth, M., 110, 173.  
 Horster, M., 68, 99, 173.  
 Horus Apollo, vedi Orapollo.  
  
 Ippocrate, 102, 115.  
 Isidoro di Siviglia, 45, 51, 65, 105.  
  
 Jäger, M., 56, 64, 162.  
 Janitschek, H., 52, 105, 159, 173.  
 Jarzombek, M., 12, 15, 156, 173.  
  
 Kant, I., 7, 11, 14, 39, 67.  
 Karvouni, M., 53, 173.  
 Kemp, M., 116, 173.  
 Kent, F. W., 110, 176.  
 Kieszkowski, B., 143, 173.  
 Kipp, D., 173.  
 Klein, R., 62, 64, 164, 173.  
 Koenigsberger, D., 52, 173.



- Krautheimer, T., 141, 173.  
 Krautheimer, R., 74, 102, 141, 142, 173, 174.  
 Kristeller, P. O., 15, 55, 114, 162, 174.  
 Kuhn, J. R., 99, 174.  
 Kuhn, R., 101, 174.  
  
 La Barbera, S., 105, 174.  
 Landino, C., 10, 15, 89, 90, 97, 103, 111, 113, 116.  
 Lang, S., 141, 142, 174.  
 Laurana, L., 86.  
 Lauro, P., 52, 102, 161.  
 Le Brun, Ch., 88.  
 Lee, R. W., 71, 72, 88, 89, 100, 101, 110, 126, 145, 148, 174.  
 Lehmann, Ph. W., 115, 174.  
 Leibniz, G. W., 54.  
 Lenz, C., 15, 177.  
 Leonardo da Vinci, 10, 22, 33, 40, 55, 60, 63, 70, 78, 81, 83, 87, 100, 104-108, 110, 137, 139, 145, 147, 148, 164.  
 Leone X, papa, 50, 115.  
 Leoni, J., 102, 141.  
 Lepido, vedi Lepidus.  
 Lepidus, 76, 107, 158.  
 Lorenzo di Benedetto Alberti, 157.  
 Lorenzo il Magnifico, vedi Medici, Lorenzo de'.  
 Liccaro, V., 164.  
 Lisippo, 60.  
 Lomazzo, G. P., 55, 62, 106, 164.  
 Lombardo, G., 14, 144, 145, 147, 163.  
 Lorch, M., 107, 172.  
 Lorente, J. F. E., 143, 174.  
 Lorenzoni, A. M., 112, 174.  
 Lucchesi, V., 181.  
 Luciano di Samosata, 76, 103, 104, 147, 163.  
 Lucrezio, 115, 116.  
 Lücke, H. K., 64, 67, 174.  
 Lunden, J., 177.  
  
 Maestro delle tavole Barberini, 111.  
 Maffei, S., 104, 112, 147, 163.  
 Magnago Lampugnani, V., 171, 174-175, 179.  
 Malatesta, S., 95, 155.  
 Mallé, L., 101, 105, 159, 174.  
 Mancini, Gerolamo, 15, 103, 105, 106, 159-161, 174, 175.  
 Mancini, Giulio, 92, 114, 165.  
 Manetti, A., 38, 67, 98, 119, 141, 142, 164.  
 Manetto, A., vedi Manetti, A.  
 Mantegna, A., 89, 111, 139.  
 Manuzio, A., 158.  
 Marani, P., 104, 175.  
  
