

PIERLUIGI PANZA

Leon Battista Alberti

Filosofia e teoria dell'arte

Introduzione di Dino Formaggio

Nuova edizione

Guernini Associati - Pierluigi Panza - 24/10/12



Guerini e Associati - Pierluigi Panza - 24/11/2012

©2012 Edizioni Angelo Guerini e Associati SpA
viale Filippetti, 28 – 20122 Milano
<http://www.guerini.it>
e-mail: info@guerini.it

In copertina:
Detail from facade of Santa Maria Novella-Florence © wjarek – Fotolia.com

Ristampa: vi v iv iii ii i 2012 2013 2014 2015 2016 2017

Printed in Italy

ISBN 978-88-8107-344-3

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org.

Guerini e Associati - Pierluigi Panza - 24/10/12

Guerini e Associati - Pierluigi Panza - 24/10/12

INDICE

<i>PREFAZIONE</i>	VII
<i>Alberti renaissance</i>	
Dino FORMAGGIO, <i>Un Leon Battista Alberti ritrovato</i>	9
PARTE PRIMA	17
1. <i>La frattura morale</i>	19
2. <i>Simbolo e allegoria nella cultura albertiana</i>	37
3. <i>La conoscenza metaforica del mondo</i>	61
4. <i>Ars medica, arti meccaniche e retorica</i>	77
5. <i>Il male d'amore</i>	89
6. <i>Arti, tecniche e scienze matematiche</i>	99
PARTE SECONDA	113
7. <i>Ut rhetorica pictura</i>	115
8. <i>Percezione e rappresentazione: la prospettiva</i>	127
9. <i>La "metafora organica"</i>	139
10. <i>Le origini dell'armonia</i>	155
11. <i>La bellezza</i>	177
12. <i>La disciplina dell'arte</i>	201
<i>Nota biografica</i>	215
<i>Bibliografia</i>	217
<i>Indice dei nomi</i>	241

Guerini e Associati - Pierluigi Panza - 24/10/12

PREFAZIONE

Alberti renaissance

La riscoperta di Leon Battista Alberti avvenuta nel corso degli ultimi vent'anni ha consentito di sottrarre la figura dell'umanista (1404-1472) a campi disciplinari che procedevano tradizionalmente in maniera separata. Da una parte c'erano gli studiosi della cultura letteraria e filosofica del Quattrocento concentrati sull'analisi del rapporto tra gli umanisti e i filosofi antichi; da un'altra gli storici dell'architettura impegnati a ricostruire, sulla base di testi, fonti e riscontri scientifici, i caratteri delle architetture albertiane ideate come modelli di rinascita urbana e la loro committenza; da un'altra ancora gli storici della letteratura artistica che studiavano i trattati albertiani relativi alle «arti del disegno»; poi gli storici della lingua... Se nel corso dell'Ottocento questi studi disciplinari privilegiarono un approccio di tipo idealistico, nel Novecento hanno assunto una pluralità di metodologie senza però cercare nessi e osmosi tra i diversi ambiti settoriali, aspetto invece indispensabile per rinnovare gli studi sulla poliedrica figura di Alberti.

Ecco: un merito che hanno avuto gli studi degli ultimi vent'anni è stato quello di intersecare e connettere queste direzioni che non comunicavano cercando dialoghi e, talvolta, creando vere e proprie intersezioni che hanno fruttato nuove interpretazioni dell'umanista. Ciò è avvenuto attraverso un impegno collettivo, soprattutto grazie agli studi promossi dal Comitato Nazionale per il VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, alla costituzione del Centro Studi Leon Battista Alberti di Mantova, all'impegno della Société Internationale Leon Battista Alberti di Parigi, a quello di alcune università, singoli studiosi e alle pubblicazioni di alcune case editrici. In particolare l'avvio della collana «Ingenium» da parte di Leo S. Olschki diventata organo ufficiale del Centro Studi.

Anche il nostro impegno, raccolto in questo libro e in altre pubblicazioni di questi anni, ha cercato di fornire un contributo a questa *Alberti-renaissance*. In particolare cercando di evidenziare i punti di

VIII

osmosi e connessione tra la sua visione speculativa e alcuni aspetti del pensiero teorico legato alle arti e, in particolare, all'architettura. Cercando dunque di fornire un «Leon Battista Alberti ritrovato», come titolava uno dei padri dell'Estetica italiana, Dino Formaggio, nella sua introduzione alla prima edizione di questo nostro studio. Uno studio che, assieme ad altri che continuano tuttora, ha cercato di sottrarre l'umanista alla stereotipata visione dell'uomo completo rinascimentale, pacificato con sé e con le cose, offrendone quasi l'opposta visione di uomo tormentato, in ricerca, afflitto dal dramma dell'esistenza, teso a ordinare conoscenze anche simboliche e sapienziali lontane dal mero Razionalismo nel quale gli studi precedenti lo avevano collocato. Un uomo impegnato in un'inesausta ricerca di definizione dell'idea di bellezza come ideale etico ed estetico dell'individuo «moderno».

Sono aspetti, questi, che troviamo nel presente studio, in altri svolti parallelamente, e in quelli di numerosi altri studiosi che nell'ultimo ventennio hanno interrogato senza sosta il pensiero e gli scritti dell'umanista, sia curando prime o nuove edizioni critiche, sia elaborando lavori interpretativi che promuovendo indagini delle fonti anche con strumenti di rilievo e simulazione visiva. Si è così prodotta un'ampia bibliografia, di continuo arricchita, della quale qui cerchiamo di fornire un percorso particolare, che è quello di privilegiare le letture critiche che intersecano i vari campi disciplinari. Riteniamo infatti che questo sia un atteggiamento produttivo per rinnovare l'interpretazione dell'umanista. Naturalmente si potrebbero ricostruire le tracce anche di altri percorsi, maggiormente attenti alle analisi solo settoriali.

*

Come abbiamo detto, un grande sforzo nel rinnovamento degli studi albertiani è venuto dai numerosi e articolati contributi presentati nell'ambito delle iniziative promosse dal Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti.

Ma prima ancora che le iniziative del Comitato prendessero il via, già il Centro Internazionale d'Arte e Cultura Palazzo Te e altre istituzioni avevano cercato di avviare alcune nuove riflessioni sul pensiero di Alberti.

La mostra del 1994 a Palazzo Te, curata da Joseph Rykwert e Robert Tavernor, si è avvalsa di un comitato scientifico di primissimo piano e ha coinvolto un numero rilevante di prestatori. Pur rimanendo principalmente legata all'ambito di un Alberti architetto e teorico dell'architettura, e concentrata sulla città di Mantova – come dimo-

strano ampiamente i contributi raccolti nel catalogo¹ – ha declinato questo filone con qualche novità nella ricerca di nuove fonti riguardo i rapporti tra Alberti e la committenza gonzaghesca, dei Rucellai e dei Malatesta (come mostrano i contributi di Paolo Carpeggiani, Robert Tavernor e Joseph Rykwert).

Nel x Convegno Internazionale «Lettere e Arti nel Rinascimento» organizzato dall'Istituto Studi Umanistici Francesco Petrarca a Chianciano e Pienza dal 20 al 23 luglio del 1998 erano emerse rinnovate letture di alcune figure di umanisti. Personalmente avevo presentato uno studio analitico sulle conoscenze minerali e vegetali di Alberti, con un censimento di pietre e piante da lui citate nei suoi trattati e relative interpretazioni².

Pochi mesi dopo, il 29, 30 e 31 ottobre, al Teatro Bibiena di Mantova, si è svolto il convegno in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich, «Leon Battista Alberti e il Quattrocento», con Christian Bec, Alberto Tenenti, Cesare Vasoli e, ancora presenti, Vittore Branca, Cecil Grayson ed Ernst Gombrich³. In questo incontro, un contributo molto particolare è venuto da John Onians del Sterling and Francine Clark Art Institute con «Alberti and the neuropsychology of style», che è forse uno dei primi studi di neuroestetica applicati a un umanista.

Dopo altri convegni che hanno intersecato la figura dell'umanista, in particolare, «Il principe architetto» nella sala dei Capitani dal 21 al 23 Ottobre del 1999 a Mantova e «Il sogno di Pio II e il viaggio da Roma a Mantova»⁴ al Teatro Bibiena dal 13 al 15 aprile 2000, il grande sforzo nel rinnovamento del pensiero di Alberti è venuto dai diversi e numerosi contributi presentati nell'ambito del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti (presieduto da Francesco Paolo Fiore) istituito dal Ministero per i beni e le attività culturali, che ha dato il via a una serie di convegni internazionali.

Un primo convegno è stato dedicato a «Gli impegni civili del *De re aedificatoria*» (17-19 ottobre 2002 a Mantova), con interventi di

¹ AA.VV., *Leon Battista Alberti*, a cura di Joseph Rykwert e Anne Engel, catalogo della mostra di Palazzo Te, Milano 1994.

² P. Panza, «Alberti e il mondo naturale», in AA.VV., *Lettere e Arti nel Rinascimento. Atti del x Convegno internazionale*, a cura di Luisa Secchi Tarugi, Olschki, Firenze 2000, pp. 167-180. L'intervento documenta le provenienze del lessico albertiano riguardo a pietre, legnami, materiali da costruzione e relativo uso.

³ AA.VV., *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich*, Atti del convegno internazionale (Mantova, 29-31 ottobre 1998), a cura di L. Chiavoni, G. Ferlisi, M.V. Grassi, Olschki, Firenze 2001 (Ingenium; 3).

⁴ AA.VV., *Il sogno di Pio II e il viaggio da Roma a Mantova*, Atti del convegno internazionale (Mantova, 13-15 aprile 2000), a cura di di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, Olschki, Firenze 2003 (Ingenium; 5).

Fiore, Tenenti, Frommel, Bruschi, Pagliara, Burns e Françoise Choay⁵. In questo incontro si è cercato di illustrare il rapporto tra architettura e società nel pensiero di Alberti con un'analisi sulla metodologia progettuale espressa nel trattato anche in rapporto con tipologie edilizie individuabili (tempio, casa, villa, palazzo...)⁶.

Forse il maggiore contributo nel rinnovamento degli studi è venuto dal Convegno internazionale «Leon Battista Alberti teorico delle arti» tenutosi tra il 23 e il 25 ottobre 2003 a Mantova organizzato con la Fondazione Centro Studi Leon Battista Alberti, presieduto da Cesare Vasoli e con la partecipazione di alcuni tra i maggiori studiosi del Rinascimento, italiani e stranieri. Nel corso del convegno sono state presentate numerose rinnovate letture del pensiero critico ed estetico di Alberti, soprattutto come teorico delle arti⁷. Personalmente ho presentato un intervento dal titolo «Il mito dell'Egitto in Leon Battista Alberti», un'analisi delle fonti e dei passaggi dedicati alla cultura figurativa e urbana dell'Egitto antico presenti nel *De re aedificatoria*⁸, che completa le riflessioni sulla conoscenza delle antichità espresse nel presente saggio.

Sempre nell'ambito del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, il 12 e 13 ottobre 2004 a Villa I Tatti di Firenze, in collaborazione con The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (poi a Palazzo Buonadrata il 14 ottobre e al Teatro Bibiena il 15 e 16 ottobre 2004) si è fatto il punto su «Leon Battista Alberti. Architetture e committenti» (convegno presieduto da Francesco Paolo Fiore e Joseph Connors), nel quale si sono esaminati i rapporti con la committenza per tutte le architetture albertiane. In particolare sono emersi nuovi contributi sul rapporto con i Rucellai⁹.

⁵ AA.VV., *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del «De re aedificatoria»*, Atti del convegno (Mantova, 17-19 ottobre 2002 e 23-25 ottobre 2003), a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, Olschki, Firenze 2007, 2 voll. (Ingenium; 9).

⁶ Altro materiale in C. Grayson, *Studi su Leon Battista Alberti*, a cura di P. Claut, Olschki, Firenze 1998 (Ingenium; 1); L. Boschetto, *Leon Battista Alberti e Firenze. Biografia, storia, letteratura*, Olschki, Firenze 2000 (Ingenium; 2) e AA.VV., *Il Principe architetto*, Atti del convegno (Mantova, 21-23 ottobre 1999), a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, Olschki, Firenze 2002 (Ingenium; 4).

⁷ Su Alberti teorico delle arti si veda anche E. Wright, *Il De pictura di Leon Battista Alberti e i suoi lettori. 1435-1600*, traduzione italiana di Silvia Catitti, Olschki, Firenze 2010 (Ingenium; 13).

⁸ P. Panza, «Il mito dell'Egitto in Alberti», in AA.VV., *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del «De re aedificatoria»*, cit.

⁹ *Leon Battista Alberti. Architetture e Committenti*, Atti del convegno (Firenze-Rimini-Mantova, 12-16 ottobre 2004), a cura di A. Calzona, J. Connors, F.P. Fiore,

Anche nell'ottica di una diffusione più vasta di quella dei singoli specialisti, dal 2005 il Comitato Nazionale ha proposto alcune mostre tematiche su aspetti diversi della figura di Alberti.

Dal 24 giugno al 16 ottobre 2005, ai Musei Capitolini, si è svolta la mostra *La Roma di Leon Battista Alberti* curata da Howard Burns, Paolo Fancelli, Francesco Paolo Fiore, Arnold Nesselrath e Alessandro Viscogliosi. L'importanza di questo contributo sta nell'analisi di come Alberti e gli artisti coevi seppero confrontarsi con i grandi testi di pietra della Roma antica (Colosseo, Pantheon...), e con i particolari dell'architettura antica. Questa analisi è stata effettuata attraverso confronti comparativi di immagini, disegni e passaggi testuali. «Emerge nella mostra – come sintetizza Fiore nell'introduzione – la riscoperta dell'antico, nel tentativo di illustrare lo stato, ma anche l'interpretazione delle rovine visibili al tempo di Alberti attraverso disegni, album, taccuini del Quattrocento e alcuni degli stessi pezzi dei monumenti da essi ritratti dai quali Alberti trasse, direttamente o indirettamente, ispirazione per i suoi trattati e le sue opere di architettura»¹⁰. Si è così sottratta l'interpretazione di Alberti da un astratto riferimento ai «modelli antichi», procedendo a una più minuziosa verifica.

Dall'ottobre 2005 al gennaio 2006, alla Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, il Comitato Nazionale ha promosso un'altra esposizione, a cura di Roberto Cardini, in collaborazione con Lucia Bertolini e Mariangela Regoliosi, intitolata *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, che ha raccolto il lavoro del Centro Studi sul Classicismo sul catalogo dei manoscritti (si possono anche studiare le varianti) e delle fonti scritte di Alberti, esponendo autografi e codici di autori da lui conosciuti o coevi. Un impegno diversificato ma unitario di numerosi collaboratori che si è indirizzato, come riassume Cardini, alla «ricostruzione della mappa dei codici dell'Alberti, sia di quelli che contengono i suoi scritti sia di quelli che tramandano opere altrui da lui possedute e lette, e la identificazione delle pressoché sterminate “tessere” intertestuali con cui sono costruiti i suoi testi che hanno consentito di entrare nello studio dell'Alberti, nel suo orizzonte culturale e nel sistema di composizione e diffusione dei suoi scritti. Ma anzitutto hanno permesso di cogliere, delle sue opere, il “disegno”, sì da darne un giudizio non impressionistico e sì

C. Vasoli, Olschki, Firenze 2009, 2 voll. (Ingenium; 12). Sul tema della committenza si veda anche C.L. Frommel, *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*, Olschki, Firenze 2006 (Ingenium; 8).

¹⁰ AA.VV., *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, a cura di Francesco Paolo Fiore con Arnold Nesselrath, Skira, Milano 1995.

da accertarne, su basi oggettive, il tasso di originalità»¹¹. Da questo studio sono emersi, fra gli altri, due aspetti di novità: quello di un Alberti rifondatore su basi umanistiche della lingua e della letteratura italiana e quello di un Alberti compositore per tessere delle scritture, che sono per lui una sorta di mosaico (in tal senso si può effettuare una lettura comparativa anche con la sua «scrittura» architettonica). Piace segnalare che dal ricco materiale esposto e in alcuni saggi del catalogo riemerge anche da quest'analisi l'attenzione di Alberti alla cultura sapienziale di tradizione classica e medioevale in una direzione di interessi già toccati, nell'orbita warburghiana, dalla rivista «Psicon» (legata a Eugenio Battisti, Marcello Fagiolo e Marco Dezzi Bardeschi) negli anni Settanta studiando, per esempio, il rapporto tra Alberti e i testi astrologici del tempo¹².

L'ultimo dei grandi atti espositivi del Comitato Nazionale è stata, nel 2006, la mostra *Alberti e l'architettura* alla Casa del Mantegna (16 settembre 2006-14 gennaio 2007 a Mantova), a cura di Massimo Bulgarelli, Arturo Calzona, Matteo Ceriana e Francesco Paolo Fiore, realizzata in collaborazione con il Centro Studi Leon Battista Alberti di Mantova, che ha chiuso le celebrazioni per il VI centenario¹³. La mostra si è svolta, in questo caso, tutta nell'ambito disciplinare della storia dell'architettura e ha inteso «documentare e discutere criticamente le vicende delle architetture albertiane, dalla costruzione nel contesto urbano dei diversi centri alle trasformazioni subite sino ad oggi»¹⁴. Una prospettiva più legata ai territori, ai manufatti e al loro destino rispetto alla mostra del '94 di Rykwert dove si era cercato di prendere in considerazione la figura architettonica nel suo complesso.

In anni successivi, la Fondazione Centro Studi Leon Battista Alberti di Mantova (presieduta da Fiore e diretta da Arturo Calzona) ha portato avanti questa filiera di studi. In particolare, con il Kunsthistorisches Institut di Firenze, il Max Planck Institut e Villa I Tatti (Harvard University Center for Italian Renaissance Studies) ha organizzato un convegno sul traduttore di Alberti, «Cosimo Bartoli (1503-1572)» (Mantova, Chiesa della Madonna della Vittoria, 18-19 Novem-

¹¹ R. Cardini, «Introduzione», in AA.VV., *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, catalogo della mostra (Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, 8 ottobre 2005-7 gennaio 2006), Mandragora, Firenze 2005, p. 17.

¹² M. Dezzi Bardeschi, «Sole in Leone. Leon Battista Alberti: astrologia, cosmologia e tradizione ermetica nella facciata di Santa Maria Novella», in *Psicon*, n. 1, Firenze 1974, pp. 33 ssg.

¹³ AA.VV., *Leon Battista Alberti e l'architettura*, Catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana, F.P. Fiore, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006.

¹⁴ F.P. Fiore, «Introduzione», *Ibid.*, p. 18.

bre 2009, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 20 Novembre 2009)¹⁵ che ha coinvolto studiosi stranieri di altri ambiti disciplinari nello sviluppo di studi sulla storia della lingua, lessicologia¹⁶ e su sconosciuti rapporti del Bartoli sia con ambienti veneziani che internazionali¹⁷.

Di temi dell'età albertiana si è discusso in ulteriori incontri, come nel Convegno Internazionale di Studi in onore di Cesare Vasoli «Nuovi maestri e antichi testi: Umanesimo e Rinascimento alle origini del pensiero moderno» organizzato dalla Fondazione Centro Studi Leon Battista Alberti a Mantova dall'1 al 3 dicembre 2010 con nuovi spunti sull'insegnamento del neoplatonismo nelle università italiane dell'epoca¹⁸ e, recentemente, nel Convegno Internazionale di Studi «La reliquia del Sangue di Cristo: Mantova, l'Italia e l'Europa al tempo di Leone IX» (Mantova, Palazzo della Ragione 23-26 Novembre 2011).

Due rassegne si sono invece concentrate su altre «città albertiane». Il Convegno di studi «La vita e il mondo di Leon Battista Alberti» svoltosi a Palazzo Ducale di Genova il 19, 20 e 21 febbraio 2004¹⁹ ha avuto come obiettivo la revisione della biografia albertiana alla luce del ruolo di Genova al tempo della sua nascita. In particolare si è concentrato sullo studio della prosperità dell'economia genovese all'inizio del Quattrocento. A questi aspetti è stata dedicata l'esposizione di documenti, manoscritti e monete curata dalla Soprintendenza archivistica per la Liguria e dall'Archivio di Stato genovese. Un'altra è stata la Giornata di Studi su «Il Tempio Malatestiano di Rimini. Il rilievo morfometrico tridimensionale per la banca dati delle architetture di Leon Battista Alberti», svoltosi al Museo della città di Rimini il 18 settembre 2009.

¹⁵ AA.VV., *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, Atti del Convegno (Mantova, 18-19 novembre, Firenze 20 novembre), a cura di Francesco Paolo Fiore, Daniela Lamberini, Olschki, Firenze 2012 (Ingenium; 15).

¹⁶ Sul tema dell'uso del volgare in Alberti si veda anche AA.VV., *Il Volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento*, Atti del convegno (Mantova, 18-20 ottobre 2001), a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, Olschki, Firenze 2003 (Ingenium; 7).

¹⁷ Per le traduzioni albertiane si veda anche *Francesco di Giorgio e Vitruvio. Le traduzioni del De architectura nei codici Zichy, Spencer 129 e Magliabecchiano II*, Olschki, Firenze 2003 (Ingenium; 6).

¹⁸ AA.VV., *Nuovi Maestri e Antichi testi, Umanesimo e Rinascimento alle Origini del pensiero moderno*, Atti del Convegno in onore di Cesare Vasoli (Mantova, 1-3 dicembre 2010), a cura di Stefano Caroti e Vittoria Perrone Compagni, Olschki, Firenze 2012 (Ingenium; 17).

¹⁹ AA.VV., *La vita e il mondo di Leon Battista Alberti*, Atti dei Convegni del Comitato Nazionale (Genova, 19-21 Febbraio 2004), Olschki, Firenze 2008, 2 voll. (Ingenium; 11).

*

Un ruolo determinante nel rinnovamento degli studi albertiani nell'ultimo ventennio è stato svolto anche dalla Société Internationale Leon Battista Alberti (SILBA con sede a Parigi), specie attraverso la pubblicazione della rivista *Albertiana* (diretta da Francesco Furlan), riconosciuta dal Centre National de la Recherche Scientifique e pubblicata con il concorso di Centre National du Livre, Centre Jean Pépin (CNRS), Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme e Institut Universitaire de France. Il primo numero di *Albertiana*, pubblicata con il patrocinio dell'Istituto italiano per gli studi filosofici, è uscito nel 1998. La rivista si è dotata da subito di un prestigioso collegio di direzione e lettura internazionale e si avvale di una serie di collaboratori – tutti studiosi di altro profilo – selezionati tra i suoi soci. *Albertiana* sviluppa un dialogo fra discipline e saperi, fra tradizioni storiche e culture nazionali differenti e si fonda sullo studio antiquario per una riflessione anche sul presente. Nel primo numero conteneva saggi di Françoise Choay, Cecil Grayson e Guglielmo Gorni e nei successivi numeri non ha diminuito la qualità. La maggior parte degli interventi sono legati a una lettura critica dei testi albertiani, ma si raccolgono contributi anche sulle sue fonti e su autori coevi, partendo da metodologie differenti; da qui la ricchezza della pubblicazione.

Anche in alcune iniziative legate alle università di Milano e Venezia, nel corso dell'ultimo quindicennio, sono nate alcune iniziative che hanno intersecato o raccolto studi anche legati alla figura di Leon Battista Alberti. Dal 1995, e per alcuni anni successivi, sull'«Annuario di Estetica» diretto da Stefano Zecchi sono apparsi contributi legati all'estetica degli umanisti. In particolare, noi abbiamo sviluppato due contributi. Una riflessione sul *De Amore* analizzandolo alla luce delle tesi sulla figura della donna nel giovane Alberti, in rapporto alla sua complessiva teorizzazione etica e i suoi rapporti con le teorie delle «passioni»²⁰. L'altra su «Alberti e le discipline liberali», nel 1996, è un'analisi delle interconnessioni tra gli studi sulle discipline del Quadrivio (geometria, astronomia, matematica e musica) e la fenomenologia della creazione artistica in Alberti²¹.

Al Politecnico di Milano studi albertiani sono stati portati avanti negli ultimi decenni da Marco Dezzi Bardeschi e Paolo Carpeggiani nell'ambito della storia dell'architettura e, nel caso di quest'ultimo, con

²⁰ «Introduzione al *De Amore* di Leon Battista Alberti», in *Estetica*, annuario a cura di S. Zecchi, il Mulino, Bologna 1995.

²¹ «Lui geometra, lui musico, lui astronomo»: Leon Battista Alberti e le discipline liberali», in *Estetica*, annuario a cura di S. Zecchi, il Mulino, Bologna, 1996.

particolare riguardo al contesto mantovano, alla committenza gonzaghesca e ai temi urbani aperti all'arrivo dell'Alberti a Mantova. Nel marzo del 2001, nell'ambito del Politecnico è stato presentato il libro di Alberto Giorgio Cassani *La fatica del costruire. Tempo e materia nel pensiero di Leon Battista Alberti* edito dal Dipartimento di Progettazione dell'Architettura (con contributi anche di Marco Dezzi Bardeschi e Francesco Furlan)²², la cui originalità risiede nell'affrontare il tema della materia e del tempo all'interno della teoria e prassi architettonica di Alberti. L'interpretazione di materia e tempo muove dalla lettura delle *Intercenales* e appare – anche sulla scia degli scritti di Garin – duplice e ambigua, sospesa tra eterna vicissitudine materiale ed eterno desiderio di gloria. La fabbrica architettonica, sintesi di materia e idea, è il palinsesto sul quale questa diatriba si consuma. Il 29 e 30 marzo del 2004, inoltre, al Politecnico di Milano si è svolto un rilevante convegno intitolato «La difficile armonia. Attualità di Leon Battista Alberti», a cura di Luciano Patetta, Marco Dezzi Bardeschi e Alberto Giorgio Cassani. Il convegno si è focalizzato sui temi controversi di un Alberti dibattuto. Personalmente ho presentato un intervento dal titolo «Animalia: la zoologia in Alberti», sull'interpretazione del vasto bestiario dell'umanista che integra le riflessioni di questo testo su Alberti e il mondo naturale.

Altri studi nell'ambito dell'estetica albertiana sono stati ripetutamente condotti all'università di Palermo, specie da Elisabetta Di Stefano sotto la guida di Luigi Russo, e poi autonomamente. Nel suo saggio *L'altro sapere. Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti* del 2000²³, la studiosa affronta ad ampio raggio i temi dell'estetica albertiana cercando di inquadrarli nella tassonomia del periodo e del quadro in cui Alberti si muove: l'eredità di platonismo e aristotelismo medioevali. Si tratta, dunque, di un saggio che muove nella prospettiva estetologica già aperta dagli studi pubblicati negli ultimi decenni²⁴, che problematizza l'interpretazione idealistica di Alberti cara alle analisi di inizio secolo, soprattutto dei tedeschi Irene Behn e Willi Flemming²⁵. In questa direzione, come già scritto, «la Di Stefano si muove affrontando temi che erano rimasti oscuri o non affrontati, vuoi per la parzia-

²² A.G. Cassani, *La fatica del costruire. Tempo e materia nel pensiero di Leon Battista Alberti*, Milano 2000.

²³ E. Di Stefano, *L'altro sapere. Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2000, p. 188.

²⁴ L'autrice si riferisce, in particolare, ai testi di G. Santinello, 1962, H. Muhlmann, 1981, M. Jarzombek, 1989, P. Panza, 1994.

²⁵ I. Behn, *Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph*, Strasburg 1911 e W. Flemming, *Die Begründung der modernen Aesthetik und Kunstwissenschaft durch L.B. Alberti*, Leipzig 1916.

lità che si erano prefissati i precedenti contributi, vuoi per la sfuggente vastità del pensiero albertiano, peraltro sempre passibile di riletture»²⁶.

*

Diversi sono stati anche i contributi individuali che si sono inseriti e hanno accompagnato i filoni di studio collettivi sopra illustrati. Alcuni d'impostazione più rigorosamente disciplinare; altri tesi a intersecare i campi di indagine. Ricordiamo quello del 2004 di Michel Paoli, docente ad Amiens e attivo nel Centre d'études du Moyen-Age et de la Renaissance²⁷. Un saggio, il suo, accessibile anche ai non specialisti, interessante soprattutto per la capacità di articolare i rapporti tra Alberti e le élite delle città frequentate.

Il catalogo monografico dell'architettura albertiana di Massimo Bulgarelli del 2008, invece, è un lavoro più interpretativo – che interseca storia dell'architettura, dell'estetica e della politica – che semplicemente documentativo delle fabbriche. Lo dichiara lo stesso autore: «Il lavoro di raccolta di documenti, di ricostruzione della storia dei singoli edifici, di individuazione dei problemi ancora aperti si può dire, se non compiuto, ormai largamente assestato. Dallo studio pionieristico di Girolamo Mancini fino a questi ultimi anni la bibliografia albertiana è andata progressivamente arricchendosi, e l'occasione del centenario della nascita ha promosso un'ulteriore complessiva messa a fuoco del personaggio e della sua multiforme opera. Quanto alle ricerche sull'architettura, oggi disponiamo di un catalogo attendibile, di schede aggiornate e di un certo numero di saggi in ben costruiti e argomentati. È sembrata allora più interessante interrogare qualche questione che ritengo centrale per lo studio di Alberti. Innanzitutto la valenza etica e politica della sua architettura, indagata a confronto con alcune delle sue opere letterarie che, secondo alcuni studiosi, lungi dall'essere esercizi di filologia e di retorica, contengono prese di posizione precise, relative soprattutto alla situazione fiorentina e a quella romana. Poi la capacità unica da parte di Alberti di studiare edifici antichi e medievali con un approccio duplice, attento alle forme insieme alle notizie ricavabili dalle fonti letterarie, che gli consente di scegliere i modelli per le proprie architetture in modo assolutamente consapevole. Una duplicità riflessa nei progetti, da cui emerge la passione tutta privata per la forma e insieme la volontà di esprimersi tra-

²⁶ Si veda anche la recensione di P. Panza, in *Albertiana*, vol. v, Olschki, Firenze 2002, pp. 286 ssg.

²⁷ M. Paoli, *Leon Battista Alberti 1404-1472*, Parigi 2004. Trad. it., *Leon Battista Alberti*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

mite l'architettura sulle questioni politiche e religiose che gli pongono i committenti, le città, le occasioni della vita»²⁸. Dunque una lettura che muove dall'idea di architettura come possibile testo narrativo e critico che si dispiega nelle città e contribuisce a ordinarle e a educarne gli abitanti.

Sempre del 2008 è il saggio di Alberto Ambrosini, il cui fine è la comparazione delle teorie della visione in Alberti, Ghiberti e Leonardo²⁹.

Chiude questa bibliografia critica degli ultimi vent'anni di studi albertiani, che abbiamo posto a premessa di questa nostra lettura di Alberti, il recentissimo *Leon Battista Alberti* di Francesco Paolo Fiore quasi a coronamento dell'attività svolta in questo decennio dallo studioso della Sapienza come presidente del Comitato per il VI Centenario della nascita di Leon Battista Alberti. È un agile saggio sulle architetture albertiane nel quale l'autore sottolinea come Alberti «si segnalò tra gli umanisti del suo tempo per un'innovativa sintesi di conoscenze e si pose in gara, per origini e cultura, con i suoi stessi committenti»³⁰.

²⁸ M. Bulgarelli, *Leon Battista Alberti 1404-1472. Architettura e storia*, Electa, Milano 2008, p. 6.

²⁹ A. Ambrosini, *Immaginazione visiva e conoscenza: Teoria della visione e pratica figurativa nei trattati di Leon Battista Alberti, Lorenzo Ghiberti, Leonardo da Vinci*, Plus University Press, Pisa 2008.

³⁰ F.P. Fiore, *Leon Battista Alberti*, Electa, Milano 2012, p. 33.

Guerini e Associati - Pierluigi Panza - 24/10/12

Un Leon Battista Alberti ritrovato

di Dino FORMAGGIO

«Grandissima comodità arrecano le lettere universalmente a tutti quegli artefici che di quelle si diletano, ma particolarmente agli scultori, pittori ed architetti, aprendo la via all'invenzioni di tutte l'opere che si fanno... sì perché l'arte col mezzo della scienza diventa molto più perfetta e più ricca, sì perché i consigli e gli scritti de' dotti artefici hanno in sé maggior efficacia e maggior credito, che le parole e l'opere di coloro che non sanno altro che un semplice esercizio, o bene o male che se lo facciano. E che tutte queste cose siano vere, si vede manifestamente in Leon Battista Alberti...».

Così apre il Vasari, nelle sue celebri *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, il breve capitoletto dedicato all'Alberti (veramente troppo breve nell'economia distributiva delle varie figure di artisti trattate nell'opera). La ragione per cui così ridotto appare lo spazio dedicato dal Vasari all'Alberti, specie se confrontato a certe maggiori ampiezze che si riscontrano in figure decisamente minori, va forse ricercata, nonostante l'esordio validamente elogiativo, in un certo giudizio negativo che il Vasari palesa nei confronti delle scarse opere realizzate dal grande teorico umanista, se non in qualche idiosincrasia piuttosto strana. Specie se si pensa al giudizio apparentemente critico che qua e là emerge nelle descrizioni di modelli e opere dell'Alberti, fino a disprezzare le «pochissime» opere né «grandi né belle» che, se «non hanno molta perfezione» si deve al fatto che «egli attese più agli studi che al disegno».

Così che, dopo aver detto di certe sue storiette e prospettive dipinte a Firenze, «che da lui furono assai meglio descritte con la penna che dipinte col pennello», corre rapidamente verso la chiusa della cronaca, dove se la sbriga dicendo che, giunto Leon Battista «in età assai ben matura, se ne passò contento e tranquillo a vita migliore, lasciando di sé onoratissimo nome».

Se pure si deve credere che contento e tranquillo fosse l'Alber-

ti nella sua ultima ora, contento e tranquillo non doveva certamente essere, più tardi, quando, raggiunte le sedi celesti e riguardando sulla terra, si doveva rendere conto del mito che già nei contemporanei sorgeva intorno alla sua figura, mito fors'anche alimentato dai suoi stessi estrosi comportamenti di forte e geniale completezza teorica e pratica nei più svariati campi dello scibile e del vivere umano, e che bene si riflette nella famosa *Vita di Leon Battista Alberti*, quasi certamente autobiografica. Ma, mito e venerazione pubblica a parte, certo non avrebbe potuto avere di che rallegrarsi per il succedersi di letture distratte e parziali delle sue opere artistiche – piuttosto malconsiderate (se non ignorate)– e letterarie, troppo spesso più elogiate che lette o capite, mal comprese e mal criticate, se non per quell'emergere, sempre più affermato col favore degli architetti (Filarete in testa, 1464), della sua opera rimasta più viva nei secoli, il *De re aedificatoria*; che, tuttavia, vedrà la luce in *editio princeps* soltanto nel 1485, tredici anni dopo la morte del suo autore, come sottolinea lo Schlosser, aggiungendo che una sua influenza poteva registrarsi soltanto un secolo dopo.

Comunque, bisogna dire che una considerazione del valore filosofico e fenomenologico di una teoria dei rapporti organici e interscambiabili tra arte e scienza, presente negli scritti numerosi e profondamente umanistici dell'Alberti, tarderà molto a nascere; e, forse, solo oggi, dopo gli sviluppi delle recenti filosofie della scienza e dell'arte e dopo le influenze della grande fenomenologia husserliana, è possibile tentare una nuova più aderente e valutativa lettura di quei testi *antiqui* riconquistati all'oggi. E' certamente possibile trovare, proprio oggi, in quei testi di teoria di tante prassi umane esperienziali, capaci di indagare e fenomenologicamente descrivere, oltre all'arte, per cose di fatti e per essenze ideali, intere classi di fenomeni come quelle della famiglia, dello Stato, delle condotte amorose o morali, dei rapporti mutevoli tra l'uomo e la natura, tra l'io e il mondo. E vedervi l'apparire, per la prima volta nella storia di un vasto quadro di teoria e prassi fenomenologica, quasi un incunabolo di una intera fenomenologia dell'esperienza umana, che nasceva insieme agli incunaboli rivoluzionari dell'arte della stampa. E, propriamente, incunabolo di ogni moderna teoria dell'arte è il *De Pictura*, non soltanto perché contiene perfezionata la nota brunelleschiana teoria della prospettiva lineare (come troppe volte si è ripetuto), ma perché una decina di anni prima che comparissero i pur notevoli *Commentarii* di Lorenzo Ghiberti a smuovere le acque delle teorie dell'arte medioevali, l'Alberti nel 1436 dava fuori questa sua originale e moderna, intera, di tecnica e di idea, fenome-

nologia dell'arte e dell'esperienza pittorica. Perciò qui, come altrove nella vasta opera dell'Alberti, diventa possibile misurare una nuova vicinanza alla cultura contemporanea per la stessa straordinaria modernità del tipo di riflessione messa in atto. Talché viene permesso di poter parlare, non per vago discorso ma per verificato rigore filologico, di un vero e proprio Leon Battista ritrovato. Ritrovato nel senso per cui un avanzare del pensiero critico e filosofico attuale e le possibilità ermeneutiche offerte da nuovi fondamenti metodologici di lettura del passato, di un passato messo in luce dal presente, autorizzano a tracciare i nuovi parametri interpretativi. E' questo il senso stesso per cui i ritrovamenti costituiscono sempre la validità dei "ricominciamenti", per una figura o per un'epoca.

Ebbene: qui è il punto in base al quale si fonda il notevole lavoro, preciso e sapientemente guardingo –stretto in tutte le sue maglie– di Pierluigi Panza, uno studioso di valore, già noto per precedenti importanti pubblicazioni d'arte. E bisogna dargli atto del merito di uno studio pienamente riuscito, impegnato a rinserrare dentro ad un unitario cammino la storia e gli sviluppi di un così vasto affresco di multiformi pensieri e riflessioni sulle diverse prassi tecniche e di una popolosa costruzione di inquieta e creativa umanità. Per cui l'originalità degli esiti e delle convincenti inquadrature dei diversi piani di cultura segnano, qui, la novità di un autentico e valido rinnovamento degli studi sull'Alberti e della stessa bibliografia albertiana. La quale, dopo aver soprattutto nel Cinquecento operata la frantumazione della sua complessissima personalità, con il ridurre l'attenzione quasi solamente sul teorico delle arti e principalmente dell'architettura, solo a metà dell'Ottocento prese a ricomporre lo smembrato autore con gli studi e le pubblicazioni delle opere volgari, riproponendo la vasta sfaccettatura dei problemi linguistici, sociologici, filosofici, oltreché tecnici e scientifici che, insieme, ampliavano e cementavano l'unità e l'universalità delle ricerche dell'Alberti. E se, dopo il rinverdimento degli interessi e degli studi in occasione del quinto centenario della morte, già si profilava il ritrovamento dell'intero Alberti ricostituito, sembra ora che, giunti a questo libro di Pierluigi Panza, si possa anche più concretamente parlare di un intero Alberti ritrovato. Panza, poi, ha dalla sua una formazione e una preparazione particolari che gli consentono di dominare meglio il campo multiforme della produzione albertiana. Quella che poteva esser stata dai letterati tirata dalla loro parte e dagli artisti e critici d'arte dalla loro, con effetti di parzializzazione, viene ora riveduta, poiché Panza ha potuto

usufruire di lunghi e severi studi, sfociati dapprima in una laurea in architettura ed in seguito ampliati ed approfonditi con una laurea in filosofia, in particolare in Estetica. Il libro sull'Alberti, infatti, è la ripresa e lo sviluppo di una sua tesi di laurea su "L'estetica di Leon Battista Alberti". Ed è qualcosa in più, se non andiamo errati, quello che esce e si profila dalla lettura di questo libro: è un punto metodico di notevole rilievo per la novità e l'attualità interpretativa atta a meglio ricostituire l'unità del complesso mondo albertiano. Si tratta dell'assunzione (non rigida) di un punto di vista consapevolmente fenomenologico –un vero e proprio modo di assumere quella costituzione materiale dell'esperienza che fa degli scritti dell'Alberti altrettante autentiche fenomenologie in atto in ciascun campo di osservazione– e la sua feconda verifica applicativa in un correlato punto di vista rigorosamente filologico e storicistico. Ed è per questo tentativo che il libro di Panza si presenta come un'attuale opera progettuale di una ritrovata totalità.

Sembra allora che in tale assunzione metodologica, che permette di illuminare in fatti e in idee il movimento del pensiero albertiano per avviarlo a nuove più sicure sintesi, sia dato di meglio riconoscere le nervature principali e l'interno intrecciarsi dei tessuti di pensiero e di esperienze, di idee e fatti e interne leggi costitutive, non soltanto dei fenomeni artistici e delle loro tecniche materiali e scientifiche, fisiche e matematiche, filosofiche o astrologiche, ma anche dei fenomeni, che vanno dall'esame delle costituzioni famigliari, della vita e del governo delle città o dei cavalli, alle geometrie architettoniche o delle migliori opportunità dei tagli e dell'uso dei legni a seconda delle loro applicazioni.

Certamente si può dire che il nuovo e più attuale raggiungimento metodologico mette in rilievo le inadeguatezze non solo della precedente storia di una bibliografia albertiana più antica, ma pure di alcune anche recenti interpretazioni ideologicamente o filosoficamente ingabbiate. Come avviene, tanto per esemplificare, con Lionello Venturi, il quale, nella sua *Storia della critica d'arte*, appoggiandosi sul modello di uno schema crociano, scrive che, se il merito dell'Alberti sta nel superamento dei precedenti ricettari e nella trattatistica di bottega dell'arte (e, fin qui, tutto bene, anche se è proprio il minimo per un riconoscimento di valore), non altrettanto si può dire della sua «proiezione nell'arte di quel razionalismo scientifico, che dovrebbe esser riservato soltanto alla critica». Dove è facile osservare che proprio qui, in questa unità di arte e di scienza che lo schema crociano insegnava a rifiutare, veniva ad emergere la straordinaria modernità del discorso albertiano che,

alle astratte distinzioni e separazioni (ai “distinti”), contrapponeva la visione di processi collaborativi e unificativi tra arte e scienza, tra scienza e tecniche, tra scienza e scienza. E si tratta di unità non statiche, ma vive di esperienza in atto, dentro all'ideale di una natura organica e di una esperienza umana fenomenologicamente diveniente. Come questo, molti altri esempi si potrebbero addurre di queste forme di critica ingabbiate nel loro schema e datate.

Ma, sempre per seguire l'istanza fenomenologica, sono indubbiamente da riprendere alcune formulazioni definitorie che la bibliografia precedente ha ripetutamente suggerito. Una di queste riguarda le oscillazioni, a volte anche fattesi alternative ed esclusive, tra un Alberti figura centrale di un umanesimo letterario e un Alberti trattatista d'arte e artista. Anche qui le distinzioni alternative risultano oggi artificiose e inadeguate per la comprensione della totalità dell'uomo e della sua opera nei vari campi. L'Alberti non è un umanista da studiolo foderato di mistici silenzi e di polverosi codici antichi: ha letto molto ed è dotto di testi e di monumenti romani, ma è un umanista che nella romanità s'immerge con tutto il corpo intuitivo sensibile, cammina tra le rovine del passato per misurarle toccandole, le penetra con leggi fisiche e matematiche per carpirne i segreti di costruzione, per restaurarne l'anima e poi passare a continuarne lo spirito e modernizzarlo in nuove forme architettoniche, in nuovi progetti di edifici del proprio tempo. E' un umanista del fare e del conoscere, o, meglio, del conoscere non per astrazioni intellettive, ma per materiale operatività costruttiva. Il suo modello è Brunelleschi, al quale non per nulla dedica il suo Trattato sulla pittura. Il suo guardare il mondo consiste in un puro vedere fenomenologico in senso forte: un vedere che è sempre più che vedere, un intuire, un guardar dentro ai fenomeni tutti del mondo, di un mondo colto nella mirabile veste delle sue gloriose apparenze sensibili appassionatamente penetrate. L'Alberti non è, in definitiva, un platonico: può platoneggiare per gusto di esercizio letterario, ma la sua sostanziale natura è non già volta ai cieli utopici e iperuranici di un luogo senza luogo, bensì al mondo terreno e materiale delle apparenze sensibili. L'apparenza fenomenica non è, per lui, qualcosa da negare e da trascendere annullandola, ma luogo di rivelazione continua della possibilità, della potenzialità progettuale che contiene e che la anima. Da essa, e solo da essa, si può cavare vita, ma vita che è sempre più che vita, cioè creativa potenza di progetto e arte. E questa è l'autentica e attuale teoria dell'arte.

In questo senso l'Alberti non è un platonico, ma un ermetico. Egli incarna, in quella straordinaria primavera dello spirito umano

che fu il primo Rinascimento, la figura di Hermes: l'Hermes dell'Inno omerico, pur se intinto in un tempo pieno di codici e di libri e già inondato dall'invenzione della stampa. Come l'Hermes dell'Inno omerico, l'Alberti vede la causalità degli eventi e ne trae profitto per progettarne ed attuarne trasformazioni. Ad Hermes capita sulla soglia di casa una tartaruga, la penetra col suo vedere forte e subito vi immerge le mani finché dal suo guscio trae una lira, lo strumento di suoni che dormiva nella potenzialità ascosa del guscio. Una nascita dalla materia della musica e dell'arte. Questa è la stessa essenza del procedimento albertiano. Che è conoscenza: ma non è viaggio intellettuale nel mondo iperuranico delle idee contemplate, bensì immersione corporea dentro ai visceri delle materie sensibili e delle loro interne potenzialità progettuali, e quindi nel divenire metamorfico –da forma a forma– del mondo, sia esso mondo delle fisiche organizzazioni della natura o delle strutture sociali e morali della famiglia e della città. In questo, era salvifica l'operazione di progettare insieme una continua reinvenzione dell'esperienza e la stessa vittoria sul mondo esterno e sul proprio interno affanno umano, se, come si legge in un suo scritto autobiografico, del proprio operare può scrivere: «...per distormi da mie acerbe cure e triste sollecitudini, soglio fra me investigare e costruire in mente qualche inaudita macchina da muovere e portare, da fermare o statuire cose grandissime e inestimabili... E talora composi a mente e coedificai qualche compositissimo edificio...». E da nulla più si sente medicato e confortato che dalle «investigazioni e dimostrazioni matematiche, massime quando io studii a ridurle a qualche utile pratica in vita». Per cui, quando si parla di umanista, di letterato, di scienziato o di artista e teorico dell'arte per l'Alberti, è bene sempre considerare accuratamente il significato non generico, ma particolare e ampiamente connotato, di un originale insieme organico, non parzializzabile per settori chiusi, di quell'intero che costituisce la natura albertiana.

La bibliografia albertiana dimostra, infatti, come, (ed è di quasi tutte le bibliografie su determinati autori) un malcapitato autore possa esser tirato da più parti più o meno arbitrariamente. Tipico è l'aver fatto –dicevamo– di volta in volta dell'Alberti ora un puro letterato, ora un semplice critico e teorico dell'arte o di certe arti, ora un architetto ed ora un artista multiforme. Per restare al "letterato" del suo tempo, si dimentica che più volte nei suoi scritti egli aveva manifestato fastidio ed un certo disprezzo non retorico sul tipo di lavoro che gli umanisti letterati del suo tempo conducevano crogiolandosi in un vacuo esercizio mnemonico e mimetico di

chiosa delle opere altrui dissotterrate dall'antichità.

Una analoga deformazione di giudizio nasce quando si interpreta l'Alberti come teorico della Bellezza. Del concetto della quale certamente l'Alberti fa gran conto nelle sue opere, ma non precisamente sul terreno sul quale a volte si è tentato di tirarlo. La Bellezza per l'Alberti non è, come si può oggi pensare, un mito romantico, un nostalgico ideale *retro*; e non è neppure un'idea platonica, il mito di un valore trascendente, iperuranico e fuori da ogni esperienza terrena del mondo delle apparenze. Ma, al contrario di ogni platonismo mistico o metafisico, è lo stesso ordine scientifico e matematico delle apparenze sensibili, la "regola" non per trascendere l'empiria, ma per umanamente dominarla in misura e in armoniosa costruzione. In questo senso, diventa un valore universale che vale per il mondo dell'arte dell'edificare come per ogni arte, ivi comprese l'arte del vivere e l'arte del governare, per quel buon vivere personale, familiare e sociale e per lo stesso buon governo politico, dove l'esperienza della Bellezza non ha più niente a che vedere con qualche platonica o mistica esercitazione letteraria, ma, scrive l'Alberti, da Bellezza come *venustas* si dilata e trapassa in Bellezza come *mediocritas*, cioè in forza regolatrice morale al di là stesso del mondo delle arti, per investire la forza di "temperamento" di ogni prassi umana, del conoscere nel fare, nella natura come nei reggimenti politici, dove una morale comune si può attuare come una concreta armonia del vivere. Che è il vero e concreto ideale albertiano.

Un altro rischio di deformazione del giudizio critico si ha ancora quando si parla del razionalismo dell'Alberti. Ed allora è bene precisare di quale razionalismo si tratti. Poiché qui non si ritrova certamente un astratto e intellettualistico modo di razionale procedere, ma un diverso e opposto mondo di ragione. La critica delle condizioni progettuali dell'esperienza naturale e morale, che l'Alberti porta avanti, presuppone schemi conoscitivi che si fondano ed operano non già sul condizionamento dell'esperienza da parte dei semplici a priori formali generici di spazio, tempo e categorie intellettive, ma sulla base di veri e propri a priori materiali, cioè sulle condizioni di esperienza che si fondano sulla affettività e sul sentimento. Il che è quanto dire: su di una ragione intrisa di sensibilità e di corporeo sentire della vita del mondo, piuttosto che sui rigidi contenitori delle distinzioni concettuali. Solo così la natura può uscire dalle classificazioni ordinarie delle scienze e prendere respiro e vita a contatto del vivente umano, in organica e felice unità con questa, e passare le sue forme nelle forme dell'arte.

Molto altro ci sarebbe da dire, suggerito da questo stimolante libro di Pierluigi Panza, a riprova della validità innovativa di questo studio filosoficamente restauratore e fenomenologicamente aderente alla grande figura del nostro primo Rinascimento, che qui si può dire nel suo complesso ritrovata. E ritrovato è l'Alberti nella sua storia e nel suo pensiero. Questo figlio di una grande famiglia fiorentina dedita al cambio e alla mercatura e spinta all'esilio genovese dalle intestine lotte politiche della città. Questo genovese di nascita che, appena può, abbandona la tradizione familiare del commercio fruttifero per dedicarsi, dopo l'adolescenza a Venezia, agli studi classici e al primo incontro con le matematiche a Padova; che s'immerge nella giurisprudenza a Bologna, che s'inizia all'attività letteraria, tra viaggi e incarichi curiali a Roma, dove incontra e tocca con mano i monumenti e gli edifici dell'antichità in una nuova feconda commozione; che, piombato nell'indigenza dopo la morte del padre, lotta e prende in mano coraggiosamente la propria vita di figlio naturale diseredato per avere preferito gli studi alla mercatura, e, stringendo i denti contro l'avversa fortuna perché sulla fortuna vicesse la virtù –come sempre dovrà teorizzare–, oppose alla malasorte una lotta di studi per intere notti fino all'esaurimento delle forze fisiche, per tenere alto il compito di conoscenza filosofica e di penetrazione investigativa dei molteplici segreti di ogni esperienza esistenziale, come era nel suo proposito. Infine, che, fatto pronto al cammino scientifico e pratico-teoretico, si riversa a scrivere libri di ogni materia, passando dalla poesia giovanile alla trattatistica, e quindi a progettare e a costruire macchine ed architetture, opere d'arte e di sociologia morale, superando d'un balzo le figure sapienziali dell'uomo medioevale e preannunciando gli orizzonti moderni della universale mente di Leonardo, da autentico “geometra” o filosofico ingegnere di una costruzione artistica e scientifica insieme del mondo moderno.

Tutto questo, per ritornare tra noi a ripeterci che in quel lontano luminoso Quattrocento la terra aveva felicemente generato una famiglia di menti poderose, poiché quello era un tempo di giganti, di filosofi-artisti costruttori di nuove regole valide per tutti i campi dell'esperienza, perché dovunque la vita non vedesse mai disseccarsi le sue fonti e non cessasse mai di riproporsi ogni volta daccapo in “più che vita”.

Illasi, 12 febbraio 1993

PARTE PRIMA

Guerini e Associati - Pierluigi Panza - 24/10/12

Guerini e Associati - Pierluigi Panza - 24/10/12

1. La frattura morale

Universalità e metodo – La vastità e l'eterogeneità delle opere di Leon Battista Alberti hanno tradizionalmente indotto a liquidare la sua riflessione come una delle tipiche espressioni dell'orgoglio umanista di affermare, dopo la caduta delle grandi cattedrali teologiche di idee, la centralità del potere conoscitivo individuale su tutte le cose. Se questa vastità di orizzonti ha prestato il fianco a parte della critica, che ha messo a nudo la scarsa analiticità e il carattere “divulgativo” di alcuni scritti, nonché la contraddittorietà delle sue posizioni, essa ha dalla sua parte il coraggio della sintesi, la capacità di offrire progetti per disciplinare l'incomprensibilità dell'esistenza, l'ansia per una conoscenza globale e pre-disciplinare e l'avversione per la frantumazione di una individualità completa.

In questa universalità, lo storico della cultura evidenzia un retaggio dell'enciclopedismo classico e medievale e il frutto dell'ordinamento degli studi del primo umanesimo. Criticamente, invece, nel momento in cui si scopre la parzialità della visione scientifica e del suo “progresso”, e il costante consegnarsi dell'uomo al potere di una tecnica sganciata dall'esperienza individuale, l'ansia per la costruzione di possibili visioni del mondo, il confronto a tutto campo tra i saperi, l'universalità che riflette la completezza dell'“uomo greco” in ogni singolo individuo pesano come una scommessa di felicità perduta dalla modernità e dagli specialismi.

Quella di Alberti non è una rassicurata e rassicurante visione del mondo. I suoi audaci sincretismi non rappresentano descrizioni di un mondo univoco, poggiante su una verità teocentrica, ma espressioni di un uomo in ricerca, di possibili *Weltanschauungen* e di progetti artistici e di buon governo nati dalla presa di coscienza della fine di un orizzonte di verità e in vista di una “salus” morale ed estetica per gli individui e per la civiltà.

E' questa costrizione a una parzialità del sapere, ineludibile e insostituibile con un univoco disegno di verità, che si riflette e si contorce nelle opere di Alberti. In esse, la parziale assenza di coerenza appare una conseguenza della scoperta di assenza di univoci-

tà nell'esperienza e nella conoscenza, così come il suo eclettismo si fa espressione della perdita di centro e dell'impossibilità di formulare un pensiero non meramente aggregativo, progettuale e il più possibile omnicomprensivo. Di conseguenza il suo "metodo" si sforza di armonizzare il maggior numero di fonti, configurandosi a tratti come un percorso critico-reinterpretativo.¹ In questa direzione, del resto, si muovono sia i ricercatori e i filologi coevi, da Leonardo Bruni a Poggio Bracciolini, sia Lorenzo Valla e Marsilio Ficino, tutti i quali avanzano, come ricorda Eugenio Garin, «verso un mondo aperto, discontinuo e contraddittorio, dai volti innumerevoli e cangianti, ribelle ad ogni sistemazione, a cui ci si deve avvicinare in una ricerca perenne, che non ha paura delle incoerenze apparenti, ma che è mobile, sottile e varia fino a poter rispecchiare l'infinita varietà delle cose».²

In questa prospettiva, nel tentativo di sottrarsi alla «ascritta vicissitudine» della natura e delle cose, muove l'«inquietante e imprevedibile»³ Leon Battista Alberti per cercare, con un percorso non privo di contraddizioni, ora nella famiglia, ora nell'esaltazione della virtù, ora nella risposta di "permanenza" al tempo che possono

-
- 1 Non a caso l'umanesimo riscopre, pur a tratti criticandolo (*De vero falsoque bono* di Lorenzo Valla) un autore come Boezio, che "apparteneva al nucleo di coloro che non erano soddisfatti della separazione tra platonici ed aristotelici: suo scopo era mostrare che non esiste, tra le due scuole, alcuna differenza" (E. K. RAND, "Boezio lo scolastico", in *Antologia della critica filosofica*, a cura di P. Rossi, Bari, 1964, vol. II, p. 12). Le traduzioni, i commenti e i confronti tra Platone e Aristotele sono, invece, innumerevoli. Per ricordare solo i più celebri nominiamo le traduzioni e i commentari di Leonardo Bruni e Giannozzo Manetti, il *Delle differenze di Platone e Aristotele* di Gemisto Pletone e la celebre disputa tra Giorgio di Trebisonda e il cardinal Bessarione con i rispettivi scritti *Comparationes philosophorum Aristotelis et Platonis* e *In calumniatorem Platonis*. Si ricordino, infine, le traduzioni ficiniane di Platone, la *Theologia platonica* (1459-74) e il *De ente et uno* di Pico, che rappresenta una sintesi tra il pensiero dei due filosofi.
- 2 E. GARIN, "L'opera degli umanisti", in *Antologia della critica filosofica*, ibid., p. 302. «Non dobbiamo dimenticare però che molti dei maggiori umanisti, come Petrarca e Salutati, Valla e Bruni, Alberti e Pontano, Erasmo, Tommaso Moro e Montaigne, furono capaci di unire alla loro eloquenza un'autentica sapienza», P. O. KRISTELLER, *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, 1965, p. 21.
- 3 E. GARIN, "Il pensiero di Leon Battista Alberti e la cultura del Quattrocento", in «Belfagor», XXVII, 5, Milano, settembre 1972.

offrire le applicazioni tecniche⁴ e le *bonae artes*, un disegno salvifico. In queste direzioni, mutando di pagina in pagina come un camaleonte, egli delinea dei possibili progetti per affrontare l'incomprensibile absurdità dell'esistenza, priva di un disegno provvidenziale e in balia della caducità e di una fortuna cieca, in cui si recita il dramma del conflitto radicale tra necessità e libera volontà dell'uomo.⁵

Anche lo sfondo semi-autobiografico che caratterizza alcuni scritti e personaggi albertiani⁶ rivela come le sue riflessioni siano orientate verso l'indicazione di percorsi possibili, per la cui formulazione il dato soggettivo entra provocatoriamente nel dettato teorico che non è mai ingenuamente scisso dai dati dell'esperienza individuale, alla quale viene riconosciuto uno specifico valore. Qui, come ha affermato Dilthey, il conosci te stesso socratico –che Alberti riprende nel *Profugiorum ab aerumna*– si incontra con l'agostiniano *in te ipsum redi*⁷ per attestare l'auto-possezzo⁸ dell'esperienza, e la possibilità di innalzarla ad *exemplum* di un disegno teorico. Questo ricorso a un mascherato autobiografismo s'inquadra nella possibilità di sviluppare programmi di vita privati

4 «...per distormi da mie acerbe cure e triste sollicitudini, soglio fra me investigare e costruire in mente qualche inaudita macchina da muovere e portare, da fermare o statuire cose grandissime e inestimabili...E talora composi a mente e coedificai qualche compositissimo edificio,...E quando pur non mi sentissi atto con questi rimedi a rassettarmi, io piglio qualche ragione in conoscere e discutere cagioni ad essere di cose da natura riposte e ascose. E...nulla più in questo mi soddisfa, nulla tanto mi comprende e adopera, quanto le investigazioni e dimostrazioni matematiche, massime quando io studii ridurle a qualche utile pratica in vita», L. B. ALBERTI, *Profugiorum ab aerumna*, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. II, Bari, 1966, pp. 181–182.

5 «Così tal forza in noi natura immesse / a cui troppo voler mal corrisponde», L. B. ALBERTI, sonetto *Io vidi già seder nell'arme irato*, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. II, Bari, 1966, p. 3.

6 Come ricorda Jarzombek, le *personae dramatis* albertiane –i vari Philodoxus, Philoponius, Microtiro, Gelasto, Genipatro e Baptista– altro non sono che «different voices in the Albertian polyphonic song of self», M. JARZOMBK, *On Leon Battista Alberti*, Cambridge, 1989.

7 W. DILTHEY, *L'analisi dell'uomo e l'intuizione della natura dal Rinascimento al secolo XVII*, vol. I, Venezia, 1927, p. 28.

8 «Se manca questo autopossezzo, noi siamo in preda o al Fato o alla Fortuna, i quali si ergono di fronte a noi come realtà massiccie», G. SAITTA, *Il pensiero italiano nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, vol. I, Bologna, 1949, p. 396.

socialmente estendibili attraverso l'educazione e l'esempio,⁹ e si lega all'intento autoglorificativo ad esso connesso.¹⁰ In questa direzione la produzione di Alberti si configura anche come un affresco della propria polifonica autocoscienza.¹¹

La specificità di un'analisi estetica del pensiero di Leon Battista Alberti risulta pertinente alla luce dei legami da lui istituiti tra mondo della conoscenza soggettiva, tecniche e linguaggi artistici e rapporto con la natura e con l'universo delle sue conoscenze preoggettive. Un'analisi congiunta di queste dinamiche inerenti la sfera estetica intesa come "scienza" della sensibilità, modalità conoscitiva particolare e generale quadro di riferimento dei fenomeni artistici, consente di ampliare lo spettro dei tradizionali orientamenti critici (votati alla lettura di Alberti o come artista, o come teorico dell'arte o come filosofo morale) e di indagare, in un quadro stretto tra sottili legami, gli obiettivi etici ed estetici della sua riflessione, la fenomenologia della creazione artistica, i rapporti tra uomo, natura e temporalità e tra sentimenti e creazione, istanze simboliche e sensibili connesse alla percezione delle cose e dei corpi e, infine, l'indecifrabile "geroglifico" della bellezza.¹²

⁹ Secondo Jacob Burckhardt il *Governo della famiglia* di Agnolo Pandolfini (morto nel 1446) è il «primo esempio di "programma di una vita privata», J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Roma, 1967, p. 156. L'umanesimo classico del Rinascimento, come ricorda inoltre Kristeller, fu, in primo luogo, un movimento "pedagogico", P. O. KRISTELLER, *La tradizione*, cit., p. 162.

¹⁰ Come affermano G. Mancini e anche R. Fubini e A. Menci Gallorini, «l'autobiografismo è una vocazione costante nell'opera letteraria dell'Alberti», R. FUBINI, A. MENCI GALLORINI, «L'autobiografia di Leon Battista Alberti. Studio e edizione», in «Rinascimento», II, XII, Firenze, 1972, p. 46.

¹¹ Ciò è reso possibile dalla rivalutazione che l'uomo come coscienza pensante e senziente stava assumendo a partire dalla celebre epistola del Monte Ventoso di Petrarca (F. PETRARCA, *Le Familiari*, a cura di V. Rossi, vol. I, Firenze, 1933, p. 159) e poi con il *De dignitate et excellentia hominis* di Giannozzo Manetti (Basilea, 1532), centralità che rappresenta il momento possibilitante dell'imporsi dell'autocoscienza.

¹² Lo riconosce anche J.von Schlosser, non tenero nei confronti dell'Alberti: «All'acuto ingegno dell'Alberti non è sfuggito che la definizione della bellezza artistica è uno dei problemi più difficili e pericolosi (...) E' così aperta la strada al concetto dell' -arte bella- che solo un'epoca posteriore farà completamente suo», J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, Firenze, 1964, p. 156.

Per quanto concerne in particolare la sua riflessione come teorico dell'arte,¹³ il suo merito sta nell'aver riconosciuto nelle opere d'arte delle espressioni di conoscenza orientate ad arrecare benessere e virtù alla società, e nell'aver individuato nella creazione artistica il momento di congiunzione tra pensiero e attività fabbrile.¹⁴ Istituite queste equazioni, ad Alberti va inoltre riconosciuto il merito di aver offerto le prime sintesi sulla fenomenologia della creazione artistica, di cui credette di rintracciare i fondamenti in analogia con i modelli e i metodi della natura. Modelli e metodi che egli scoprì riducibili in espressioni geometriche, matematiche, musicali e corporee i cui fondamenti, come abbiamo già detto, non rivendicano il distacco dalla natura, dall'esperienza e da un generale orizzonte sapienziale, bensì manifestano la loro origine simbolica e la costante congruenza con i fenomeni percepiti attraverso i sensi. Il compimento dell'estetica nell'etica, infine, conferisce alla bellezza –con il primato di sintesi espressiva– anche un valore pedagogico. Si attua così quella “educazione estetica” che, espressa nella consonanza e bontà tra le parti di un oggetto, disciplina anche le regole della famiglia e del buon governo come armonia tra le parti in virtù dei fini. I trattati sull'ordinamento dello Stato e sulle città ideali, che trovano largo corso nel Rinascimento, sono trattati sull'armonia delle funzioni, delle destinazioni d'uso e della divisione tra le parti, ovvero sulla bellezza. E come, all'interno della “metafora organica”, le membra del macrocosmo –la città– si ritrovano nell'edificio–microcosmo, così l'ordinamento a scala statale trova speculare conferma in quello familiare.¹⁵

Se si eccettuano alcuni recenti studi, la storia della critica albertiana ha continuato a vedere in lui non l'uomo all'affannosa ricerca di un progetto atto a conferire un senso alla precarietà dell'esistenza, ma l'uomo universale, l'artista e «umanista laico, signore del mondo, capace di rappresentare e giudicare e modi-

13 Come afferma Krautheimer (*Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1956), la *theorica dell'arte* nasce con Alberti.

14 «Architetto chiamerò colui che con metodo sicuro e perfetto sappia progettare razionalmente e realizzare praticamente», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, a cura di G.Orlandi e P.Portoghesi, Milano, 1966, Prologo, p. 1.

15 «...che la famiglia sia un corpo simile a una repubblica composto di te, e di questo, e di tutti voi; e sete alla famiglia come innati strumenti e membra di questo corpo», L. B. ALBERTI, *De Iciarchia*, in *Opere volgari*, a cura di C.Grayson, vol.III, Bari, 1973, p. 124.

ficare la realtà in ogni suo aspetto, anche umile»,¹⁶ colui che guarda con «nuova fiducia nell'uomo e nei metodi razionali» e che, attraverso l'imitazione della natura, introduce nelle arti un «nuovo realismo»¹⁷ e un metodo scientifico. Si tratta, come cercheremo di mostrare, di una visione pregiudiziale, che non solo ha scartato le marginalità del discorso albertiano, ma, soprattutto, non lo ha colto nell'interezza delle sue dinamiche e ne ha dimenticato i dati iniziali e le lacerazioni che costantemente lo animano (la “modernità” del conflitto tra volontà e necessità), da cui Alberti muove verso l'affannosa ricerca di un possibile disegno d'armonia e bellezza personale, individuale e sociale.

Il modello archetipo - Nella sua azione creativa suscitata da una frattura con la teodicea positiva e con la teleologia della storia, l'artista scopre in sé la figura emblematica dell'eroe «che converte i segni della storia in tracce di significato simbolico».¹⁸ L'arte diventa il mezzo per superare la limitatezza della dimensione spazio-temporale e consentire all'artista di accedere, attraverso la gloria arrecata dal prestigio della sua opera, a quel “desiderio del tempo” a cui anela in disperata opposizione alla «ascritta vicissitudine» delle cose del mondo. Nel camaleontico pensiero albertiano, la natura si configura così sia come modello archetipo –alle cui “leggi” l'arte deve rifarsi per mettere in opera un percorso di verità– e luogo immobile che si oppone alla storia,¹⁹ sia come terreno delle perenni metamorfosi dove si compie la frattura tra il soggetto e il mondo, tra l'uomo e Dio.²⁰

16 C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della Letteratura italiana*, Torino, 1957, pp. 54–55.

17 A. BLUNT, *Le teorie artistiche in Italia*, Torino, 1966, pp. 15, 27. Secondo Blunt le caratteristiche più salienti del pensiero di Alberti sono il razionalismo, il classicismo, il metodo scientifico e la fede assoluta nella natura. Anche Garin è molto critico nei confronti di questa interpretazione. E. GARIN, “Il pensiero di L. B. Alberti nella cultura del Rinascimento”, in *Convegno internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti*, Roma, 1974, pp. 21 ss.

18 S. ZECCHI, *La Bellezza*, Torino, 1990, p. 102.

19 «Certa consiste ferma e costante sempre in ogni suo ordine e progresso la natura; nulla suol variare, nulla uscire da sua imposta e ascritta legge», L. B. ALBERTI, *Theogenius*, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. II, Bari, 1966, p. 61.

20 Entrambe le considerazioni sono da inquadrare in quel parziale abbandono dello studio empirico della natura, seguito alla riscoperta delle fonti antiche, che caratterizza l'età umanistica.

Nel primo caso, la natura disvela la presenza dell'essere e, nella sua molteplicità, manifesta la forma della bontà di Dio. Questa è l'immagine positiva e agostiniana che trapela dal *Della famiglia*, e che fonda i processi di analogia tra arte e natura: «...la natura da ogni parte sollecita a provvedere che ogni cosa procreata sé stessi conservi, ricevendo da chi la produsse nutrimento e aiuto a perseverare in vita e a porgere le sue utilitati in luce». ²¹

Essa è modello per la costruzione dei rapporti familiari e per la fenomenologia della creazione artistica. ²² Nel *Della famiglia*, ricorda Badaloni, la natura costituisce «il sottofondo attivo della virtù»: ²³ è ancora ciò che Dio ha fatto per la felicità dell'uomo. ²⁴ Essa conferisce all'uomo quella prerogativa virtuosa dell'operare a cui, ricorda Saitta, «non avevano guardato né il Raimondi né il Filelfo né lo stesso Valla». ²⁵ Nella natura, Alberti scopre la possibilità su cui fondare ogni azione virtuosa e il modello da cui ricavare le regole dell'arte.

Tuttavia, come testimonia il mito di Zeusi citato nel *Della pittura*, è prerogativa dell'artista saper discernere tra i prodotti della natura in vista della costituzione di un modello ideale, in quanto la natura stessa non crea con pari grado di armonia tutte le sue parti. All'atto percettivo, dunque, segue quello cognitivo, a sua volta ispirato ai metodi della "Natura-naturante". In questo caso il cri-

-
- ²¹ L. B. ALBERTI, *Della famiglia*, I, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. I, Bari, 1960, pp. 32-33.
- ²² Questa intuizione sarà ancora viva a metà Settecento in Buffon: «...tutte le idee che brillano nelle arti hanno i loro modelli nelle produzioni della natura: Dio ha creato e l'uomo imita, tutte le invenzioni degli uomini, siano rivolte alla necessità o alla comodità, sono solo imitazioni piuttosto grossolane di ciò che la natura esegue con estrema perfezione», G. L. BUFFON, *Storia naturale*, Torino, 1959, p. 25.
- ²³ N. BADALONI, "L'interpretazione delle arti nel pensiero di L. B. Alberti", in «Rinascimento», II, III, Firenze, 1963, p. 72.
- ²⁴ Questa visione di un macrocosmo armonico e perfetto si ritrova nel microcosmo uomo, sigillo perfetto della natura: «fece la natura [cioè Dio] l'uomo parte celeste e divino, parte sopra ogni mortale cosa formosissimo e nobilissimo; concessegli forma e membra accomodatissime a ogni movimento... diegli movimento e sentimento,... docilità, memoria e ragione... Ed aggiunse a questi tanti inestimabili doni Iddio ancora nell'animo e mente dell'uomo», L. B. ALBERTI, *Della famiglia*, II, cit., p. 191.
- ²⁵ G. SAITTA, *Il pensiero italiano nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, Bologna, 1949, vol. I, p. 406.

terio prescelto è quello del «mutuo contrasto»²⁶ tra gli enti e le loro stesse parti in un quadro regolato dal principio dell'*aurea mediocritas*. Si tratta di un principio cardine di cui Alberti si appropria sia in chiave estetica che morale. I più saggi, ricorda infatti Gelasto a Caronte nel *Momus*, «credono che in ogni altra cosa, tra gli uomini, bisogna osservare questa regola: niente di troppo».²⁷

La «ascritta vicessitudine» – Questa prospettiva ottimistica, per cui basta seguire la natura che «sempre cerca e desidera, e ama le cose ottime»,²⁸ investe tutta la riflessione di Alberti, dal *Della famiglia* al *De Iciarchia*, ed è quella sulla quale si instaura il rapporto fondativo tra arte e natura sotteso nei trattati. Dagli anni '40, a questa se ne affianca una più tragica. Si tratta di quella lettura antiumanistica del rapporto tra natura ed esperienza che, già espressa con toni lirici e disperati nelle opere giovanili, ritroviamo più consapevole nel *Theogenius* e nel *Momus*. Il tema è quello della metamorfosi, connesso al riconoscimento di un causalismo sensistico che si accompagna all'idea di una natura che ingoia i suoi stessi figli. Troviamo una traccia di questa interpretazione nello stesso dialogo tra Gelasto e Caronte che precedentemente ci era servito per determinare l'opposta visione della natura: «Per prima cosa tu devi sapere, Caronte, che nel mondo della natura non si è mai prodotto, né può prodursi, nulla che non abbia una causa. Chiamiamo “causa” tutto ciò che provoca il moto o la quiete. Per “quiete” intendiamo la cessazione del moto, per moto, invece, intendiamo la trasformazione di una cosa in un'altra. Bisogna ancora che tu sappia che il moto ha rivestito di forme la primitiva ed eterna stabilità delle cose, ovvero ha provocato la mutevolezza delle forme; alcuni credono che questo giuoco della natura dipenda dalle congiunzioni della sostanza con gli accidenti».²⁹

26 «Anch'io avevo inteso dire che tutte le cose esistono in forza di un mutuo ed armonioso contrasto, e che si trasformano di giorno in giorno per l'incorporazione di minute particelle», L. B. ALBERTI, *Momus*, a cura di G. Martini, Bologna, 1942, p. 282.

27 «...statuuntque caeteris in rebus apud mortales id observandum, ut nihil nimis», ibid., pp. 170 e 286.

28 L. B. ALBERTI, *De Iciarchia*, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. II, Bari, 1966, p. 99.

29 «Principio nosse te oportet, o Charon, universa in rerum natura nihil aut factum aut fieri posse vacuum causa. Causas quidem eas interpretamur quae ad motum conferant atque ad quietem. Quietem motus finem

A ciò segue una riflessione sul rapporto tra causa ed effetto, che fornisce un'interpretazione del sistema della natura: «...colui che per primo volle fabbricare un oggetto, si fissò bene in mente ciò che desiderava e chiamò “forma” la figura che aveva immaginato e impresso nella memoria; quindi si procurò un'essenza semplice, o anche mista e composita, per applicarvi e quasi avvilupparvi la forma, ovvero per riempire e render solida la forma stessa, e la chiamò “materia”. Ma non avrebbe potuto ultimare l'opera se prima non avesse trovato un sistema per congiungere agevolmente, secondo il proprio desiderio, la forma alla materia: e chiamò “moto” questo sistema».³⁰

Alberti introduce qui il tema del meccanicismo in un quadro dominato dalla concezione aristotelica del moto e dalla priorità platonica della forma sulla materia. Ne consegue un'interpretazione drammatica del tema della metamorfosi, che si compie in un flusso naturale dominato da potenze simboliche: «Quello poi che nelle carogne degli animali dà luogo al formarsi di vermi, altro non sarebbe che un'energia naturale di natura ignea, la quale darebbe origine a quell'umore che in questi casi è congiunto col fuoco».³¹

Questa affermazione rivela il potere di controprassi insito nella natura che, soprattutto nel *Theogenius*, si configura come sede del drammatico moto di ulteriorizzazione dei corpi: «Affermano e' fisici, e in prima Ippocrate, essere a' corpi umani ascritta vicissitudine, che o crescano continuo o scemino: quello che tra questi

statuimus: motum vero intelligi volumus, cum ex hoc fiat quidvis aliud. Et nosse oportet versari eum quidem motum aut in prima aeternaque rerum firmitate formis imbuenda, aut in formarum mutabilitate varianda; quod naturae artificium alii opinati sunt in substantia accidentibus iungenda versari», L. B. ALBERTI, *Momus*, cit., pp. 162 e 282.

30 «...eum quidem, qui principio quippiam facturus esset, mente et cogitatione sibi adscripsisse quae facta cuperet, hancque animo conceptam et consignatam speciem nuncupasse formam; proxime sibi comparasse, seu simplex illud fuerit, seu mixtum coactumve partibus, quippiam, cui aut formam adigeret et quasi obunvolveret, aut quo formam ipsam completeret solidamque redderet: hoc vero postremum nuncupasse materiam. Sed ne potuisse opus nisi arte viaque adhibita perficere, qua facile exque animi sententia materiae formam coniungeret et cōnirret: idque artificium appellasse motum», *ibid.*, pp. 162–63 e 282.

31 «Gigni autem in cadaveribus animalium vermes non aliunde quam ab vi quadam naturae ignea movente humidum id illic aptum ignibus», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria – L'architettura*, X, XIII a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, Milano, 1966, pp. 974–975.

due sia in mezzo, dicono trovarsi brevissimo». ³² Si tratta dell'evidenza fondativa della crisi albertiana, che smaschera il suo tratto profondamente antiumanistico. ³³

All'ulteriorizzazione dei singoli enti della natura continua ad opporsi il moto perpetuo e "apparente" della natura, che, compiuta la sua "rivoluzione" estetico-mistica, torna al punto d'origine: «Affermava Platone, comune sentenza di tutti e' matematici, non prima con sue stelle tornare in simile sito el cielo, che agiratosi per infiniti avolgimenti anni numero sei e trenta migliara; né però si potrà quell'ora dire simile a questa qual sia più pressa alla fine, più lungi dal principio del mondo. Vedi la terra ora vestita di fiori, ora grave di pomi e frutti, ora nuda senza sue fronde e chiome, ora squallida e orride pe' ghiacci e per la neve canute le fronti e summità de' monti e delle piagge. E quanto pronto vediamo ora niuna, come dicea Mannilio poeta, segue mai simile a una altra ora, non agli animi degli uomini solo, quali mo lieti, poi tristi, indi irati, poi pieni di sospetti e simili perturbazioni, ma ancora alla tutta universa natura, caldo el dì, freddo la notte, lucido la mattina, fuso la sera, testé vento, subito quieto, poi sereno, poi piogge, fulgori, tuoni, e così sempre di varietà in nuove varietà». ³⁴

Metamorfosi e archetipo si fondono nel "grande anno" platonico, sotto la cui ombra l'umanità resta immersa nel devastante flusso eracliteo dominato dal caso. L'idea stessa di fortuna è parte di questo inarrestabile meccanicismo al quale l'uomo può opporre solo l'arbitrio della propria volontà, che è anche ragione, e la propria *pietas*, che si rivolge soprattutto alla capacità di conservare i costumi della famiglia, lo Stato, i monumenti e le opere letterarie

³² L. B. ALBERTI, *Theogenius*, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. II, Bari, 1966, p. 61;

³³ Alberti è il primo trattatista che dedica un intero libro di un suo scritto al problema della decadenza degli edifici in quanto corpi (è il decimo libro del *De re aedificatoria*). Il tema della rovina riemerge anche nel *Defunctus*, ove Neofrono narra a Politropo la costruzione di un acquedotto che portava l'acqua alla sua villa. «Mi ero convinto che questo acquedotto, per il fatto che sarebbe stato utilissimo ai miei vicini ed a loro graditissimo, non sarebbe mai stato distrutto. / O sciocco, tu hai potuto credere che i muri costruiti con le mani sarebbero durati in perpetuo, tu che per nulla affatto avresti dovuto ignorare come anche i più insigni monumenti delle lettere, frutto di studio intensissimo e di arte raffinatissima, sono sottoposti alla crudele rovina?», L. B. ALBERTI, *Defunctus*, a cura di G. Farris, Milano, 1971, p. 223.

³⁴ L. B. ALBERTI, *Theogenius*, cit., p. 87-88.

che eternizzano il nome dell'autore. In quest'ottica, i trattati sulla famiglia, sulle città ideali e le allegorie del buon governo che vanno diffondendosi nel Rinascimento, al pari del decimo libro del *De re aedificatoria*, sono da interpretare come “medicine” o “*consilia*” atti a contrastare questa «ascritta vicessitudine».

Il decimo libro, in particolare, conferma l'orgoglio umanistico di persistere al tempo attraverso la custodia dei costumi e delle leggi: «...tutto è vinto dal tempo; e sono insidiosi e assai potenti i mezzi d'assalto della vecchiaia; ...i corpi nulla possono contro le leggi della natura che li condannano ad invecchiare. Sicchè taluni sono dell'avviso che anche il cielo sia mortale, essendo esso un corpo. Ben si sente quanto potere abbiano il cocente sole, l'ombra diaccia, le gelate, i venti. Sotto la loro azione noi vediamo sfaldarsi e sbriciolarsi persino le più dure selci; e da alti picchi staccarsi e precipitare giganteschi massi sotto l'urto delle bufere, traendo seco nel rotolare abbasso una gran parte della montagna. Vi sono poi i danni provocati dagli uomini... Perdio! a volte non posso far a meno di ribellarmi al vedere come, a causa dell'incuria –per non usare un apprezzamento più crudo: avrei potuto dire avarizia– di taluni, vadano in rovina monumenti che per la loro eccellenza e lo splendore furono risparmiati persino dal nemico barbaro e sfrenato; o tali che anche il tempo, tenace distruttore, li avrebbe agevolmente lasciati durare in eterno. Si aggiungano le disgrazie improvvise: incendi, fulmini, terremoti, violente inondazioni, e i numerosi accidenti straordinari, imprevedibili, impensabili, provocati dalla forza prodigiosa della natura, e capaci di guastare e sconvolgere da un giorno all'altro qualsiasi bene ordinata concezione architettonica».³⁵

35 «...omnia vinci aevo; et insidiosa nimiumque valida esse tormenta vetustatis; ...nec posse adversus foedera naturae niti corpora, quin senectutem subeant; ut vel ipsum caelum mortale arbitrentur nonnulli, ea re quod corpus sit. Sentimus, quid ardor solis, quid umbrae gelatio, quid pruinae, quid venti valeant. His tormentis actos cernimus fatiscere et putrescere etiam durissimos silices, et altis a rupibus avelli protrudique saxa immania tempestate, ut multa cum parte montis corruant. Adde his hominum iniurias. Me superi! interdum nequeo non stomachari, cum videam aliquorum incuria (nequid odiosum dicerem: avaritia) ea deleri, quibus barbarus et furens hostis ob eorum eximiam dignitatem pepercisset, quaeve tempus pervicax rerum prostenator aeterna esse facile patiebatur. Adde casus repentinos incendiorum, adde fulgura terrae-motus et aquarum impetus atque inundationes, et quae multa in dies prodigiosa naturae vis possit afferre inaudita insperata incredibilia, quibus omnis bene deducta ratio architecti vitietur atque

Questo tema ossessionante della “fortuna” accompagna la riflessione di Alberti sin dal terzo libro del *Della famiglia*, quello “economico”.³⁶ La presa di coscienza della miseria e grandezza della condizione umana di fronte al fato e alla fortuna non può che indurre a un'accettazione stoica dell'esperienza,³⁷ quando non all'abbandono di ogni speranza.

Nei risvolti delle pagine più amare, la conoscenza degli eventi naturali e la loro manipolazione non solo non rappresenta una via percorribile, ma, dispone l'uomo a una maggiore infelicità. Nel *Theogenius*, la conoscenza appare come la radice del male, proprio come le ombre di *Fatum et Fortuna* avevano già annunciato: «Smetti, uomo, smetti, di andar ricercando, oltre quanto è consentito all'uomo, simili misteri del Dio 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».³⁸

Nel *Theogenius* la radice del male si svela proprio nella condanna di dover interrogarsi sulla verità senza poterla attingere, nel disincanto verso la ragione progettante e il *verum-factum* che qui mostra qualcosa di perverso e di antinaturale: «Nascose la natura e' metalli, nascose l'oro e l'altre miniere sotto grandissimi monti e ne' luoghi desertissimi. Noi frugoli omicciuoli lo producemmo in luce e ponemmolo fra' primi usi... Ella distinse gli alberi

disturbetur». L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, X, I, cit., pp. 868–871. In queste ultime affermazioni compare il tema del “potere della bellezza” come elemento che, conferendo maestà, facilita la protezione dei monumenti. Ciò svela il contenuto utilitaristico della bellezza: essa conferisce durata.

36 Vedi: P. MAROLDA, *Crisi e conflitto in Leon Battista Alberti*, Roma, 1988, pp. 40 ss.

37 L'approdo finale dell'intercenale *Fatum et Fortuna* vede, come ricorda Marolda, il fronteggiarsi «di due tipi diversi, anzi opposti, di approccio con la realtà sociale e naturale» (P. MAROLDA, *Crisi e conflitto*, cit., p. 61). Le soluzioni per attraversare il vorticoso fiume della vita che il filosofo e le anime dei futuri vivi individuano sono sia quella, per “l'animo grande”, di assumersi incarichi e responsabilità sociali, sia quella, per “spiriti semplici”, di puntare alla tranquillità dell'animo e affrontare solitari il corso delle acque appoggiandosi alle “buone arti”. L'intercenale si trova in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. Garin, Milano-Napoli, 1952, pp. 648–49. Una completa interpretazione in G. SASSO, “Qualche osservazione sul problema della virtù e della fortuna nell'Alberti” in «Il Mulino», 25–26, 1953, pp. 612 ss.

38 L. B. ALBERTI, *Fatum et fortuna*, in *Prosatori latini del Quattrocento*, cit., p. 647.

e i suoi frutti. Noi gli adulteriamo innestandoli e coniungendoli. Diedeci fiumi quali ne saziassero assetati, e ordinò loro corso libero ed espedito, ma a noi come all'altre cose esposteci dalla natura, benchè perfetta, fastidirono le fonte e i fiumi onde trovammo quasi a onta della natura profondi pozzi».³⁹

Per Garin, questi passi dimostrano che Alberti aveva intuito «l'esito di una ragione disumana nel suo trionfo»;⁴⁰ secondo Marolda, invece, nel *Theogenius* si assiste a un rovesciamento della «prudente industria» tratteggiata nel *Della famiglia*. Nel *Theogenius*, infatti, il vero folle è proprio «l'industrioso artefice» che scopre i metalli e innesta le piante, «e non in quanto persegue un disegno irrealizzabile e utopistico,...ma, al contrario, perché concretizzando i prodotti della sua riflessione ha irrimediabilmente turbato e sconvolto il quadro di un ordine naturale che ora gli si rivolta contro».⁴¹

Qui Alberti appare profondamente pre-moderno, si prefigge di rovesciare il progetto di signoria dell'uomo sul mondo tratteggiato da Cicerone nel *De natura deorum*, anticipando quell'affresco di mondo impazzito rappresentato nel *Momus*, dove ragione e virtù, le qualità richieste da Cicerone per governare, sembrano venute meno:⁴² «Eransi fuggiti gli abeti in su e' monti altissimi lungi dal mare: noi li strascinammo non quasi ad altro uso in prima che a marcirli in mare. Stavansi e' marmi giacendo in terra: noi li collocammo sulle fronti de' templi e sopra a' nostri capi. E tanto ci dispiace ogni naturale libertà di qualunque cosa procreata, che ancora ordimmo soggiogarci a servitù noi stessi. E a tutte queste inezie nacquero e crebbero artefici innumerabili, segni e argomenti certis-

³⁹ L. B. ALBERTI, *Theogenius*, cit., p. 93.

⁴⁰ E. GARIN, «Il pensiero di Leon Battista Alberti: caratteri e contrasti», in «Rinascimento», XII, Firenze, 1970, p. 19.