 Maraschio, N., 100, 175.  
 Marinone, N., 163.  
 Marinoni, A., 100, 175.  
 Marolda, P., 109, 175.  
 Marsh, D., 103, 141, 175.  
 Martelli, M., 112, 175.  
 Martini, G., 161.  
 Marucchi, A., 165.  
 Masaccio, 59, 69, 97.  
 Massaini, G., 158, 160-161.  
 Massellin, R., 102.  
 Mather, R. G., 104, 175.  
 Matteo de' Pasti, 21, 38, 63, 103, 110, 151, 155.  
 Mattioli, E., 14, 103, 175.  
 Medici, Cosimo de' (il Vecchio), 112, 122, 157.  
 Medici, Lorenzo de' (il Magnifico), 112, 113, 116, 158.  
 Medici, Pietro de', 112.  
 Meillet, A., 52.  
 Melisso, 107.  
 Menci Gallorini, A., 103, 113, 160.  
 Mendelssohn, M., 114, 165.  
 Michel, A., 15, 51, 65, 175.  
 Michel, P. H., 15, 63, 111, 147, 156, 175.  
 Michelagnolo, vedi Michelangelo.  
 Michelangelo, 40, 119.  
 Michelozzo, 86.  
 Middeldorf, U., 113, 175.  
 Millon, H. A., 141, 171, 174, 175, 179.  
 Modica, M., 114, 175.  
 Molin, B., patriarca, 112, 157.  
 Monteil, P., 58, 175.  
 Morisani, O., 110, 159, 175.  
 Morolli, G., 141, 175.  
 Morpurgo Tagliabue, G., 101, 144, 175.  
 Mottola Molfino, A., 169, 180.  
 Mouratova, X. M., 114, 175.  
 Mozzarelli, C., 111, 112, 173-174, 180.  
 Mühlmann, H., 11, 15, 64, 176.  
 Müller-Hofstede, U., 105, 176.  
 Murphy, J., 100, 176.  
 Muscetta, C., 180.  
  
 Naredi-Rainer, P. von, 52-54, 176.  
 Neottolemo, 101.  
 Nerone, imperatore, 113.  
 Nicco Fasola, G., 98, 164, 176.  
 Niccolò I, vedi Este, Niccolò I d'.  
 Niccolò V, papa (Tommaso da Sarzana), 19, 157.  
 Noland, A., 108.  
 Norcio, G., 58, 144, 163.  
 Numa Pompilio, re, 129.  
  
 Omero, 52, 153.

- Onians, J., 43, 65, 112, 176.  
 Oppel, J., 110, 176.  
 Orapollo, 139, 149, 163.  
 Orazio, 26, 30, 59, 73, 101, 116, 155.  
 Orlandi, G., 19, 51-52, 62, 63, 67, 102, 141, 158, 161.  
  
 Pacioli, L., 57.  
 Pacitti, A., 144.  
 Panezio, 55.  
 Panofsky, E., 55, 57, 96, 100, 106, 108, 114, 116, 143, 162, 176.  
 Panza, P., 13, 15, 53, 99, 156, 176.  
 Paoli, M., 114, 176.  
 Paolino da Nola, 78, 129.  
 Paolo II, papa, 158.  
 Paolo III, papa, 122.  
 Parlato, E., 169.  
 Parmenide, 107.  
 Parronchi, A., 98-99, 104, 106, 111, 155, 176, 177.  
 Patetta, L., 109, 177.  
 Peacham, H., 91.  
 Pedretti, C., 168.  
 Pellati, F., 102, 177.  
 Pepe, M., 104, 113, 144, 172, 177.  
 Pericle, 47, 66, 96.  
 Perpeet, W., 54, 162.  
 Petrarca, F., 35, 37, 61-62, 97, 99.  
 Picchio Simonelli, M., 105, 177.  
 Pico della Mirandola, G., 7, 10, 93, 103.  
 Pieper, J., 113, 155, 177.  
 Piero della Francesca, 81, 89, 98, 106, 144, 164, 176.  
 Pietro d'Abano, 25.  
 Pigna, G. B., 91.  
 Pino, P., 36, 41, 62, 64, 71-72, 82, 107, 111, 126, 144-145, 164.  
 Pinturicchio, 139.  
 Pio II, papa, (Enea Silvio Piccolomini), 158.  
 Pirro, 149.  
 Pitagora, 53-54, 58-59, 107.  
 Pizzo Russo, L., 14, 108, 146, 177.  
 Platone, 7, 10, 14, 15, 48, 52, 54, 58-60, 123, 143, 144.  
 Plinio il Vecchio, 60, 73, 98, 113, 145, 163.  
 Plotino, 7, 10, 11, 14, 23, 51, 55, 58, 143.  
 Plutarco, 66, 76, 78, 96, 104, 148, 163.  
 Pocopanno, F., 64.  
 Poeschke, J., 15, 52, 58, 177.  
 Pohlenz, M., 56, 177.  
 Policletto, 25, 78, 104.  
 Poliziano, Angnolo Ambrogini, detto il, 84, 97, 108, 112, 113, 116.  
 Ponte, G., 14, 60, 61, 103, 107, 161, 177.  
 Portoghesi, P., 51-53, 61, 64, 102, 112, 141, 161.  
  