⁴¹ P. MAROLDA, «Ragione e follia nel *Theogenius* di Alberti», in «La rassegna della letteratura italiana», Firenze, Gennaio-Agosto 1981, pp. 87-88.

⁴² Il passo che segue rappresenta il rovesciamento della signoria sul mondo del *De natura deorum*, dal quale Alberti riprende gli esempi per capovolgerne i significati: «Sono delle materie degli alberi coltivati e silvestri, parte convertite in fuoco usiamo a riscaldare i corpi e cuocere vivande parte in edifici a difenderci da' freddi e da' calori; ne usiamo insino a fabbricar navigli, col veleggiar de' quali si ministrano da tutte parti delizie al vivere», M. T. CICERONE, *Della natura degli dei*, in *Le opere*, Venezia, 1848-1863, vol. VI, p. 1286.

simi di nostra stoltizia». ⁴³

Il riconoscimento di un comportamento subdolo e irrazionale proveniente dall'interno stesso dell'uomo viene qui definitivamente manifestato. La ragione dell'uomo, come ricorda Giovanna Scianatico, presenta qui il suo volto più inquietante, e rivela la sua radicale follia. ⁴⁴ Le sue stesse necessità svelano il marchio inquietante della controprassi che caratterizza la sua esperienza: «Aggiungi ancora la poca concordia dell'uomo quale egli ha con tutte le cose create e seco stessi, quasi come giurasse in sé osservare ultima crudeltà e immanità. Volle el suo ventre essere pubblica sepoltura di tutte le cose, erbe, piante, frutti, uccelli, quadrupedi, vermi, pesci; nulla sopra la terra, nulla sotto terra, nulla che esso non divori... Lupo dicea Plauto poeta essere l'uomo agli altri uomini. In quale ani-

⁴³ L. B. ALBERTI, *Theogenius*, cit., p. 93–94.

⁴⁴ G. SCIANATICO, "L'esperienza della follia nella letteratura umanistica: note su Leon Battista Alberti" in «Lavoro critico», 31–32, Pisa, 1984, p. 173 ss. Per Ferroni, Alberti individua nella follia «non semplicemente la colpa e il male, ma la forma reale in cui si dispone la vita della maggior parte degli uomini. Rispetto a una ragione progettante e in cerca delle proprie possibilità, il tema della follia assume il valore di uno "strumento di autocomprensione", ma –prosegue Ferroni– in Alberti il confine tra ragione e follia resta nettamente definito», G. FERRONI, "L'Ariosto e la sua concezione umanistica della follia", in *Atti del convegno internazionale su Ludovico Ariosto*, Roma, 1975, pp. 74,76. Santinello individua nel tema della follia il semplice abbandono della militanza civile: «Il tema fondamentale è quello della fortuna, della sua volubilità e del potere che ha l'uomo di sottrarsi ad essa in un solo modo, rinunciando ai suoi beni, vivendo per sé, ritirato dal mondo fra gli unici amici, i libri. Non più la lotta e l'impegno nel mondo, ma il ritiro, quasi ascetico: non per nulla il lavoro si chiude con un desiderio di morte confortato dalla fede e dalla certezza razionale dell'immortalità dell'anima», G. SANTINELLO, *L.B. Alberti. Una visione estetica del mondo e della vita*, Firenze, 1962, p. 141. Secondo Garin, «nel *Teogenio* la possibilità di una convergenza armonica è perduta; l'uomo è il segno della rottura dell'essere, è la spaccatura e la rivolta, e la sua opera è un costante insulto alla natura, un'offesa per gli altri uomini, un oltraggio all'armonia del tutto», E. GARIN, "Studi su L. B. Alberti", in *Rinascite e rivoluzioni*, Bari, 1975, pp. 177–178. Per Marolda, infine, nel *Theogenius* l'Alberti «non ha esitazioni: la radice di ogni sciagura e di ogni calamità è decisamente individuata nella ragione umana, vale a dire nella costituzionale incapacità degli uomini a rassegnarsi al loro destino di sottomissione», P. MAROLDA, *Crisi e conflitto*, cit., p. 99.

mante troverai tu maggiore rabbia che nello uomo?».⁴⁵

Nella spaccatura creata da questa dissociata visione della natura, sede sia della perfezione dei corpi da imitare⁴⁶ sia di moti tragici che si compiono all'esterno e all'interno dei corpi, Alberti continua anche la riflessione sulla sua esperienza individuale e sui modi per superare la sua limitatezza. Se nel *Profugiorum* egli indicava come strada per il superamento dell'angoscia della finitezza quella pratica dei *consilia* dell'*ars medica* e dell'accettazione stoica, nel coevo *Theogenius* la situazione appare senza vie d'uscita perché è l'attività stessa che rende testimonianza della folle avventura dell'umanità.⁴⁷

Di fronte a questo oltraggio alla concezione "umanistica", anche la fuga verso l'ozio della vita in villa o la *pietas* familiare appaiono insufficienti per ristabilire uno stato di "tranquillità d'animo". Torna qui, invece, il tema medievale della *vanitas*,⁴⁸ in una accezione che lascia alla *virtus* solo il margine per un'accettazione tragica del destino.⁴⁹ Qui, la filosofia è quella dell'*Ecclesia-*

45 L. B. ALBERTI, *Theogenius*, cit., p. 94.

46 «Quadrupedi, uccelli ed altri animali splendidi di bellezza diceva degni d'amore per essere cose egregie quelle che da natura si largiscono con grazia», *Vita di L. B. Alberti*, in A. BONUCCI, *Opere volgari di L. B. Alberti*, Firenze, 1843, p. CXV.

47 «Agiungi la somma stoltizia quale continuo abita in le menti degli uomini, poichè di cosa niuna contento né sazio sempre sé stessi molesta e stimola. Gli altri animali contenti di un cibo quanto la natura richiede, e così a dar opra a' figliuoli servono certa legge in sé e certo tempo: all'uomo mai ben fastidia la sua incontinenza», L. B. ALBERTI, *Theogenius*, cit., p. 92. Si tratta di un'osservazione che, accompagnata al riconoscimento dell'uomo come animale tra gli altri, risulta profondamente anti-umanistica: «O animale irrequieto e impazientissimo di suo alcuno stato e condizione tale che io credo che qualche volta la natura, quando li fastidi tanta nostra arroganza che vogliamo sapere ogni secreto suo ed emendarla e contrafarla, ella truova nuove calamità per trarsi giuoco di noi e insieme essercitarsi a riconoscerla», *ibid.*, p. 93.

48 «Non so per che cagione molti tanto desiderino perseverare in vita», *ibid.*, p. 100.

49 Alberti non è il solo a delineare questa condizione. Nel *De miseria humanae conditionis* del 1455, Poggio Bracciolini mette in bocca a Matteo Palmieri le ragioni per diffidare da una vita attiva che si erga stoicamente contro la rovinosa potenza dei fenomeni naturali. Ciò, in contrapposizione al Salutati, che nell'epistolario scredita la sdegnosa e tranquilla solitudine («sebbene la vita solitaria sia ritenuta più sicura, non lo è tuttavia; occuparsi di attività oneste, se non è santo, è più

ste⁵⁰, che nega all'illusoria vita terrena ogni margine di fondatezza. Qui, più che altrove, si dimostra l'assenza di una teodicea positiva.⁵¹ Infatti, mentre la figura del "senza meta" delineata nel primo libro delle *Disputationes* del Landino resta fiduciosa in un approdo positivo,⁵² qui, l'assenza di *telos* impedisce di sottoscrivere qualsiasi interpretazione ottimistica verso il proprio operare.⁵³

Eppure, il disperato tentativo di inverare nella pratica i risultati di un personale processo gnoseologico, unitamente alla consapevolezza del fallimento a cui tutto ciò è destinato, testimoniano la straordinaria "modernità" dell'approdo della riflessione albertiana. La possibilità progettuale e il risultato ad essa connesso, offrono all'uomo una forma di riscatto, pur restando sotto il sigillo del nulla

santo che oziare in solitudine...E' un detto di Platone, anzi della stessa filosofia, che i sapienti debbano occuparsi dello Stato», C. SALUTATI, *Epistolario*, vol. II, Roma, 1893, p. 453, tradotto in E. GARIN, "Il Rinascimento italiano", in *Documenti di storia e di pensiero politico*, Milano, 1941, p. 157).

50 Dell'inno alla vanità dell'*Ecclesiaste* Alberti fa proprio soprattutto la chiusa del primo capitolo: «dov'è molta sapienza è molta molestia / e chi accresce il sapere aumenta il dolore» (1, 18). E' interessante notare come il motto «*tempus loquendi, tempus tacendi*» dell'*Ecclesiaste* ricompaia all'interno del Tempio Malatestiano di Rimini a indicare il passaggio dalla vita terrestre (rappresentata dalle decorazioni delle cappelle di sinistra) a quella celeste (rappresentata dalle cappelle di destra).

51 «L'Alberti non giunge mai a negare esplicitamente Dio; fa mostra anzi, in alcune opere, di seguire le pratiche religiose; ma in effetti Dio non trova posto nella sua concezione della realtà», L. ALUFFI BEGLIOMINI, "Note sull'opera dell'Alberti", in «Rinascimento», XII, 1972, p. 282.

52 «...mentre tutte le altre cose, animate o inanimate che siano, hanno per natura un fine supremo, non dovremmo pensare di essere stati trattati con somma iniquità, se solo l'uomo non potesse trovare in nessun luogo uno scopo verso cui dirigere i suoi gravissimi e quasi infiniti travagli, i suoi pensieri, il corso intero di tutta la vita? Ma senza dubbio... all'uomo la natura che in nulla erra propone quest'ultima meta», C. LANDINO, *Discussioni camaldolensi*, in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. Garin, Milano-Napoli, s.d., p. 717.

53 Ci riferiamo, in particolare, all'interpretazione che Dilthey, sulla base di Burckhardt, offre di Alberti: «L'uomo –dice Leon Battista Alberti– è creato per operare; questo è il suo scopo; arrecare utilità la sua vocazione. Sono uomini [riferendosi anche a Leonardo. n.d.r.] pieni di fiducia in se stessi, che si sforzano di dare il più libero sfogo alla loro natura», W. DILTHEY, *L'analisi dell'uomo e l'intuizione della natura*, Firenze, 1927, vol. I, p. 63.

che li ha originati e che costantemente li nullifica. Ecco così entrare in scena il tema dell'essere per la morte –che «quando noi siamo, ella non v'è, quando ella sarà, noi restaremo di essere»⁵⁴– come unica certezza⁵⁵ e *telos* di quell'animale «irrequieto e impazientissimo di suo alcuno stato»⁵⁶ che è l'uomo.⁵⁷ Ed ecco, pronto a sfidarla su questo fondo dell'angoscia esistenziale, il tema del progetto artistico e dell'ideale pedagogico, che vanno istituendosi sul precedente modello di natura-archetipo. E mentre questo assicura il successo delle opere della ragione, l'altro dissimula questa ragione come follia, una follia che diventa strumento di autocomprensione⁵⁸ dell'esperienza soggettiva.

54 L. B. ALBERTI, *Theogenius*, cit., p. 102.

55 «E chi non vede che da el primo di che noi usciamo in vita, come dicea Manilio Probo, quel poeta astronomico, quasi nascendo moriamo», *ibid.*, p. 101.

56 *Ibid.*, p. 93.

57 Anche in questo quadro tragico, la *mediocritas* si offre come unico strumento regolativo, suggerendo di non amare troppo nè troppo poco la vita in modo da «né temere né desiderare l'ultimo di di nostra vita», *ibid.*, p. 104.

58 «Rispetto a una ragione progettante e in cerca delle proprie possibilità, il tema della follia assume il valore di uno “strumento di autocomprensione”, secondo la definizione suggerita da Robert Klein: attraverso il suo schermo Alberti può tendere a individuare l'errore, ad unificare l'infinita varietà di errori di cui gli uomini sono preda, può trovare la formula in cui riassumere la struttura di una vita sociale in cui la ragione è minacciata ed assediata da forze estranee e nemiche. Ma in questa osservazione e studio della sterminata pazzia degli uomini (e l'Alberti tende spesso a definire tutte le più diverse attività umane come veri e propri sistemi di pazzia), quella ragione ha l'occasione di distinguersi e riconoscersi...», G. FERRONI, *op.cit.*, p. 74.

Guerini e Associati - Pierluigi Panza - 24/10/12

2. Simbolo e allegoria nella cultura albertiana

La formazione e l'equivoco neoplatonico – Un ruolo importante, nell'interpretazione del pensiero albertiano, è rappresentato dalla discussione intorno al suo supposto neoplatonismo. Tuttavia, la parziale adesione di Alberti a una visione allegorica e sincretistica della conoscenza, che si richiama anche a posizioni platoniche, non matura in seno all'esperienza neoplatonica italiana; semmai trova in essa un termine di confronto.¹

Le date e i luoghi “fondamentali”² dell'affermarsi della corrente neoplatonica da un lato, e le fonti dei primi studi albertiani dall'altro, confortano almeno parzialmente questa interpretazione. Solo nel 1462, infatti, Marsilio Ficino ricevette in dono la villa di Careggi³ che ospitò anche l'Alberti, le traduzioni dell'*Asclepius* e del *Pimandro* furono portate a termine nel 1463, *In calumniatorem Platonis*⁴ del cardinal Bessarione fu divulgato solo nel 1469 men-

- 1 Un'affascinante ricostruzione dell'affermarsi di queste correnti è in E. GARIN, *Il ritorno dei filosofi antichi*, Napoli, 1983, cap.IV.
- 2 La traduzione delle opere platoniche fu completata da Ficino intorno al 1468, quando ad Alberti restava da comporre con certezza il solo *De Iciarchia*.
- 3 Nel 1492, scrivendo a Martino Uranio, Ficino ricordava tra gli assidui frequentatori della sua villa di Careggi anche Leon Battista Alberti (M. FICINO, *Opera omnia*, Basilea, 1576, vol. I, p. 936). Nella sua storia sull'Accademia platonica, Della Torre ricorda come Ficino annoverasse Alberti fra coloro che gli furono «consuetudine familiares confabulatores atque ultro citroque consiliorum disciplinarumque liberalium comunicatores». In realtà, per sua stessa ammissione, Alberti dimorò raramente a Firenze, anche se le sue soste in riva all'Arno si moltiplicarono dopo il 1465, quando venne disperso il collegio degli abbreviatori pontifici. Per il suo contributo alla causa dell'accademia si vedano le *Disputationes Camaldulenses* di Cristoforo Landino. Sui suoi rapporti con l'Accademia ficiniana si veda A. DELLA TORRE, *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*, Firenze, 1902, pp. 577 ss.
- 4 Quest'opera, riveduta parecchie volte dall'autore, fu scritta probabilmente tra il 1458 e il 1469, prima in greco e poi in latino. Essa costituisce

tre il *De vita* fu edito addirittura nel 1489.⁵

Per Alberti, a contrario, la scoperta degli autori classici e dei padri della chiesa avvenne fin dal 1415 al collegio istituito da Gasparino da Barzizza a Padova, dove egli seguì il padre a soli undici anni.⁶ Qui, in compagnia di Lapo da Castiglionchio e Francesco Filelfo, Alberti compì i caratteristici studi umanistici che dal XV secolo incominciarono a costituire «un ciclo ben definito di discipline dotte, e cioè grammatica, retorica, storia, poesia e filosofia morale».⁷ Quando Alberti giunse al collegio padovano,⁸ Gaspa-

una risposta allo scritto di Giorgio Trapezunzio *Comparationes philosophorum Platonis et Aristotelis* del 1455, in cui si attaccavano Platone e si rivendicava la superiorità dell'*Organon* aristotelico.

- 5 La circolazione manoscritta, però, precede di alcuni decenni questa data. Le profonde analogie che si riscontrano tra il *De vita coelitus comparanda* e il *Corpus hermeticum* fanno pensare a una stesura quasi contemporanea alla traduzione. Per un quadro più dettagliato si veda: E. GARIN, *Lo zodiaco della vita*, Bari, 1976, pp. 69 ss.
- 6 Secondo Girolamo Mancini, il più accreditato biografo dell'Alberti, egli nacque nel febbraio del 1404 a Genova. Ciononostante sono state avanzate molte altre ipotesi sulla sua data di nascita. Usando l'antico calendario fiorentino, nel quale l'anno incominciava il 25 marzo, il Selvini stabilì la nascita il 18 febbraio 1403. «I recenti critici», afferma G. MANCINI, (*Vita di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1911, p. 23), «credono che vedesse la luce tra il 1404 e il 1407, gli anteriori tra il 1398 e il 1416» (Mancini fa qui riferimento alle notizie riportate nelle *Novelle letterarie del 1745*, vol. VI, p. 452 curate dal Lami, al *De florentinis inventis* del Manni del 1731 p. 68 e alla *Storia della letteratura italiana* del Tiraboschi del 1796 p. 383). Sull'argomento ha fornito un importante contributo anche Giuseppe Scipione Scipioni che, sostenuto dal Gaspari e dal Fornaciari, individuò nel 1406-1407 l'anno di nascita. Vedi: G. S. SCIPIONI, «L'anno della nascita di L. B. Alberti», in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. XVIII, Torino, 1891, pp. 313-319.
- 7 P. O. KRISTELLER, *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, 1965, p. 9.
- 8 L'avvicinamento di Alberti alla cultura padovana avveniva sulla scorta del successo suscitato a Genova all'astrologo Andalò de Negro, che aveva messo a punto un sistema per la misurazione della distanza delle sfere e dei pianeti dalla terra permettendo la correzione delle conoscenze geografiche del tempo. La cultura padovana si saldava inoltre a quella fiorentina grazie alla mediazione di Giovanni Malpaghini (fu discepolo del Petrarca, segretario dei Carrara a Padova e lettore di greco a Firenze tra il 1395 e il 1417), che aveva indotto Giacomo d'Angiolo ad invitare a Firenze Emanuele Crisolora, fino al 1397 insegnante a Costantinopoli.

rino da Barzizza (1360-1441) era precettore di grammatica da sette anni. Con lui, docente di ortografia latina e commentatore di Seneca e Cicerone,⁹ insegnavano Pietro D'Ancarano (1333-1416), Michele Savonarola (1348-1468), Pierpaolo Vergerio (1370-1444).¹⁰ Le principali discipline insegnate erano la grammatica greca –secondo la dottrina di Costantino Lascaris– la lingua latina, la teoria della musica e delle armonie matematiche secondo i due libri della *Institutio arithmetica* e i cinque del *De institutione musicae* di Severino Boezio,¹¹ e il commento a Cicerone.¹² Come Alberti, molti

li. I rapporti con il Crisolora permisero all'anziano Coluccio Salutati, a Pierpaolo Vergerio e a Guarino Veronese di diffondere alcuni codici di Platone, di Aristotele, di Tolomeo e di Plutarco appositamente inviati dal Levante che costituirono le nuove basi della cultura umanistica (G. MANCINI, op. cit., p. 31). Importanza fondamentale per la cultura del periodo assunse anche l'introduzione delle cifre arabe, che fornirono un potente incentivo alla diffusione della meccanica di Leonardo Fibonacci e alla spiegazione della geometria euclidea introdotta grazie alla traduzione di Adelardo di Bath e ai commentari di Campano di Novara.

- ⁹ Tra gli umanisti, la passione per Cicerone fu per certi versi travolgente. Come ricorda Kristeller, «Se abbiamo in mente il contenuto e l'estensione degli studi e della letteratura umanistica, non ci sorprenderà sapere che Isocrate, Plutarco e Luciano erano tra i loro autori preferiti, ma che lo scrittore antico a cui andò la loro ammirazione più incondizionata era Cicerone. L'umanesimo rinascimentale fu un'epoca di ciceronianesimo, in cui lo studio e l'imitazione di Cicerone furono largamente diffusi, anche se non mancarono coloro che criticarono gli eccessi di tale tendenza», P. O. KRISTELLER, *La tradizione*, cit., p. 20.
- ¹⁰ Tra le opere di Michele Savonarola si ricordano l'*Opus medicinae practica de aggritudinibus de capite usque et pedes*, *De balneis et thermis* e il *Libellum de magnificis ornamentis regiae civitatis Paduae*. Tra quelli del Vergerio il *De arte metrica* e il *De ingenius moribus et liberalibus studiis* (che influenzò il *De Commodis* di Alberti). Tra quelle del Barzizza il manuale di ortografia e l'*Oratio in principio quodam artium*.
- ¹¹ L'attenzione verso Boezio rivela anche la vena di adesione alla cultura tardo-latina e alla cultura aristotelica presente in Alberti. Boezio rappresenta infatti una «significativa eccezione» tra gli scrittori dei primi secoli, in quanto «tradusse almeno due opere logiche di Aristotele, le *Categorie* e il trattato *Dell'Interpretazione*», P. O. KRISTELLER, *La tradizione*, cit., p. 33.
- ¹² In generale, l'indirizzo padovano degli studi seguiva la tradizione averroistica, privilegiando Aristotele ma criticando il tentativo di sintesi operato da Tommaso D'Aquino tra l'aristotelismo e i dogmi cattolici. Padova, caduta nel 1404 sotto Venezia, era infatti la città dove lo stagirita si studiava attraverso il commento di Averroè e in chiave

studenti del collegio, tra i quali il Filelfo, si distinsero in studi classici,¹³ non legati alla rinascita platonica.

Pochi anni più tardi, nel 1421, Alberti frequentò le lezioni di diritto canonico nell'università di Bologna.¹⁴ Allora, lo «studio bolognese... era ormai lontano dall'assolvere la funzione determinante che aveva svolto durante i secoli XII e XIII, almeno per ciò che riguarda la scienza giuridica».¹⁵ Esso contava tuttavia circa 50 lettori, così distribuiti: tre di grammatica e retorica, cinque di logica e filosofia, cinque di medicina, due di notaria, tre di pratica, quindici del digesto, tre del codice, due del volume di leggi, sei dei decreti e nove delle raccolte clementine.¹⁶ Tra gli autori più studiati, oltre a Cicerone e Sant'Agostino, c'erano Isocrate e Demostene; tra le materie il Diritto giustiniano, il *Corpus iuris civilis*, la letteratura feudale, il *Corpus iuris canonici*, il diritto longobardo e il diritto feudale.¹⁷ Tra i docenti, molti di origine bolognese, furono pochi quelli di grandissima fama; tra questi si segnala Antonio

direttamente anticlericale. La *Fisica* e i *Secondi analitici* erano stati commentati sin dal 1310 da Pietro D'Abano (1257-1315), autore del celebre *Astrolabium planum*. A Padova, quindi, Alberti poté accostarsi anche alla cultura astrologica e ai temi della medicina già sviluppati da Jacopo da Forlì (1360-1413), autore di un celebre commentario *Super Tegni Galeni* (Vedi: D. OLDROYD, *Storia della filosofia della scienza*, Milano, 1989, pp. 49ss), e da Ugo da Siena (1376-1439).

- 13 Tralasciando le traduzioni dai classici, segnaliamo alcuni scritti, più importanti per la nostra indagine redatti da alcuni studenti del collegio e dell'università. Leonardo Giustiniani (1388-1446) compose alcune *Laudi amorose*; Antonio Beccadelli (1394-1471) compose l'*Hermaphroditus*, una collezione di epigrammi amorosi e satirici; Lapo da Castiglionchio (1405-1438) un *Dialogus de Curiae Commodis* (che influenzò il *De Commodis* di Alberti). A questi vanno aggiunte le opere del Filelfo (1398-1481). Vedi: *Quaderni per la storia dell'Università di Padova*, 20 voll., Milano, 1980.
- 14 Bologna è, con Padova, il principale centro di diffusione della filosofia aristotelica. Qui, oltre alla facoltà di diritto, esisteva solo quella di arti. «Entro la facoltà delle arti, la medicina era la più importante materia d'insegnamento, mentre la logica e la filosofia della natura erano considerate preparatorie alla medicina e venivano al secondo posto», P. O. KRISTELLER, *La tradizione*, cit., p. 43.
- 15 A. SORBELLI, *Storia dell'università di Bologna*, Modena, 1907, vol. I, p. 36.
- 16 G. MANCINI, op. cit., p. 49.
- 17 Per queste notizie vedi i Prontuari dell'Università di Bologna e B. BRUGI, *I libri di testo dei nostri antichi scolari*, Torino, 1921.

Pratovecchio, noto per aver riordinato il Codice di Diritto feudale.¹⁸ Meno famosi di quelli padovani furono anche i compagni di studio che Alberti frequentò a Bologna, tra i quali si segnalò il solo Lapo da Castiglionchio.¹⁹

Questi studi, che formarono l'ossatura teorica delle riflessioni albertiane, andarono arricchendosi dopo l'ascesa al soglio pontificio di Niccolò V, quando Alberti fu chiamato a svolgere l'incarico di abbreviatore apostolico.²⁰ Egli poté così ampliare le sue fonti

18 Riportiamo di seguito l'elenco del corpo insegnante dell'università felsinea tra il 1420 e il 1425: Ruffini dalla Ragazza Gaspare (Gius Civile dal 1388 al 1440), Gozzadini Gozzadino (Gius Civile dal 1391 al 1440), Teuci Branca (Notaria, Gius Civile e Retorica dal 1399 per tutto il 1420), Canetoli Marco (leggeva l'Inforziato negli anni 1400, 1403, 1405, 1410, 1425), Roverbelli Nicolò (Gius Canonico e Civile dal 1400 al 1433), Tomari Giovanni Andrea (Gius Canonico dal 1403 fino al 1449 compreso), Lapi Nicolò (Leggi Civili e Canoniche dal 1403 al 1451), Pratovecchio Antonio (Gius Civile fino al 1428), Angelini Giovanni (leggeva l'Inforziato dal 1411 al 1450), Cattani Cristoforo (Gius Canonico dal 1416 al 1425), Guasconi Giovanni di Monterenzo (Gius Civile dal 1416 al 1425), Accarisi Graziolo (lettore del Codice dagli anni 1416-17 fino al 1468), Aristoteli Pietro (leggeva i Digesti Nuovi nel 1420 e nel 1425), Copulari Paolo (Leggi Civili nel 1420), Matteo dal Friuli (Leggi nel 1420), Piazza o Dalla Piazza Antonio (Leggi nel 1920), Ariosti Giovanni (Gius Civile dal 1420 al 1423), Stefano di Francia (Leggi nel 1420), Preti o Presbiteri Tommaso (Gius Canonico dal 1421 al 1440), Giovanni d'Aragona (Leggi nel 1423), Giovanni da Imola (Notaria nel 1423), Nicolò da Catalogna (Leggi nel 1423), Poeti Giovanni (Leggi nel 1423) Ransperg Giovanni (Leggi nel 1423), Saliceti Giovanni (Gius Canonico nel 1423), Salustio da Perugia (Leggi nel 1423), Ghislardi Nicolò (Gius Civile dal 1423 al 1444), Raimondi Nicolò (Leggi dal 1423 al 1444), Ariosti Nicolò (lettore straordinario dei Decreti nel 1424), Nicoletti Giovanni (leggeva le Decretali nel 1424), Creta Benvenuto (Decretali e Canonico nel 1425), Bianchini Giacomo (lettore dei Volumi nel 1425-26).

19 Un elenco dei colleghi universitari di Leon Battista si ricava dagli Annuari dell'Università di Bologna depositati presso la facoltà di Giurisprudenza.

20 Questo incarico è più prestigioso di quanto si possa credere. Come ricorda Burckhardt, la redazione delle corrispondenze epistolari, delle ritrascrizioni, della stesura dei discorsi era di fondamentale importanza e gli umanisti, i filosofi, erano i soli in grado di svolgere questo lavoro. J. BURCKHARDT, op. cit., p. 229. Non lo indusse, però, a un'attenzione più fervida verso i temi religiosi. Per Alberti vale la considerazione di Kristeller secondo la quale «l'umanesimo non era nel suo nucleo

attraverso la conoscenza dei fondi della Biblioteca Vaticana e i contatti con copisti, traduttori e “cacciatori” di codici quali Poggio Bracciolini, Lorenzo Valla, Guarino Veronese, Teodoro Gaza e Giorgio di Trebisonda.²¹ Attraverso il Rinuccio, Alberti conobbe alcuni autori greci e latini tra i quali Ippocrate –di cui utilizzò le *Epistulae* nella composizione del *Momus*–,²² che si affianca alla conoscenza, spesso non diretta, di Diodoro, Strabone, Euripide, Omero, Tucidide, Teofrasto, Erodoto, Aristotele e Platone. Tra i latini, Cicerone (di cui conosce quasi tutte le opere), Plinio (alla cui *Naturalis historia* si rifà in più punti, soprattutto dei libri XXXIII-XXXVII), Quintiliano, Varrone, Columella, Tacito, Virgilio, Seneca e, naturalmente, Vitruvio Pollione, ritrovato da Poggio Bracciolini nel 1414.²³

centrale né religioso né antireligioso, bensì un orientamento letterario e di studio che potrebbe essere e in molti casi fu perseguito senza alcuna trattazione esplicita di argomenti religiosi da parte di individui che potevano essere per altro membri ferventi o nominati di una delle chiese cristiane», P. O. KRISTELLER, *La tradizione*, cit., p. 91.

- 21 «Dei due grandi scopritori di libri, il Guarino ed il Poggio, l'ultimo, in parte anche quale incaricato del Niccoli, fece, come è noto, importanti scoperte nelle abbazie della Germania meridionale, ch'ebbe occasione di visitare quando si recò al Concilio di Costanza. Egli trovò quivi sei orazioni di Cicerone, e il primo Quintiliano completo... Trovò inoltre importanti frammenti, che aiutarono a completare Silio Italico, Manilio, Lucrezio, Valerio Flacco, Asconio Pediano, Columella, Celso, Aulo Gellio, Stazio... infine, con la collaborazione di Leonardo Aretino, fece conoscere le ultime dodici commedie di Plauto», *ibid.*, p. 202. Com'è noto gli umanisti compirono le loro principali scoperte all'estero, allora più fornite di manoscritti di autori classici che quelle italiane; *ibid.*, pp. 138-39.
- 22 Questo diretto rimando è attestato da L. TRENTI, “Una fonte (pseudo) ippocratica in opere di Leon Battista Alberti”, in «La Cultura», XXVI, n° 1, Firenze, 1988, p. 169 ss. Il testo ippocratico fu trascritto da Rinuccio come *Renucci viri clarissimi Hippocratis Epistolae*. Rinuccio, che risiedette a Roma dal 1423 (fu segretario di Nicola V) conosceva l'originale greco e tradusse altri autori greci citati nelle opere di Alberti quali Esopo, Aristofane, Luciano, Demostene e Plutarco.
- 23 Vedi: VITRUVIO, *De Architectura*, a cura di V. Rose, M. Mueller Strubing, Lipsia, 1867. *L'editio princeps*, con la sola illustrazione della rosa dei venti, venne pubblicata a Roma tra il 1486 e il 1492 a cura di Giovanni Sulpicio da Veroli. Alberti, dunque, aveva conosciuto l'opera attraverso una trascrizione, probabilmente durante il suo soggiorno romano, sicuramente derivata dal codice di San Gallo. Infatti ben tredici manoscritti dell'opera custoditi alla Biblioteca Vaticana risultano copiati

Studi approfonditi sui prelievi albertiani da alcuni di questi autori sono stati condotti da Tobin e da Zoubov. Quest'ultimo evidenzia come il nostro tenda a prediligere i riferimenti agli autori più alla moda (Platone e Teofrasto) e a mascherare i prelievi di età medioevale, soprattutto quelli tratti dai *Saturnalia* di Macrobio, ben presenti soprattutto nel VII libro del *De re aedificatoria*. La tendenza di Alberti è quella di antichizzare i suoi scritti e di nascondere i prelievi da autori più tardi²⁴, tra i quali Cassiodoro, Boezio, Isidoro da Siviglia, Tertulliano, alcuni commentatori e traduttori di Aristotele e, naturalmente, Sant'Agostino.²⁵

Alberti arricchì questo sfaccettato bagaglio anche durante il soggiorno a Mantova e Ferrara, dove insegnavano Vittorino da Feltre e Guarino Veronese, e a Firenze, dove imperava il fascino per "la via antica" esaltato da Nicolò Niccoli e dal commentatore di Aristotele Giannozzo Manetti. Inoltre, e qui torniamo alla sua "iniziazione" con la cultura che lo salda alla successiva tradizione neoplatonica, egli arricchì lo spettro dei suoi riferimenti incontrando i sapienti greci in occasione del Concilio ecumenico del 1437 e della fuga di questi in seguito alla caduta di Costantinopoli (1453). Fu così che Alberti ebbe modo di frequentare il cardinal Bessarione, metropolita di Nicea, che il 6 luglio 1439 ebbe l'onore di proclamare in Santa Croce l'unione delle chiese greca e latina e che fu l'artefice della fondazione della biblioteca Marciana di Venezia.²⁶

negli ultimi trent'anni del XV secolo.

- 24 Un caso emblematico è quello di Cassiodoro, mai citato, ma autentico modello del capitolo VIII dell'ottavo libro del *De re aedificatoria*, dove si descrivono i circhi e gli anfiteatri.
- 25 V. ZOUBOV, "L. B. Alberti et les auteurs du Moyen Age", in *Medieval and Renaissance Studies*, vol. IV, 1958.
- 26 Per un'analisi dei libri Niceni portati dal Bessarione e, in generale, sul suo rapporto con Venezia vedi: L. LABOWSKY, "Il Bessarione e gli inizi della Marciana", in AA.VV., *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, Venezia, 1966, vol. II, pp. 159 ss. L'adesione di Bessarione agli antichi era maturata tra il 1430 e il 1436 a Mistrà, nel Peloponneso, dove insegnava Giorgio Gemisto Pletone, le cui spoglie furono tumulate a Rimini per volere di Sigismondo Malatesta nel tempio "pagano" progettato da Alberti. Attraverso questo canale si propagò in Italia il pensiero platonico e pagano che Gemisto aveva diffuso attraverso le letture di Plotino e Proclo nel tollerante despotato di Morea. Grazie al Bessarione, le cattedre filosofiche italiane furono occupate dai seguaci di Pletone: Giovanni Argiropulo a Firenze, Demetrio Calcondila a Padova e Andronico Callisto a Bologna. Lo studio del greco si diffuse rapidamente a Firenze, dove la colonia dei dotti greci di

Alcuni manoscritti “orientali”, tuttavia, circolavano in Italia già dal 1437,²⁷ anno dell'incontro conciliare con i greci.²⁸ I primi contatti tra la cultura fiorentina e la “sapienza orientale” avvennero addirittura molto prima di queste date: fin dal 1395, infatti, Jacopo Angeli da Scarperia era stato inviato da Firenze a Costantinopoli per acquistare dei codici. A questa spedizione fece seguito l'arrivo del Crisolora a Firenze (1397), e, con lui, l'ingresso massiccio di manoscritti orientali. Dopo il viaggio di Guarino Veronese del 1403, diventò di moda, come ricorda Garin, «il viaggio di studio a Costantinopoli per imparare la lingua, ma anche per acquistare testi da mettere in circolazione in Europa».²⁹ La circolazione di codici orientali era dunque già diffusa quando Gemisto Pletone e Argiropulo giunsero alla corte di Cosimo de' Medici e quando i

Costantinopoli poté, in breve tempo, annoverare Emanuele e Giovanni Crisolora, Giorgio da Trebisonda, Teodoro Gaza, Andronico Callisto, Marco Musuros e la famiglia dei Lascaris.

- 27 Uno studio approfondito su questo argomento è stato condotto da P. O. KRISTELLER in “Platonismo bizantino e fiorentino e la controversia su Platone e Aristotele”, in AA.VV., *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, Venezia, 1966, vol. II, pp. 103 ss. «Quindi conosciamo fino a un certo punto il pensiero di Pletone e Bessarione, del Ficino e del Pico, ma a parte gli aspetti che rimangono ancora oscuri o dubbi nel loro pensiero stesso, i legami che li uniscono tra di loro e con altri pensatori precedenti o posteriori, le fonti o gli influssi ci scappano ancora in gran parte», *ibid.*, p. 103.
- 28 Nel gennaio del 1438, Alberti seguì Eugenio IV a Ferrara, dove l'8 dello stesso mese il cardinal Albergati aveva aperto il concilio. Qui incontrò Poggio Bracciolini, Flavio Biondo, l'amico Lapo da Castiglionchio e venne in contatto con la corte estense. L'8 febbraio si trovava di nuovo a Venezia con il patriarca Molin per accogliere la delegazione della chiesa greca, che egli condusse prima a Ferrara e poi a Firenze quando il concilio venne trasferito, forse a causa della peste. Alberti fu tra gli organizzatori dei ricevimenti promossi per l'ingresso a Firenze del papa (27 gennaio 1439) e dell'imperatore greco (18 marzo 1439). L'unione fra le due chiese fu celebrata nella chiesa di Santa Maria Novella e proclamata solennemente sotto la volta del Brunelleschi in Santa Maria del Fiore il 6 luglio 1439. Nei quattro mesi successivi si conclusero le unioni anche con la chiesa etiope, armena e giacobita. Tra i promotori dell'unificazione, oltre ad Alberti, ci furono il cardinal Cesarini, Tommaso da Sarzana e frate Ambrogio Traversari, che fungeva da traduttore. Per un'ulteriore descrizione degli avvenimenti conciliari, e soprattutto sull'opposizione di Pletone al sincretismo tra le chiese si veda: A. DELLA TORRE, *op. cit.*, pp. 426 ss.
- 29 E. GARIN, *Il ritorno dei filosofi antichi*, Napoli, 1983, p. 37.

filosofi greci, in fuga da Costantinopoli affrettarono il diffondersi delle interpretazioni alessandrine.

La riflessione di Alberti, legata come abbiamo visto alla formazione del primo umanesimo sul modello del Salutati e del Bruni, si poté sviluppare anche al contatto con i prodromi di questo “ritorno” che, come ricorda Paola Zambelli,³⁰ ottiene la consacrazione intorno al 1460 quando Leonardo da Pistoia fa giungere a Firenze il manoscritto del *Corpus hermeticum* attribuito al leggendario Ermete Trimegisto. Com'è noto, Cosimo chiese allora a Marsilio Ficino³¹ di sospendere la traduzione di Platone per dedicarsi a quella dei testi ermetici. E la traduzione manoscritta,³² compiuta nel 1463, ebbe grandissima fortuna. Un altro punto di contatto di Alberti con la tradizione orientale può essere rinvenuto nelle vicende legate alla formazione della Biblioteca di San Marco e della *parva libreria* di Santo Spirito, che ebbero come promotore l'infaticabile cacciatore di codici Niccolò Niccoli. Alberti fu tra i suoi esecutori testamentari³³ e tra coloro che operarono la sistemazione dei suoi codici arabi, astrologici ed ermetici nella nuova libreria progettata da Michelozzo.³⁴

Queste suggestioni, come mostra l'analisi di alcuni suoi testi, costituirono un riferimento che il camaleontico Alberti si sforzò di

30 P. ZAMBELLI, Introduzione a “Astrologia, magia e alchimia nel Rinascimento fiorentino ed europeo”, in AA.VV., *La corte il mare i mercanti. La rinascita della Società. Editoria e Società. Astrologia, magia, alchimia*, Firenze, 1980, p. 314.

31 Ma, prima di Ficino, un personaggio chiave nella divulgazione dei testi ermetici fu Giovanni Tortelli, che, dopo due anni di soggiorno a Costantinopoli, di ritorno a Ferrara al seguito di Giovanni Paleologo, portò con sé numerosi codici greci, tra i quali i testi ermetici della raccolta di Psello e il *De gerarchia celeste*.

32 *Pimander*, trad. di M. Ficino, Firenze, Biblioteca Laurenziana, Pluteo 21, 8. Ad essa seguì una traduzione in volgare curata da Tommaso Beneci, edita nel 1545.

33 Vedi: G. VOIGT, *Il risorgimento dell'antichità classica, ovvero il primo secolo dell'umanesimo*, vol.I, Firenze (1888), 1968, p. 40.

34 Vi figuravano manoscritti dei seguenti autori: nel banco XII Tolomeo, Albumasar, Alphagranus, Messahallah, Avonalpetrazi, Alboaly, Alchydus, Profazio, Alchabizua, nel banco XVII Hyginus, Iohannis de Sacro Bosco, Guido Bonatti, Biagio Pelacani, Andalò de Negro, Vilielmus, Albumasar, Firmico, e nel XVIII Tebith Benthcorat, Savosarda, Prosdocimo, Biagio Pelacani, Guido Bonatti e altri. Vedi: M. DEZZI BARDESCHI, “Sole in leone. Leon Battista Alberti e la tradizione ermetica”, in «Psicon», I, Firenze, 1974, p. 44.

accordare con la più tradizionale cultura del primo umanesimo a lui nota, e attestata degli insegnamenti aristotelici e ciceroniani precedentemente documentati.³⁵ Su questa, Alberti innestò nuove conoscenze di carattere astrologico, ermetico, sapienziale di derivazione pitagorico-platonica in grado di accordarsi al suo progetto etico ed estetico di rifondazione e tutela della civiltà, pur senza aderire esplicitamente alla cultura del neoplatonismo italiano.³⁶

Nell'occhio dei faraoni – Questi apporti culturali incominciarono a penetrare negli scritti albertiani nella seconda metà degli anni Trenta, dopo la composizione del trattato sulla pittura. In breve, essi arricchirono il territorio della trattatistica artisco-morale di Alberti e suscitano in lui un maggior interesse nell'uso dell'allegoria e del ricorso a una conoscenza di carattere metaforico sia negli studi sulla lingua che in quelli sulla natura. Naturalmente egli si sentì ancor più legittimato ad avvalersi della allegoria e della tropologia nei suoi scritti “moralì” e a conferire un valore simbolico-universale alla propria biografia.

Suscitò un certo fascino in Alberti la riscoperta della “prisca” sapienza egiziana e delle opere ad essa connesse, come il *De mysteriis egyptiorum* di Giamblico,³⁷ e la *Hyeroglyphica* di Orapollo, dif-

35 Solo in un passo del *Momus* l'esaltazione di Platone appare sconfinata: «Allora uno dei ricercatori l'apostrofò: “O sfacciato, non sei venuto anche tu per ricercare il nostro Giove dei filosofi?”. “Chi dovrei ricercare?” rispose Giove. E l'altro: “Platone, il prodigio della natura...”», L. B. ALBERTI, *Momus*, a cura di G. Martini, Bologna, 1942, p. 252.

36 I primi a parlare del platonismo albertiano furono gli stessi neoplatonici: «A torto i Neoplatonici inclusero l'Alberti nel loro numero», G. MANCINI, op.cit., p. 444. Recentemente, Wittkower ha parlato di un «inborn sense» della dimensione neoplatonica in Alberti: «[Alberti] maintains, in other words, that the perception of harmony through the senses is possible by virtue of this affinity of our soul [to the cosmic harmony of the world]», R. WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londra, 1952, p. 25. Molto più radicale è il Panofsky, che boccia ogni lettura neoplatonica in Alberti. «Possiamo intanto affermare a buon diritto che la teoria artistica della prima Rinascenza è stata in generale appena sfiorata dall'influsso del risveglio neoplatonico; essa ha potuto da un lato congiungersi a Euclide, Vitruvio ed Alhazen, dall'altro a Quintiliano e a Cicerone, non però a Plotino né a Platone», E. PANOFSKY, *Idea*, Firenze, 1952, p. 40.

37 Di quest'opera Aldo Manuzio pubblicherà una traduzione ficiniana nel 1497. Il testo esalta la fondazione di una religione solare, con sede in Eliopoli, che si contrappone al culto cristiano.

fusa a Firenze dal 1419. Il fascino suscitato dai geroglifici dilatò a tal punto la loro interpretazione che essi finirono per rappresentare per il Rinascimento una «via per interpretare la natura che presenta notevoli affinità con il “linguaggio” e la “logica” dell'arte».³⁸

All'analisi dei geroglifici Alberti dedica la parte dell'ottavo libro del *De re aedificatoria*, quella riservata all'esame dei simboli funerari.³⁹ Qui, nel contrapporre l'universale comprensibilità del geroglifico a quella particolare dell'alfabeto fonetico, Alberti coglie il doppio valore di conoscenza e rappresentazione insito nella scrittura dell'antico Egitto, connaturato alla sua pittograficità: «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... Invece il sistema di simboli adottato dagli Egizi può essere facilmente interpretato dagli esperti di tutto il mondo, da coloro cioè ai quali soltanto valga la pena di partecipare queste alte dottrine».⁴⁰

Tuttavia, Alberti intuisce che la sottile rete di consonanze istituibile attraverso i geroglifici si può spingere oltre l'orizzonte linguistico, coinvolgendo anche la filosofia naturale e l'arte: «Secondo Eusebio Panfilo, poi, Serapide, divinità egizia che noi chiamiamo Plutone, avrebbe reso noti particolari segni atti a scacciare i demoni malvagi, e insegnato inoltre in che modo questi ultimi

38 E. FRANZINI, *Il mito di Leonardo*, Milano, 1987, p. 108.

39 L'interesse di Alberti per i geroglifici nasce con la partecipazione al progetto per lo spostamento dell'obelisco vaticano promosso da Nicolò V.

40 «Aegyptii signis utebantur hunc in modum. Nam oculo deum, vulture naturam, ape regem, ciclo tempus, bove pacem et eiusmodi significabant; dicebantque quibusque suas tantum litteras notas esse, et futurum olim, ut earum cognitio penitus pereat: ut apud nos Etruscos evenit. Per Etruriam ex oppidorum ruinis et bustuariis defossa vidimus sepulchra litteris, uti omnes sibi persuadebant, inscripta Etruscis. Earum notae imitantur Graecas, imitantur etiam Latinas; sed quid moneant, intelligit nemo... suum autem adnotandi genus, quo istic Aegyptii uterentur, toto orbe terrarum a peritis viris, quibus solis dignissimae res communicandae sint, perfacile posse interpretari», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., VIII, IV, pp. 696-697.

prendano l'aspetto di animali e assalgano le persone». ⁴¹

Questa interpretazione “geroglifica” della natura e della storia andò arricchendo la riflessione albertiana sulla natura come modello archetipo ereditata dalla tradizione agostiniana. Più si entra nel dettaglio testuale e più ci si accorge di sottese “anticipazioni” di alcuni passi ficiniani elaborati alla luce del *Pimandro*, ⁴² quali quelli relativi all'origine della filosofia e delle arti. Sin dal 1435, ad esempio, Alberti aveva fatto risalire la nascita della pittura all'antico Egitto: «Li Egiptii affermano fra loro bene anni seimila essere la pittura stata in uso prima che fusse traslata in Grecia». ⁴³ Nel 1451, attribuiva loro addirittura la paternità della civiltà: «Nella controversia sulla nobiltà dei vari popoli della terra, gli Egizi si vantavano di essere stati generati per primi tra tutta l'umanità». ⁴⁴

Alberti, dunque, si accosta alla dimensione “esoterica” mitizzando la storia dell'Egitto, ricordandone la prosperità, la favorevole posizione geografica, ⁴⁵ l'organizzazione statale, ⁴⁶ i principi costruttivi ⁴⁷ e le stupefacenti meraviglie: «Difatti la Città del Sole fondata da Busiride, e chiamata Tebe, secondo che riferiscono gli

41 «Et Serapis - inquit Eusebius Pamphylus - apud Aegyptios, quem nos Plutonem dicimus, symbola edidit, quibus daemones expellantur, docuitque, quo pacto daemones assumpta brutorum figura insultent», *ibid.*, VI, IV, pp. 466-467.

42 Il *Pimander* costituisce parte del *Corpus hermeticum*, una silloge sapienziale di 15 testi composta intorno al II-III secolo d.C. Tuttavia, per il Rinascimento, Ermete è un contemporaneo di Mosé, come sostenuto da Lattanzio e Sant'Agostino per condannare le opere ermetiche. Qui, il reggitore del cielo è Giove (come nel *Momus*) sotto cui sta il Sole che governa tutte le cose viventi. «Di seguito, nella divina gerarchia, vengono i trentasei, chiamati gli Oroscopi (*n.d.r.* i decani)... Infine, nell'elenco degli dei, vengono le sette sfere, che hanno a loro guida la Fortuna, o Destino. L'aria è lo strumento, ovvero l'organo, di tutti questi dei», F. YEATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Bari, 1974, pp. 50-51.

43 E ancora «Giudica Trimegisto vecchissimo scriptore che insieme con la religione nacque la pittura et scoltura», L. B. ALBERTI, *Della pittura*, a cura di L. Mallè, Firenze, 1950, p. 78.

44 «Aegyptii de nobilitate contententes cum caeteris orbis gentibus gloriabantur esse apud se hominum genus principio procreatum», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., I, III, pp. 28-29.

45 L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., IV, II.

46 *Ibid.*, IV, I.

47 *Ibid.*, IV, III e II, XII.

storici antichi, abbracciava 140 stadi di perimetro; Menfi 150». ⁴⁸ E ancora: «Gli storici esaltano la strada che a Bubasti, città egizia, conduceva al tempio: passava diritta attraverso la piazza principale ed era lastricata di pietre bellissime; la sua larghezza era di quattro pletri; ai due lati sorgevano alberi colossali». ⁴⁹

Accanto alla tradizionale idea di “meraviglia” legata alle opere egiziane, la sapienza degli egizi viene ricordata anche a proposito dell'utilizzo e della conservazione del legname ⁵⁰ e della costruzione delle piramidi. ⁵¹ Non mancano, infine, diretti riferimenti all'esoterismo egiziano: «Mirabile poi il tempio dedicato al dio Api fatto erigere dal re egizio Psammetico: era splendidamente adorno di colonne e di svariati rilievi, e all'interno c'era una statua raffigurante il dio Api, che girava in continuazione tenendosi sempre rivolta verso il sole». ⁵² Ciò avviene perché il suo principio è il fuoco: «Alcuni Egizi reputavano che la divinità fosse di natura ignea, abitasse nella sfera ignea dell'etere». ⁵³ Apis, infine, è identificato anche con Thoth, il futuro Ermete, del quale Alberti ama ricordare la profonda saggezza: «Dicea Ermete Trimegisto antiquissimo scrittore: “la volontà, o Asclepi, nasce dal consiglio”». ⁵⁴

48 «Nanque urbem quidem solis a Busiride conditam, quam Thebem nuncupant, centena et quadraginta, Memphim centena et quinquaginta», *ibid.*, IV, III, pp. 288-289.

49 «Laudatur apud historicos via, qua apud Bubastim Aegyptiam urbem iretur ad templum: erat enim directa per forum et instrata lapidibus egregiis; eius latitudo plectra implebat quatuor; hinc atque hinc vastissimae virebant arbores», *ibid.*, VIII, VI, pp. 706-707.

50 «Narra Plinio che per costruire il Labirinto d'Egitto si usarono travi fatte di prugnolo egizio cotto nell'olio... Il fico egiziano –scrive Plinio– veniva immerso nelle paludi perchè si seccasse e si alleggerisse», *ibid.*, II, V, p. 116.

51 A questo proposito, però, Alberti ricorda con maggiore dovizia di particolari la mitica costruzione di Porsenna: «Altri forse esalteranno i nostri Etruschi, che per sfarzosità in opere siffatti non si discostarono di molto dagli Egizi; e tra gli altri Porsenna, il quale fondò per se stesso un sepolcro, nei pressi della città di Chiusi, con pietre squadrate, e alla cui base, alta 50 piedi, fu costruito un labirinto affatto inestricabile», *ibid.*, VIII, III, p. 682.

52 «Mirum illud: Api deo aedem fecisse Sanniticum Aegyptium columnis et variis signis ornatissimam, intusque simulacrum Apis dei, continuo quod ad solem spectandum volveretur», *ibid.*, VII, XIII, pp. 630-633.

53 «Apud Aegyptios fuere qui deum igneum aethereoque habitare in igni putarint», *ibid.*, VII, XVII, pp. 660-661.

54 L. B. ALBERTI, *Profugiorum ab aerumna*, in *Opere volgari*, a cura di

Pur in maniera eterodossa rispetto alla tradizione neoplatonica, Alberti si appropria dunque di alcuni contenuti esoterici, disseminandone alcune tracce sia negli scritti che nelle ermetiche geometrie di alcune opere architettoniche. Egli riscopre nell'Egitto una fonte di quell'esegesi antropologica, tipica della cultura Alessandrina e presente in Sant'Agostino, che sottintendeva una consonanza simbolica tra tutte le cose del creato.

La scelta della sua impresa, che salda in un geroglifico immagine e scrittura, conferma questo interesse.

La medaglia-impresa di Alberti fu coniata da Matteo de' Pasti, un veronese figlio di madre fiorentina che si trovava già alle dipendenze di Sigismondo Malatesta quando Leon Battista venne incaricato di seguire i lavori al Tempio Malatestiano. Nella medaglia,⁵⁵ com'è noto, sono ritratti da un lato l'effigie dell'Alberti e dall'altro l'occhio alato e la scritta latina *Quid tum*. Questo motto, di ascendenza ciceroniana, è alquanto criptico, ed è difficile comprendere che cosa Alberti intendesse significare. Il ricorso all'occhio, invece, testimonia il valore attribuito alla visione (che si trova già in Platone) e la sua identificazione con la divinità, facilitata proprio dalla corrispondenza istituita dagli egizi tra dio⁵⁶ e occhio. Non a caso esso ricalca la forma dell'*udjat*, l'occhio sacro simbolo solare.⁵⁷ Esso, per Platone, permette di osservare «i movimenti periodici dell'intelligenza celeste»⁵⁸ e offre la possibilità di cogliere la bellezza nelle cose.⁵⁹

C. Grayson, vol. II, Bari, 1966, p. 114.

55 E' databile probabilmente intorno al 1448.

56 In particolare l'occhio rappresenta Osiride.

57 Gli occhi di Horo, figlio di Iside ed Osiride, erano considerati il sole e la luna. Successivamente si specificò l'attribuzione dell'occhio solare a Ra e di quello lunare ad Horo. Ed anche sulla base di questo inestricabile geroglifico, in contrasto con Federico Zeri (F. ZERI, in *Due dipinti, la filologia, un nome*, Torino, 1961, che attribuisce le tavole Barberini a Giovanni Angelo d'Antonio da Camerino), Alessandro Parronchi rivendica ad Alberti le due tavole Barberini, nel cui cielo compare una nuvola a forma di delfino da cui spunta un occhio alato.

58 «...La divinità trovò per noi e ci donò la vista proprio per questo: affinché contemplando nel cielo i movimenti periodici dell'intelligenza, ce ne valesimo per le circolazioni della nostra mente, che a quelli sono congeneri, sebbene queste "nostre" sieno disordinate e quelli ordinati...», PLATONE, *Timeo*, 46, cit., p. 1113.

59 «La vista è infatti il più acuto dei nostri sensi corporei, ma con essa non si vede la sapienza... Ora invece alla sola bellezza toccò questo privilegio d'essere la più evidente e la più amabile. Chi però non è

Tra tutte le interpretazioni di questa impresa,⁶⁰ quelle che identificano nel geroglifico dell'occhio alato un simbolo della divinità e dell'elevazione appaiono le più conformi alle intenzioni dell'autore. L'occhio, come Dio, è sede della conoscenza e fonte della verità. Non a caso gli antichi, come ricorda Alberti nell'intercenale *Anuli*, raffiguravano Dio come un occhio. Non a caso il primo tra gli anelli-talismani con i quali la Minerva dell'intercenale, secondo un collaudato rito iniziatico, introduce Filopone nella Basilica, reca il simbolo albertiano: «Hoc in anulo corona insculpta est quam mediam complet oculos alis aquilae insignis».⁶¹

La crittografia – L'immagine dell'occhio sintetizza la compresenza di natura e cultura in un geroglifico e simbolizza l'atto della vista

iniziato di fresco, o s'è corrotto, non ha la vista così acuta da poter riportarsi attra-verso quella, che noi chiamiamo bellezza, alla bellezza in sé di lassù», PLATONE, *Fedro*, 250/51, in *Tutte le opere*, Firenze, 1974, p. 481.

60 Numerose sono le interpretazioni che assecondano l'identificazione dell'occhio alato albertiano con il simbolo geroglifico della divinità. Tra gli altri per R. Wittkower esso allude alla vita dopo la morte, e alla disponibilità dell'anima di sottoporsi al giudizio divino (R. WITTKOWER, *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino, 1987), secondo G. F. Hill si riferisce alle presunte invenzioni di Alberti nel campo dell'ottica ed è liberamente tratto da un geroglifico dove le ali di falco stanno ad identificare la presenza di un dio onnisciente (G. F. HILL, *A guide to exhibition of medals of the renaissance in the British Museum*, Londra, 1923), mentre per la Cieri Via l'emblema significa l'elevazione intellettuale attraverso l'operare artistico (C. CIERI VIA, *L'antico tra storia e allegoria*, Roma, 1985). Secondo Aloys Heiss il motto va interpretato in senso di «Qu'arrivera-t-il alors? quand l'œil d'Alberti si exercé aus choses terrestres, jouira de la contemplation des choses divines?», A. HEISS, *Les médailleurs de la Renaissance italienne*, Parigi, 1883, IV, p. 21. Secondo Karl Giehlow quello raffigurato non rappresenta l'occhio ma di Dio che richiama all'imminenza del Giudizio, interpretazione che trova conferma in L. VOLKMANN, *Bilderschriften der Renaissance*, Lipsia, 1923, p. 11. Diverse le interpretazioni di P. H. MICHEL, *La pensée de Leon Battista Alberti*, Parigi, 1930, p. 181, e di G. HABILICH, *Die Medaillen der Italienischen Renaissance*, Yale, 1958, p. 187, che lo interpretano come un simbolo della conoscenza.

61 «Corona et laetitiae et gloriae insigne est: oculo potentius nihil, velocius nihil, dignius nihil, quid multa? Ejusmodi est ut inter membra primus, praecipuus, et res, et quasi deus sit», L. B. ALBERTI, *Anuli*, in *Opera inedita et pauca separatim impressa*, a cura di G. Mancini, Firenze, 1890, p. 229.

che, come mostrano i suoi studi di ottica e prospettiva, è per Alberti il senso privilegiato della conoscenza.

Il fascino esercitato dalla scrittura cifrata, in grado di connettere significante e referente in maniera non tradizionalmente arbitraria, non si limita in Alberti all'appropriazione di una iconografia simbolica. Dalla simbologia Alberti muove verso l'allegoria spingendosi sino alla stesura di un trattatello, il *De componendis cifris*, che istruisce sulla formazione di un "alfabeto nascosto".

Scritto probabilmente a Roma nel 1466, esso si ripromette di «indirizzare la via a ritrovare gli ascosi secreti» dei linguaggi, e a realizzare «le tue cifre tanto coperte che elle saranno del tutto ascose, & inesplicabili». ⁶² Siano nuovi, o «del tutto impossibile da ritrovarsi», i linguaggi cifrati vengono definiti come quelli che necessitano di un codice connotativo o di una chiave per essere decodificati. Essi si muovono nell'ambito della conoscenza "per allegoria" nel senso proprio di Isidoro da Siviglia, ⁶³ in quanto ad ogni segno è connessa una prima denotazione a cui ne fa seguito una seconda criptica.

La descrizione dei linguaggi segreti esposta nel *De componendis cifris* è preceduta dall'analisi sincronica della lingua volgare, che rivela a sua volta delle corrispondenze di carattere metaforico. Il rapporto tra vocali e consonanti appare ad Alberti regolato da quello stesso ordine musicale-matematico, trasmesso da Sant'Agostino e Boezio, che disciplina i rapporti estetici tra le sequenze armoniche e le partizioni geometriche degli spazi: «...appresso de Poeti, le vocali sono inferiori quanto al numero, alle consonanti, non più che per l'ottavo; Et appresso gli Oratori le consonanti non avanzano le vocali di più, che quella proportione che si chiama del terzo in più». ⁶⁴

Il valore qualitativo dei rapporti numerici si configura pertanto come un dettato regolativo in grado di costituire un unitario orizzonte tassonomico tanto per una lingua quanto per la suddivisione delle parti di un edificio.

Per quanto concerne l'elaborazione di un linguaggio cifrato, Alberti suggerisce di accordare un significato analogico a elementi noti del linguaggio (lettere, sillabe, parole), anche servendosi di

⁶² L. B. ALBERTI, *La cifra*, in *Opuscoli morali*, a cura di C. Bartoli, Venezia, 1568.

⁶³ «Allegoria est alieniloquium: aliud enim sonat et aliud intelligitur», cit. in A. VARVARO, *Letterature romanze del Medioevo*, Bologna, 1985, p. 46 n.

⁶⁴ L. B. ALBERTI, *La cifra*, cit., p. 202.

uno specifico strumento come il “modine” che aiuta a connettere il significante al significato.⁶⁵ Le singole lettere, ad esempio, possono diventare segni di un linguaggio figurato, «come... che la, A, significassi il Papa; il, B, lo esercito...»⁶⁶ Le scritture segrete, inoltre, si possono elaborare sulla base delle regole combinatorie universali, sfruttando ad esempio tutte le possibili combinazioni di quattro numeri corrispondenti a quattro lettere.⁶⁷

Questo trattatello alla moda conferma il dilatarsi dell'attenzione di Alberti per le discipline e per i metodi di studio legati alla rinascita platonica. In particolare, l'attenzione riservata all'interpretazione simbolica della scrittura e alla sua valenza ideografica è testimoniata anche da un brano della *Vita anonima*, dove si ricorda come le lettere gotiche dei manoscritti medioevali si trasfigurassero, alla lettura di Alberti, in scorpioni.⁶⁸ Si tratta, evidentemente, di una allegoria della dialettica, tradizionalmente simbolizzata da questo segno zodiacale.⁶⁹ Sull'attenzione riservata da Alberti all'iconicità dei segni si è soffermata Carmela Colombo, che ha mostrato come l'ordine delle lettere del codice Riccardiano⁷⁰ della *Grammatica* di Alberti segua un preciso ordine pittografico.⁷¹

65 Il modine è uno strumento composto da due cerchi, uno fisso e uno mobile minore «per la nona parte», divisi in «ventiquattro parti uguali» corrispondenti a venti lettere dell'alfabeto e ai primi quattro numeri. Lo strumento serve per stabilire ogni volta una nuova corrispondenza tra le lettere dei due cerchi, e scrivere messaggi decodificabili da chi conosce la chiave.

66 L. B. ALBERTI, *La cifra*, cit., p. 209.

67 Ibid., p. 214 ss.

68 «Sibi enim litteras, quibus tantopere delectaretur, interdum gemmas floridasque atque odoratissimas videri, adeo ut a libris vix posset fame aut somno distrhi; interdum autem litteras ipsas suis sub oculis inglomerari persimiles scorpionibus, ut nihil posset rerum omnium minus quam libros intueri», *Vita anonima*, in R. FUBINI, A. MENCIGALLO-RINI, “L'autobiografia di L. B. Alberti”, in «Rinascimento», II, XII, 1972, p. 68.

69 Secondo Alano da Lilla la Dialettica tiene fiori nella mano destra e uno scorpione nella sinistra. Uno studio sulla vena pittografica della scrittura di Alberti è stato compiuto da G. GORNI, “L. B. Alberti e le lettere dell'alfabeto”, in «Interpres», IX, Roma, 1989.

70 Il codice è di pugno dell'autore.

71 «...l'ordine adottato dall'Alberti nel suo elenco dipende soprattutto dalla forma dei segni alfabetici. Prima riga dell'elenco: asta corta (i), con un tratto a destra (r) o con un taglio (t); seconda riga: *jambages* (n,u,m); terza riga secondo Mor.: aste lunghe (l,s,f,); quarta riga secondo Mor.:

Allegoria e autobiografia – Il ricorso all'interpretazione allegorica del segno che ritroviamo in Alberti è resa possibile grazie al confluire dell'eredità pagana nell'esegesi cristiana, che consente una più disinibita interpretazione della tripartizione in «litteram, sensum, sententiam» istituita nel *Didascalicon* di Ugo da San Vittore⁷². Ciò permette di dilatare l'esegesi allegorica dei testi, dalla quale resta distinta la tropologia, ovvero, secondo Rabano Mauro, il discorso morale «per regolare o correggere i costumi, espresso tanto in discorso aperto che figurato»,⁷³ di cui Alberti fa ampio uso nelle *Intercenali*.

Qui, la drammaticità dell'esperienza lamentata nel *Theogenius* viene costantemente ritematizzata attraverso scenari allegorici. E qui, più che altrove, il dato autobiografico modella risolutamente l'interpretazione delle figure. Come ricorda Jarzombek, infatti, le *personae dramatis* albertiane, i vari Philodoxus, Philoponius, Microtiro, Gelasto, Genipatro e Baptista, altro non allegorizzano che «different voices in the Albertian polyphonic song of self».⁷⁴

Nelle *Intercenali* si assiste pertanto all'abbandono di una forma diretta di autobiografia, quella individuata dal Mancini e che aveva caratterizzato il *De commodis*,⁷⁵ per passare a quell'identificazione di sé con i vari attori dei dialoghi iniziata con il *Della famiglia*, il trattato delle radici⁷⁶ in cui Alberti si identifica in più interlocutori della propria stirpe.⁷⁷

linee curve non combinate con aste (c,e,o,); quinta riga: semicerchi in combinazione con aste o tratti ondulati rivolti verso il basso (p,q,g,); settima riga: tratti diagonali (a,x,z); ottava riga: lettere composte (ç, segno vocale per c velare, c, segno per c palatale)», C. COLOMBO, "L. B. Alberti e la prima grammatica italiana", in «Studi linguistici italiani», III, 1962, p. 182.

⁷² *Didascalicon*, III, IX (*Patrologia latina*), in A. VARVARO, op. cit., p. 43.

⁷³ Si veda A. VARVARO, *ibid.*, p. 46.

⁷⁴ M. JARZOMBEC, *On Leon Battista Alberti*, Cambridge, 1989.

⁷⁵ «Egli sovente accennò a sé ed ai casi della propria vita», G. MANCINI, op. cit., p. 77.

⁷⁶ Nelle *Opere volgari di L. B. Alberti* pubblicate dal Bonucci (Firenze, 1845-49) è riportata una tavola genealogica che evidenzia i nomi di tutti i familiari citati nel *Della famiglia*, circa 115. Una generale tavola genealogica della famiglia Alberti è pubblicata in L. PASSERINI, *Gli Alberti di Firenze*, Firenze, 1870. Entrambe le tavole sono inoltre state ripubblicate in M. L. PATRIZI, "La macchina e l'anima di un genio del Rinascimento", in «Rivista di psicologia», XXXI, Bologna, 1935.

⁷⁷ I libri *Della famiglia* sono disseminati di esempi del casato degli Alber-

Nelle *Intercenali*, l'ideale stoico-agostiniano di conoscenza interiore, costante (come sottolineato da Marolda e Farris) nelle riflessioni morali,⁷⁸ si esprime attraverso l'allegorizzazione e la mitizzazione dell'esperienza soggettiva. L'invito "a nulla mai disperarmi"⁷⁹ del *Naufragus* è la chiave di lettura di una favola in cui Alberti inserisce se stesso come protagonista e modello, com'è Filopono nel *Pupillos* e come sarà lo stesso *Canis*. Il *Defunctus*,⁸⁰ invece, conferma la centralità del tema della conflittualità e della morte come possibile momento di liberazione da *Fatum et Fortuna*,⁸¹ in quanto, come mostra Neophronus, è la follia la marca interpretativa dell'esperienza, e tutto «cade nella vanità e immoralità di un atteggiamento superbamente e sciocamente fiducioso nella propria autonoma intelligenza e nella presunta capacità di organizzare efficacemente il corso della propria esistenza individuale».⁸²

Ritroviamo analoghe identificazioni nel *Teoghenius* e nel *Mo-*

ti: «Non rammento gli altri antichi litteratissimi, onde la nostra famiglia già prese il nome... Alberto, questo nostro lume di scienza e splendore della nostra famiglia... E né dico degli altri giovinetti, de' quali io spero alla famiglia nostra qualche utile memoria... Adunque a una famiglia, massime alla nostra la quale in ogni cosa, imprima e nelle lettere sempre fu eccellentissima...», questi riferimenti sono racchiusi in circa dieci righe, in L. B. ALBERTI, *Della famiglia*, cit. p. 69.

- 78 Si veda: P. MAROLDA, *Crisi e conflitto in Leon Battista Alberti*, Roma, 1988; la recensione a questo volume di L. D'ASCIA, in «Rivista di letteratura italiana», VIII, 1, Pisa, 1990, p. 180, e G. FARRIS, introduzione a L. B. ALBERTI, *De commodis litterarum atque incommodis - Defunctus*, Milano, 1971.
- 79 L. B. ALBERTI, *Naufragus*, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. II, Bari, 1966, p. 365.
- 80 Questa intercenale costituisce il IV libro della raccolta. La sua datazione è difficile (vedi E. GARIN, "Studi su L. B. Alberti", cit., p. 189) ma i critici ritengono che sia stata redatta nei mesi seguenti al *Potitus* (vedi anche G. FARRIS, op.cit., p. 13).
- 81 Nel *Defunctus* il dissidio sembra risolversi a favore di Polytropus, e del riconoscimento dell'anima e della vita ultraterrena come uniche dimensioni del disvelamento della verità: «...soltanto appunto considereremo eterna, divina, incorruttibile l'anima, e con ogni sforzo ed energia si sforzeranno di ottenere la più alta e perfetta felicità. Tutto il resto, in quanto caduco, mortale e fragile, respingeranno e disprezzeranno nel modo più assoluto», L. B. ALBERTI, *Defunctus*, a cura di G. Farris, op. cit., p. 247. Ritorna qui quel desiderio del tempo e della durata come momento della verità e dell'essere tipico della coscienza di Alberti.
- 82 P. MAROLDA, *Crisi e conflitto*, cit., p. 86.

mus. Nel primo, Genipatro e Tichipedio rappresentano non solo la saggia prudenza e la mutevole fortuna, ma anche «allusioni autobiografiche» e «riferimenti alle condizioni dei tempi e in particolare alle sventure che avevano colpito le famiglie fiorentine incorse nella vendetta dei Medici, dopo il trionfale ritorno di Cosimo dall'esilio veneziano, nel 1434». ⁸³ Nel *Momus*, sotto il velo allegorico, ritroviamo esplicite identificazioni, tra cui quella di Giove con Eugenio IV e quella di Genipatro con Alberti. Questo ricorso a un mascherato autobiografismo ⁸⁴ s'inquadra nella possibilità di sviluppare programmi di vita privati socialmente estendibili attraverso l'educazione e l'esempio, ⁸⁵ e si lega al collegato tentativo di glorificazione di se stessi. ⁸⁶ La formula adottata da Alberti per persuadere è quella della parabole, in cui i dati esperienziali vengono allegorizzati per estenderne universalmente il valore didattico sottraendoli dalla mera esemplificazione.

Talvolta, la risoluzione degli enigmi allegorici dei dialoghi albertiani è demandata alla decifrazione dei nomi dei protagonisti,

⁸³ F. TATEO, *Alberti, Leonardo e la crisi dell'umanesimo*, Bari, 1971, p. 55.

⁸⁴ La coscienza di auto-interpretazione acquisita dall'autobiografia rinascimentale, si sviluppa con le *Confessioni* di Sant'Agostino, opera in cui l'autore offre se stesso come esempio ed esprime chiaramente l'intenzione di valorizzare e stimolare l'introspezione personale, il silenzio, la ricerca di sé (nonostante la grande diffusione delle *Confessioni* in età medioevale, questo periodo si rivela come il meno propizio per la diffusione del "récit autobiographique"; la narrazione storica in età medioevale non è quindi nulla più di una nuda e scarna cronaca di avvenimenti, e la rivelazione del "self" è chiaramente sottomessa a scopi didattici o religiosi). Fino al maturo Rinascimento, comunque, l'autobiografia si cela sotto il dettato allegorico.

⁸⁵ Secondo Jacob Burckhardt, il *Governo della famiglia* di Agnolo Pandolfini (morto nel 1446) è il primo esempio di «programma di una vita privata», J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Roma, 1967, p. 156. L'umanesimo classico del Rinascimento, come ricorda Kristeller, fu, in primo luogo, un movimento pedagogico, P. O. KRISTELLER, op. cit., p. 162.

⁸⁶ L'opera dell'artista viene così chiamata a rendere testimonianza della biografia dell'artista e diventa simbolo della sua gloria. Tutto diviene esempio, monumento, simbolo. In occasione di una gita ad Arezzo, ricorda Burckhardt, gli amici condussero Petrarca «nella casa dove era nato, e gli annunciarono che la città aveva decretato non doversi in essa permettere alcun mutamento», *Epist. seniles*, XIII, 8, cit. in J. BURCKHARDT, op.cit., p. 165.

spesso di origine greca o latina. Si tratta di un “artificio retorico” piuttosto diffuso tra gli umanisti.⁸⁷

Altrettanto incisivo è l'uso di una vera e propria iconologia allegorica che anticipa la straordinaria diffusione cinquecentesca. In *Virtus*, la dea virtù è raffigurata come una fanciulla nuda e povera, un'immagine in parte tratta da Luciano che otterrà grande consenso nei repertori iconologici del XVI secolo. In *Fatum et Fortuna*, invece, la vita è rappresentata come un fiume vorticoso, che precipita da una montagna inaccessibile e costellata di rovine, nel quale gli uomini, come disperati nuotatori, si dibattono.

Quando infine si passa dalla rappresentazione di una figura al racconto allegorico, le *Intercenali* dischiudono dei veri e propri riti d'iniziazione. Si prenda in esame, ad esempio, *Anuli*. Qui Filopono (che rappresenta Leon Battista), perseguitato dalle allegorie di Invidia, Calunnia e Povertà, decide di abbandonare Roma. Gli viene incontro allora la dea Speranza, che ponendogli un anello al dito lo sposa simbolicamente, mentre alcuni numi lo conducono nel tempio “degli studiosi”, dove Filopono rinasce come iniziato. In questo racconto la metaforicità del testo agisce almeno in due direzioni: la prima è quella del rimando autobiografico, che conferisce fondamento al racconto morale in quanto esperienza di un'anima. La seconda, invece, è quella che rimanda all'uso classico dell'allegoria, per il quale l'anello al dito sta a simbolizzare l'unione coniugale, e la volta del tempio l'avvenuta consacrazione.

Anche la struttura criptica del *Momus* rivela la costante presenza di un tessuto “di rimandi”. La chiave del trattato, rivelata nell'ultima pagina, mostra come le allegorie⁸⁸ disseminate nei

⁸⁷ Anche questa, tuttavia, è una parziale contraddizione. Il pomeriggio del 22 ottobre 1441 nel certame coronario, Leon Battista Alberti aveva cercato infatti d'incentivare l'uso del volgare. Il precedente del certame va cercato in Nicolò della Luna, che nel *Della amicizia* aveva accennato ai certami dell'antichità, soprattutto al *Certamen Homeri et Hesiodi*. Si veda G. GORNI, “Storia del certame coronario”, in «Rinascimento», II, XII, 1972, pp. 135-82, e G. PONTE, “Precedenti classici del certame coronario”, in AA.VV., *Miscellanea di studi albertiani nel V centenario della morte*, Genova, 1975.

⁸⁸ Nel suo incontro con Democrito, Momo mostra come due segni su una cipolla permettano di divinare il futuro. «Non vedi –gli risposi– in questa cipolla tagliata due lettere, c ed o? Non ti accorgi chiaramente di quello che esse dicono? ...il significato delle due lettere è chiaro. Congiungi o con c e avrai *occidet* (cadrà) ovvero *corruet* (crollerà). Separale: non avrai forse l'annuncio *corruiturum orbem* (che il mondo crollerà)?», in L. B. ALBERTI, *Momus*, cit., p. 266.

quattro libri intendano mettere in guardia sui principi da seguire per la buona conduzione dello Stato. In questo “teatro” delle facoltà, dove gli dei sono esempi morali “per figura”, le immagini del dio pancreatore (Giove), dell'eroe ribelle (Momo), del saggio (Gelasto) e della figura demoniaca (Caronte) sono allegorie-velo, da decodificare in modo univoco. La lettura del testo, inoltre, assume nuovi significati alla luce dei miti classici, che vengono proposti come elementi modellizzanti.

Parallelamente alla trama allegorica, il *Momus* svela ricorsi a riti d'iniziazione e di rinascita che segnano un ulteriore punto di distanza dalla presunta monolitica costruzione razionale del pensiero di Alberti. Nel primo libro, l'avvento sulla terra della dea Virtù ha l'andamento di un vero e proprio rito processionale, che apre il proscenio al successivo svolgersi dell'evento: «La dea dunque avanzava lentamente in una formazione quadrata: precedevano i due figli maschi, Trionfo e Trofeo, in pretesta; veniva in mezzo la madre Virtù; la seguivano le due figlie, la Lode e la Gloria Postuma». ⁸⁹ A questo rito instaurativo segue quello di purificazione del secondo libro: «Indotta da questi ragionamenti, e per definire con più comodo la questione con la collega, Pallade ordinò a Momo di recarsi alla fonte Elicona per ripulirsi; solo dopo aver deposto quel suo orribile aspetto ed essersi purificato egli sarebbe potuto tornare a salutare gli dei». ⁹⁰ Nel quarto libro, infine, assistiamo alla discesa *ad inferum* di Gelasto-Alberti nell'incontro con il traghettatore Caronte.

Infine, una lettura in filigrana delle sue liriche rivela come, sotto un piano denotativo, sia spesso presente un piano connotativo composto intenzionalmente per una seconda interpretazione.

«Calcolo combinatorio e piacere della simulazione presiedono», afferma Gorni, il «grazioso epigramma di *Lauromina*», ⁹¹ breve madrigale d'ispirazione petrarchesca giocato sulla disse-

⁸⁹ «Eccam igitur deam quadrato reptantem agmine: hinc Triumphus, hinc Trophaeus duo Virtutis mares liberi praetextati praebant; Virtus mater subinde media subsequitur; matrem deam binae item puellae filiae Laus atque Posteritas consequabantur», *ibid.*, pp. 25 e 204.

⁹⁰ «His rationibus mota Pallas, ut commodius rem totam cum collega definiret edicit Momo ut sese interea ad fontem Heliconam compareret atque ornet, quo, posito squallore, honestior ad consalutandum superos redeat», *ibid.*, pp. 56 e 221.

⁹¹ L. B. ALBERTI, *Rime e versioni poetiche*, a cura di G. GORNI, Milano-Napoli, 1975, p. 19.

minazione delle sillabe che compongono la “parola chiave”.⁹² La sestina pastorale *Io miro Amor* si distingue, oltre che per il ricorso al gioco linguistico attraverso l'insistita allitterazione, per l'uso di un linguaggio botanico cifrato: qui, a ogni pianta corrisponde un significato, secondo uno schema che andrà largamente diffondendosi nella letteratura e nell'arte dei giardini del Cinquecento.⁹³ Allegoria botanica che ricompare, naturalmente, nella più famosa elegia di Alberti, *Mirtia*, che è donna e mirto, simbolo dell'erotismo e chiave di lettura della lirica.⁹⁴ Un'ultima caratteristica delle poesie albertiane è quella dell'intertestualità. Quello di Alberti è spesso un linguaggio cifrato d'autore, i cui vocaboli, già allegorizzati da Virgilio, Catullo, Ovidio, Dante e Petrarca, vengono riproposti nel loro significato connotativo.

Questa generale attenzione per l'interpretazione allegorica dell'esperienza, consente di individuare nella riflessione di Alberti un momento di continuità tra Medioevo e Rinascimento, e di riconoscere al fondo del suo pensiero la persistenza di un impianto epistemologico ancora medioevale sebbene rinnovato dall'incontro con la cultura classica, e comunque ancora lontano dalla moderna visione scientifica secentesca. Ci si trova così a ribaltare l'interpretazione di Girolamo Mancini che annovera Alberti tra gli empiristi, identificandolo come un analitico “investigatore della natura” e un precursore del paradigma galileiano: «Noi restiamo indifferenti a questi concetti simbolici, non all'elevatezza de' pensieri, alla libertà nell'esporsi, all'applicazione del metodo sperimentale usato dagli investigatori della natura, i quali sanno liberarsi dai vincoli dell'autorità e dai pregiudizi».⁹⁵

92 «Le chiome che io adorai nel sancto LAURO/ MI NAScondi in bel velo...Le chiome e LAURO MI NASconde il velo», L. B. ALBERTI, madrigale *Lauromina*, in *Rime*, cit., p. 20.

93 «Io miro, Amor, la terra, e fiumi e l'onde,/ gli uc[c]elli e i poggi, e fior', le fronde e l'erbe,/ e lauri, e mirti e i pin', gli abeti e i faggi...», ibid., p. 32.

94 Questa stessa chiave di lettura può essere riproposta per la frottola *Venite in danza*, ibid., p. 77 ss.

95 G. MANCINI, *Vita di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1911, p. 263.

Guerini e Associati - Pierluigi Panza - 24/10/12

3. La conoscenza metaforica del mondo

«Lui geometra, lui astronomo, lui musico» - Nel XV secolo, una traccia della consonanza universale tra le cose si rivela nei ricorsi metaforici e metonimici che caratterizzano il metodo delle descrizioni astronomiche, zoologiche, botaniche e mineralogiche elaborate in un quadro di rinascete interesse enciclopedico.

E' in particolare l'astrologia che dilata l'ordine di queste corrispondenze procedendo secondo apparati retorici e comparativi. A parte Ruggero Bacone, che aveva cercato di inserire in un quadro deduttivo il determinismo della influenza astrale,¹ prima del trionfo del *Corpus hermeticum* e della diffusione della cultura orientale,² le fonti che ispirano questa visione per "vincoli" e "legami" metaforici sono ancora Platone, Cicerone, Giamblico³ e i codici riscoperti del *De Radiis* di Al Kindi (873 d.C.) -secondo cui ogni stella possiede una propria natura comunicata al mondo attraverso dei raggi- e del *Picatrix* (1000 d.C.) -trattato sulla magia simpatica, astrale e sui talismani-⁴ sicura fonte per Pietro

¹ R. BACONE, *Opus maius*, IV. In particolare Bacone aveva richiamato i "medici" a una maggior conoscenza dell'astrologia, proprio in virtù della sua concezione unitaria dell'universo e del sapere, cfr. R. BACONE, *La scienza sperimentale*, a cura di F. BOTTIN, Milano, 1990, pp. 27 ss.

² L'astrologia si affermò, come ricorda anche Burckhardt, a partire dal XIII secolo, con Federico II ed Ezzelino da Romano che stipendiarono un'intera corte di indovini, tra i quali Guido Bonatti e il saraceno Paolo di Bagdad. Vedi J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Roma, 1967, p. 469.

³ Per una ricostruzione dell'eredità del simbolismo medioevale si veda lo studio di R. WITTKOWER, *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino, 1987. Tra questi troviamo la rivalutazione delle *Etimologie* di Isidoro da Siviglia, lo *Speculum astronomiae* e il *De Mineralibus* di Alberto Magno.

⁴ Per il Rinascimento il talismano è un oggetto in cui è introdotto, grazie alla magia pneumatica (pneuma è spirito), lo spirito di una stella. E' a partire da questa considerazione, presente in Ficino, nell'*Asclepius* e in

D'Abano.⁵ Diverso è l'atteggiamento riservato all'astrologia: c'è chi la combatte, come Salutati nel *De fato et fortuna*,⁶ e chi ne esalta le potenzialità, come Ficino nel *De vita coelitus comparanda*.⁷ Alberti la accoglie nei più generali studi di astronomia, sulla cui base, al pari delle altre discipline del quadrivio, cerca di rifondare il sapere artistico. Tracce dell'attenzione da lui riservata all'astrologia si rinvencono sia nei testi che in alcuni particolari delle sue architetture, tra i quali il timpano di Santa Maria Novella,⁸ che esalta l'allegorismo solare.⁹

Giamblico, che le statue diventano simulacri animati dalle forze celesti. (cfr. E. GARIN, "Le elezioni e il problema dell'astrologia", in *L'età nuova*, Napoli, 1969, pp. 431-32).

- 5 Il suo *Astrolabium planum* è alla base di un luogo consacrato alla tradizione ermetica e molto noto ad Alberti: la volta affrescata del Palazzo della Ragione di Padova, con i suoi terribili 36 decani. Il riferimento allo zodiaco, ai 12 segni, ai 36 decani e alle 48 costellazioni si ritroverà nello *Spaccio della bestia trionfante* di Giordano Bruno nel 1584.
- 6 Anche Francesco Petrarca e Giovanni Villani si fecero interpreti di un sentimento di avversione nei confronti dell'astrologia in cui si vedeva un'avversaria del libero arbitrio. Lo scontro in atto appare quello tra predeterminazione e volontà, fato e possibilità dell'evento. Il discorso sulla fortuna, come rivela l'omonimo scritto di Gioviano Pontano, mostra tutta la sua connessione con l'interpretazione astrologica del cosmo, ovvero la pre-visione, fausta o infausta, determinata sulla base dell'evidente rapporto esistente tra macro e microcosmo, tra sistema dei pianeti e influenza sulle cose corporali.
- 7 Nel cap. XVIII del *De vita*, Ficino descrive le immagini e gli attributi dei segni zodiacali di tradizione indiana, egiziana e caldea. Queste immagini allegoriche dello zodiaco sono anche utilizzate da Alberti nella Cappella dei pianeti del Tempio Malatestiano di Rimini. Si tratta delle allegorie dei pianeti (luna, venere, mercurio, sole, saturno, marte e giovè) che formano delle vere e proprie tavole di corrispondenza con figure umane, colori, umori, ecc. Per l'interpretazioni di queste allegorie si veda: E. GOMBRICH, *Immagini simboliche*, Torino, 1978.
- 8 Lo stesso nome che egli scelse per sé, Leone, rimanda a dei contenuti astrologici solari: «Leo as the astrological symbol of the sun, as the fairy tale and heraldic bearer of majesty suggests power, pride, even similarity to God», R. WATKINS, "L. B. Alberti's emblem, the winged eye, and his name, Leo", in *Miscellanea*, Warburg Institute, Londra, CIC 100.
- 9 Il sole, simbolo chiave della rinascita umanistica, viene rappresentato un po' dovunque. Compare, come ricorda Patrizia Castelli, «nel soffitto della Biblioteca di Federico di Montefeltro, intorno al 1474; è rappresentato sul timpano di Santa Maria Novella a Firenze, simbolo sì del quar-

La forte allusività della facciata di questa chiesa ha indotto Dezzi Bardeschi a proporre una lettura in chiave ermetica.¹⁰ Essa rimanderebbe ai miti solari che Gemisto Pletone, colui che «venerava il sole come Dio»,¹¹ andava diffondendo. Il sole in leone del timpano, inoltre, potrebbe rappresentare anche il simbolo di Cristo (secondo lo schema iconologico di San Bernardino), mentre i tre ordini di stelle che compaiono nel prospetto del tempio possono esemplare un'allusione alla teoria profetica dei tre stati di Gioachino da Fiore. Una seconda e altrettanto affascinante interpretazione del timpano è suggerita da Blumenthal, che vede nell'immagine centrale la sovrapposizione di sole (i 12 raggi ondulati e i 36 dritti)¹² e luna (il volto infantile disegnato all'interno del cerchio), ovvero la rappresentazione di una eclissi.¹³

Di questa attenzione albertiana ai rimandi esoterici dell'astrologia quattrocentesca si possono fornire altri esempi. Negli anni 1437-39 Alberti avrebbe ideato un altro "manifesto di pietra" del suo particolare ermetismo. Si tratta della cappella Rucellai,¹⁴ un

tiere, ma soprattutto *imago dei*, elemento concreto della potenza celeste; compare sui manti della Vergine... sulle rutilanti raffigurazioni astrologiche», P. CASTELLI, *Il lume del sole. Marsilio Ficino medico dell'anima*, Firenze, 1984, p. 13.