 Poussin, N., 88.  
 Pozzi, G., 149, 177.  
 Prassitele, 132.  
 Praz, M., 149, 177.  
 Protogene, 134.  
 Pseudo Dionigi, 23, 55, 131.  
  
 Quintiliano, 30, 46, 47, 49, 56, 59, 62, 64, 66, 67, 70-71, 73, 100, 101, 145, 148, 163.  
  
 Raffaello Sanzio, 40, 50, 63, 67, 109, 115, 116, 164.  
 Ramo, P., 46.  
 Randall, J. H. jr., 108.  
 Randi, E., 54, 167.  
 Ricciardo, vedi Alberti, R.  
 Richardson, J., 88.  
 Romano, E., 51, 103, 163, 177.  
 Romano, R., 52, 159.  
 Rossellino, B., 86.  
 Rossi, G. B., 158.  
 Rossi, P., 108, 178.  
 Rotondi Secchi Tarugi, L., 111, 178.  
 Rousseau, J. J., 35, 61.  
 Rucellai, G., 158.  
 Russo, A., 163.  
 Russo, L., 14, 146, 178.  
 Rykwert, J., 50, 52, 54, 57, 64, 65, 67, 101, 102, 104, 111-113, 141, 142, 155, 156, 166, 169, 173-180.  
  
 Sabbadini, R., 99, 102, 178.  
 Salerno, L., 165.  
 Salutati, C., 97.  
 Sanpaolesi, P., 178.  
 Santinello, G., 10, 11, 15, 52-53, 55, 63, 103, 105, 140, 178.  
 Sapegno, N., 163.  
 Savignat, J. M., 140, 178.  
 Savonarola, M., 25.  
 Schädlich, Ch. von, 64, 178.  
 Schlosser Magnino, J., 99, 104, 105, 113, 162, 178.  
 Schneider, L., 156, 178.  
 Scoto Eriugena, G., 58.  
 Secchi Tarugi, L., 61, 105, 109, 170, 177.  
 Segre, C., 156, 178.  
 Seigel, J. E., 100, 179.  
 Seneca, 52, 123, 130, 143.  
 Senofonte, 23, 55, 76.  
 Serlio, S., 95.  
 Seznec, J., 149, 179.  
 Sfogliano Fallico, R., 104, 179.  
 Shaftesbury, A. A. C., conte di, 114.  
 Simonide di Ceo, 148.  
 Simons, P., 110, 176.

Singleton, Ch. S., 104, 181.  
 Smith, Ch., 54, 58, 65, 99, 179.  
 Socrate, 23, 55, 107, 109.  
 Soergel, G., 54, 179.  
 Sohn-Rethel, A., 108.  
 Souffrin, P., 112, 179.  
 Speich, N., 55, 179.  
 Spencer, J. R., 101, 179.  
 Spinetti, M., 159.  
 Spiriti, A., 112, 179.  
 Spitzer, L., 52, 179.  
 Steinberg, L., 111, 179.  
 Svetonio, 52.  
 Syndikus, C., 68, 179.  
 Syson, L., 113, 179-180.  
  
 Tacito, 49, 67, 163.  
 Tafuri, M., 64, 180.  
 Tanturli, G., 164.  
 Tarugi, G., 112, 165.  
 Tasso, T., 61.  
 Tatkiewicz, W., 8, 14, 15, 18, 51, 55, 58,  
 65, 104, 105, 114, 115, 159, 162.  
 Tateo, F., 99, 100, 116, 180.  
 Tavernor, R., 57, 66, 102, 111, 113, 141-  
 142, 175, 180.  
 Tedesco, S., 14.  
 Tempesti, F., 163.  
 Tenenti, A., 52, 107, 146, 159, 180.  
 Teodoro di Gaza, 106.  
 Teofrasto, 107.  
 Terenzio, 103, 155.  
 Tesauro, E., 18.  
 Theodoros, vedi Teodoro di Gaza.  
 Theuer, M., 102, 141.  
 Thoenes, Ch., 65, 110, 180.  
 Timante, 127, 133.  
 Tito, imperatore, 139.  
 Tiziano, 122.  
 Tobin, R., 52, 180.  
 Tommaso d'Aquino, san, 25, 55-58, 93,  
 105, 114, 115.  
 Tommaso da Sarzana, vedi Niccolò v,  
 papa.  
 Toscanelli, P., 15, 52, 84, 108.  
 Trabalza, C., 161.  
 Trenti Antonelli, M. G., 155, 180.  
 Trenti, L., 103, 180.  
  