- 10 Per uno studio dei rapporti proporzionali utilizzati in facciata, tutti articolati su geometrie precise, su quadrati inscritti in un cerchio e su quadrati di quadrati (la facciata stessa è composta da quattro quadrati identici), si veda: F. BORSI, *Leon Battista Alberti*, Milano, 1973.
- 11 «Soli ferunt quotidie quasi deus sit...», Giorgio di Trebisonda, *Adversus Theodorum Gazam*, cit. in M. DEZZI BARDESCHI, "Sole in leone. Leon Battista Alberti: astrologia, cosmologia e tradizione ermetica nella facciata di Santa Maria Novella", in «Psicon», 1, Firenze, 1974, p. 43. Con il sole, i contemporanei identificavano lo stesso Pletone, colui in grado di riunire Platone ed Aristotele, e colui che impersonava Socrate e Platone insieme, come ricorda un altro invitato al Concilio, Gerolamo Coritonimo.
- 12 Si noti il perenne ripresentarsi dei numeri sacri 12, 36 e 48.
- 13 G. BLUMENTHAL, "Una profezia astronomica di L.B. Alberti", in «Labyrinthos», VII-VIII, 13/16, Firenze, 1988-89, pp. 63 ss. Per la precisione, l'autore vede in essa una profezia astrologica dell'eclissi del 9 aprile 1567.
- 14 Poi non realizzata in Santa Maria Novella, ma, nel 1467, nella cappella di San Pancrazio. Per una dettagliata analisi di quest'altra opera ermetica di Alberti si veda: M. DEZZI BARDESCHI, "Nuove ricerche sul S. Sepolcro nella Cappella Rucellai a Firenze", in «Marmo», 2, 6, Milano, s.d., pp. 135 ss.

tempietto che doveva replicare, «per analogia più che per identità di forme e dimensioni, il Sepolcro di Cristo della Anastasis di Gerusalemme». ¹⁵ Un ulteriore esempio è fornito dall'incompiuto tempio Malatestiano, che doveva essere sormontato da una immensa volta (su un modello del Settizonio e del Pantheon) rappresentante la materializzazione dell'armonia delle sfere nel *coelum stellatum*, sul modello analogo a quello poi esemplato dal Gafurio. Nonostante l'incompiutezza, con i suoi richiami modulari fondati sul cerchio e sul quadrato, e con la manifesta rappresentazione astrologica della Cappella dei pianeti, il tempio Malatestiano di Rimini rappresenta un altro vertice dell'allegorismo albertiano. ¹⁶

Alcuni testi albertiani confortano indirettamente queste letture iconologiche. Nel *De re aedificatoria*, spingendosi oltre l'esperienza cosmologica brunelleschiana sulla base del *Trattato sulle stelle fisse e sui pianeti* di Antonio Manetti (la cui conoscenza si fa più evidente nei disegni che accompagnano i *Ludi rerum mathematicarum* nel codice Riccardiano 2942), ¹⁷ Alberti sofferma la sua attenzione anche su “ricette” astrologiche: «Gli astronomi poi –afferma– sostengono che il tagliarsi i capelli o le unghie quando la luna è coperta o male disposta produce depressione d'animo. Potrà pure essere utile la notizia che quel tipo di legno che è destinato a formare oggetti mobili dev'essere lavorato con la luna in Libra o in Cancro, mentre quello che costituirà oggetti fermi e

¹⁵ M. DEZZI BARDESCHI, “Sole in leone”, cit., pp. 33 ss.

¹⁶ Anche per il tempio Malatestiano si veda: F. BORSI, op.cit., pp. 46 ss, e C. RICCI, *Il Tempio Malatestiano*, soprattutto per quanto concerne la descrizione e l'interpretazione della Cappella dei pianeti, la Cappella della Madonna dell'acqua e la Cappella delle Arti liberali. Sul significato allegorico di alcuni elementi rappresentati si veda: A. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, 1966, pp. 10 ss. A questo proposito è opportuno segnalare anche la scarsella della Sacrestia Vecchia di San Lorenzo, nella progettazione della quale Alberti è forse coinvolto (e ancora una volta durante gli anni conciliari 1437-39). Essa raffigura la situazione del cielo stellato su Firenze nella notte tra il 1° e il 9 luglio 1422. A questo proposito si confronti la scarsella con la seguente affermazione del *De re aedificatoria*: «A me piacerebbe grandemente quel che scrive Varrone, che ne la volta fusse dipinta la forma del cielo, e una stella mobile, che con la sua lancetta dimostrasse qual hora fusse del giorno, e che vento ancora tirasse dal lato di fuora», VII, XI, cit., p. 240.

¹⁷ A. MANETTI, *Trattato sulle stelle fisse e sui pianeti*, Biblioteca Magliabechiana, ms. Conv. Soppr. G, 2, 1501.

immobili si lavorerà con la luna in Leone o in Toro o giù di lì». ¹⁸ E ancora: «La ragione di tale scelta, a detta degli astronomi, sta in ciò, che per influsso della luna gli umori di tutte le cose sono messi in moto e si dirigono verso di essa, dileguandosi dalle piante o ritraendosi fin nelle radici più profonde, e lasciando così il legno molto più puro». ¹⁹

Tra tutte queste “ricette” che riflettono una conoscenza metaforica e prescientifica della natura, Alberti carica di un particolare significato quella relativa al tracciamento della pianta dell'edificio, che riattualizza la genesi dell'universo, la cui tracce si ripresentano periodicamente attraverso segni precisi: «E tanta influenza fu attribuita dagli antichi sapienti a questo punto d'inizio sugli avvenimenti successivi, che –riferisce Giulio Firmico Materno– alcuni credettero di avere scoperto dall'andamento della storia la data di nascita del mondo, del che diedero notizia con dotte trattazioni. Difatti Esculapio e Anubi, e sulle loro orme Petosiride e Nechepso, la fissano così: Cancro sorgente all'orizzonte, luna a mezzo corso, sole in Leone, Saturno in Capricorno, Giove in Sagittario, Marte in Scorpione, Venere in Libra, Mercurio in Vergine. In verità il tempo, a ben interpretarlo, ha un grande influsso su moltissime cose. Non si spiegherebbe altrimenti il fatto che –come dicono– nel giorno più corto dell'anno il puleggio arido fiorisce, le vesciche gonfie scoppiano, le foglie del salice e i semi delle mele si girano intorno; e che il numero delle fibre nel fegato dei topi varia risultando sempre corrispondente al giorno della luna». ²⁰ La genesi di

18 «Astronomi affirmant non defuturam animo tristitiam, si capillum aut unguem secueris luna oppressa maleque affecta. Illud faciat ad rem, quod aiunt, quas res ad usum habiturus sis, ut locis meveantur, has ferro manue tractandas, cum fuerit luna in libra cancrove; quae vero stabilia et locis immota futura sint, tunc inchoandas et pertractandas, cum erit luna in leone taurove, et eiusmodi», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., II, IV, pp. 112-113.

19 «Huius rei rationem astronomi esse praedicant, quod vi lunae omnis rerum humor commoveatur; ergo humore lunam versus ad ultimas radici fibras aut retracto aut destituto caetera materies perpurgatior relinquuntur», *ibid.*, II, IV, pp. 114-115.

20 «...tantamque habere vim ad res futuras ipsum hoc initii momentum putarunt sapientissimi veteres, ut fuisse Iulius Firmicus Maternus referat, qui mundi genituram ex rerum eventibus compertam fecerint, ac de ea re accuratissime scripserint. Nanque Esculapius Hanubius que et istos secuti Petosiris et Necepso sic fuisse hanc affirmant: surgente ab orizzonte cancro et luna ex dimidio, sole in leone, Saturno in capricornio, Iove in sagittario, Marte in scorpione, Venere in libra, Mercurio in vir-

ogni opera si configura così come una cosmogonia che riattualizza il mito della creazione,²¹ la cui descrizione, precedentemente ricordata, è seguita da una dichiarazione di fiducia verso i maggiori astronomi dell'antichità.²²

Allo scetticismo riservato agli aspetti più ingenui e popolari dell'astrologia, Alberti accosta un'adesione personale alla allusiva trama semantica dei suoi contenuti di più alta tradizione culturale.²³ Tuttavia, anche in questo caso, non si tratta di un'adesione della prima ora ai temi ermetici, quanto di una commistione tra alcuni aspetti del pensiero esoterico e il platonismo agostiniano.²⁴

Questo rilievo, comunque, riporta in auge alcune letture critiche del pensiero albertiano, soprattutto cinquecentesche, cadute un

gine. Et profecto tempora, si recte interpretamur, plurimum plerisque in rebus possunt. Nam et quid illud, quod aiunt, die brumali pulegium aridum florescere, inflatas vescicas dirumpi, salictorum folia malorum grana verti ac circumagi, murumque iocusculis fibras numero in dies ad lunae numerum congruere atque aequari?», *ibid.*, II, XIII, pp. 166-167.

21 «Alcuni però vogliono che la costruzione sia iniziata in modo propizio, essendo di grande importanza sapere in quale momento ogni cosa sia entrata nel novero delle cose esistenti», *ibid.*, II, XIII, p. 166. «Narrano Varrone, Plutarco e altri autori antichi che i maggiorenti delle città nel tracciare il perimetro delle mura seguivano una cerimonia religiosa...», *ibid.*, IV, III, p. 290.

22 Ricorda Dezzi Bardeschi a questo proposito: «E' significativo che Battista citi Hanubius –il Mercurio degli egiziani–, Petosiris e Nechpsò subito dopo nella genealogia dei savi astrologi quella relativa alla origine del mondo... la quale appunto collocava il Sole nella costellazione del Leone: “*surgente ab orizzonte cancro et luna ex dimidio, sole in leone*”», M. DEZZI BARDESCHI, “Sole in leone”, *cit.*, p. 54. Petosiris è il gran sacerdote di Ermes-Thoth, Nechpsò, invece, un faraone egiziano introdotto ai misteri di Thoth e di Asclepius.

23 «Da parte mia, pur non dando a chi professa la dottrina di osservare gli astri e le stagioni un credito tale da pensare che con tali arti essi possano stabilire con certezza il destino di ogni cosa, tuttavia non mi paiono da biasimare quando sostengono, in base agli indizi celesti, l'influsso notevole che tali periodi fissati hanno, sia in bene che in male. Tutto sommato, comunque stiano le cose, conviene obbedire ai loro consigli: se saranno veri, ci saranno di grande giovamento; se saranno falsi, non ci nuoceranno per nulla», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, *cit.*, II, XIII, pp. 167-168.

24 E' il *De Musica*, in particolare, che conferisce dignità filosofica ai rapporti istituibili tra numeri, figure geometriche e astrali, ritmi e significati estetici e teologici degli stessi. Si veda A. AGOSTINO, *Ordine, musica, bellezza*, a cura di Maria Bettetini, Milano, 1992.

po' in discredito dopo la monolitica interpretazione d'inizio secolo avanzata da Mancini, deciso a non riconoscere in Alberti alcuna attenzione verso l'astrologia e la divinazione.²⁵

Si tratta, in realtà, di un ritorno alle origini: l'interpretazione ottocentesca del Bonucci di un Alberti "astronomo" era molto diffusa, infatti, negli anni successivi alla morte dell'autore. Nel *De astrologica veritate* del 1502, Lucio Bellanti aveva individuato in Leon Battista addirittura un cultore dell'astrologia: «L'Alberti, uno de' primari scrittori dei nostri tempi, trattando nella sua architettura del taglio degli alberi e de' fondamenti delle fabbriche, parla costantemente e sapientemente de' cultori dell'astrologia dicendo non doversi sprezzare».²⁶ Prima di lui il Regiomontano, in una lettera indirizzata a Giovanni Bianchini l'11 febbraio del 1464, aveva collocato Alberti con il Bessarione tra i maggiori studiosi di astronomia, mentre il Bianchini stesso avrebbe steso il suo *De ascensionibus stellarum in orizonto obliquo* sulla base di un manoscritto di un anonimo greco dimorante ad Alessandria d'Egitto, il *De signorum ascensionibus*, che Alberti avrebbe fatto tradurre in latino, come ricorda nella lettera dedicatoria l'ignoto traduttore. Pochi anni dopo, infine, Cristoforo Landino, avrebbe consacrato queste interpretazioni con la sua nota sentenza: «Ma quale specie di matematica gli fu ignota? lui geometra, lui astronomo, lui musico e nella prospettiva meraviglioso».²⁷

Il bestiario - Anche gli scritti "zoologici" di Alberti rivelano, oltre alla persistenza di temi medioevali rivitalizzati dalla cultura del primo umanesimo, un'adesione all'orizzonte epistemologico caratterizzato dalla catena delle somiglianze istituibile tra esseri viventi e allegorie morali.

Alberti scrive quattro opuscoli sugli animali: il *De equo animante*, il *Canis*, la *Musca* e il *Passer*, e dedica agli animali numerose riflessioni negli *Apologi* e nel *De re aedificatoria*, dove sono citate più di cento speci animali. I primi tre scritti sono del 1441-'42, il quarto è perduto e non databile. Mentre il *De equo animante*

25 In ciò confortato anche da un passo dello stesso Alberti: «...ma da nulla tanto dobbiamo guardarci, quanto dalle superstizioni e fatture de' magici e incantatori, quale nuoceno ad altri niuno che a chi lo crede», L. B. ALBERTI, *Theogenius*, cit., p. 99.

26 L. BELLANTI, *De Astrologica veritate*, Venezia, 1502, lib. I, f. CIII.

27 C. LANDINO, *Apologia dei Fiorentini*, in *Commento sopra Dante*, cit. in M. L. GENARO, *Leon Battista Alberti teorico e architetto del Rinascimento*, Milano, 1939.

ha un intento educativo-didascalico, negli altri sono preponderanti gli aspetti simbolici e morali. Le fonti che hanno ispirato questi scritti d'occasione sono da ricercare soprattutto tra gli enciclopedisti del mondo classico: il *De animalum historia* di Aristotele, la *Naturalis historia* di Plinio, la *Matheseos libri octo* di Giulio Firmico Materno e il *De re rustica* di Varrone.²⁸

Lo scritto latino sull'allevamento dei cavalli²⁹ è l'unico che, almeno apparentemente, non suggerisce la possibilità di una lettura allegorica. Esso mostra invece la continuità del criterio di valutazione estetica tra opere della natura e dell'architettura, che è quello agostiniano di bellezza come armonia di parti: «Stabiliscono che per essere bellissimo il cavallo debba avere un capo piccolo e di mirabile magrezza, orecchie molto accostate e sottili, fronte spaziosa fra i sopraccigli, occhi sporgenti, nereggianti e limpidi; elogiavano le froge molto turgide e dilatate, la bocca non serrata ma dischiusa ad arco».³⁰

L'estendibilità del criterio di valutazione estetica determina un universo di omologie tra i "corpi estetici" della natura e dell'arte che suggerisce all'opera architettonica di ispirarsi, per similitudine, al rapporto organico tra forma e funzione riconoscibile nel cavallo: «Pensavano essi infatti che, 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 nel corpo dell'animale, così la piacevolezza delle forme non va mai disgiunta dalla pratica che l'uso ne richiede».³¹

L'armonia del rapporto istituito tra forma e funzione caratterizza tanto le opere della natura quanto, per similitudine, quelle dell'arte. E' a partire da questa considerazione che lo scritto sull'allevamento del cavallo di Alberti si distingue dai trattati sulla

28 Tra gli altri autori ai quali Alberti si rifà in merito alle conoscenze zoologiche troviamo Erodoto, Aulo Gellio, Pomponio Mela, Plutarco, Solino, Strabone, Teofrasto e, naturalmente, Vitruvio.

29 L'attenzione per le specie equine nacque probabilmente a Mantova, sede delle prestigiose scuderie dei Gonzaga

30 L. B. ALBERTI, *De equo animante*, trad. it., a cura di A. Videtta, Napoli, 1981, p. 107.

31 «Nam, puta in equo, sentiebat illa quidem, ad usus eius figuram membrorum comprobe, raro fieri, quin eos ipsos ad usus id animans commodissimum sit; et gratiam formae proinde putabat ab expetita usus commoditate nusquam exclusam aut seiunctam inveniri», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, VI, III, p. 455.

medicina del cavallo di Rufo³² e di Pier de' Crescenzi,³³ e dai passi di Columella, Vegezio, Plinio e Varrone.³⁴

L'insistente attenzione riservata nello scritto ai metodi di educare il cavallo riflette l'insistito richiamo pedagogico che caratterizza l'Umanesimo. Questi modi sono analoghi a quelli suggeriti per l'educazione degli uomini: esaltano le doti di rispetto e virtù, la sollecitudine negli esercizi del corpo, la passione per l'attività e la moderazione nei modi.³⁵ Se il *De equo animante* estende la validità dei principi estetici ed educativi, il *Canis*³⁶, con i suoi riferimenti e le sue allusioni alle dottrine sapienziali e alle divinità egizie,³⁷ si presenta come un trattatello ermetico, e riconferma l'attenzione di Alberti per i temi esoterici.

Il cane di Alberti è l'immagine dello stesso autore e, come già individuato,³⁸ rappresenta la sua "adesione", sempre parziale e contraddittoria, alla cultura ermetica: «Nacque adunque il nostro cane di progenie nobilissima, il cui padre si chiamò Megastomo, nella cui antichissima famiglia furon quasi che innumerevoli clarissimi Principi, dove tra quelli alcuni per la virtù loro appresso quelle antiche e sapientissime genti degli Egizj furono reputati nel numero degli Iddei; quale ciascuno, a cui e' movimenti e corsi dei pianeti non sono incogniti».³⁹

32 Il trattato venne poi pubblicato nel 1492.

33 Verrà pubblicato in latino nel 1471 all'interno di un trattato di economia rurale.

34 Sono invece assenti riferimenti a *La mascalcia*, un trattato di Lorenzo Risio del XIV secolo.

35 «I nostri maggiori stabilirono che i cavalli dovessero essere come gli schiavi, ai quali bisogna dare le cose necessarie e bisogna comandare ciò che onestamente possono fare. Affermano che tutto ciò si può ottenere bene mediante una sola cosa: e cioè la diligenza del padre di famiglia. Vi è in Senofonte un antico proverbio: "l'occhio del padrone ingrassa il cavallo"», L. B. ALBERTI, *De equo animante*, cit., p. 199.

36 Composto probabilmente verso la fine del '42, prima della partenza per Siena con Eugenio IV, il *Canis* prende spunto dall'*Encomio del Cane* di Gaza, in cui l'erudito di Tessalonica individuava nel cane la sintesi delle migliori doti degli altri animali (Vedi: T. GAZA, *Encomio*, in *Novae Patrum bibliothecae*, Roma, 1853, vol. VI, p. 203).

37 La religione egizia si serve di simboli zoomorfi: il toro-Api, il falco-Horus, il cane-Anubi, la vacca-Hator, lo sparviero-Iside, il cocodrillo-Sobek, ecc.

38 M. DEZZI BARDESCHI, "Sole in Leone", cit., p. 66.

39 L. B. ALBERTI, *Canis*, a cura di M. Parenti, Ancona, 1847, p. 15.

La «progenie nobilissima» è identificabile con la *gens* albertiana, mentre il riferimento all'Egitto svela il rapporto tra Ermete-Toth e Anubi, il dio sciacallo figlio di Osiride e Neftis che soprintende ai riti funerari. Questo rapporto è svelato da Isidoro da Siviglia, che nell'VIII libro delle *Etimologie* rivela il principale attributo di Ermete: il *capite canino*, simbolo della sagacia.⁴⁰ Esso, inoltre, rappresentava Asclepio, dio della medicina, ed Ecate, dea degli incantesimi.

Le successive caratteristiche del cane confermano l'identificazione con Ermete.⁴¹ Il cane-Battista-Ermete «fu prudente...si diè agli ottimi e quietissimi studi»⁴², prepose «le ricchezze dell'animo alle cose caduche e terrene,... fu di singolare e divino ingegno dotato,... fu di memoria grandissima... fu meraviglioso in lui che, non avendo passato ancora i tre anni, la lingua latina e greca ugualmente sapeva come la toscana».⁴³ Non manca, in questo quadro di auto-iniziazione ai misteri, un riferimento alla musica delle sfere: «...alle volte eziando di notte per dare intendere che dalla musica non era sprezzatore, né interamente da quella alieno, vari canti che dal concerto delle celesti sfere avea tratti, voltatosi alla luna dolcemente esprimeva».⁴⁴

Con la *Musca*, l'attenzione si sposta nuovamente dallo scenario ermetico a quello moraleggiante più caro all'Alberti delle *Intercentrali* e del *Momus*. L'allegoria morale prende il posto dello scenario pedagogico-estetico e di quello ermetico-autobiografico del cane.

L'opuscolo, come già rilevato da Grayson, è intonato al motivo

40 Cit. in M. DEZZI BARDESCHI, "Sole in leone", cit., p. 66. Gli era inoltre sacro il cinecefalo, che appare nella cerimonia della psicostasia, ovvero del rito della "pesatura dell'anima" a cui doveva sottoporsi il defunto.

41 In particolare il Cane è una delle quattro immagini zoomorfe che si trovano sui portali della città di Adocentyn, fondata, secondo il Picatrix, da Ermete. Si veda F. YEATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Bari, 1989, p. 69.

42 La disciplina morale del cane ricorda da vicino quella del letterato del *De Commodis*: «..fu di tal fortezza d'animo e di virtù, ch'egli stimò tutti i piaceri del corpo sopra ogni altra cosa doversi schifare e sprezzare; ed all'ozio, alla pigrizia, giuochi e conviti preponendo l'egregie fatiche, e lo sforzo dell'animo e del corpo a essa gloria, in ogni corso di vita ciò che fusse dalle laude e dignità diviso, in nessun modo doversi appetire», L. B. ALBERTI, *Canis*, cit., p. 25.

43 Ibid., pp. 22-23.

44 Ibid., p. 26.

della vita virtuosa, un altro dei caratteristici “temi” morali di Alberti, e ispirato all'elogio alla mosca di Luciano⁴⁵: «Fin dalle prime parole... Assistiamo alla presentazione comica ma in fondo seria di una razza di insetti la cui organizzazione sociale e militare, l'operosità ... la pazienza, fede, discrezione e libertà diventano oggetto di ammirazione e paragone di vita morale».⁴⁶

La passione per questo insetto non va cercata nelle sue caratteristiche estetiche.⁴⁷ Il quindicesimo capitolo del decimo libro del *De re aedificatoria*, infatti, è dedicato al modo in cui «le Tarante, le Zanzale, le cimici, le Mosche, i rospi, le Pulci, le Tignuole, & simili si spenghino, & si mandin via». Si tratta, non c'è dubbio, di una brutta compagnia quella in cui si trova ad essere annoverata la “sublime mosca” appena dieci anni dopo la stesura dell'elogio. Per cacciarla, Alberti suggerisce una ricetta davvero particolare: «Le mosche saranno parimenti uccise da decotti di elleboro nero. Dicono che, se si seppellisce in una sala un dente di cane insieme con la coda o i piedi, si elimina il fastidio delle mosche».⁴⁸

Nel 1441-43,⁴⁹ invece, la mosca si trova collocata in ben altro serraglio, dove simbolizza, oltre «al motivo della vita attiva e virtuosa»,⁵⁰ quello del destino.⁵¹ Ci riferiamo alla vicenda della mosca

45 Ci si riferisce all'*Elogio della mosca* di Luciano (120-180 d.C.), che con l'*Elogio del pappagallo* di Dione Crisostomo (40-120 d.C.) costituisce una delle fonti della *Musca*. Opere di Luciano furono tradotte in quegli anni da Guarino Veronese, Giovanni Aurispa e Poggio Bracciolini. L'ipotesi di Luciano è esplicito; meno credibile appare la dettatura improvvisata del testo a Piero Parenti, come ricorda con toni apologetici Girolamo Mancini (G. MANCINI, op. cit., p. 258).

46 Introduzione a: L. B. ALBERTI, *Opuscoli inediti*, a cura di G. Grayson, Firenze, 1954, pp. 22-23.

47 Alberti infatti, si assicura che le mosche siano allontanate dai templi: «...che nel tempio d'Ercole nel Foro Boario, a Roma, non entrino mosche né cani», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., VI, IV, p. 464.

48 «Tum et musca decocta ex heleboro nigro necabitur. Dens caninus una cum cauda pedibus in aula, ut fertur, sepultus muscarum molestia abigit», ibid., X, XV, pp. 984-985. L'alternativa a questa ricetta per scacciare le mosche è la sepoltura di una coda di lupo, X, XIII.

49 Per una esatta ricostruzione della datazione e della stesura dell'elogio vedi: L. B. ALBERTI, *Opuscoli inediti: “Musca” e “Vita S.Potito”*, a cura di C. Grayson, Firenze, 1954, p. 18 ss.

50 Ibid., p. 22.

51 Accanto al richiamo alla virtù, l'elogio alla mosca cela, secondo Bonaria, una metafora dell'immortalità dell'anima. Vedi: M. BONARIA, “La Musca di L. B. Alberti: osservazioni e traduzione”, in AA.VV., *Miscel-*

imprigionata nella ragnatela che, «inventrice delle voci e del canto, rompendosi, cantando, le viscere del cuore, non ha giammai potuto impetrare dal crudelissimo Ragnatelo compassione o misericordia alcuna». ⁵² Ritorna qui il tema del *Theogenius* dell'inutilità della lotta di fronte al fato, e della necessità dell'accettazione tragica dell'esistenza.

Non mancano, infine, riferimenti alla cultura pitagorico-platonica già presenti in Luciano. ⁵³ Anche Alberti ricorda come i pitagorici «dalla mosca dettero essi nome alla musica», e come «nelle ali di queste fu trovata quella meravigliosa figura della scala altimetrica da poter con essa misurare la terra e il cielo». ⁵⁴ Si tratta, tuttavia, di osservazioni piuttosto superficiali, riprese senza eccessiva convinzione.

L'appartenenza a una sottile rete di somiglianze che lega tutti gli esseri e le cose coinvolge molti altri animali citati nel *De re aedificatoria*. Il nesso che li salda è spesso determinato dalla similitudine dei corpi. E' un aspetto della cosiddetta "metafora organica", un criterio chiave della riflessione estetica di Alberti che lega le opere della natura e quelle dell'arte: ⁵⁵ «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». ⁵⁶

Nei rapporti tra animali, ritroviamo invece l'ideale estetico della simmetria e dell'ordine tra le parti: «Se ad esempio un cagnolino avesse attaccato alla fronte un orecchio d'asino, o se qualcuno si

lanea di studi albertiani nel V centenario della morte, Genova, 1975.

52 L. B. ALBERTI, *Musca*, in *Opuscoli morali di L. B. Alberti*, a cura di C. Bartoli, Venezia, 1568, p. 367.

53 «Avrei molte cose da dire di Mosca la Pitagorica, se la sua istoria non fosse nota a tutti... Una cosa è meravigliosa in queste, che esse fanno insieme e da maschio e da femmina, e montano ciascuna alla sua volta, come quel figliuolo di Venere e di Mercurio, che aveva doppia natura e doppia bellezza», LUCIANO DI SAMOSATA, *Encomio alla mosca*, in *Opere*, Firenze, 1861-62, p. 94.

54 L. B. ALBERTI, *Musca*, cit., pp. 360-361.

55 «Si è stabilito infatti che la corteccia...è per gli alberi quel che la pelle è per gli animali; la zona sottostante è la carne...e Aristotele paragonava i nodi delle piante ai nervi», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, II, VII, cit., pp. 131-133.

56 «Fabricandis navibus lineamenta veteres architetti sumpsere a piscibus, ut quod in illo dorsum, in hac fit carina, quod illi caput, huic prora; tum et pro cauda temon, et pro remis brancae et aliculae», *ibid.*, V, XII, pp. 388-389.

mostrasse con un piede enorme, oppure con una mano grande e l'altra piccolissima, vi sarebbe deformità. E non è giusto neppure negli animali avere un occhio azzurro e l'altro nero, essendo legge naturale che la parte destra sia in ogni elemento uguale alla sinistra». ⁵⁷

Queste considerazioni, nella zoologia albertiana, confermano in definitiva come la riflessione sulla natura determini in maniera preponderante quella sulla fenomenologia della creazione artistica. Sono l'analogia dei processi creativi e la relazione tra forma e funzione che istituiscono il rapporto tra opere della natura e dell'arte, non una *mimesis* d'ordine formale. Per questo tra pesci e navi, tra cavalli ed edifici, tra alberi e colonne si snoda un legame di corrispondenze. La natura, sede della «ascosa vicissitudine» e depositaria dell'*arché*, si rivela così anche modello di creazione.

Enciclopedismo e virtù plastiche - Anche le conoscenze botaniche e mineralogiche di Alberti oscillano tra osservazioni di carattere pratico, legate alle possibilità d'uso delle risorse e, in particolare, dei materiali da costruzione, e interpretazioni delle caratteristiche e degli umori di singole piante e minerali. E' in questa seconda dimensione che, in un quadro privato di una rigida tassonomia, si rinven- gono le tracce di una visione anche estetico-simbolica del mondo vegetale e di una consonanza universale tra gli organismi.

La conoscenza di Alberti del mondo vegetale e minerale è debitrice soprattutto alla *Naturalis historia* (libri 12-27) di Plinio, alla *Historia plantarum* e al *De causis plantarum* di Teofrasto. ⁵⁸ Per Teofrasto, «the general scheme rests on nature as opposed to art», ⁵⁹ in quanto i prodotti della natura si sviluppano per auto-

⁵⁷ «Eccum et in operibus naturae illa quidem; et si forte catello asini auriculam fronti ad pegerit, aut si pede prodibit quispiam praegrandi aut manu altera vastiore altera vero perpusilla, is quidem informis sit. Et oculo spectari altero cesio altero nigranti ipsis etiam iumentis non probatur: tam ex natura est, ut dextera sinistris omni parilitate correspondeant», *ibid.*, IX, VII, pp. 836-839.

⁵⁸ La presenza nella Biblioteca vaticana dei palinsesti delle due opere è attestata dall'XI secolo. Esse vennero tradotte in latino dal Gaza nel 1451, sulla base di un manoscritto già corretto da un copista italiano. La prima edizione a stampa di Teofrasto è del 1483. Vedi: B. EINARSON, introduzione a THEOPHRASTUS, *De causis plantarum*, Londra-Cambridge, 1976, vol. I.

⁵⁹ Introduzione a: THEOPHRASTUS, *De causis plantarum*, cit., p. XIV. Si tratta di uno schema già presente nel *Fedro* (271 C10, 272 B2).

riproduzione interna a contrario delle opere d'arte, che richiedono l'intervento dell'uomo. Tuttavia, gli organismi naturali appaiono riconoscibili per caratteristiche e legami che sono in parte analoghi a quelli proposti dalla retorica per disciplinare le parti del discorso e della tradizionale riflessione sulle arti. Il concetto di simmetria ad esempio, usato nel Quattrocento sia nella trattatistica d'arte che in quella medica, definisce in Teofrasto il giusto rapporto di adattabilità tra la pianta e l'ambiente, da cui dipende sia la classificazione che lo sviluppo fisico della pianta.⁶⁰ Altre qualità sensibili, come il freddo e il caldo, espressioni della presenza del principio del fuoco nella pianta,⁶¹ determinano la sua classificazione.

Quest'ordine del discorso attiva una decifrazione del mondo naturale che opera secondo "categorie" analoghe a quelle che ritroviamo nel campo delle arti e di altre discipline liberali. Questa "continuità" delle regole del discorso assicura ad Alberti l'appropriatezza sia della sua visione "estetica" dei segni della natura sia dei rapporti istituibili tra organismi e opere d'arte.

E' grazie a questa logica dell'analogia che Alberti, può far ricorso alle forme retoriche o, più insistentemente, alla cultura astrologica per decifrare le caratteristiche delle piante in vista del loro utilizzo: «Tutti gli esperti sono d'accordo nel consigliar di tagliare il legname con la luna calante: infatti dicono che in quel periodo è pressoché esaurita quella sorta di umore denso che tende a impregnare e a far marcire il legno».⁶² Il riferimento all'astrologia, dunque, non solo non allontana, ma anzi disciplina gli aspetti operativi: così il pioppo andrà potato a luna calante, la rovere al solstizio d'estate e il fico selvatico quando il sole è nella costellazione del cane. Altrove, è la "tradizione alchemica" a determinare la natura delle piante e dei legnami in "umida" o "secca": «Né vanno d'accordo l'olmo, il frassino, il gelso, il ciliegio, che son piante secche, con quelle di natura umida, come il platano e l'ontano».⁶³

Naturalmente, le piante hanno anche delle qualità comporta-

⁶⁰ La simmetria "comes from the equivalence of a quantity of a commodity to the measure", *ibid.*, pp. XVI-XVII.

⁶¹ Questo già per Empedocle e Aristotele (*Le parti degli animali*).

⁶² «Sed caedi oportere materiem periti omnes admonent luna deficiente: nam tunc admodum exhaustam esse arboris statuunt crassam illam pituitatem, quae quidem ad citam putredinem imbuendam perprona sit», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., II, IV, pp. 112-115.

⁶³ «Ulmus fraxinus morus cerasusque, quod siccae sint, cum platano et alno, quae madidae natura sunt, non conveniunt», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., II, VI, pp. 128-129.

mentali. Esse sono manifestate dalla consistenza oleosa, gommosa, ecc. degli umori, dal colore, dalla trasparenza, dalle venature del materiale e dalla capacità del materiale o dell'organismo stesso di emettere odori e rumori all'atto della lavorazione. Attraverso questi fenomeni il mondo della natura istituisce un grande orizzonte estetico attraverso il quale la natura parla e rivela le corrispondenze in essa istituite. Si tratta di un vero e proprio linguaggio che i filosofi della natura sono chiamati ad interpretare per orientare le conoscenze operative. Nel trattato di Alberti, naturalmente, queste due dimensioni si saldano, ed egli può sia lasciare trasparire le ragioni che fondano i comportamenti degli organismi naturali che fornire suggerimenti manualistici, che talvolta vengono offerti esclusivamente sulla base del ricorso all'autorità di Plinio e Teofrasto.

Ma ciò che fornisce un esempio ancora più evidente della corrispondenza tra opere d'arte e della natura è l'analisi dei fossili. Nei fossili, Alberti vede degli "scherzi della natura", delle opere create dal potere generativo "interno" della natura e non i "monumenti" in rovina delle precedenti epoche geologiche.⁶⁴ Il suo metodo di osservazione dispone la sua riflessione su queste particolari conchiglie in una linea di pensiero che porterà a Kircher e a Robert Fludd, ovvero a quella che interpreta la natura come "animale vivente" e come artista in grado di produrre un *succus lapidificus* atto a partorire "conchiglie" di pietra, che rappresentano le opere d'arte della Terra. Egli anticipa così la cosiddetta teoria delle "virtù plastiche". «Il monte Velino, ... ha l'intera cima, priva di vegetazione, ricoperta di una roccia bianca e molto antica; ivi, nel versante che si volge all'Abruzzo, si possono osservare delle rocce che si sono spaccate, piene d'impronte di conchiglie marine, non più grandi del palmo di una mano... dal che si può facilmente dedurre che la natura ha creato questi capolavori non per rendere gli uomini stupefatti, ma solo per se stessa».⁶⁵

⁶⁴ Si deve infatti attendere la prestigiosa sintesi di Buffon perchè la natura si appropri delle sue epoche ed entri di diritto nella storia come sua massima interprete. G. L. BUFFON, *Epoche della natura*, Torino, 1960.

⁶⁵ «Vellinus mons, ... illic, qua parte in Brutios spectat, passim videbis distractos lapides refertos sigillis conchiliorum maritimarum non amplioribus, quam ut ea sub vola manus capias... quo facile putes naturam non admirationi hominum sed sibi effinxisse tantas delicias artificii sui», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., II, XI, pp. 158-159. Traduce il Bartoli, con più enfasi: "Onde penserei facilmente, che la Natura non abbia fatte tali sculture, con tanto suo artificio per fare maravigliare gli huomini, ma per suo spasso", *ibid.*, p. 57.

E' questa, forse, l'immagine più suggestiva che Alberti ci offre della natura-artista, che tiene legate, con i sottili fili delle consonanze simboliche, tutte le sue opere d'arte.

Guerini e Associati - Pierluigi Panza - 24/10/12

4. *Ars medica, arti meccaniche e retorica*

Il modello medico: *corpus* disciplinare e operazioni pratiche

Nel Quattrocento la nuova posizione “tassonomica” che le arti meccaniche vanno assumendo grazie alla riflessione albertiana è debitrice del modello dell'arte medica. La possibilità di intervenire sull'organismo presupponeva infatti all'azione fabbrile dell'atto chirurgico, che rappresenta il vero e proprio momento artistico-operativo, quello dell'indagine conoscitiva sul funzionamento dei corpi. Questa duplice caratteristica dell'arte medica annuncia quella che troviamo alla base della rivalutazione dell'architettura come disciplina speculativa e pratica che Alberti propone.

Il legame tra medicina e architettura era stato scoperto da Alberti nel *Disciplinarum* di Varrone. L'enciclopedista le aveva infatti collocate tra le discipline liberali unitamente alle altre sette che ancora nel Quattrocento formavano il trivio (grammatica, dialettica e retorica) e il quadrivio (aritmetica, geometria, astronomia e musica). Ma mentre la medicina, grazie al prestigio del suo *corpus* dottrinale, andava assumendo valenza “liberale”, l'architettura restava nel novero dei mestieri. In virtù dell'antico legame, Alberti cercò di rifondare la disciplina architettonica esemplandola sul modello *medi-co*, istituendo i fondamenti del suo *corpus* sulla base delle discipline del quadrivio e della retorica, sul cui modello organizza i trattati sulla pittura e sulla architettura. Su aritmetica, geometria e musica teorica istituisce i fondamenti degli ordini armonici non tralasciando di connettere la conoscenza enciclopedica dei materiali con astrologia e astronomia. Si tratta di un procedimento già sperimentato dalla medicina che, per sanare i disturbi dell'anima si era riferita alle tecniche retoriche, insegnate, al pari della medicina, nelle facoltà di giurisprudenza.¹

Sebbene l'arte medica, divisa in *scientia speculandi* e *ars-opus*, pare discostarsi dalla sfera “attiva” della disciplina forense

¹ P. O. KRISTELLER, “Philosophy and Medicine in Medieval and Renaissance Italy”, in *Organism, Medicine, and Metaphysics*, a cura di E. F. Spicker, Dordrecht, 1978, pp.29–40.

collocandosi, nella disputa tra le arti del Quattrocento, tra quelle della «speculazione pura»,² il prestigio sociale accordato agli studi forensi, e la loro appartenenza al novero delle arti, «spiega il favore riscosso presso i dottori di medicina di Bologna e Padova dal genere dei *consilia* [e] il loro interesse per le tecniche dell'ermeneutica giurisprudenziale».³ Queste tecniche persuasive, costituiscono a tutti gli effetti degli strumenti catartici dell'arte medica, e le ritroviamo sia nel *Della Pittura* che nel *Profugiorum ab aerumna*, lo scritto sulla medicina dell'anima del patavino e felsineo Alberti.⁴

La tecnica terapeutica dei *consilia*, che afferisce alla sfera operativa della medicina, agisce in vista della costituzione di uno stato di benessere che è lo stesso fine verso il quale operano la funzione catartica esercitata dalle pitture e dalla giusta e salubre disposizione degli spazi architettonici, ovvero quella della *salus* dei cittadini e della città. L'architettura, infatti, è innanzitutto cura della città in vista della sua salute, conservazione e benessere. E' questo il fine della *renovatio* sociale che, come afferma nel primo capitolo del sesto libro, spinge Alberti a scrivere il *De re aedificatoria*.

La collocazione tra le discipline speculative dell'arte medica, unitamente al suo legame con la sfera dell'esercizio pratico, condiziona la rivalutazione assiologica di tutte le arti meccaniche. Esse si trovavano allora in una posizione inferiore a quella della retorica, che viene scelta come *medium* linguistico per elevarne il prestigio, proprio sull'esempio di quanto occorso alla medicina. All'inizio del XIII secolo infatti, quando si era definito l'aspetto dottrinario della disciplina medica e la funzione del medico come di *doctus* e *peritus*, si era fatto riferimento sia a un *corpus* enciclopedico sia a delle regole espositive e pratiche che richiamavano liberamente quelle della retorica: *lectio*, *disputatio*, *expositio*, *dubia*, *quaestio*. Il discorso retorico si era trovato così a disciplinare l'attività medica come, in Alberti, cercherà di disciplinare quella pittorica e architettonica, segnando la nascita di un linguaggio "speculativo" dell'arte e di un *corpus* dottrinale.

Innanzitutto, Alberti estende alle arti meccaniche la distinzione

2 E. GARIN, *La disputa delle arti nel Quattrocento*, Firenze, 1947, pp. XV–XVI.

3 J. AGRIMI, C. CRISCIANI, *Edocere medicos. Medicina scolastica nei secoli XIII–XV*, Milano, 1988, p. 18.

4 Gasparino Barzizza, maestro di Alberti, era stato allievo del grande "medico" Iacopo da Forlì, che egli elogia con questi toni nella *Oratio in funere*: "primum ac divinum... post Hippocratem Galenum et Avicennam, tres maximos huius scientiae duces", Roma, 1723, vol. I, p. 52.

presente nella medicina e nella musica tra arte e *labor particularis*, di cui non può esistere scienza. Il discorso filosofico sulle arti è infatti possibile solo a partire dal riconoscimento della loro validità gnoseologica, ovvero, come Alberti afferma nel Proemio del *De re aedificatoria*, che esse siano «operazioni di mente» eseguite dalla mano. Architettura e medicina, in particolare, si vedono così accomunate come scienze pratiche nella zona epistemologica più elevata di quella dello specialismo tecnico-artistico, collocandosi in un settore intermedio tra l'universalismo della *pars theorica* –che deve essere nota– e la sfera pratica dell'intervento empirico.

Se l'intervento pratico presuppone una conoscenza “manuale” delle tecniche e degli strumenti (siano essi utensili o *consilia*), è interessante rilevare come quello investigativo–conoscitivo da cui esso dipende sia ancora legato ad una analisi qualitativa dei fenomeni, non scissa dall'esperienza dell'osservatore e dall'incontro “intenzionale” con l'oggetto-corpo d'indagine, e i suoi legami analogici e “simpatichi” con gli altri corpi.