 Ugo di San Vittore, 104, 164.  
 Ulivi, F., 116, 181.  
  
 Vagnetti, L., 52, 63, 112, 158, 181.  
 Varchi, B., 18, 52, 61, 79, 105, 116, 164.  
 Vasari, G., 13, 40, 63, 79, 91, 111, 113,  
 116, 117, 122, 140, 164.  
 Vasic Vatovec, C., 112, 181.  
 Vasoli, C., 14, 62, 116, 162-163, 181.  
 Velotti, S., 61, 169.  
 Venturi, A., 111.  
 Venturi, L., 163.  
 Vergerio, P., 117, 140.  
 Vernant, P., 132, 147, 181.  
 Veronese, G., 99.  
 Vickers, B., 59, 100, 181.  
 Vico, G. B., 7.  
 Videtta, A., 160.  
 Villani, F., 92, 99.  
 Villard de Honnecourt, 142.  
 Vincenzo di Beauvais, 45, 56, 65, 77, 114.  
 Virgilio, 52, 155.  
 Viscuso, T., 14.  
 Vitruvio, 13, 18, 25, 26, 32, 39, 43, 45, 51,  
 56, 57, 60, 65, 74-77, 86, 87, 95, 102,  
 103, 109, 121, 122, 142, 145, 163,  
 173.  
 Vittorino da Feltre, 89, 99, 111.  
 Vives, J. L., 46.  
 Volkmann, L., 149, 156, 181.  
 Volpi Gherardini, L., 110, 168.  
  
 Warburg, A., 108, 181.  
 Watkins, R., 110, 113, 155, 181.  
 Westfall, C. W., 53, 99, 181.  
 White, J., 104, 181.  
 Whitfield, J. H., 107, 181.  
 Wiener, Ph. P., 108.  
 Wilde, C., 106, 181.  
 Wind, E., 152, 155-156, 182.  
 Wittkower, M., 98, 182.  
 Wittkower, R., 53, 56, 63, 68, 98, 149,  
 155, 182.  
 Wright, D. R. E., 73, 101, 182.  
 Wunenburg, J. J., 147, 182.  
  
 Zanoncelli, L., 54, 182.  
 Zecchi, S., 99, 176.  
 Zeri, F., 111, 182.  
 Zeusi, 17, 96, 116.  
 Zimmermann, R., 7, 14, 182.  
 Zorzetti, N., 163.  
 Zoubov, V., 53-54, 104, 182.  
 Zuccari, F., 106, 140.

## *Supplementa*

- 1 *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, di Salvatore Tedesco
- 2 *Il corpo dello stile: Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, di Andrea Pinotti
- 3 *Georges Bataille e l'estetica del male*, di Maria Barbara Ponti
- 4 *L'altro sapere: Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, di Elisabetta Di Stefano

*Different Knowledge  
Beauty, Art, and Images in Leon Battista Alberti*

The great attention that, during the past few years, has been paid to Leon Battista Alberti has led to the creation of research centers and to the organization of exhibitions and conferences dedicated to him, but it has yet to result, especially in Italy, in a new approach to his aesthetic theories. This represents a serious scholarly gap, because Alberti was an important figure in the history of aesthetics, both for the role he played in the aesthetic and literary debates of the 15th century, as well as for the impact that his thought had on theory and art in subsequent centuries. The present volume constitutes an important tool to fill such gap.

The volume centers on three key concepts: beauty, art, and images. The first chapter problematizes the traditional view that Alberti promoted an objective notion of beauty as harmony, showing instead how he also entertained a functionalist aesthetics and considered the perception of beauty as a subjective experience linked to individual taste. In the second chapter, after examining the relationship between Alberti's treatises and ancient models, the analysis focuses on the "learned artist", outlining a conception of knowledge that, refuting all abstractions, is rooted in practical experience and activity. The last chapter examines Alberti's theory of images, which has been neglected by scholars, and focuses on Egyptian hieroglyphs. The concluding pages of the present volume analyze the hieroglyph of the winged eye, which was adopted by Leon Battista Alberti as his personal emblem, and suggest that it may provide a key for a comprehensive interpretation of his humanistic thought.