La ricerca di una sede corporea per le facoltà dei sentimenti, a cui è intento il Democrito del *Momus* a proposito dell'ira, è un esempio dell'intrusione dello sguardo estetico sul corpo nel rispetto del *corpus* galenico, che rivela i principi di armonia tra le parti, le corrispondenze analogiche e la sede propria della facoltà direttrice dei sentimenti e degli stati d'animo: «V'è in mezzo al petto un umore –fa dire Alberti a Democrito– il quale viene aspirato dalle fiammelle dell'anima, riscaldato ed immesso nel sangue, in modo che si formano tanti composti per quante sono le sue particelle. Uno di tali composti, sospeso sulla leggerissima spuma del sangue, viene raccolto ed immesso in un vaso preparato dalla natura. Questo liquido, fatto di essenze infiammabili, ribolle e s'incendia, quando una calda commozione penetra nel profondo del petto; le sue scintille penetratissime, rese leggere e spinte dal calore, scorrono volando per i canali, raggiungono ed invadono gli organi dell'intelligenza, con il loro impeto violento e disordinato, infiammano le particelle più riposte, finché la mente colpita, perde il controllo di sé». ⁵

⁵ «Nam succum quidem inveniebam ad inter praecordia in haustum abspirantibus animi igniculis concoqui in sanguinem, ita ut variarum quibus constet partium variae fiant segestionem, quarum una quidem, quae ex levissima sanguinis expumatione annatet, colligitur, et vasculo a natura coacto et coaptato commendatur. At solere liquorem hunc, figura ignibilem, sive commotis praecordiis, sive admissis visceribus intimis incendio, fervere atque candescere, eiusque acutissimas scintillulas, segestio-

Ancora una volta, umore, anima, spuma del sangue, principio del fuoco e azione della commozione sul metabolismo del corpo: sono queste le componenti estetiche e simboliche attraverso le quali Alberti rivendica l'incidenza degli stati d'animo su un corpo che, talvolta in maniera meccanicistica, è legato simpateticamente all'esperienza. Questo passo, inoltre, rivela proprio la fenomenologia che origina le "perturbazioni dell'animo" (prima fra tutte l'innamoramento), verso le quali Alberti rivolge la sua attenzione medica nel *Profugiorum ab aerumna* e nei numerosi scritti sui *remedia amoris*, libri sul benessere dell'anima e del corpo che sono da leggere in continuità con quelli dedicati al benessere della famiglia e della città, che riguardano la *salus* individuale e collettiva.

La "scientificità" dell'*ars medica*, così come quella dell'*ars aedificandi* (nel cui fondo ritroviamo i legami "metaforici" e "simpatichi" della geometria e della matematica), sta dunque non nel distacco dall'esperienza e da una visione "estetica" del mondo, quanto piuttosto nell'affrancarsi dalla semplice "collectio particularium" per presentarsi come "collectio preceptorum ad unum finem tendentium", e dall'"operatio particularis" che deve procedere dall'universale, attraverso l'applicazione di un *corpus* di norme.⁶

Pietro D'Abano, nel tentativo di mostrare la contiguità tra la medicina come *scientia* e come *ars*, aveva sostenuto che gli *universalia* della teoria e i *canones* della pratica erano accomunati nell'universale perché entrambi acquisibili *ex libris*, si saldavano cioè nella superiore unità della *doctrina*. Si tratta di un approccio che ritroviamo nell'unione tra teoria e prassi che Alberti ripropone per architettura, scultura e pittura. In questa prospettiva di unione nell'universale trova spazio il ricorso all'enciclopedismo, alla programmatica sintesi eclettica del sapere.

nes levigatas, aestu impulsas, volitare canalibus et ad rationis usque sedes sese attollere atque pervadere, suoque appulsu acri atque tumelento inflammari atque conflagrare intima naturae omnia, quoad mentem lacessendo tumultuantem reddat», L. B. ALBERTI, *Momus*, cit., pp. 133 e 265–66.

⁶ Per queste considerazioni si veda J. AGRIMI, C. CRISCIANI, op. cit., pp. 141 ss. Si vedano in particolare i trattati medici di GIOVANNI ARCOLANO, *Expositio noni libri Almansoris*, Venezia, 1497 (postumo), ARNALDO DA VILLANOVA, *Speculum introductionum medicinalium*, in *Arnaldi Villanovani philosophi et medici summi Opera omnia*, Basilea, 1585 (postumo), PIETRO D'ABANO, *Conciliator controversiarum quae inter philosophos et medicos versantur*, Venezia, 1565 (postumo), TADDEO ALDEROTTO, *Expositiones in arduum aphorismorum Iopocratis volumen...*, Venezia, 1527 (postumo).

La contiguità epistemologica tra arte medica e arti meccaniche e mestieri, infine, è resa ancor più esplicita da alcune analogie lessicali, di carattere “estetico” e “scientifico” insieme, come “simmetria” e “regulariter”, che troviamo sia nel trattato di architettura che nei ricettari di medicina e, come abbiamo già visto, nella descrizione degli organismi naturali ispirata a Teofrasto, nell'analisi delle parti degli animali e nelle similitudini istituite con la disciplina astrologica. Il progetto della “metafora organica” prende senso a partire da questa interpretazione pre-analitica del funzionamento del corpo umano, in cui l'esperienza estetica, l'enciclopedismo latino e medioevale e il rapporto simbolico istituito tra materie e spirito appare ancora fuso in una sostanziale visione artistica.

La medicina dell'anima – Questo quadro di riferimento orienta anche le riflessioni di Alberti collegate alla cosiddetta “medicina dell'anima” (che ritroveremo in Ficino collegata all'astrologia), quel settore dell'arte medica che diagnostica e cura i disturbi dei sentimenti e i danni che causano al corpo. L'eziologia di questo disturbo si comprende dalle descrizioni mediche quattrocentesche, secondo le quali mentre il sangue delle vene partiva dal fegato e nutriva le varie parti del corpo, quello delle arterie era mescolato a spiriti, a una «sostanza non materiale detta *pneuma*, un principio vitale in un certo senso analogo all'aria, e in un altro analogo al fuoco»,⁷ che ineriva la sfera della sensibilità e dei sentimenti. Questa sostanza corporea e insieme immateriale saldava le facoltà dell'anima alla dimensione corporea in un unico “corpo estetico”. Per questo motivo la pratica dei *consilia*, che agiva sulla sfera dei sentimenti, era da ritenersi un vero e proprio strumento medico.

⁷ H. BUTTERFIELD, *Le origini della scienza moderna*, Bologna, 1962, p. 52. Accanto a Galeno, molto probabilmente Alberti conosceva l'*Articella*, un canone fissato intorno al XIII secolo che raccoglieva diversi autori, tra cui Iannizio, Galeno, Ippocrate e alcuni arabi, in parte esemplato sul modello del *corpus constantinianum*, presente nei *curricula* degli studi forensi. A Bologna, come ricordano Agrimi e Crisciani, «tutti i testi più importanti di Galeno su settori fondamentali come la fisiologia, patologia, clinica e terapeutica sono noti», (J. AGRIMI, C. CRISCIANI, op. cit., pp. 15–16). Tra i testi di Galeno si ricordano: *De virtutibus naturalibus*, *De interioribus* (di cui troviamo traccia nel *Momus* a proposito della pratica di dissezione), *De morbo et accidenti*, *De complexionibus*, *De crisi*, *De differentiis febrium*, *De malicia complexionis diversae*) e ad essi si affiancano le nuove versioni del professore padovano di arte medica Pietro D'Abano. Si veda GALENO, *Procedimenti anatomici*, a cura di Ivan Garofalo, Milano, 1991, 3 voll.

Nel 1441, e precisamente nel *Profugiorum ab aerumna* (o *Della tranquillità dell'animo*), dialogo che s'inquadra nel forte recupero della morale classica del *De tranquillitate animi* di Seneca – i cui contenuti erano già stati proposti dal Petrarca nel *De remediis utriusque fortunae* e nel *De contemptu mundi*⁸ – Alberti si propone di offrire dei suggerimenti pratici (del genere dei *consilia*) per sanare le varie «ansietà dell'animo»⁹ (la “tristizia”, la “agitazione”) e restituire al corpo uno stato di benessere, che corrisponde allo stato di virtù.

Le passioni dell'animo si generano nella perenne metamorfosi che caratterizza l'esistenza: «Quello che fu prima congiunto e ascritto alla vita si pruova essere el moto. E' movimenti dell'animo non accade raccontarli qui, ma restici persuaso che l'animo può mai starsi ocioso».¹⁰

Come «infinite sono le spezie della pazzia»,¹¹ numerosi sono anche i “furori” e le “perturbazioni” dell'animo. L'indagine di queste “ansietà”, che non suscitano alcun “furore poetico”,¹² individua nella follia amorosa il male più pernicioso.¹³ Si tratta di

8 Questi scritti hanno per oggetto lo studio dei rimedi per giungere alla tranquillità dell'anima. Nel primo si insegna ad essere superiori ai beni della fortuna e a sopportare le tragedie della vita. Il secondo è un dialogo tra San Francesco e Sant'Agostino su come superare le preoccupazioni. Con questi dialoghi incomincia la fortunata riscoperta della filosofia morale di Seneca e Cicerone e delle dottrine stoiche, che ebbero largo seguito nella Firenze di Coluccio Salutati e Leonardo Bruni.

9 L. B. ALBERTI, *Profugiorum ab aerumna*, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. II, Bari, 1966, p. 136.

10 Ibid., p. 120. «...e diremo che le perturbazioni accorreno e insisteno ne' nostri animi o dalla commozione de' tempi, o dalla durezza della fortuna nostra, o da qualche sinistro caso, o da malignità e protervia degli uomini co' quali ne abbiamo in vita, o da qualche nostro detto o fatto con poca maturità e consiglio», p. 140.

11 Ibid.

12 Anche se Alberti non ha mai pensato a una ispirazione di origine divina, ha sostenuto, al contrario di quanto affermano Klíbanky, Panofsky e Saxl, l'identificazione dell'artista con Dio nel *Della pittura*. Vedi: R. KLÍBANSKY, E. PANOFSKY, F. SAXL, *Saturno e la melancolia*, Torino, 1983, p. 338.

13 «Fu el troppo amare quella e quell'altra cosa, fu el troppo ricevere a te questa e quest'altra voluttà, seme e ignicolo di sì tanta e sì importuna fiamma qual t'incende ad ira e a dolerti d'avere interlassato e perduto quello che tanto ti contentava», L. B. ALBERTI, *Profugiorum ab aerumna*, cit., p. 141.

quel “troppo amore” di cui parla Platone nel *Fedro*¹⁴, che costituisce un momento di fuga della ragione verso l'intemperanza dell'immagine dell'amata che, attraverso il pneuma, penetra e sconvolge il metabolismo del corpo.

La terapia suggerita dalla medicina albertiana per sanare questo disturbo è quella stoica, fondata sulla prospettiva forense-retorica dei *consilia*, intesa ad inculcare nel paziente i principi della morale di Zenone e Seneca¹⁵ che si annuncia nel monito dell'oracolo di Delfi: «Odi que' loro divini oracoli: “Tu mortale cognosi te stessi. Di cose poche e minime si contenta la natura. A chi sia savio mai mancano le cose ottime, mai avviene cosa sinistra, sempre vive libero e sempre vive lieto”».¹⁶

La cura per fuggire le ansietà è quella della conoscenza di sé e dei propri limiti, dell'accettazione della propria condizione, dell'azzeramento delle proprie aspirazioni. Alberti suggerisce “moderazione” e stoico “freno” di fronte alla follia amorosa e all'eccessiva gioia, come già avevano suggerito Cicerone e Properzio. Proprio nel IV libro delle *Tusculanae*, che riprende la divisione stoica delle *perturbationes*, trova fondamento il ruolo regolativo e terapeutico della “mediocritas”,¹⁷ che, non a caso, è anche il “principio” della pratica architettonica del *De re aedificatoria*. Ricorda infatti Cicerone: «Qualora adunque siamo commossi per esser giunti al conseguimento di un bene, ciò si fa in due modi, perciocchè se l'animo è commosso a norma della ragione, placidamente e con moderazione, si chiama gaudium. Quando poi l'animo è vanamente ed ec-

14 Su questo punto Alberti appare accettare implicitamente la teoria platonica secondo la quale, allorché lo sguardo viene colpito dalla bellezza, si crea un fluido che provoca agitazione, spasmi e furori quando non può tornare verso la bellezza che lo ha generato. Ma per Platone questa “follia amorosa” non è pregiudizialmente negativa. Ad essa dobbiamo la divinazione, l'origine dei misteri e il genio artistico e poetico. «...questa follia ci è concessa dagli dei come la maggiore delle fortune. La nostra dimostrazione non troverà fede presso i ragionatori di mestiere, ma la troverà presso i sapienti», PLATONE, *Fedro*, 245, cit. p. 437.

15 «Bisogna quindi assuefarsi alla propria condizione e lagnarsi di essa il meno possibile ed afferrare quel tanto di vantaggio, che ha intorno a sé: nulla è tanto acerbo, che un animo equilibrato non vi trovi materia di conforto», L. A. SENECA, *Della tranquillità dell'animo*, Brescia, s.d., p. 74.

16 L. B. ALBERTI, *Profugiorum ab aerumna*, cit., pp. 115–116.

17 Il principio della moderazione che si deve cercare in tutte le situazioni in vista della virtù è, naturalmente, presente anche in Seneca, L. A. SENECA, *Della tranquillità dell'animo*, Brescia, s.d., p. 71.

cessivamente esulta, allora quella si può chiamare allegrezza tripudiante e soverchia, che definiscono un irragionevole trasporto dell'anima». ¹⁸ Questo stato di "sublimità" è ritenuto, fino all'affermarsi del neoplatonismo, uno stato di "perturbazione" che si contrappone all'ideale dell'animo tranquillo: «Allo stesso modo che la calma del mare si manifesta qualora nessun fiato di aura la più leggiera commove i flutti, così si ravvisa lo stato di un animo placido e quieto, quando non vi ha passione alcuna che il possa turbare». ¹⁹ Anche le altre malattie dell'anima, invidia, vendetta, sfortuna, possono essere sanate per mezzo della morale pratica, attraverso la forza d'animo e la pazienza. Per superare questi stati d'animo, i *consilia* invitano a un confronto con i miti, incarnati soprattutto dai protagonisti della poesia omerica (Achille, Ulisse, Penelope) che sono *exempla* di virtù. ²⁰

Anche la malinconia, a cui Alberti dedica l'intero terzo libro del *Profugiorum*, richiede «moderazione e ragione e virtù» per essere sopportata. ²¹ Ed anche in questo caso è il mito che ci viene in soccorso con la sua funzione persuasiva e con la sua capacità di trasmettere immagini salvifiche. Esso appare prioritario al tema stoico nel senso che questo si fonda sul ricorso al mito, che lo alimenta «nella sua azione creativa, nella sua prassi esemplare slegata

18 «Itemque, quum ita movemur, ut in bono simus aliquo, dupliciter id contingit. Nam quum ratione animus movetur placida atque constanter, tum illud gaudium dicitur. Quum autem inaniter, et effuse animus exultat, tum illa laetitia gestiens vel nimia dicit potest: quam ita definiunt, sine ratione animi elationem», M. T. CICERONE, *Tusculanae, Opera omnia*, Venezia, 1848-1863, p. 423.

19 «Ut maris igitur tranquillitatis intelligitur, nulla ne minima quidem aura fluctus commovente: sic animi quietus et placatus status cernitur, quum perturbatio nulla est, qua moverit queat», *ibidem.*, p. 497.

20 «Vide Ulisses costumi di molti uomini, e vide le consuetudine di molte città; scorse lontani paesi, e sofferse varie e dure e molte fatiche in vita, fra l'arme, in mezzo l'onde e tempesta del mare, con tanto e sì intero consiglio che egli acquistò indi nome e immortale fama; e pertanto affermano che fu uno sopra tutti gli altri prudentissimo ed essercitatissimo. Riconosciamo adunque gli andamenti suoi per meglio sapere in tempo e seguire e' suoi vestigi bisognando», L. B. ALBERTI, *Profugiorum ab aerumna*, cit., p. 151.

21 Si tratta di un rimedio minimo che cerca di sottrarre alle sciagure mitiche degli attori del teatro albertiano: «Oreste per dolore divenne furioso. Cleobolo filosofo, estinto da sue gravi maninconie, uscì di vita. Ecceba fingono che per acerbissimi morsi de' suoi dolori diventò cane e arrabbiò», *ibid.*, p. 167.

dal processo temporale lineare della storia»²² e che, in definitiva, fornisce un senso all'apparire della contingenza. Esso induce a credere in una possibilità consolatoria al di là del destino apparentemente avverso: «Appresso Omero, Ettore ferito a morte consolava sé stessi con sperare a sé gloria immortale ed eterna fama; e dicea: "satisfeci al mio fato, esco di vita forse in età non matura, ma esco non senza qualche piena e appressa gloria quando feci più e più cose degne di memoria e posterità"». ²³

Un ulteriore consilio medico è quello di evitare l'attività politica, fonte di infinite "ansietà d'animo". Anche questo, naturalmente, è un tema stoico: «E per non eccitare all'animo altre cure, schifaremo d'avere più d'una faccenda qual sia nulla grave o difficile più che possino le nostre forze... Asinio Pollione, nobile oratore, scrive Seneca, sino all'ora del dì decima sé esercitava in ogni laboriosa industria: doppo all'ora decima sé contenea in tanto ozio che neppure leggea le lettere scrittegli da' suoi amici». ²⁴

Ecco allora che l'Alberti difensore della "vita attiva" nelle *Camaldulenses* sollecita, a dispetto di ogni coerenza, la riscoperta dell'*otium* come momento di *salus* e di *virtus*. Ed eccolo sollecitare le cure pagane del vino, del coito e del sonno come mezzi che agiscono sui sensi restituendo benessere. «E' dicono che Bacchus fra 'l numero degli dîi si chiamava *Liber pater*, po' che e' liberava l'animo dalle cure e sedavagli el dolore e rendevalo ringiovanito». ²⁵ Eros, invece, consente di superare i turbamenti attraverso il coito: «"Figliuol mio, trastullati con qualche tenera fanciulla stanotte". E altrove afferma el tuo gravissimo Omero che 'l coito introduce sonno dolcissimo e innocuo». ²⁶

Anche il canto, nonostante fosse stato ritenuto da Nicola de' Medici nel primo libro del *Profugiorum* incapace di agire sull'anima, viene esaltato nella sua funzione catartica: «E certo in questo convegno io colla opinione de' pittagorici quali affermavano che 'l nostro animo s'accoglieva e componeva a tranquillità e a quiete revocato e racconsolato dalle suavissime voci e modi di musica». ²⁷ Ciò, com'è consuetudine e metodo in Alberti, trova conferma nella fondativa esperienza personale: «E provai io non rarissimo questo

²² S. ZECCHI, *La bellezza*, Torino, 1990, p. 102.

²³ L. B. ALBERTI, *Profugiorum ab aerumna*, cit., p. 175.

²⁴ Ibid., p. 125.

²⁵ Ibid., p. 176.

²⁶ Ibid., p. 177.

²⁷ Ibid., p. 178.

in me, che in mie lassitudini d'animo questa dolcezza e varietà de' suoni e del cantare molto mi sollevarono e restituirono. E proverrete questo voi, se mai v'accade: mai vi si avvolgerà nell'animo e mente alcuna sì cocente cura che subito ella non si estingua ove voi persevererete cantando».²⁸

Un ruolo terapeutico è svolto, infine, anche dalla scrittura, come afferma nel quarto libro del *Della famiglia*: «Dicono che dei malfatti sono medicina le buone parole».²⁹ Questa funzione curativa delle lettere era già stata proposta nel giovanile *De commodis* e ripresa nella lettera a Paolo Toscanelli del 1437: «Tu, Paolo mio, porgi ai corpi infermi medicine amare e nauseanti, io all'opposto, con questi miei scritti cerco di curare i morbi dello spirito col riso e colla giocondità»³⁰ Questa intuizione è ribadita infine nella prefazione alle *Intercenali*, dove Alberti afferma di scrivere per alleviare le angosce dell'animo anche attraverso il riso e l'ilarità che i suoi aneddoti morali possono suscitare. Soddisfazione e ristabilimento sono arrecati anche dallo studio, altrove ritenuto origine di alcune perturbazioni.³¹

Il quadro è così completo. Lo sforzo di Alberti, nelle sue contraddizioni, appare qui non privo di una generale tensione: tutte le arti, dalla medicina all'architettura, così come l'arte di governare uno stato o una famiglia, sono operazioni conoscitive e operative (cioè filosofiche e poetiche, con un *corpus* dottrinale e un apparato manualistico) che agiscono soprattutto sul piano etico in vista della conservazione o del ristabilimento della *salus* individuale e collettiva. Esse sono le *bonae artes* delle *Intercenali* a cui l'uomo si aggrappa per sottrarsi alla tragicità dell'esperienza e affidarsi a un principio di speranza.

Il superamento delle "tempeste" della follia, di cui parla Garin,³² avviene dunque attraverso la scoperta del costituirsi dell'arte

²⁸ Ibid., p. 178.

²⁹ L. B. ALBERTI, *Della famiglia*, IV, cit., p. 331.

³⁰ L. B. ALBERTI, *Lettera a Polo Toscanelli*, in *Opera inedita et pauca separatim impressa*, a cura di G. Mancini, Firenze, 1890, p. 122;

³¹ «E soprattutto quanto io provai, nulla più in questo mi soddisfa, nulla tutto tanto mi comprende e adopera, quanto le investigazioni e dimostrazioni matematiche, ... come fece qui Battista, qual cavò e' suoi rudimenti di pittura e anche e' suoi elementi pur da' matematici, e cavonne quelle incredibili preposizioni *de motibus ponderis*», L. B. ALBERTI, *Profugiorum ab aerumna*, cit., p. 182.

³² «Non a caso, in un discorso che ricorda Cusano –l'amico dell'amico suo Toscanelli– il circolo [della ragione] diventa tutto un angolo per frange-

come “farmaco”. La follia, la malinconia e il mostruoso appaiono tuttavia connaturati alla ragione che fonda queste stesse arti.³³ Per tanto lo scontro tra “insania” e “virtù” caratterizza tutta l'esperienza dell'uomo nel mondo, come lascia intendere anche l'allegoria del *Naufragus*.³⁴

-
- re i flutti delle tempeste», E. GARIN, “Il pensiero di Leon Battista Alberti: caratteri e contrasti”, in «Rinascimento», XII, 1972, p. 10.
- 33 A questo proposito si veda G. PONTE, recensione a E. GARIN, “Il pensiero di Leon Battista Alberti”, in «Rassegna della letteratura italiana», 1-2, 1976, p. 208, e F. TATEO, *Alberti, Leonardo e la crisi dell'umanesimo*, Bari, 1971, pp. 13-44.
- 34 Il *Naufragus* mostra per una volta il successo della “forza di volontà” contro la tragicità del fato. Vedi: E. GARIN, *Intercenali inedite*, Firenze, 1965 e *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. II, Bari, 1966.

Guerini e Associati - Pierluigi Panza - 24/10/12

5. *Il male d'amore*

Eros e malattia - *Opus praeclarum in amoris remedia* è il titolo di una fortunata silloge di Leon Battista Alberti edita a Padova nel 1471, che raccoglie i suoi principali scritti sull'amore e sul ruolo della donna. Il titolo, programmatico, è ripreso dagli *Amores* di Ovidio, di cui gli scritti sulla "malattia d'amore" che la compongono ripropongono alcuni temi, anche ispirati al IV libro del *De rerum natura* di Lucrezio e al libello *De cultu feminarum* di Tertulliano.

In queste riflessioni, redatte per lo più intorno ai trent'anni¹, Alberti fornisce un esempio di applicazione dei *consilia* dell'*ars medica* alla principale "perturbazione" dell'animo, l'amore. Esse mostrano le patologiche "nequizie" dell'amore e i rimedi per scansarle, secondo assunti caratteristici della filosofia stoica e platonica. Proprio nel *Fedro* infatti, mentre si istituisce il legame tra Eros e bellezza,² si annuncia il timore per l'entusiasmo che il furore amoroso può suscitare, sollecitando quell'attenzione medica verso la "follia amorosa".

Per Alberti, l'amore è un'alterazione dei sentimenti che non va sublimata attraverso un processo di spiritualizzazione, come quello descritto da Diotima³ e perseguito dai neoplatonici, ma guarita con

¹ Ci riferiamo alla *Deiphira* e alla *Ecatonfilea* degli anni trenta. Le altre considerazioni sulla "dottrina dei sentimenti" sono raccolte, in particolare, nell'*Amator* del '29-30, nel *De Amicizia* del 1441 (che costituisce il IV libro *Della famiglia*), nella *Sofrona* e nel *De Amore* o *Lettera a Paolo Codagnello* del 1437, in alcune *Intercenali*, negli *Avvertimenti matrimoniali* e nella *Istoriotta amorosa* (di incerta attribuzione) non databili, e nella traduzione-rielaborazione della *Dissuasio Valerii* dello scozzese Walter Map. Ad esse si aggiungono alcune lettere raccolte dal Bonucci nel 1843 sotto il titolo *Lettere amatorie*.

² «Che da un lato l'amore sia per fermo un desiderio, è manifesto a tutti; ma che dall'altro anche coloro, che non sono innamorati, desiderino ciò che è bello, lo sappiamo egualmente», PLATONE, *Fedro* 237-238, in *Tutte le opere*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Firenze, 1974, p. 473.

³ Il processo di spiritualizzazione descritto da Socrate è quello dell'amore

dei rimedi “fatti ad arte” che consentono un superamento della patologia sul piano pratico-morale. Pertanto, il tentativo di leggere le riflessioni albertiane sull'amore alla luce della successiva sintesi di Ficino è da interpretare, come già affermato da Rinaldo Rinaldi, come una «ovvia forzatura».⁴

L'aspetto didattico delle riflessioni di Alberti si discosta sensibilmente, dal tentativo neoplatonico di saldare filosofia e religione attraverso l'eros e di identificare nell'amore un momento estetico-conoscitivo privilegiato. «Nella concezione neoplatonica dell'Amore», ricorda Augusto Simonini, «la Bellezza diventa un valore ontologico, immanente. Più che generarla con un atto creativo, l'uomo la trova e la contempla già dispiegata nelle cose. La Bellezza non è che la manifestazione dell'Amore».⁵

Alberti accetta l'idea agostiniana della bellezza del creato come manifestazione dell'amore di Dio ma rifiuta l'idea dell'amore come chiave di accesso alla bellezza. Esso è una “perturbazione” che contrasta l'affermarsi dell'armonia come *salus* dell'individuo e della società, ed è da sanare con le *bonae artes vivendi*.⁶ E' questa direzione che lo spinge a saldare sempre più strettamente momento speculativo e attività fabbrile in vista della costruzione di un progetto di civiltà, e che lo induce ad abbandonare progressivamente l'attività poetica, incentrata sulle varianti tra amore, desiderio e bellezza. Così, prima che Pico definisca «orfica» la cecità dell'amore, Alberti, alla luce del *Commento al Timeo* di Proclo⁷ e delle *Enneadi* di Plotino⁸ coglie il distacco della ragione dai furori amorosi.⁹

come immortalità nel partorire nel bello. «...l'amore è amore di aver sempre il bene con sé... e nel vivente, che è mortale, questo è immortale: il concepimento e la generazione», l'amore è «generare e partorire nel bello... Perchè la generazione è un sempregenerato e immortale nel mortale», PLATONE, *Convito*, 206-207, in *Tutte le opere*, cit., p. 447.

4 R. RINALDI, “Melancholia albertiana: dalla Deifira al Naufragus”, in «Lettere italiane», XXXVII, 1, Firenze, 1985, p. 41.

5 A. SIMONINI, *Storia dei movimenti estetici nella cultura italiana*, vol. I, 1985, p. 59.

6 Si veda: R. CONTARINO, “Dell'amor venereo e dei suoi remedia”, in «Sicilorum Gymnasium», anno 42, 1-2, 1989.

7 Proclo ricorda come i più alti misteri siano quelli che sfuggono ai sensi, e che a ciò Orfeo intendeva riferirsi quando «aveva detto che Amore è senza occhi», KERN, *Orphicorum fragmenta*, cit. in E. WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, 1971, p. 71.

8 «...la prima facoltà è la visione dell'Intelligenza saggia, l'altra è l'Intelligenza amante. Infatti, quando l'intelligenza, fuori di sé, è ebbra di nettare, diventa amante poiché si abbandona in una beata sazietà; e per lei es-

Misoginia albertiana - Come ricorda Rosario Contarino, nel disegno terapeutico messo a punto da Alberti per superare le “procelle” dei sentimenti coesistono due tendenze: «una trattatistica che, forte della tradizione classica e cristiana rivitalizzata in area preumanistica da Petrarca e Boccaccio si volge soprattutto alla denigrazione delle donne e dei loro costumi; l'altra, lirica, volta a considerare gli effetti psicologici dell'*insania* amorosa, quasi indipendentemente dall'oggetto che la provoca».¹⁰

La prima è spesso consigliata da Alberti. Se si prescinde dall'elogio del matrimonio espresso nel *Della famiglia*, che rappresenta una soluzione virtuosa in vista dell'affermazione e della conservazione della “masserizia” e dello *ius* familiare, il «tor donna» viene fervorosamente sconsigliato da Alberti; in particolare nel rifacimento della *Dissuasio Valerii* del Map, nelle *Intercenali* (soprattutto nell'*Uxor*) e nei cosiddetti *Avvertimenti matrimoniali*.¹¹

Super natura feminarum Alberti scrive pagine di feroce misoginia; si va dalle accuse di incontinenza dei sentimenti raccolte nella *Deifira*¹² alla risentita oratoria a Paolo Codagnello nel *De Amore*.¹³ Il disprezzo per la natura femminile, non versata alla conoscenza, superficiale, invidiosa e comunque “patologica”, è inoltre particolarmente evidente nella traduzione della *Dissuasio Valerii*, probabilmente realizzata intorno al 1430.¹⁴

sere ebbra vale di più della sua venerabile sobrietà», PLOTINO, *Enneadi*, VI, VII, 35, Milano, 1992, pp. 1275-77.

9 E mentre per il *De felicitate* di Ficino e *L'altercazione* di Lorenzo la visione esteriore risulta meno perfetta della gioia interiore dell'anima, per Alberti l'evidenza dell'occhio non può esser posta in dubbio dal rapimento degli “umori”, e la *mors osculi* caratterizza la follia della dimensione amorosa piuttosto che l'estasi intellettuale ed estetica.

10 R. CONTARINO, op. cit.

11 La trattatistica sulla moglie e sul matrimonio era piuttosto diffusa. Si confrontino i passaggi albertiani almeno con il *De re uxoria* di Francesco Barbaro (1390-1454), come Alberti allievo al collegio Barzizza, e con alcuni passi del IV libro della *Vita civile* di Matteo Palmieri (1406-1475).

12 «La femmina sa solo o amare o troppo odiare», L. B. ALBERTI, *Deifira*, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. II, Bari, 1966, p. 242.

13 «Non dubitare che sia impossibile, non dirò vedere, ma né fingere che femmina si trovi alcuna continente o casta», L. B. ALBERTI *De Amore*, in *Opere volgari*, cit., vol. II, p. 258.

14 Si tratta di una libera traduzione dell'opera quattrocentesca dichiaratamente antifemminista dello scrittore scozzese Walter Map, nota anche come *Intorno al tor donna*, e ritenuta, dal Bonucci di mano di Alberti.

Per Alberti, il “tor donna” è frutto di una patologia causata dall'accecamento dell'anima da parte del fantasma dell'amata, di fronte al quale la miglior terapia consiste nella divulgazione degli avvertimenti del Map, sovraccarichi di riferimenti classici e mitologici relativi a sciagure causate dalle donne.¹⁵ Come nei trattati sull'arte, gli esempi classici confortano e sono strumentalizzati ad uso della teoria che si vuole istituire.

L'invettiva contro la donna non si ferma alla traduzione del Map, ma viene ripresa negli *Avvertimenti matrimoniali*,¹⁶ nella *Vita anonima*¹⁷ e nei successivi scritti, fino al *De Iciarchia* del 1469.¹⁸ Ma è soprattutto nelle intercenali *Uxoria*, *Defunctus*, *Maritus*, *Vidua* e *Amores* che si fa più feroce.

La misoginia albertiana s'inquadra dunque tra i *remedia* della “medicina dell'anima” atti a scongiurare la “maravigliosa astuzia” femminile che può sopraffare la *virtus* attraverso l'uso sapiente dell'*ars amandi*. In queste considerazioni Alberti si collega a una sterminata letteratura classica e medioevale sull'argomento che va da Catone e Cicerone¹⁹ alle feroci invettive del *De cultu feminarum* di Tertulliano²⁰ alla riprovazione morale del terzo libro del *De*

15 «E dicoti niuna cosa esser pari contumelia, amico mio, a uno uomo quanto la moglie inobediente. Guarti Davit nella sacra storia chiamato beato, e di cui si dice: “trovai l'uomo secondo il mio cuore”; concitato da femmina, dopo l'adulterio cadde in omicidio... Bersabes, taciturna e nulla maligna, non però restò d'esser stimolo a perversione e morte del suo perfetto e innocente marito», L. B. ALBERTI, *Dissuasio Valerii*, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. II, Bari, 1966, pp. 371, 375.

16 «Fu adunque prudenzia stimare quanto sia la femmina, per sua natura prona e proclive a ogni lascivia, e conoscere quanto quasi niuna si trova sì sozza che non studi e goda essere mirata: nè possono le femmine non offerirsi, e amare chi mostri piacerli sue bellezze e gesti», L. B. ALBERTI, *Avvertimenti matrimoniali*, in *Opere volgari di L. B. Alberti*, a cura di A. Bonucci, Firenze, 1843, vol. I, p. 200.

17 «Levità ed incostanza, diceva, esser data da natura alle donne, rimedio di lor perfidia e nequizia: chè se femmina perseverasse in sua imprese, addia tutte cose buone dell'uomo», *Vita anonima di L. B. Alberti*, in A. BONUCCI, *Opere volgari di L. B. Alberti*, Firenze, 1843, vol. I, p. CVII.

18 «Compensa in te il frutto che tu ti aspetti da lei, che ella ti faccia padre. El resto attribuisilo alla natura loro», L. B. ALBERTI, *De Iciarchia*, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. II, Bari, 1967, p. 207.

19 Nella *Dissuasio Valerii* Alberti ripete con Walter Map: «Cicerone repudiato ch'egli ebbe Terenzia sua moglie, «Non poteva io –disse– alla moglie e alla filosofia insieme darmi», op.cit., p. 375.

20 «In questo mondo è ancora operante la sentenza divina contro codesto

reprobatione amoris di Andrea Cappellano, il suo «femmina niuna buona». ²¹ Così si accosta ai rimproveri mossi ai comportamenti femminili in età umanistica da Boccaccio e Petrarca, che nelle *Familiars* aveva disapprovato l'innamoramento e nel *Ad amicum reprehensoria* aveva sconsigliato le tempeste della passione.

Dall'amore all'amicizia: follia e moderazione nei sentimenti - Oltre ai *remedia*, nella *Deifira* del 1429 Alberti descrive anche la nascita e la fenomenologia dell'esperienza amorosa.

L'amore di Pallimarco per Deifira, che si trasforma presto in una patologia dolorosa per il corpo e i sentimenti, è trattato con una precisione "clinica" degna di una vera e propria malattia. ²² La patologia consiste in uno stato "melanconico" causato dall'amore non corrisposto, che porta alla «distruzione dell'amante ad opera del fantasma dell'amata» ²³ penetrato nel cuore attraverso gli occhi, secondo quella tradizionale fenomenologia pneumatica dell'amore che da Aristotele e dagli stoici giungerà a Marsilio Ficino. ²⁴ Ancora una volta, la vista appare il senso privilegiato:

tuo sesso: è necessario che duri anche la condizione di accusata. Sei tu la porta del diavolo, sei tu che hai spezzato il sigillo dell'Albero, sei tu la prima che ha trasgredito la legge divina, sei stata tu a circuire colui che il diavolo non era riuscito a raggirare; tu in maniera tanto facile hai annientato l'uomo, immagine di Dio; per quello che hai meritato, cioè la morte, anche il figlio di Dio ha dovuto morire», TERTULLIANO, *L'eleganza delle donne - De cultu feminarum*, testo it.-lat., Firenze, 1986, pp. 64-65.

- 21 A. CAPPELLANO, *De amore*, a cura di G. Ruffini, Milano, 1980, p. 329.
- 22 «...come a' nostri corpi umani sono vaiuoli, rosolie e simili mali comuni... così pare a me sia all'animo destinata questa una infermità gravissima», L. B. ALBERTI, *Deifira*, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. III, Bari, 1973, p. 228.
- 23 Il fantasma femminile, come già accennato nel *De amore* di Andrea Cappellano nel XII secolo, può impadronirsi dell'apparato pneumatico dell'innamorato e far giungere a delle alterazioni somatiche: «Quando qualcuno vede una donna degna di attenzione erotica, subito si mette a desiderarla nel proprio cuore. Poi, più vi pensa, più sente penetrarsi d'amore, fino a pervenire a ricostituirla tutta intera nella sua fantasia. In seguito si mette a pensarne le forme, ne distingue le membra, le immagina in azione ed esplora le parti segrete del suo corpo», A. CAPPELLANO, op. cit., p. 5.
- 24 Si veda: R. RINALDI, op. cit., p. 45. Il grande potere esercitato dall'occhio che troviamo in Alberti ha una lunga tradizione. Come ricorda

«Cercasti tu il male tuo, com'io vedo fanno molti, che per tutto porgono gli occhi a qualche nuova ferita?...Te Deifira mia, porto io drento al mio petto; teco dì e notte fra me mi ragiono; te sola veggo negli occhi e fronte di qualunque altra bella; tu una guidi me e mia vita; tu, Deifira, mi consumi a morte».²⁵

Quella di Pallimarco è la tipica follia d'amore che la medicina antica chiamava *amor hereos* o *heroicus*, che si consuma nel disagio causato dal non appagamento e dal dissidio creato dall'agitarsi del fantasma della donna amata. Si tratta di una patologia che agisce sul corpo del paziente fino a pietrificarlo, rendendolo comunque melanconico.²⁶ Perciò Pallimarco fissa silente la terra, in solitudine, ostinatamente piegato su se stesso,²⁷ come desidera Saturno,²⁸ «dio del mare e delle inondazioni: dio che vigila “sopra l'esser chiusi in sé” e, naturalmente, sul tempo».²⁹

La più completa eziologia di questo malanno si trova nel *Lilium medicinale* di Bernardo Gordonius di Montpellier: «La malattia che si dice *hereos* è un'angoscia melanconica causata dall'a-

Couliano, «Ficino condivide il punto di vista di Platone e di Galeno: nell'atto della vista il “fuoco interno” si esteriorizza attraverso gli occhi, mischiato al vapore pneumatico e persino al sangue sottile che ha generato lo spirito, teoria che trova conferma nello stesso Aristotele, il quale narra che le donne mestruate guardandosi allo specchio lasciano sulla superficie di questo piccole gocce di sangue; orbene, non può trattarsi che del sangue sottile che assieme al pneuma è stato trasportato dagli occhi», J. P. COULIANO, *Eros e magia nel Rinascimento*, Milano, 1987.

25 L. B. ALBERTI, *Deifira*, cit., pp. 230, 242.

26 Anche Ficino riconosce questo rapporto diretto tra amore e malinconia: «Le quali cose osservando gli antichi medici dissono lo Amore essere una spezie di umore malinconico, e di pazzia», M. FICINO, *Sopra lo amore*, VI, 9, p. 100, cit. in J. P. COULIANO, op. cit., p. 50n.

27 «E stieno gli occhi vostri sempre volti non altrove se non dove l'animo risiede», L. B. ALBERTI, *Deifira*, cit., p. 228.

28 Egli compare sia nell'inconfondibile immagine della castrazione saturnina, «Una sola volta ti dolerà tagliare quel membro quale continuo troppo ti tormenta», sia nella classica di Kronos: «Pallimarco, nella vita de' mortali nulla si truova a chi non stia apparecchiato il suo fine. Troia fu grande e alta, Babilonia fu ricca e possente, furono Atene ornatissime e famosissime, e Roma fu temuta, riverita e ubbidita, quanto il tempo il cielo e sua sorte a ciascuno permise», L. B. ALBERTI, *Deifira*, cit., pp. 241, 235.

29 Cfr. R. RINALDI, op. cit., p. 61. «E tu adunque, Pallimarco, in istrani paesi fuggirai errando solo e molto piangendo la tua miseria», L. B. ALBERTI, *Deifira*, cit., p. 244.

more per una donna. La *causa* di tale affezione risiede nella corruzione della facoltà estimativa a opera di una forma e di un volto che vi è restato fortemente impresso... Tanto è alterato il senno della sua ragione, che immagina costantemente la forma della donna...». ³⁰ I sintomi della malattia sono la perdita di sonno e di appetito e l'indebolimento, segno che il fantasma femminile sta invadendo l'intero pneuma. Essa può portare alla morte se non curata in tempo con persuasione, i viaggi e una nuova e più intensa attività erotica.

Sono gli stessi *consilia* suggeriti da Alberti: la fuga in terre lontane, ³¹ la moltiplicazione dei *vincula* amorosi e nell'insulto sistematico alla donna. Ad essi, naturalmente, si aggiunge la denigrazione dell'esperienza amorosa, da cui mette in guardia già nel *Della famiglia*. Il desiderio "venereo", infatti, travolge anche i più virtuosi, ³² soddisfa gli appetiti più bassi e fiacca la volontà: «Molle e lascivo amore, che rompi e attiriti ogni superbia e alterezza d'animo umano! Errore, fallace cupidità, brutto amore». ³³

Nel dominio dell'*amor hereos* si gioca dunque la partita determinante tra Ragione e Follia e vengono messe alla prova le parole chiave della teoria albertiana: *virtus, mediocritas, concinnitas*.

Nei sonetti e nell'elegia *Mirtia*, questa partita appare lacerante, sospesa tra il richiamo alla costituzione di un universo etico ed estetico e gli inviti espliciti all'eroticismo. ³⁴ Qui, l'amore porta le stig-

³⁰ B. GORDONIUS, *Lilium medicinale*, cit. in, J. P. COULIANO, op.cit., pp. 36-37. Interessante notare il processo che dà origine alla sintomatologia, di cui l'occhio è alla base. L'immagine della donna, infatti, penetra nello spirito tramite gli occhi, e attraverso il nervo ottico viene trasmessa allo "spirito sensibile" che forma il senso comune. Si tratta di un processo immaginativo, di creazione dei fantasmi che Alberti sostanzialmente accetta.

³¹ «...onde intervenne che perseverando in isdegno, quando io poteva, non volli sodisfare alle mie amoroze espettazioni; poi quando io voleva e desiderava, non mi fu licito satisfarmi, però che il mio signore, ingiuria de' tempi, se trasferì a vivere lungi da me in istrani paesi», L. B. ALBERTI, *Ecatonfilea*, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. III, Bari, 1973, p. 215.

³² «Non mi pare fra gli antichi storici fatta menzione d'alcuno, per virtuosissimo che fusse e in ogni lode singolarissimo, in cui amore non in gran parte monstasse sua prova», L. B. ALBERTI, *Della famiglia*, cit., p. 89.

³³ Ibid., p. 92.

³⁴ E. PASQUINI, "Tradizione e fermenti nuovi nella poesia dell'Alberti", in AA.VV., *Convegno internazionale indetto nel V centenario di Leon*

mate dei più esasperati stati d'animo: «Vinci, feroce, vinci: mostra insegna /quanto abbian forza le tue fiamme e strali, /poi che tuo furia in chi ama regna». ³⁵ Esso è il rovescio della moderazione, ciò che «sbrana /mie' nervi e forze, ardi, consuma me, /satia qui in me tuo arte e man profana». ³⁶

L'amore, tuttavia, è anche il vincolo che consente quella riunione per simpatia, amicizia e similitudine tra gli esseri del mondo: ³⁷ «Già vidi amante, che languendo errava fra gli aspri lacci ch'ognor più l'attacca». ³⁸ E ancora: «Amore spietato, trionpha, godi, /s'or piango e lacci ch'i' beffava isciolto». ³⁹

Quest'anticipazione dei temi che costituiscono la trama del *De vinculis* di Bruno, si trova anche nel *De amore* o *Lettera a Paolo Codagnello*, un'epistola inviata da Venezia all'amico bolognese il 10 gennaio del 1437 in cui si sottolinea la patologia dei legami d'amore e il rapporto di natura irrazionale che lega gli amanti: «...amando –afferma,– niuno suole esser laccio più forte e più tenace che stimarsi amato». ⁴⁰ Si tratta di un «laccio» fatale, come ricorda nel *Corymbus*, ⁴¹ nel *Profugiorum ab aerumna* e nel *De Iciarchia*: «De' giovani le cure amatorie lasciànle adietro, quando essi ne portano più che dovuta gastigazione e pentimento. Mai aresti sì capitale inimico a cui tu desiderassi maior tormento che così vederlo al continuo afflitto e perturbato simile a chi ama». ⁴²

L'amicizia, a contrario dell'eros, è un legame istituito con moderazione, ed è espressione di virtù. L'amicizia è un legame etico ed estetico: si può parlare di amicizia tra due individui ma anche di

Battista Alberti, Roma, 1974, pp. 323 ss. Si veda, in particolare, l'invito rivolto alle donne nella *Frottola*: «non tenete ascosa/ la dolce fiammetta/ che sì ben s'asetta/ in alma gentile», L. B. ALBERTI, *Rime*, cit., p. 77.

³⁵ L. B. ALBERTI, *Mirtia*, in *Rime e versioni poetiche* a cura di G. Gorni, Milano-Napoli, 1975, p. 47.

³⁶ *Ibid.*, p. 49.

³⁷ Per un'analisi di questa catena di somiglianze si veda M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, Milano, 1978, pp. 31-55.

³⁸ L. B. ALBERTI, *Mirtia*, cit., p.46.

³⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁰ L. B. ALBERTI, *Lettera a Paolo Codagnello*, in *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, a cura di A. Bonucci, Firenze, 1843-49, vol.V, p. 250.

⁴¹ Questa ballata è una sorta di translitterazione della *Deifira*: «Spesso "Infelice" dice chi inciampar in questi lacci tuoi, crudel Cupido!/Felice chi dai tuoi strali campa», L. B. ALBERTI, *Corymbus*, in *Rime*, cit., p. 71.

⁴² L. B. ALBERTI, *De Iciarchia*, cit., p. 202.

amicizia tra i colori di una pittura o tra le parti di un edificio. In tutti i casi l'amicizia è un legame che costruisce la catena delle somiglianze tra gli esseri del mondo e le opere d'arte e della natura, e si dispone in ragione della *mediocritas*, che funge da suo principio regolativo. In particolare si tratta di una «affezione d'animo sì fatta, ch'ella escluda e fuori tenga ogni suspizione e odio, quale da parte alcuna potesse disturbare la dolce fra loro pace e unione». ⁴³

L'amicizia, come già sottolineato da Cicerone nel *Laelius, de amicitia* e da Seneca nel *De tranquillitate animi*, ⁴⁴ è esempio di virtù e si esprime come concordia tra le parti, sia in chiave etica che estetica: «Ma come non si dirà tempio né basilica perfetta quella struttura a quale tetto, che cuopra chi entro al sacrificio fusse dal sole e dalle piove, e sponde mancasse, quali parte difendano da' venti, parte la tengono segregata dagli altri siti pubblici e profani, e forse ancora mancandoli e' dovuti a sé ornamenti sarebbe edificio non perfetto né assoluto, così la amicizia mai si dirà perfetta e compiuta, a quale manchi delle sue parti alcuna». ⁴⁵ Essa, pertanto, è *concinnitas*, armonia tra le parti senza sforzo, è lo stato apollineo di cui il dionisiaco eros rappresenta una patologia: «Tanto vi rammento, frategli miei, fuggiamo questa furia amatoria, né monstriamo preporla all'amicizia, ma neanche la diciamo tra' beni della vita umana, imperoché l'amore sempre pieno di fizioni, maninconie, suspizioni, pentimenti e dolori». ⁴⁶

L'amicizia, per Alberti, risponde all'ideale dell'educazione estetica e dell'espressione virtuosa. E' la passione con misura, che consente di fuggire dalla figura dell'uomo furioso delineata in *Io vidi già seder nell'arme irato*. ⁴⁷

Più che mostrare la «spaccatura tra coscienza desiderante e di-

43 L. B. ALBERTI *Della famiglia*, cit., IV, p. 304.

44 «Per altro nulla diletterà del pari lo spirito quanto l'amicizia fedele e dolce», L. A. SENECA, *Della tranquillità dell'animo*, Brescia, s.d., p. 64.

45 L. B. ALBERTI, *Della famiglia*, cit., IV, p. 304.

46 L. B. ALBERTI, *Profugiorum ab aerumna*, cit., p. 97.

47 «Io vidi già seder nell'arme irato/uomo furioso palido e tremare;/e gli occhi vidi spesso lagrimare/per troppo caldo che al core è nato./E vidi amante troppo adolorato/poter né lagrimar né sospirare,/né raro vidi chi né pur gustare/puote alcun cibo ov'è troppo affamato./E vela vidi volar sopra l'onde;/qual troppo vento la summerse e affisse;/e veltra vidi a cui par l'aurea ceda,/per troppo esser veloce perder preda./Così tal forza in noi natura immisce,/a cui troppo voler mal corrisponde», in L. B. ALBERTI, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. II, Bari, 1966, p. 3.

sparità dell'essere», come afferma Giovanna Scianatico,⁴⁸ l'amicizia è la forza desiderante con misura e l'espressione artistica della concordanza e consonanza tra gli elementi e le parti. Essa è una risposta etica ed estetica socialmente utile che sta all'universo degli affetti e della sfera sociale come il progetto della città, con le sue distinte funzioni e i suoi luoghi dell'autorità, sta all'universo artistico e sociale.

L'amicizia, naturalmente, è il fondamento di quel microcosmo sociale che è la famiglia, la quale assume in Alberti un'importanza più costitutiva che nel *De re uxoria* del Barbaro e del *De dignitate matrimonii* del Campano. Come ricorda Francesco Furlan, «la famiglia diviene nelle mani di Alberti strumento di comprensione e di organizzazione del mondo»;⁴⁹ è ispirata a natura, ragione e virtù, che è «madre della felicità».⁵⁰

48 G. SCIANATICO, op.cit., p. 204.

49 F. FURLAN, "L'idea della donna e dell'amore nella cultura tardomedievale e in Leon Battista Alberti", in «Intersezioni», anno X, n. 2, Bologna, 1990, pp. 212-213.

50 L. B. ALBERTI, *Sentenze pitagoriche*, in *Opere volgari*, cit., vol. II, p. 299.

6. *Arti, tecniche e scienze matematiche*

Arti meccaniche e discipline liberali - Con la retorica, omologa per mezzi e per fini, la geometria, la matematica e l'ottica sono le discipline che consentirono all'architettura e alle "arti meccaniche" di elevarsi al rango dell'*ars medica*, ovvero di sottrarsi dalla mera sfera del tecnicismo operativo e fondarsi su un *corpus* disciplinare universale e insegnabile.

La nascita del trattato, come superamento del manuale di cantiere, testimonia lo sforzo di affrancarsi dal mero repertorio operativo per riferirsi a una dottrina in grado di costituire un impalcato tra teoria e prassi e tra le parole e le cose, anche attraverso il tramite della rappresentazione. Ciò avviene mostrando come alla base delle arti meccaniche possano figurare gli stessi principi delle discipline liberali sopra citate.

Lo statuto che Alberti va scardinando è quello della tradizionale distinzione tra arti liberali e arti meccaniche, fondato addirittura sull'VIII libro della *Politica* di Aristotele, trasmesso al Medioevo attraverso Galeno e giunto all'umanesimo mediato anche dalle riflessioni di Ugo da San Vittore¹ e San Tommaso che, nella *Summa*

¹ Si tratta di un distinguo già presente in Ugo da San Vittore che aveva delineato una dottrina della conoscenza nella quale le arti meccaniche, associate a quelle imitative, risultavano distinte da quelle dell'intelletto che trovavano il loro fondamento in Dio. «Ci sono, come abbiamo già affermato, soltanto quattro scienze, che comprendono tutte le altre. Esse sono la teorica, che si prefigge la ricerca della verità; la pratica che considera la disciplina dei costumi; la meccanica, che regola le attività della nostra vita; la logica che dona la capacità di parlare giustamente... La teorica è costituita dalla teologia, dalla fisica e dalla matematica; la matematica dall'aritmetica, dalla musica e dalla geometria. La pratica comprende la scienza personale, quella domestica e quella pubblica. La meccanica si suddivide in arte tessile, arte della forgiatura di armi, arte nautica, agricoltura, caccia, medicina e arte scenica. La logica si suddivide in filologia e oratoria;... l'oratoria che vuol persuadere si compone di dialettica e rettorica», U. DA SAN VITTORE, *Didascalium*, in F.

Theologiae, aveva legato le arti meccaniche alla sfera del corpo e le liberali a quella dell'anima.

Quest'ordine del sapere, che in una infinita varietà di soluzioni ritroviamo raffigurato sugli archivolti delle cattedrali medioevali da Chartres a Siena, da Laon a Napoli, incominciò ad essere posto in dubbio dal riconoscimento di una continuità tra matematica, retorica e sistema della natura.²

Fu per primo Filippo Villani a cercar di elevare la pittura alla sfera liberale. Il suo, tuttavia, fu un tentativo subito screditato da Lorenzo Valla, che vedeva nell'arte pittorica solo un'approssimazione delle arti liberali, e da Pierpaolo Vergerio, che non individuava nel disegno una disciplina degna di appartenere agli studi liberali.³ Siccome gli autori classici erano scettici in merito all'insegnabilità delle arti visive, esse rimasero estranee alla riflessione degli umanisti fino a quando si scoprì che potevano rappresentare contenuti della tradizione classica. Ciò offrì lo spunto a Niccolò Niccoli e Poggio Bracciolini di saldare la riflessione sulle arti visive a quella del nascente archeologismo. La consacrazione di questo legame, come sottolinea Barry Katz, avvenne quando, in relazione alla costruzione della porta est del battistero di Ghiberti, vennero chiamati «the humanists, not only to supervise the results, but to draw up the actual program as well. Among the others, Bruni, Niccoli, and Traversari are known to have been consulted on this matter».⁴

Accanto all'insegnabilità, condizione indispensabile per accedere tra le discipline liberali, anche il contenuto, ovvero l'*historia*, permise alle arti visive di aspirare a un nuovo statuto. Coluccio Salutati e Leonardo Bruni incominciarono ad esaltare il valore morale della narrazione raffigurata, alternativo agli schemi persuasivi della retorica,⁵ alla luce della nota corrispondenza «ut pictura poesis». Questo sforzo è coronato proprio da Alberti che sull'*historia* e su

KLEMM, *Storia della tecnica*, Milano, 1966, p. 66.

² Questa prospettiva che tende a sottolineare la continuità esistente tra linguaggi astratti, codici retorici e scienze della natura, a torto potrebbe essere definita ascientifica. In un suo celebre testo, *Dialogo sul metodo*, Paul Feyerabend sottolineava infatti la fondamentale rilevanza da sempre assunta nella comunicazione scientifica dallo stile e dai meccanismi persuasivi. P. K. FEYERABEND, *Dialogo sul metodo*, Bari, 1989, p. 69.

³ M. BARRY KATZ, *Leon Battista Alberti and the humanist theory of the arts*, Londra, s. d., p. 8 ss.

⁴ Ibid., p. 9.

⁵ E. CASSIRER, P. O. KRISTELLER, J. RANDALL, *The Renaissance Philosophy of Man*, Chicago, 1948, p. 59 ss.

una struttura direttamente mediata dall'*ars rhetorica* organizza la disciplina pittorica, pur senza fornirle esplicitamente lo statuto di arte liberale.

Il codice della pittura, inoltre, è istituito da Alberti sulla geometria e sull'ottica. «I matematici –ricorda Lise Bek– sono per lui malgrado tutto come i poeti ed i retori non soltanto pari ai pittori, ma coloro i quali posseggono quelle nozioni che egli deve acquistare per divenire loro pari». ⁶ Un passo della *Vita* ricorda come Alberti cercasse d'introdurre i principi dell'ottica in pittura: «Coll'arte di dipingere l'Alberti eseguì cose inaudite ed incredibili agli spettatori, le quali racchiuse in una piccola cassa mostrava da stretto pertugio. Vi vedevi montagne altissime, vaste province, estesissimo golfo bagnato dal mare, ed in gran lontananza regioni tanto remote da scorgerle confusamente. Tali cose le appellava dimostrazioni, ed erano così ben congegnate che gli esperti e gli inesperti dubitavano di osservare cose vere e naturali, non dipinte». ⁷ Nella cassetta con pertugio si può forse ravvisare la scoperta della camera ottica (o oscura), o comunque di un sistema che suscita effetti illusori. ⁸

Sono in particolare gli studi di ottica che, attraverso la costituzione di un codice geometrico, consentono alla pittura di affermarsi come arte della ri-produzione e ri-creazione di ciò che è vero: «Dico l'ufficio del pittore essere così descrivere con linee e tingere con colori in qual sia datoli tavola o parete simile vedute superficie di qualunque corpo, che quelle ad una certa distanza e ad una certa posizione di centro paiono rilevate e molto simili avere i corpi... I nostri dirozzamenti, dai quali si esprime tutta la perfetta, assoluta arte di dipingere, saranno intesi facile dal geometra. Ma chi sia ignorante in geometria, né intenderà quelle né alcuna altra ragione di dipingere». ⁹

La pittura, attraverso la riproduzione prospettica e la geometrizzazione dei procedimenti, diventa «una scienza che si salda senza soluzione di continuità alla compagine delle altre scienze». ¹⁰ Essa, ripresentando una realtà, rende testimonianza di un processo

⁶ L. BEK, "Voti frateschi, virtù di umanista e regole di pittore", in «Analecta Romana», VI, Roma, 1971, p. 85.

⁷ *Vita anonima*, in A. BONUCCI, *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1843, vol. I, p. CII.

⁸ Si tratta di un sistema simile a quello narrato da Feyerabend a proposito degli esperimenti di Brunelleschi, P. K. FEYERABEND, *Scienza come arte*, cit., II parte, passim.

⁹ L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., pp. 90-92.

¹⁰ *Ibid.*, p. 110.

cognitivo.

La riorganizzazione delle arti meccaniche, e in particolare dell'architettura, avviene anche attraverso la rinnovata attenzione per la fisica e la meccanica aristotelica e per Eudosso, Archimede, Erone e Ctesibio.

Questa riscoperta, letta alla luce del *De ordine* di Sant'Agostino, consente di istituire una similitudine tra l'edificio, il microcosmo e il cosmo, retti entrambi su un equilibrio di forze. Per questo, parte del VI libro del *De re aedificatoria* viene dedicata all'analisi della "scienza dei pesi"¹¹ e delle macchine. Le osservazioni che vi si trovano hanno validità precipuamente operativa; ma il loro fondamento sta nella similitudine istituita con il cosmo e in quella con il corpo umano: «Qui basterà chiarire che le macchine sono da considerare alla stregua di corpi animati... Quindi occorre riprodurre con le macchine le stesse distensioni e gli stessi ripiegamenti che noi facciamo con le membra e coi nervi nell'appoggiarci, nello spingere, nel tirare e nel trasportare gli oggetti».¹²

Anche alla luce di questa analogia, la collocazione che la meccanica (con l'idrostatica),¹³ al pari della geometria (con la topogra-

11 A questo proposito, forse, scaturì uno scritto, dal Mancini ritenuto autentico ma dai più apocrifo: il *Trattato dei pondi, leve e tirari*.

12 «Sed hic machinas tantum interpretari oportet esse veluti animantia manibus admodum validissima... Ea de re, quas intensiones membrorum nervorumque annitendo pellendo trahendo transferendo adhibeamus, tales machinis imitari necesse est», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, VI, VIII, op. cit., pp. 496-497.

13 La meccanica di cui si parla è quella aristotelica, ovvero una disciplina che si colloca ancora nella dimensione operativa della filosofia peripatetica, la stessa in cui si trovano collocate le arti del disegno. La matematica, invece, partecipa alla dimensione contemplativa, ed accoglie nella sua definizione un gran numero di discipline. Questa distinzione è presa dalla traduzione di Biringuccio alle meccaniche aristoteliche. Qui si afferma che la dimensione operativa si divide in fattiva e attiva. Nella prima sono radunate tutte le arti manuali che hanno come scopo l'utile, nella seconda, le attività morali (vita familiare, la custodia della casa, ecc.). La filosofia contemplativa si divide in naturale, matematica e divina. La prima riguarda il moto, la filosofia divina è la metafisica mentre la matematica si divide a sua volta in due parti «una contempla il numero detta Aritmetica, l'altra riguarda la quantità continua, e si chiama Geometria». Il loro campo d'interessi è vasto, e dà la misura di ancora quanto vasto fosse ai tempi di Alberti. L'aritmetica comprende infatti anche la musica, «la geometria abbraccia la stereometria, la prospettiva, la cosmografia, l'astronomia, e la meccanica». Le meccaniche,

fia) e dell'ottica, va assumendo all'interno della tassonomia artistico-scientifica è strategica. Essa, infatti, lega le arti tecniche a una disciplina liberale come la matematica, e le lega in ragione della analogia istituibile con la bellezza del corpo umano e del cosmo.

Con l'attenzione riservata alla geometria,¹⁴ inoltre, la rivalutazione delle arti meccaniche passa dal campo dell'indagine fisica a quella speculativa. Il primato accordato al linguaggio geometrico¹⁵ rende ancora più esplicita la fenomenologia della creazione artistica dall'osservazione alla congettura, e dalla congettura all'esperienza e alla ricreazione del fenomeno. Come affermava Claude Bernard: «le fait suggère l'idée; l'idée dirige l'expérience».¹⁶ Alberti sottolinea questo primato nel *Della pittura*: «Piacemi il pittore sia dotto in quanto e possa in tutte le arti liberali ma in prima desidero sappi di geometria... I nostri dirozzamenti, da i quali si esprime la perfetta assoluta arte di dipingere, saranno intesi facile dal geometra, ma a chi sia ignorante in geometria né intenderà quelle né alcun altra ragione di dipingere».¹⁷

Tale è l'attenzione riservata al linguaggio geometrico, che egli accompagna il trattato sulla pittura agli *Elementa picturae* (1436) che, come ricorda Santinello, «costituiscono una breve trattazione a carattere tecnico-didascalico, e sviluppano alcuni dei principi geometrici e loro applicazioni in pittura dati nel primo libro dell'opera

in particolare, sono quelle «scienze dalla quali posson cavarsi le cause». *Parafrasi di monsignor Alessandro Piccolomini sopra le Meccaniche d'Aristotele, tradotta da Oreste Vannocci Biringucci*, Roma, 1582, pp. 7-9.

- 14 Il valore della geometria risiede sia nel suo metodo che nel suo oggetto (ciò venne discusso in relazione al commento al *De Anima* di Averroè, che aveva affermato essere la geometria superiore all'astrologia «per confirmationem demonstrationis» e l'astrologia alla geometria per «nobilitate subiecti», vedi: E. GARIN, *La disputa delle arti nel Quattrocento*, Firenze, 1947, p. XIV). Questo doppio riconoscimento, come ha dimostrato Kristeller (P. O. KRISTELLER, "Humanism and Scholasticism in the Renaissance", in «Byzantion», XVII, 1944-45), è di grande importanza.
- 15 In Alberti l'attenzione accordata alla geometria è vasta. Tuttavia, non ci consente di sottoscrivere la tesi di Georg Wolff che, in un saggio degli anni Trenta, giunge a paragonare la geometria albertiana a quella analitica di Cartesio. Vedi: G. WOLFF, "Leon Battista Alberti als Mathematiker", in «Scientia», Milano, Dicembre 1936.
- 16 Cit. in P. H. MICHEL, op. cit. p. 185.
- 17 L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., pp. 103-4.

maggiore». ¹⁸ Qui, i tracciamenti proposti, la cui esecuzione rientrerebbe oggi negli insegnamenti di geometria descrittiva, ¹⁹ testimoniano il legame che Alberti cerca di istituire tra impianto teorico e linguaggio di una disciplina.

Tecniche e strumenti di mensura - Un anno prima del licenziamento dell'*opus magnum* sull'architettura, Alberti redige i *Ludi rerum mathematicarum*, opera che si inserisce nella generale «trattatistica di geometria pratica cui dette l'avvio Leonardo Pisano». ²⁰ Dedicati a Meliaduso d'Este, ²¹ dovevano risultare una vera *summa* di matematica. Essi, in realtà, rivelano la costante attenzione di Alberti per gli aspetti «operativi», e si presentano come un manuale di regole per la mensura elaborate sulla base delle osservazioni del geometra ebreo dell'XI secolo Savosarda e di Columella. ²² Non man-

¹⁸ G. SANTINELLO, *Leon Battista Alberti. Una visione estetica del mondo e della vita*, Firenze, 1962, p. 68.

¹⁹ Una operazione di questo genere è stata inoltre già svolta da A. GAMBUTI, «Nuove ricerche sugli Elementa picturae», in AA.VV. *Omaggio ad Alberti, Studi e documenti di Architettura*, Firenze, 1972, pp. 133 ss., a cui rimandiamo. Gambuti però opera sull'edizione del 1890, soprattutto sulla versione latina. L'edizione successiva del Grayson (*Opere volgari*, Bari, 1973, vol. III) ha apportato alcune modifiche alla numerazione seguita da Alberti nell'esposizione dei problemi.

²⁰ G. ARRIGHI, «L. B. Alberti e le scienze esatte», in AA.VV., *Convegno internazionale indetto nel V centenario di L. B. Alberti*, Roma, 1974, p. 157. A questo saggio rimandiamo anche per un'analisi delle opere tecnico-matematiche di Alberti, autentiche e presunte apocriefe. Su Leonardo Pisano vedi: B. BONCOMPAGNI, *Bullettino di Bibliografia e di Storia delle Scienze Matematiche e Fisiche*, Roma, 1868-1887, 20 voll., e C. B. BOYER, *Storia della matematica*, Milano, 1990, pp. 296 ss.

²¹ Meliaduso D'Este, fratello maggiore di Leonello, fu allievo dell'Aurispas, un seguace di Pletone, nonché abate di Pomposa e pellegrino a Gerusalemme. Fu nel clima conciliare del '38 che Meliaduso suggerì per la prima volta ad Alberti di comporre un'opera matematica. Per queste notizie vedi: L. VAGNETTI, «Considerazioni sui Ludi matematici», in AA.VV. *Studi e documenti di architettura*, Firenze, 1972, pp. 175 ss. Questo studio è il più aggiornato apparato critico del testo in esame, e sostituisce l'ormai datato saggio di C. WINTERBERG, «L. B. Alberti's technische Schriften», in «Repertorium für Kunstwissenschaft», V, Vienna, 1886.

²² Del più noto Lucio Giugno Moderato Columella si ricorda il *De re rustica*, trattazione di tecnica e di economia agricola. Più interessante ci sembra ricordare le opere del filosofo ebreo di Barcellona del XII secolo Abraham Hiyya, cioè Savosarda. Tra questi l'enciclopedia matematico-

cano riferimenti al testo di Vitruvio, soprattutto a proposito delle macchine di Erone e di Ctesibio,²³ la cui “spettacularizzazione” evidenzia un'ulteriore direzione tesa a saldare la dimensione estetica con quella tecnica: ovvero quello dell'artificio, del fatto ad arte.²⁴

I codici dei *Ludi* sono, tra quelli degli scritti albertiani, i più ricchi di immagini (atte a documentare la risoluzione dei problemi proposti) perché qui, più che altrove, Alberti approda a quella concezione operativa che si riflette nella sua fenomenologia della creazione artistica: «Forse arò soddisfattovi, quando in queste cose iocundissime qui raccolte voi prenderete diletto sì in considerare sì ancora in praticarle e adoperarle».²⁵ Anche nei *Ludi*, dunque, Alberti opera su un doppio piano: quello teorico e quello pratico, che rende la riflessione immediatamente disponibile all'artista.

Nei primi sei problemi, che riguardano la misurazione di altezze e distanze, l'aspetto ludico-enigmistico –anch'esso caratteristico di un certo atteggiamento “sperimentale” presente nella pro-

sapientiale *I fondamenti della saggezza e la torre della fede* e gli scritti astronomici *Calcolo dei corsi delle stelle*, *Tabelle Astronomiche* e il *Libro del calendario*. Per quanto concerne le fonti dell'opera, Arrighi, oltre al Fibonacci, indica il trattato *De visu* dell'agostiniano fiorentino Grazia de' Castellani (G. ARRIGHI, *I Ludi matematici di L. B. Alberti*, Firenze, 1972, p. 33). Questa affermazione trova conferma in Vagnetti, che sottolinea però la maggiore importanza rivestita dai teoremi di Talete ed Euclide (noto per merito dei matematici musulmani dal XII secolo in Europa), e aggiunge come possibile fonte per la parte relativa alle macchine i *Taccuini* di Mariano di Jacopo detto il Taccola (L. VAGNETTI, op. cit., p. 182 ss). Sopra tutti resta naturalmente l'esempio fornito da Brunelleschi.

- 23 Da Vitruvio riprende anche la descrizione dell'odometro per la misurazione degli spazi percorsi, già noto a Erone di Alessandria, e dell'anemometro marino. L'ultimo capitolo del nono libro e i primi nove capitoli del decimo libro, infatti, erano stati dedicati dall'architetto di Augusto alla descrizione delle macchine dell'antichità di Ctesibio, Beroso, Erone, Metagene, Paconio. Le macchine, come lo stesso Vitruvio affermava, «che trovano un utile e piacevole impiego», VITRUVIO, op.cit., X, IX, p. 501.
- 24 L'ingegno di cui parla Alberti non riguarda naturalmente la sfera dell'immaginazione, ma quella della creatività. Per i rapporti intercorrenti tra arte e scienza in relazione a creatività, scoperta, invenzione si vedano: P. K. FEYERABEND, *Scienza come arte*, Bari, 1984 e R. PENROSE, *The Emperor's New Mind*, New York, 1989.
- 25 L. B. ALBERTI, *Ludi rerum mathematicarum*, in *Opere volgari* a cura di C. Grayson, Bari, 1973, vol. III, p. 133.

duzione artistica di Alberti accanto a quello riepilogativo— si alterna a quello operativo. I criteri proposti per le soluzioni topografiche consistono principalmente nell'applicazione dei teoremi di Euclide e Talete e nella conoscenza dei rapporti tra triangoli simili.

L'esposizione degli aspetti congiuntamente più ludici e operativi, sintetizzata dagli "artifici",²⁶ inizia con la presentazione della fontana di Erone e con la costruzione della meridiana, che si affianca a strumenti astrologici di più rilevante interesse come l'astrolabio e il quadrante.²⁷ Il riferimento alla misurazione del tempo attraverso l'osservazione delle stelle, che Alberti suggerisce nell'undicesimo problema, nonché la rappresentazione dell'astrolabio che accompagna l'esposizione nel codice Riccardiano (n. 2942, f. 55r.), confermano l'attenzione riservata dall'umanista ai legami tra matematica, astronomia, astrologia e dimensione operativa.

Analogo interesse è espresso nella descrizione degli strumenti utilizzati per le misurazioni. Nelle regole per la costruzione di una squadra, ad esempio, si evidenzia sia l'intenzione di disciplinare le operazioni fabbrili²⁸ sia il riferimento simbolico a cui rimanda il linguaggio geometrico. Vi ritroviamo infatti la predilezione per i numeri "sacri": «Farete col vostro filo una squadra ottima così. Cominciate dal primo capo del vostro filo e misurate tre passi, e lì fate un nodo. Poi da questo nodo più oltre ancora misurate per insino ancora passi quattro, e qui fate il secondo nodo, e indi ancora seguite e pure misurate, e quando siete in campo di passi cinque, fate il terzo nodo. Arete dunque in tutto questo filo misurato passi dodici». ²⁹ Ma se il procedimento costruttivo rivela una istanza tecnica ed una simbolica, lo strumento realizzato si presenta come il prolungamento degli arti dell'uomo, ed è pertanto interno al pro-

26 Ma per artifici sono da intendersi quelle ingegnose soluzioni strumentali che attraverso la meccanica applicano principi matematici. Platone stesso, nel *Timeo*, aveva elogiato l'uso degli strumenti nell'edilizia proprio in virtù della loro capacità di condurre questa disciplina verso una perfezione matematica (strumenti anche assai semplici, come il filo a piombo).

27 L'astrolabio piano, forse opera dell'arabo Arzachel, esercitò un particolare fascino su Alberti. Esso gli era noto grazie all'opera di Pietro D'Abano e alla descrizione contenuta nell'*Almagesto* di Tolomeo. Il quadrante, invece, era stato realizzato sempre per la misurazione degli astri intorno al 1200 dall'ebreo Don Profiat Tibbon.

28 La squadra compare come strumento fondamentale per lo scultore nel *De statua*.

29 L. B. ALBERTI, *Ludi*, cit., p. 154.

cesso gnoseologico di ri-produzione del conosciuto attraverso l'arte, come Alberti rivela nel *De Statua*: «Se i legnajuoli non avessero la Squadra, il Piombo, la Linea, l'Archipendolo, le Seste da fare il Cerchio mediante i quali strumenti essi possono ordinare gli angoli, spjanare, drizzare e terminare i loro lavori, credi tu che finalmente fusse riuscito loro il poterli fare comodissimamente e senza errori?».³⁰

La squadra e il regolo sono gli strumenti che consentono la determinazione del «por de' termini»,³¹ ovvero il conferimento di una misura alle parti come richiesto dalla «categoria estetica» della *finitio*, misura come «stabile e fermo e certo avvertimento e notamento, per il quale si conosce a mettere in numeri e misure, l'abitudini e proporzione e corrispondenza che anno in fra di loro tutte le parti del corpo l'una con l'altra, così per altezza, come per grossezza; e quella ch'esse anno ancora con tutta la lunghezza di esso corpo. E questo avvertimento o conoscimento si fa medianti due cose, cioè con un regolo grande, e con due Squadre mobili».³²

Il regolo è lo strumento deputato a rilevare le esatte proporzioni del corpo umano per tradurle in proporzioni artistiche. Anche esso è costruito per similitudine alle leggi della natura: è circolare e diviso in sei, sessanta e seicento parti. E' lo strumento che fonda ciò che Charles Seymour jr. ha definito «six-part modular canon»³³ e che determina altezza, orizzonte e profondità.

Per la realizzazione dei particolari, lo scultore potrà utilizzare invece il difinitore, uno strumento diviso in tre parti –l'orizzonte (sorta di astrolabio i cui gradi sono divisi in sei parti), la linda (regolo mobile fissato nel centro dell'orizzonte) e il piombo (filo a piombo)– che ricalca le caratteristiche del «goniometro» usato per il rilievo per coordinate polari³⁴ della *Descriptio*.

30 L. B. ALBERTI, *De statua*, Londra, 1726, p. 28 v.

31 «Il porre de' termini è quel determinamento o stabilimento che si fa del tirare tutte le linee, e dello svolgerle, del fermare gli angoli, gli sfondi, i rilievi, collocandogli tutti con vera e certa regola a' luoghi loro», *ibid.*, p. 30 v.

32 *Ibid.*, p. 30 v.

33 C. SEYMOUR jr., «Some aspects of Donatello's Method», in *Atti dell'VIII convegno internazionale di studi sul Rinascimento*, Firenze, 1966, p. 196.

34 Questo strumento viene citato nei *Ludi* per la misurazione della traiettoria dei proiettili, problema sul quale si sarebbe più a lungo soffermato Tartaglia.

Il rilievo topografico tra scienza e allegoria - Il difinitore, i cui quattro quarti sono divisi a loro volta in dodici parti (per un totale di 48),³⁵ rivela l'immanenza di una dimensione numerologica anche negli aspetti più strumentali delle discipline geometriche. In particolare, esso è uno strumento analogo al goniometro che Alberti descrive nella *Descriptio urbis Romae*,³⁶ rilievo topografico di Roma che meglio di ogni altro scritto rivela la contemporanea presenza di esattezza matematica e rimando simbolico.

La rappresentazione albertiana di Roma, per quanto più esatta di quelle che l'hanno preceduta, allegorizza infatti anche una rappresentazione del mondo. Con la riscoperta di Tolomeo³⁷ e la dif-

³⁵ Si tratta di una libera scelta di Alberti quella della suddivisione in 48 parti, come lui stesso afferma: «Fate un circolo su una tavola larga almeno un braccio, e segnate questo circolo in parte tutto attorno eguali quanto voi volete, e quante più siano meglio sarà, purchè siano distinti e nulla confuse. I soglio dividerlo in parti dodici equali, tirando diametri tutto per il circolo. Poi el lembo, cioè il dintorno, tutto divido in parte quarantotto, e queste quarantotto parte chiamo gradi». L. B. ALBERTI, *Ludi*, cit., p. 163.

³⁶ La datazione della *Descriptio urbis Romae* è piuttosto controversa. Alcuni studiosi la fanno risalire al primo soggiorno romano di Alberti tra il 1431 e il 1434. La Gadol pensa che i rilievi siano stati eseguiti in questo periodo, ma l'opera sia genericamente degli anni '40 (quindi prima dei *Ludi*). Ma gli ultimi studi di Orlandi e Vagnetti, Lehmann-Brockhaus, Tafuri, Benevolo e Pica hanno preferito datarla al secondo soggiorno romano, quello tra il 1443 e il 1455. Sicuramente il rilievo di Roma fu compiuto prima della stesura dei *Ludi*, in cui si trova un accenno («come feci quando ritrassi Roma»), ma probabilmente la breve opera fu compilata dopo (quindi dopo il '50-51). Vedi: G. ORLANDI, L. VAGNETTI, "Contributo alla storia del rilevamento architettonico", in «Quaderni dell'Istituto di Elementi di Architettura di Genova», Genova, ottobre, 1968; e L. VAGNETTI, "Lo studio di Roma negli scritti albertiani", in *Convegno internazionale nel V centenario di Leon Battista Alberti*, Roma, 1974. Gli altri testi di riferimento sono: E. GARIN, *La trattatistica latina e volgare*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. III, Milano, 1966, p. 226; LEHMANN-BROCKHAUS, "Alberti's Descriptio urbis Romae", in «Kunstchronik», s.l., 1960, XIII, 12, pp. 345-348; M. TAFURI, *L'architettura dell'umanesimo*, Bari, 1969, p. 30; L. BENEVOLO, *Storia dell'Architettura del Rinascimento*, Bari, 1968, p. 165; A. PICA, *La città stato di L. B. Alberti*, s. l., 1976.

³⁷ Essa avvenne all'inizio del XV secolo. «Just after 1400, a Byzantine manuscript of Ptolemy's geography was brought to Florence and translated into Latin», K. NEBENZHAL, *Atlas of Columbus and the great discoveries*, New York, 1991, p. 4.

fusione³⁸ di nuove mappe ispirate al suo sistema,³⁹ si era infatti consolidata l'immagine della terra centro del cosmo circondata dalla raffigurazione allegorica dei dodici venti principali, in rappresentanza dei complessivi 48. E proprio questi sono i numeri che ritroviamo nella quadripartizione del goniometro della *Descriptio*, lo strumento che, collocato sul colle del Campidoglio, mette in relazione macrocosmo e microcosmo⁴⁰ e consente il rilievo della città di Roma, *imago mundi* per eccellenza. Esso è liberamente ispirato all'astrolabio planisferico,⁴¹ presente nei *Taccuini* di Mariano di Jacopo detto il Taccola⁴² e al *quadrans novus* del dotto ebreo Don Profiat Tibbon. Come descrive Vagnetti, è composto da «una corona circolare denominata *orizzonte* e suddivisa in 48 gradi angolari di 4 minuti ciascuno, grande a piacere in funzione delle dimensioni che si desiderano per il grafico; l'*orizzonte* deve essere

38 Firenze, ricorda la Gadol, «was to become the center of the new Ptolemaic tradition of geographical and cartographical work which began in the first decade of fifteenth century», J. GADOL, *Leon Battista Alberti. Universal Man of the Early Renaissance*, Chicago-Londra, 1969, p. 164.

39 Il primo manoscritto latino della *Geographia* di Tolomeo non conteneva mappe, che furono invece largamente diffuse dagli umanisti fiorentini Francesco di Lapacino e Domenico di Leonardo Buoninsegni sulla base dei manoscritti greci medioevali.

40 Alberti si rifa' alla più tradizionale interpretazione del centro del mondo, ovvero quella che lo identifica con un monte o con una pietra (la Ka'aba ad esempio) perchè, secondo San Paolo, «Petra autem erat Christus».

41 E proprio nell'astrolabio piano possiamo vedere, in accordo con la Gadol, un precedente dello strumento messo a punto da Alberti per il rilievo di Roma. «The "mathematical instruments" which Alberti describes represent another of the traditions that entered into his geographical work. Among them are the astrolabe and quadrant (or square) which had been known for centuries. Western mariners, and the map makers who constructed the Portolano charts, had learned from the Arabs how to determine altitudes and azimuths with them. Alberti could have become familiar with their use in Genoa or Venice, for these were two of the leading centers of Portolan cartography in the fifteenth century, and both cities were centers of the Alberti family's mercantile enterprise», J. GADOL, op. cit., p. 168. A Padova, dove Alberti aveva studiato astrologia al Ginnasio Barzizza (vedi: A. FAVARO, *Galileo Galilei e lo studio di Padova*, Firenze, 1883), aveva insegnato astrologia e medicina dal 1306 Pietro D'Abano, autore del celebre *Astrolabium planum*.

42 M. TACCOLA, *Liber tertius de ingeneis ac edificitiis non usitatis*, a cura di J. H. Beck, Milano, 1969. Alberti potrebbe aver conosciuto il Taccola nel 1443, quando si fermò a Siena qualche mese al seguito di Eugenio IV.

completato da un raggio mobile e la distanza tra centro ed orizzonte deve essere suddivisa, sul raggio, in 50 parti uguali (gradi radiali) di quattro minuti ciascuno». ⁴³ La sua descrizione è presente sia nei *Ludi* ⁴⁴ che nella *Descriptio*: «Anzitutto si fisserà l'ampiezza della superficie da utilizzare, e si tratterà l'orizzonte in base a tale ampiezza. Chiamerò orizzonte un cerchio che racchiuderà il disegno della città che ci apprestiamo ad eseguire. Si dividerà la circonferenza dell'orizzonte in parti uguali, in numero di 48, che chiameremo gradi. A ciascuno di tali gradi, cominciando dall'inizio, si assegnerà un numero progressivo, con questa successione: 1, 2, 3, 4, 5, fino a 48; in modo tale che il primo grado dell'orizzonte suddetto abbia inizio a settentrione, mentre il grado posto a meridione abbia il numero 24, quello diretto verso l'equinozio orientale 12 e quello diretto verso l'equinozio occidentale 36. Ciascuno di questi gradi sarà di nuovo suddiviso in quattro parti, che si denominano minuti». ⁴⁵

E' proprio questa divisione in 48 parti che richiama a una consonanza simbolica: tutte le divisioni dei venti, da quella di Aristotele a quella di Timostene, da quella di Varrone a quelle di Vegetio e di Vitruvio sono articolate sulla base del numero otto e dei suoi multipli (cioè 24, 48, oppure 12, cioè 8 più la sua metà). ⁴⁶

Nonostante questi rimandi, e a contrario delle restituzioni di Flavio Biondo e Poggio Bracciolini, ⁴⁷ questo strumento consentì ad Alberti di effettuare l'esatto rilievo topografico contenuto nella *Descriptio*, corredato di tabelle numeriche che includono le coordi-

⁴³ L. VAGNETTI, "Lo studio di Roma negli scritti albertiani", in AA.VV., *Convegno internazionale nel V centenario di Leon Battista Alberti*, Roma, 1974, p. 80.

⁴⁴ «Misurate il sito e ambito d'una terra e di sue vie e cose in questo modo. Fate un circolo su una tavola larga almeno un braccio, e segnate questo circolo in parte tutto attorno equali quanto voi volete, e quante più sieno, meglio sarà, purchè siano distinte e nulla confuse. Io soglio dividerlo in parti dodici equali, tirando diametri tutto per entro al circolo. Poi el lembo, cioè il dintorno, tutto divido in parte quarantotto, e queste quarantotto parte chiamo gradi. E divido questi gradi ciascuno in parte quattro, e chiamoli minuti», L. B. ALBERTI, *Ludi*, cit., p. 163.

⁴⁵ L. B. ALBERTI, *Descriptio urbis Romae*, (trad. it. di G. Orlandi), in L. VAGNETTI, "Lo studio di Roma negli scritti albertiani", cit., p. 113.

⁴⁶ Afferma Vitruvio: «Chi conosce molti nomi di venti si stupirà forse del fatto che io ne nomini soltanto otto», VITRUVIO, *De Architectura*, I, VI, cit., p. 49.

⁴⁷ F. BIONDO, *Roma instaurata*, e P. BRACCIOLINI, *Ruinarum urbis descriptio*.

nate polari di punti (mura, monumenti, edifici, ecc.) caratteristici della topografia romana, con il quale Roma cessa di apparire come un indistinto geroglifico.⁴⁸

La scelta del punto di osservazione in cui viene collocato lo strumento, il Campidoglio,⁴⁹ non è indifferente. Il colle rappresenta l'*axis mundi*, la pietra-montagna originaria delle cosmogonie pagane e cristiane e il microcosmo stesso.⁵⁰ Esso è il centro in cui è fermato il compasso con il quale Alberti traccia il cerchio graduato per il rilievo della città. Centro che è matematico e simbolico insieme, centro geometrico e ombelico dell'*homo ad circulum* le cui mani e i cui piedi sono tangenti alla circonferenza disegnata da un compasso fermato nell'ombelico e con braccio pari a quello dell'uomo stesso.⁵¹

48 Roma era ancora sede dei pellegrinaggi devozionali alle tombe dei martiri e ai *signa marmorea*, gli innumerevoli *mirabilia* della Roma pagana già esaltati nei *Cataloghi dei Regionari* scritti al tempo di Augusto e nella *Narratio de mirabilibus urbis Romae* di Maestro Gregorio (il testo è a cura di R. B. C. Huygens, Leiden, 1970). Notizie a questo riguardo si trovano in C. FRUGONI, "L'antichità: dai Mirabilia alla propaganda politica", in AA.VV. *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, tomo I, in *Biblioteca di Storia dell'Arte*, Torino, 1984. Per un elenco dei testi redatti sulle orme dei Mirabilia si veda: R. VALENTINI, G. ZUCCHETTI, "Codice topografico della città di Roma", in «R. Istituto storico italiano», vol. III, Roma, 1940-53, pp. 1-66. Dopo il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti (1345) e l'*Epistola* del Vergerio, sarà la *Descriptio urbis Romae eiusque excellentiae* (1423) l'ultima opera di descrizione simbolica di Roma a precedere quella di Alberti.

49 Difficile stabilire da quale punto esatto del Campidoglio, se dall'Aracoeli o dalla sella collinare oggi occupata dal monumento a Marco Aurelio. Per dati più accurati si veda: L. VAGNETTI, "Lo studio di Roma negli scritti albertiani", cit., p. 105.

50 Questa caratteristica è esaltata da Poggio Bracciolini nell'*Historia de varietate fortunae*: «Cosa tristissima è questa e degna di non piccola meraviglia: questo colle del Campidoglio, una volta a capo dell'impero romano e cittadella del mondo, è a tal punto desolato, rovinato e mutato da quel suo primitivo splendore, che, mentre le viti si arrampicano sui seggi dei senatori, è diventato deposito di letame e d'immondezze», in E. GARIN, *Il Rinascimento italiano*, Milano, 1941, p. 50.

51 «Il centro naturale del corpo umano è l'ombelico; infatti se una persona si distendesse a terra supina a braccia e gambe divaricate, puntando il compasso sull'ombelico e tracciando una circonferenza, questa toccherebbe entrambe le estremità dei piedi e delle mani... Pertanto se la natura ha creato il corpo umano in modo che le membra abbiano una rispondenza proporzionata con tutta la figura nel suo complesso, a buon ragio-

Anche nella precisione richiesta al rilievo topografico,⁵² si rivela la presenza di quell'orizzonte estetico-simbolico che accompagna la riscoperta albertiana delle discipline geometrico-matematiche che rifondano e innalzano il prestigio delle arti. Tuttavia, il rilievo che le arti vengono ad assumere nel Rinascimento è reso possibile anche dalla rivalutazione della sfera pratica-operativa in virtù del parallelismo che si può istituire tra il fare artistico e quello divino. In questo senso, il tentativo è quello d'innalzare alla sfera dell'anima anche la dimensione fabbrile: «Signore, ho amato la bellezza della tua casa» afferma David nelle Scritture. Ad Alberti, priore e abbreviatore, non sfugge il parallelismo istituibile tra l'architetto e il Dio-faber, sommo costruttore del mondo, la cui verità si riflette nelle opere create.

ne gli antichi hanno stabilito che anche nelle loro opere si debba rispettare l'esatta proporzione delle singole parti con l'insieme della figura», VITRUVIO, cit., III, I, p. 127.

- 52 In effetti, a parte le mappe nautiche elaborate attraverso la determinazione delle rose dei venti, le «special maps of land areas drawn during the Middle Ages failed to achieve even the partial isomorphism of the mariners' charts. They were not graduated in any way and did not exhibit a method of schematization comparable to course lines until the Renaissance», J. GADOL, op. cit., p. 160.

PARTE SECONDA

Guerini e Associati - Pierluigi Panza - 24/10/12

Guerini e Associati - Pierluigi Panza - 24/10/12

7. *Ut rhetorica pictura*

Le parole dipinte - I diversi interpreti del *Della pittura*¹ hanno evidenziato la poliedricità di questo trattato. Tra questi, lord Clark lo ha interpretato come un manuale medioevale sul modello del ricettario di Cennini,² Spencer lo ha considerato un trattato retorico applicato all'arte della visione,³ Mallè ne ha ricostruito le caratteristiche storico-filologiche in rapporto alla produzione coeva,⁴ Baxandall ne ha evidenziato i rapporti con l'antica arte oratoria,⁵ la Lang si è soffermata sull'analisi del concetto di *historia*,⁶ Lise Bek ha condotto un serrato confronto tra il *Della pittura* e il *Libro dell'arte*;⁷ altri, infine, lo hanno studiato in rapporto alla più generale poetica di Alberti.

Qui, si cercherà di porre in luce il tentativo di Alberti di istituire il nuovo linguaggio della pittura sulla base di una disciplina del trivio, la retorica, e di una del quadrivio, la geometria, cercando in questo modo di elevare il prestigio della pittura a quello delle discipline liberali. Si rivela in tal modo la netta cesura concettuale esistente tra il *Della Pittura* e il coevo manuale-ricettario di Cennini.⁸

- 1 In appendice all'edizione del *Della pittura*, Firenze, 1950, a cura di L. Mallé, è proposto un saggio che ripercorre la fortuna critica del trattato, ove si riassumono le principali posizioni.
- 2 K. CLARK "Leon Battista Alberti on painting", in «Proceedings of the British Academy», II, 1944.
- 3 J. R. SPENCER, "Ut Rhetorica Pictura", «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XX, 1957, pp. 26-44.
- 4 L. MALLÈ, introduzione a L. B. ALBERTI, *Della pittura*, Firenze, 1950.
- 5 M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators*, Oxford, 1971.
- 6 S. LANG, «Alberti's de Pictura and the Poetics», Memoria depositata presso il Warburg Institute, 1983, CIC 100.
- 7 L. BEK, "Voti frateschi, virtù di umanista e regole di pittore", in «Analecta Romana», VI, 1971, p. 63 ss.
- 8 Il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini fu portato a compimento il 31 luglio 1437, mentre un anno prima, il 17 luglio 1436, Alberti aveva concluso la traduzione dal latino del *Della pittura*.

Il ricorso all'instaurazione di un codice linguistico per fondare una disciplina è costante in Alberti, che dedica anche uno specifico studio alla lingua: la cosiddetta *Grammatica della lingua toscana*.⁹

Nel caso specifico del trattato sulla pittura, questa attenzione agli studi linguistici e retorici è incentivata anche da un singolare incontro di date: l'attenzione per l'oratoria raggiunse infatti il suo massimo sviluppo dopo il primo decennio del Quattrocento, quando venne propagandata, come ricorda nelle sue *Vite di Uomini Illustri* Vespasiano da Bisticci, da insigni umanisti quali Lorenzo Valla, Leonardo Bruni, Leonardo Dati e Giannozzo Manetti.

In questo quadro, particolare successo riscossero la tropologia e la topica. Anche gli studi grammaticali, sviluppati sulla base dell'*ars minor* e *ars maior* di Donato e sulle *Institutio de arte grammatica* di Prisciano,¹⁰ continuarono ad essere coltivati.¹¹ Ma la vera riscoperta riguardò la retorica di Quintiliano e Cicerone.

Le partizioni dei dodici libri delle *Institutio oratoria*, per la loro vastità ed analiticità, risultarono un versatile strumento per classificare e suddividere anche altre discipline, in particolare quelle artistiche. In Quintiliano troviamo fondamentali divisioni, tra cui quella in discipline teoretiche (es. astrologia), pratiche (es. lavori manuali) ed effettive, in cui rientrano congiuntamente pittura e retorica. Quest'ultima, come tutte le arti, ha un fine persuasivo che ottiene il suo scopo –come sarà in Alberti per la pittura– attraverso l'esposizione del verosimile.¹²

La retoriche presentavano un tipo di suddivisione adatto per

⁹ L. B. ALBERTI, *Grammatica della lingua toscana*, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. III, Bari, 1973, p. 193. La visione albertiana della lingua è quella di tipo greco, ovvero grammaticale. Si tratta della «prima fase» dei possibili studi della lingua, come afferma F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, Bari, 1970, p. 9. Per la definitiva attribuzione ad Alberti di questo testo vedi: L. B. ALBERTI, *La prima grammatica della lingua volgare*, a cura di C. Grayson, Bologna, 1964.

¹⁰ Piuttosto nutrito era il *curriculum* degli *auctores* relativo agli studi grammaticali. Esso comprendeva Corrado di Hirsau, il grammatico Donato, il Catone dei *Disticha* (III sec. d. C.), Esopo, Aviano, Prospero d'Aquitania (V sec. d. C.), Prudenzio, Cicerone, Sallustio, Boezio, Orazio, Ovidio, Giovenale, Stazio e Virgilio.

¹¹ Per un approfondimento critico si veda C. GRAYSON, «Grammatici e grammatiche del Rinascimento», in *Rinascimento europeo e rinascimento veneziano*, a cura di V. Branca, Venezia, 1967.

¹² «Perciocché la retorica non si propone di dir sempre il vero, ma sì sempre il verosimile», M. F. QUINTILIANO, *I dodici libri delle istituzioni oratorie*, Venezia, 1858, p. 256.

essere esteso a tutto il “sistema” delle arti. La retorica «sarà a mio avviso, assai ben divisa –scrive Quintiliano– se tratteremo dell'arte, dell'artefice e dell'opera». ¹³ Si tratta di una distinzione che ritroviamo nei tre capitoli del *Della pittura*. Dell'ulteriore suddivisione in invenzione, disposizione, elocuzione, memoria e pronunziamento, Alberti fa uso delle prime tre categorie nella triplice divisione del secondo libro. Naturalmente anche le “categorie” dell'esordio, della narrazione, della digressione, della proporzione e della divisione trovano posto, in modo più sfumato, nel *Della pittura*.

L'ordine del discorso della retorica serve dunque ad Alberti per instaurare il nuovo linguaggio della pittura ¹⁴ in una prospettiva certo difficile, ma da «niuno altri...descripta». ¹⁵ Già questo esordio, che rivendica l'originalità dei suoi precetti, ¹⁶ è una figura retorica. ¹⁷ Anche l'incarico di svelare la nuova visione della pittura, che Alberti affida a se stesso, è un “luogo comune” della letteratura medioevale. ¹⁸

Addentrando in un esame più analitico delle corrispondenze tra partizioni della retorica classica e quelle della pittura, osserviamo come la struttura del trattato stesso tenti di risultare speculare a

¹³ «Igitur rhetorice (...) sic, ut opinor, optime dividetur, ut de arte, de artefice, de opere dicamus», *ibid.*, pp. 227-228.

¹⁴ Del senso di rinascita è pervaso il proemio del *Della pittura*, dove, prendendo ad esempio soprattutto Brunelleschi, e poi Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia e Masaccio, Alberti esalta le opere dei nuovi “antichi”, dei nuovi protagonisti che la natura, «fatta antica et stracca, più non producea» da molto tempo. Su questo argomento si veda: M. AURIGEMMA, *Aspetti della letteratura del primo Quattrocento*, Napoli, s. d., pp. 121 ss.

¹⁵ L. B. ALBERTI, *Della pittura*, a cura di L. Mallè, Firenze, 1950, p. 55.

¹⁶ «Confessoti se a quelli antiqui, avendo quale aveano chopia da chi imparare e imitarli, meno era difficile salire in cognitione di quelle supreme arti quali oggi annoi sono fatichosissime ma quinci tanto più el nostro nome più debba essere maggiore se noi senza preceptori, senza exemplo alchuno, truoviamo arti et scientie non udite et mai vedute», *ibid.*, p. 54.

¹⁷ All'inizio del Paradiso (II, 7) Dante dice: «L'acqua ch'io prendo già mai non si corse», e nella *Monarchia* (I, 1,3) «intemptatas ab aliis ostendere veritates». Gli fa eco Ariosto «Dirò d'Orlando in un medesimo tratto/ Cosa non detta in prosa mai né in rima». Ma questa tradizione è già presente in Orazio (*Carm.* III, 1, 2) «carmina non prius audita».

¹⁸ Si trova, ad esempio, in Chrétien de Troyes, in Jacquemart Gielée e, naturalmente, nel *De Monarchia* (I, 1,3) di Dante: «ne de infossi talenti culpa redarguar».

quello della materia trattata, e presenti sia rimandi con le partizioni retoriche che con il modello della natura, che procede dal semplice al complesso.

Il *Della pittura*, infatti, è diviso in tre libri che corrispondono alla generale partizione retorica di Quintiliano, di cui il secondo è diviso in tre parti, che corrispondono alle tre “categorie” della pittura. Il ricorso alla triade rimanda alla divisione originaria e archetipa della pittura che è tratta dall'osservazione della natura: «Dividisi la pittura in tre parti, qual divisione abbiamo presta dalla natura». ¹⁹

L'osservazione e la fondatività archetipa attribuita alla natura precedono dunque l'istituzione di un linguaggio che su di essa si istituisce. Per questo, nel *Della pittura*, anche l'ordine della natura viene esteso all'opera e al trattato. Un ordine che, come affermava nel suo *Trattato dell'arte* Giampaolo Lomazzo riprendendo un passo della *Fisica* di Aristotele, procede dall'imperfetto al perfetto, dal particolare all'universale. ²⁰ Edward Wright associa questo procedimento a uno schema di evoluzione pedagogica che salda filogenesi ed ontogenesi, e rileva un progressivo articolarsi verso una completa maturazione delle regole della pittura dal primo al terzo libro. ²¹ Ciò in omologia anche con lo studio della lingua, dove l'analisi del segno precede quella della parola e del discorso, così come nella pittura quella del punto precede quella della superficie e dell'*historia*, ed è trattata da Alberti prima di queste. ²²

Nel primo libro, infatti, Alberti tratta degli elementi e delle

¹⁹ L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., p. 81.

²⁰ Al contrario, l'ordine della dottrina procede dall'universale al particolare. Si veda: GIAMPAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, Hildesheim, 1968, pp. 13-16. Sull'organizzazione interna del trattato si sofferma D. R. E. WRIGHT, “Alberti's de pictura”, in «Journal of the Warburg», XLVII, Londra, 1984, secondo cui, tra l'altro, nell'organizzazione Alberti segue una triplice suddivisione ciceroniana: A) preliminare descrizione dell'arte e dei suoi fini, B) divisioni dell'arte, C) esposizione della materia dell'arte nei suoi dettagli.

²¹ «The pedagogic model chosen by Alberti was purposely geared to the several stages of human mental development. It began with basic elements, the ABCs, and built toward more and more complex notions and concepts by a process of synthetizing», D.R.E. WRIGHT, op.cit., p. 54.

²² Secondo Edward Wright questo procedimento, «inductive and cumulative» è basato soprattutto su alcuni passi della *Metafisica* (980 a, 981 b) di Aristotele. Questa interpretazione è sviluppata anche sulla base del *Metalogicon* di Giovanni di Salisbury, che ricorda come le categorie aristoteliche stanno all'alfabeto come l'interpretazione alle sillabe.

istruzioni di base della tecnica pittorica (geometria e ottica), peraltro approfonditi anche separatamente nel *De punctis et lineis apud pictores* (1435), negli *Elementi di pittura* (1436) e nel *De lunularum quadratura* (1450 circa).

E' in particolare nel *De punctis et lineis apud pictores* che si abbozza la definizione del punto come segno unitario (fonema):²³ «Dico in principio dobbiamo sapere il punto essere segno quale non si possa dividere in parte. Segnio qui appello qualunque cosa stia alla superficie per modo che l'occhio possa vederla».²⁴

Questa definizione individua il primo elemento dell'“alfabeto” pittorico albertiano.²⁵ La caratteristica del punto è quella di potersi unire con elementi identici sino a dare origine alla linea. Più linee accostate formano una superficie, ovvero il canovaccio su cui si dipana l'*historia*, che è il “discorso” della pittura organizzato topicamente e tropologicamente.

E' su questo ordine linguistico-geometrico, che presenta uno sviluppo naturale dal massimo grado di semplicità al massimo grado di entropia, che Alberti fonda la “grammatica” della pittura come linguaggio retorico. Tutti le parti che la costituiscono tendono ad essere inserite in un orizzonte linguistico che procede secondo l'ordine della natura ed è strutturato secondo gli schemi retorici.²⁶

23 L. B. ALBERTI, *De punctis et lineis apud pictores*, in G. MANCINI, *Opera inedita*, cit. Questa “grammatica” della pittura fondata sull'unità originaria del punto, si ritrova anche nel *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca.

24 L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., p. 55.

25 Si noti come il pittore dovrà imparare questo alfabeto dal semplice al complesso: «Voglio che i giovani quali ora nuovi si danno a dipigniere, così facciano quanto veggo di chi inpara a scrivere. Questi in prima separato insegnano tutte le forme delle lettere, quali li antiqui chiamano helementi, poi insegnano le silabe, poi apresso insegnano componere tutte le dizioni; con questa ragione ancora seguitino i nostri a dipigniere. Imprima imparino ben disegnare li orli delle superficie et qui se exercitino quasi come ne primi helementi della pittura, poi imparino giugnere insieme le superficie et qui se exercitino quasi come ne primi helementi della pittura, poi imparino giugnere insieme le superficie, poi imparino ciascuna forma distinta di ciascuno membro...», L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., p. 106.

26 Così i colori fondamentali sono quattro, perché quattro sono gli elementi della natura: «Dico per la permistione de colori nascere infiniti altri colori ma veri colori solo essere, quanto li elementi, quattro...» L. B. ALBERTI, *ibid.*, p. 63.

Definiti gli elementi base, nel secondo libro Alberti si cimenta sui fondamenti stessi della “lingua” pittorica –che sono le tre note categorie della *circumscriptio*, della *compositio* e della *receptio luminum*–, ovvero sulle regole della composizione del discorso pittorico. Il terzo libro, infine, è dedicato al carattere morale dell'artista e ai precetti che regolano la professione, ovvero il *pictoris officium*.

Questo procedimento come è detto, è modulato sulla base della retorica di Quintiliano. Nei suoi primi due libri, il retore latino aveva esposto le regole base per apprendere a leggere e scrivere (che corrispondono al primo libro del *Della pittura* e ai trattatelli geometrici), nei libri compresi tra il terzo e l'undicesimo aveva invece trattato delle cinque parti della scienza retorica (*Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria*, *Pronunciatio*, che si ritrovano nel secondo libro del *Della pittura*) mentre nel dodicesimo, infine, del carattere morale dell'oratore e dei suoi “officia” (terzo libro del *Della pittura*).²⁷

La triplice divisione della materia pittorica esposta nel secondo libro, e direttamente ispirata alla retorica classica, si ritrova anche in altri trattatisti. Piero della Francesca parla di una triplice divisione in “disegno”, “commensuratio” e “colorare”, che si ritrovano poi nel Dolce nella partizione in “disegno”, “invenzione” e “colorito”. L'unica variazione, anche in trattatisti minori, riguarda l'elemento mediano, che può essere la proporzione, la struttura, l'idea o l'invenzione.

Secondo Chastel, con questo procedimento, Alberti «ha trasferito per la prima volta alla pittura gli schemi astratti e le nozioni della retorica».²⁸ Secondo lo storico francese le fonti di Alberti sono Cicerone e, come abbiamo visto, Quintiliano, alle opere dei quali si rifà ripristinando le coppie *ars-studium* e *natura-ingenium* nella triplice ripartizione retorico-pittorica, dove ai *rudimenta* corrisponderebbe l'*inventio*, alla *pictura* l'*elocutio* (e queste due formano lo *studium*) e al *pictor* l'*ingenium* (che da solo rappresenta la coppia ingegno-natura).

Si scopre così che la tripartizione del secondo libro *Della pittura*, oltre a richiamare la partizione quintiliana di invenzione, disposizione e locuzione, si rifa' anche a quella ciceroniana. Alla

²⁷ Come ricorda ancora E. WRIGHT, op. cit., p.56, «Quintilian's *Institutio oratoria* resembled those of the lost *Studiosus* of Pliny the Elder “Three volumes divided into six sections...in which he trains the orator from infancy and brings him to perfection”» (Lettera, III, 5).

²⁸ A. CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze*, Torino, 1964, p. 106.

circumscriptio corrisponde infatti l'*inventio*, alla *compositio* la *dispositio* e alla *receptio luminum* l'*elocutio*.

Anche secondo Barry Katz, il ricorso alla retorica di Cicerone, che Alberti aveva appreso a Padova,²⁹ è evidente. Sulla base del precedente studio di John Spencer,³⁰ Barry Katz sostiene che l'*exordium* ciceroniano è ripreso nella dedica, la *narratio* nella storia rappresentata, la *confirmatio* nell'attribuzione alla pittura di merito e valore e la *peroratio* nell'esortazione agli artisti di seguire i nuovi precetti illustrati. «Only *refutatio* –conclude– is lacking, for he includes no one area in the treatise in which he refutes his predecessors and opponents. He does however, level sharp attacks throughout on what he considers bad practise».³¹

Come la retorica, inoltre, anche la pittura ha come fine la persuasione, che ottiene attraverso un discorso (l'*historia*). Essa muove l'animo dell'uomo al bello, al buono e all'utile. «For Cicero an emotional response is victory; for Alberti it means to capture the eyes and soul of the beholder».³² Il linguaggio della pittura si scopre così orientato verso una comunicazione empatica. Tutte le raffigurazioni pittoriche dell'antichità citate nel trattato –La Calunnia di Apelle, L'immolazione di Ifigenia, Diana e le ninfe, ecc.– muovono l'anima verso la commozione, passando dalla comunicazione del linguaggio a quella tra i corpi.³³

Non bisogna però ritenere il *Della pittura* un trattato solo specularmente costruito sulla retorica antica. Le partizioni ciceroniane, sono spesso dissimulate in modi diversi. Anche passi di

29 M. BARRY KATZ, *Leon Battista Alberti and the Humanist Theory of the Arts*, New York, s.d. Gasparino da Barzizza aveva infatti scritto una Retorica. Vedi J. R. SPENCER, "Ut Rhetorica pictura", in «Journal of the Warburg», XX, 1,2, Londra, 1957. Sullo studio della retorica al Collegio di Barzizza si soffermano anche D. R. E. WRIGHT, op.cit., pp. 68 ss, e J. GADOL, op.cit., pp. 4 ss. Chiaramente Barzizza fu tra i primi a prendere conoscenza dei lavori di Quintiliano rinvenuti nel 1416 da Poggio Bracciolini nel monastero di San Gallo. Entusiasmo per il metodo pedagogico di Quintiliano dimostrarono anche Ambrogio Traversari e Vittorino da Feltre, entrambi noti ad Alberti. Vedi M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators*, Oxford, 1971, pp. 124-129.

30 Vedi: J. R. SPENCER, op. cit.

31 M. BARRY KATZ, op. cit., p. 21.

32 J. R. SPENCER, op. cit., p. 41.

33 In questa direzione si avverte lo sforzo di instaurare anche un nuovo linguaggio "fisiognomico", in cui alle espressioni della grammatica figurativa corrispondono riconoscibili stati d'animo nell'osservatore.

Plinio, Plutarco, come ricorda Spencer, sono «taken out of context and introduced into *Della pittura* in a new context that frequently alters radically their original meaning». ³⁴ Alberti, come in altri scritti, procede spesso in maniera eclettica, conglobando fonti e orientamenti anche non omogenei. Ma più che l'origine dei prelievi, ³⁵ è importante sottolineare la capacità di Alberti di piegarli a un disegno sintetico e originale costruito attraverso l'apporto di un gran numero di testimonianze e teso a rivalutare l'arte del disegno. In questa direzione, il metodo "eclettico" mostra la sua rilevante portata teorica e gnoseologica. Se la conoscenza si può fondare sul conosciuto, un eclettismo di base diventa insito al procedimento della costruzione delle discipline attuato nella modernità. Le parole chiave del nuovo lessico, *ratione, arte, diligentia, ingenio*, sono quelle dell'antica oratoria. Ma, al di là della analogia lessicale, esse assumono un nuovo significato nell'organizzazione della materia pittorica.

I tre volti della pittura - Mentre il *Libro dell'arte* di Cennini riassume i segreti di centinaia di botteghe medioevali, il *Della pittura* li discrimina in un percorso sorretto dalla fiducia del legame tra arte e conoscenza, che esalta la liberalità della pittura.

In questo quadro, la mano, e lo strumento come prolungamento della mano, assumono validità gnoseologica non riducendosi al rango di mezzi; la tecnica dell'*artifex* diventa inerente al progetto. La rivalutazione non avviene per intuizione creatrice fermata con la mano, ma nella ripresentazione della natura resa possibile dal rapporto occhio-mente: «Delle cose quali non possiamo vedere –afferma Alberti– niuno nega nulla appartenersene al pittore. Solo studia il pittore fingiere quello che si vede». ³⁶ Ne consegue una perdita di potere della destrezza e dell'azione prassistica (ma non sensistica) del corpo, in favore del percorso gnoseologico-matematico: «Scrivendo de pictura in questi brevissimi commentari, adciò ch'el nostro dire sia ben chiaro piglieremo da mathematici quelle cose in prima quali alla nostra materia appartengono. Ma in ogni nostro favellare molto priego si consideri me non chome mathematico ma come pictore scrivere di queste cose». ³⁷

Alberti e Cennini concordano invece sull'importanza da attri-

³⁴ J. R. SPENCER, op. cit., p. 32.

³⁵ Per una dettagliata analisi dei riscontri si veda ancora J. R. SPENCER, op. cit.

³⁶ L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., p.55.

³⁷ Ibid.

buire al disegno. Per entrambi è la parte più “autonoma” del quadro; per Alberti è anche «l'oggetto del godimento disinteressato»³⁸ e il linguaggio attraverso cui la narrazione (istanza morale) si esprime. Esso è determinante per tradurre il processo conoscitivo in atto pratico, come mostra l'insistita spiegazione dell'uso del “velo” per ottenere una libera visione prospettica e l'importanza attribuita al disegno nella *circonscrizione*, la divisione «che descrive l'attorniare dell'orlo nella pittura».³⁹

La *circonscrizione* è dunque la prima delle parti in cui, secondo lo schema retorico analizzato, è divisa l'arte di dipingere. Essa è determinata dal disegno, il cui fondamento, come già visto, è la linea, elemento composto della sintassi figurativa capace di rappresentare le sfumature dei sentimenti del rappresentato.⁴⁰

Il rappresentato è l'*historia*, che risulta l'elemento fondamentale della *compositio* che è invece «quella ragione di dipingere per la quale le parti si conpongono nella opera dipinta», ovvero il piano del contenuto. La *compositio*, traduzione latina del greco *harmoge*, consiste nel “mettere insieme”.⁴¹

A contrario di Cennini, che «si dedica per lo più alla singola figura»,⁴² Alberti predilige la composizione del discorso: «Dispiacemi la solitudine in istoria».⁴³ La stessa figura rappresentata è costituita di parti che arrecano significazione al discorso complessivo. Sono i muscoli, la pelle, il linguaggio del corpo a esprimere ciò che si agita nella mente dei personaggi della storia ed a permettere

38 L. BEK, op. cit., p. 71. «et non raro pur si vede solo una buona circonscrizione, cioè uno buono disegno, per sè essere gratissimo», L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., p. 82.

39 Ibid., p. 82.

40 Altrettanta attenzione alla grammatica figurativa è dedicata da Piero della Francesca nel *De prospectiva pingendi*. Ancor più che in Alberti, in Piero è presente una logica deduttiva: si parte dalla definizione del punto come «essere cosa tanto picholina quanto è possibile ad occhio comprendere», per arrivare alla rappresentazione prospettica di un corpo tridimensionale. In Piero, inoltre, assistiamo al proliferare di possibilità rappresentative di uno specifico oggetto tutte geometricamente valide. A questo proposito Michele Emmer afferma che «la geometria come dato assoluto, lo spazio a priori di Kant, perde consistenza», M. EMMER, *La perfezione visibile*, Roma, 1991, p. 48.

41 J. J. POLLITT, *The ancient view of Greek Art*, Londra, 1974, pp. 226-227.

42 L. BEK, cit., p. 75.

43 L. B. ALBERTI, *Della pittura*, op. cit., p. 92.

la comunicazione “empatica” con l'anima dell'osservatore. Dall'articolare di questa «composizione della superficie» nasce «quella gratia ne corpi quale dicono bellezza».44

A questo proposito, come già ricordava Santinello, non si può parlare di formalismo ma piuttosto di un richiamo alla costruzione armonica del dipinto come forma organica, “forma vivente”: «Adunque, in questa compositione di superficie molto si cerca la gratia et bellezza delle cose quale, ad chi voglia seguirla, pare amme niuna più atta et più certa via che di torla dalla natura, ponendo mente in che modo la natura maravigliosa artefice delle cose, bene abbia in bei corpi conposte le superficie; ad quale imitarla si conviene molto avervi continovo pensieri et cura insieme».45 Il “movimento d'animo” che questa suscita parla ai corpi perché l'anima «è esistita da principio, prima di tutti i corpi, e che più di ogni altra cosa essa è causa dei loro cambiamenti».46

La storia assume anche un valore morale e didattico perché consente di eternare l'*exemplum*. Essa è storia, memoria e monumento all'azione eroica e conferisce alla pittura un valore testimoniale legato al carattere di veridicità che la rappresentazione assume. Veridicità che si legittima con le immagini classiche e mitologiche che vengono raffigurate: «Dicemmo ancora alla compositione de' membri doversi certa spetie; et sarebbe cosa assurda, se le mani di Helena o di Efigenia fussero vecchizze et gotiche; o se in Nestor fusse la fronte crespata o le coscie d'un fachino...».47

La fondamentale importanza attribuita alla narrazione è una caratteristica della *Poetica* aristotelica. Aveva infatti affermato Aristotele: «Sono sei dunque gli elementi costitutivi di ogni tragedia...: e sono, la favola, i caratteri, il linguaggio, il pensiero, lo spettacolo e la composizione musicale... Il più importante di questi elementi è la composizione dei casi [cioè la favola]».48 Come nell'*historia* di Alberti, nella favola è più importante l'insieme rispetto ai caratteri, ed è esaltato il fine educativo e catartico. Tuttavia, come sottolinea la Lang, l'*historia* di Alberti non corrisponde immediatamente al *mythos* di Aristotele. Essa è ancor più fondativa; intorno ad essa ruota la fenomenologia della creazione artistica.49 E ciò soprattutto

44 Ibid., p. 85.

45 Ibid., p. 88.

46 PLATONE, *Leggi*, 891, op. cit., p. 1346.

47 L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., p. 115.

48 ARISTOTELE, *Poetica*, 6, 1450 a, Bari, 1984, p. 204.

49 Non è possibile attestare una sicura derivazione dell'*historia* dalla *Poetica*, anche se Alberti conosceva probabilmente il commento ad

per la capacità di comunicazione “empatica” propria della storia: «Poi moverà l'istoria l'animo quando li homini ivi dipinti molto porgerranno suo movimento d'animo. Interviene da natura, quale nulla più che lei si trouva capace di cose ad sé simile, che piagniamo con chi piange et ridiamo chon chi ride». ⁵⁰ E' grazie a questa complessità comunicativa che la pittura fa «i morti, dopo molti secoli esser quasi vivi». ⁵¹

Resta da analizzare la terza ed ultima categoria della pittura, la *receptio luminum*. Essa riguarda il ruolo della luce e dei colori nel quadro. Anche su questo punto la differenza con i precedenti scritti sull'arte di dipingere è evidente. Non si pensi solo all'ipervalutazione del colore che in Alberti vien meno, ma anche alla distanza che separa Alberti da Cennini, per il quale il colore è ancora uno strumento grezzo, ricavato dalla macinazione della terra o dei metalli. Ad Alberti interessa il colore come *medium* ottico, la «amicitia dei colori» ⁵² che permette di collegarli tra di loro e alle cose per concordanza e similitudine. ⁵³

Alberti riduce a due, il bianco e il nero, i principali pigmenti. Essi sono dei *media* simbolici che rappresentano la luce e le tenebre: «Et dicemmo che il bianco e il nero al pittore exprimea l'ombra et il chiarore; tutti li altri colori essere al pittore come materia a quale agiugnesse più o meno ombra o lume». ⁵⁴ Più che veri e propri colori, il bianco e il nero rappresentano i lumi, le forze opposte

Aristotele di Averroé. Come afferma L. COOPER in *The poetics of Aristotele*, New York, 1963, p. 96, il trattato dello stagirita fu sicuramente conosciuto in Italia dopo la traduzione del Valla. Prima della caduta di Costantinopoli esso fu diffuso in Italia da alcuni pensatori greci. E' possibile che Alberti abbia appreso il testo dai primi fuoriusciti, ma contatti con i greci sono attestati solo a partire dal 1437, cioè appena dopo la stesura del *De pictura*. Tuttavia un commentario di Averroè era depositato a Mantova, ma non ci sono prove certe che Alberti ne venne in possesso. «Although the exact source of Alberti's knowledge of the *Poetics* may never be known, it can no longer be denied that it was possible for him to have access either to the original text or to Averroes' commentary in Latin, or both», S. LANG, *Alberti's "De Pictura" and the "Poetics"*, dattiloscritto, Warburg Institute CIC 100, pp. 10-12.

50 L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., p. 93.

51 Ibid., p. 76.

52 Ibid., p. 101.

53 E' la trama semantica di cui scrive M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, Milano, 1978, p. 31 ss.

54 L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., p. 98.

che danno vita alla rappresentazione pittorica. I veri colori, per Alberti, «esistono solo come “spetie” individuate dal bianco al nero». ⁵⁵ Alberti è preoccupato che i colori siano in grado di fornire plasticità e vita al soggetto rappresentato, e che il mutuo contrasto si sublimi nella totalità dell'opera come *amicitia*: «Sarà questa comparatione, ivi la bellezza de colori più chiara et più leggiadra, et truovasi certa amicitia de' colori, che l'uno giunto con l'altro li porgie dignità et gratia». ⁵⁶ L'organicità dell'opera si specchia in questa sintesi tra valori plastici, effetti chiaroscurali e coloristici. Nell'accordo del bianco e del nero (che sono categorie dello spirito più che pigmenti) con gli altri quattro colori – rosso fuoco, blu cielo, verde acqua e color terra– Alberti individua uno strumento per esprimere il movimento dell'*historia*.

Descritta la “receptio luminum”, all'artista risulta noto l'intero processo. Egli può così procedere con rapidità alla realizzazione dell'opera. ⁵⁷

⁵⁵ L. MALLÈ, introduzione a L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., p. 41.

⁵⁶ L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., p. 101.

⁵⁷ «Et se alcuno si troverà pigro artefice, costui per questo così sarà pigro, perché lento et temoroso tenderà quelle cose quale non arà prima fatte nella sua mente conosciute et chiare», *ibid.*, p. 110.

8. *Percezione e rappresentazione: la prospettiva*

Percezione e geometria nella “teoria della visione” - Come Platone,¹ Alberti attribuisce alla vista il primato fra le facoltà sensitive, elevandola a strumento principe della conoscenza. L'occhio è per lui l'organo che avvia l'indagine sul mondo della vita in una prospettiva di veridicità ed evidenza., che viene elaborata dalla coscienza soggettiva. Come rilevato da Jaspers per Leonardo, anche l'intento di Alberti è quello di mostrare che nella superficie della “Natura-naturata” si può cogliere il fondo, che si «rende presente»,² della “Natura-naturante”. La vista è il senso che rende possibile questo “coglimento” e che attiva l'indagine preliminare all'atto fabbrile e rappresentativo della creazione artistica.

Nel linguaggio della geometria Alberti individua il *medium* più confacente per operare la trascrizione del percepito nel rappresentato, ovvero per generalizzare l'originario rapporto tra il mondo e la coscienza soggettiva. Esso non costituisce una restituzione “naturalistica” ma un «coglimento dell'essenza stessa della natura». ³ E' il *medium* che consente l'osmosi tra “regole” della natura e dell'arte. Non presenta l'oggettività della geometria analitica;⁴ e rimanda agli originari rapporti con l'attività percettiva.

¹ «La vista è infatti il più acuto dei nostri sensi corporei, ma con essa non si vede la sapienza... Ora invece alla sola bellezza toccò questo privilegio d'essere la più evidente e la più amabile», PLATONE, *Fedro*, 250-251, cit., p. 481. Già in questo passo comunque, a parte il riferimento al dato sensibile, si coglie subito la distanza tra Platone, che muove verso una spiritualizzazione della conoscenza, e Alberti, che esalta il potere dell'occhio come fondamento sensibile.

² K. JASPERS, *Leonardo filosofo*, (1953), Napoli, 1983, p. 39.

³ E. FRANZINI, *Il mito di Leonardo*, cit., p. 49.

⁴ Attraverso la geometrizzazione avviene il passaggio dalla individuazione spazio-temporale delle manifestazioni sensibili alla “oggettività ideale” descritto da E. HUSSERL, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, a cura di E. Filippini, Milano, 1961, pp. 384 ss.

All'interno di questo disegno, la riduzione simbolica operata dalla prospettiva, che consente il passaggio dal naturale all'artificiale, rivela la centralità che viene assumendo la questione del linguaggio dell'arte come *medium* tra indagine gnoseologica e attività rappresentativa. Essa infatti, come già sottolineato da Ernesto d'Alfonso, «presuppone la volontà di *scrivere* il vedere, e necessita di una tecnica». ⁵

Quando Filippo Brunelleschi inventa la costruzione prospettica per punti di distanza, dimostrando come, possedendo le esatte misure di un volume, lo si possa riprodurre in modo da vederlo come vero, e scoprendo così la *perspectivas artificialis* o *pingendi*, si mette a punto un sistema linguistico in grado di saldare senza soluzione di continuità il rappresentato al percepito, ovvero al conosciuto.

Questo rapporto tra rappresentazione e conoscenza è frutto di un più generale momento di continuità: il legame tra studi sulla visione e sulla prospettiva e studi di metafisica era infatti così contiguo che spesso, nel corso del XIII e XIV secolo, i termini filosofo e prospettivo vennero usati come sinonimi. ⁶

La riflessione sulla immanente rappresentabilità e descrittibilità della visione, così come il potere divino attribuitole da Alberti, si inseriscono, quest'ultimo con straordinaria novità, ⁷ non nella tradizione platonizzante di Proclo e Avicenna bensì in quella stoico-aristotelica inaugurata da Al Kindi e in quella medico-aristotelica di Alhazen. Il primo, nel *De aspectibus* aveva introdotto quel «principio dell'evidenza sensibile della vista» ⁸ che, attraverso il potere della forma, permette il riconoscimento della sostanza prima, la materia. Ciò costituiva l'alternativa alle “filosofie della luce” ispirate a Plotino.

⁵ E. D'ALFONSO, *Appunti per una semiotica dell'architettura*, Milano, 1976, p. 43.

⁶ Tuttavia, in Grossatesta, la vera e propria prospettiva come la definisce nel *De iride seu et speculo* (R. GROSSATESTA, *De iride seu de iride et speculo*, in *Beitraege zur Gesch. der Philosophie des Mittelalters*, IX, Monaco, 1912) sembra afferire più all'ambito rappresentativo che gnoseologico, non definendo il *quid* delle cose bensì il *propter quid*, la spiegazione dei modi e delle cause della visione della cosa.

⁷ Il potere divino della visione aveva sempre previsto l'identificazione neoplatonica di Dio con la luce secondo lo schema sintetizzato da Bartolomeo da Bologna nel *De luce*.

⁸ G. FEDERICI VESCOVINI, *Studi sulla prospettiva medioevale*, Torino, 1965, p. 39.

Il secondo invece, sempre in un'opera tradotta nel XII secolo con il titolo *De aspectibus*,⁹ era approdato a una spiegazione geometrica dell'atto visivo basato sul fenomeno della rifrazione anziché della riflessione.¹⁰ Proprio mediante le leggi dell'ottica geometrica Alhazen, in opposizione ad Avicenna, aveva esaltato il ruolo conoscitivo della percezione, e istituito quella certezza della visione che ritroviamo in Biagio Pelacani, diretto riferimento di Alberti.¹¹

Anche nella *Metaphysica* di Buridano, accanto al valore conoscitivo attribuito alla percezione, si fa spazio l'idea di prospettiva come scienza matematica. Si tratta di un'intuizione ripresa da Domenico da Chivasso e, in generale, da tutti i nominalisti che ritenevano le determinazioni geometriche (punti, linee, cerchi, ecc.) delle proprietà geometriche ideali. Esse non sono più che *flatus vocis*, unità linguistiche elementari distinte dalla cosa, a partire dalle quali la scienza e l'arte – come mostra anche Alberti nel *De punctis et lineis apud pictores* e negli *Elementi di pittura* – istituiscono la loro rappresentabilità.¹²

Questa doppia istanza della visione, sensibile-percettiva e

⁹ L'opera fu probabilmente tradotta da Gherardo da Cremona. Essa è nota anche con i nomi di *Perspectiva*, *De visu*, e di *Optica*.

¹⁰ Nella sua spiegazione dell'occhio e del fenomeno visivo, Alhazen adatta gli elementi della medicina arabo-galenica allora noti alle leggi della geometria. «Così non è la retina la parte più importante dell'occhio, ma l'umore glaciale. Quest'ultimo viene impressionato dall'immagine luminosa esterna, e la trasmette al nervo ottico secondo le leggi geometriche della diffusione radiale della luce, e da qui giunge alla parte anteriore del cervello dove si trova l'ultimo senziante o senso comune», G. FEDERICI VESCOVINI, cit., p. 115.

¹¹ La distanza tra il *De pictura* di Alberti e il *De conjecturis* di Cusano su questi temi, è una distanza che si misura proprio nell'aderenza del primo agli studi ottici di tradizione aristotelica e fondati sul potere conoscitivo della sensazione e sul tentativo di geometrizzazione linguistica, e del secondo alla tradizione platonizzante del *Liber de causis* dello pseudo-Avicenna. Avicenna spiega il prodursi della visione nel *Liber sextus naturalium* o *De anima*. «Qui –ricorda Graziella Federici Veskovini– Avicenna discute di alcune teorie da cui dissente, particolarmente quelle che poggiano su impostazioni materialistiche, o che comunque ammettono la realtà del mondo corporeo», G. FEDERICI VESCOVINI, cit., p. 85.

¹² Sia l'impostazione che alcune espressioni delle due opere di Alberti citate riecheggiano proprio le tesi nominaliste di un manoscritto fiorentino della fine del XIV secolo contenente un commento al *De visu* di Euclide, dove si sviluppa un'indagine articolata in tre parti: il *De puncto*, il *De lineis* e il *De angulis*.

matematico-rappresentativa, trova una sintesi proprio in Biagio Pelacani, in cui la visione appare come una attività sensibile e razionale, il cui valore conoscitivo è fondato sul *iudicium sensus*. La percezione dell'oggetto è determinata dai raggi della piramide ottica, e la figura stessa che trasmette è, come indica nelle *Quaestiones methaurorum*,¹³ «determinazione geometrica dei corpi».¹⁴

Inoltre, alla visione è connesso anche un valore estetico. Nel *De perspectiva*, Witelio aveva infatti saldato giudizio estetico e teoria della visione distinguendo due tipi di percezione, una immediata e intuitiva –in grado di riconoscere solo le forme e la luce– e l'altra conseguente a un istantaneo atto di ragionamento, e pertanto in grado di rapportare le diverse forme e di giudicarne le belle.

Il riconoscimento dell'esistenza di un rapporto tra percezione e geometria, che Alberti eredita in particolare nel quadro della direzione psicologico-gnoseologica di Biagio Pelacani,¹⁵ lo induce quindi a identificare nella *perspectiva artificialis* lo strumento per riprodurre il vero come verosimile, in un quadro di rispetto proporzionale tra le parti assicurato dalla riduzione geometrica della scena. L'impiego della *perspectiva artificialis* nelle arti del disegno non segna pertanto un semplice passaggio formale tra epoche artistiche; ma testimonia l'imporsi dell'arte come attività gnoseologica e fabbrile.

La prospettiva geometrica come *medium simbolico* - Partendo dal riconoscimento della prospettiva come fenomeno ottico che consiste nel rimpicciolimento dell'immagine dell'oggetto percepito in base alla distanza di osservazione,¹⁶ Brunelleschi delinè un siste-

13 B. PELACANI, *Quaestiones methaurorum*, Firenze, Bibl. Laurenziana, Asbhurnham, ms. 185, III.

14 G. FEDERICI VESCOVINI, op.cit., p. 258.

15 Nelle sue *Quaestiones perspektivae*, scritte intorno al 1390, Biagio Pelacani concepisce la visione ottica «come giudizio sensibile (*iudicium sensum, sensatio*) matematico razionale del mondo», G. FEDERICI VESCOVINI, op.cit., p. 246.

16 Dell'importanza assunta dalla prospettiva nel Rinascimento ci fornisce una testimonianza la lapide funeraria di Sisto IV in San Pietro, dove la prospettiva è elencata accanto alle tradizionali sette arti liberali, nonché la sua costante e centrale presenza negli scritti dei maggiori teorici dell'arte, da Alberti a Piero della Francesca, da Ghiberti a Luca Pacioli e a Pomponio Gaurico. «Un qualsiasi libro di pratica e teoria della prospettiva rinascimentale –scrive inoltre Michele Emmer– è in gran parte

ma, detto appunto prospettiva geometrica, in grado di riprodurre proporzionalmente il percepito nel rappresentato.

Secondo Parronchi,¹⁷ Alberti fu «l'estensore» di questa scoperta, altrimenti relegata agli oscuri passi del Manetti; per Grayson, invece, la validità del contributo albertiano sugli studi prospettici appare molto subalterna.¹⁸

Alessandro Parronchi, che analizza a sua volta uno studio di Robert Klein,¹⁹ sostiene che Alberti conosceva addirittura due metodi prospettici: quello di Brunelleschi, basato sul punto di fuga, e quello messo a punto da Pomponio Gaurico, basato sul punto di distanza e sulla costruzione bifocale.²⁰

Non è certo che Alberti abbia lasciato uno studio specifico sulla prospettiva;²¹ pertanto le sue uniche certe riflessioni sull'argomento restano quelle raccolte nel primo libro *Della pittura*. Qui, nell'ottica percettivo-geometrica di Pelacani, la prospettiva viene delineata come uno strumento linguistico in grado di rappresentare il vero attraverso la similitudine, secondo il "modo ottimo" messo a punto da Brunelleschi²².

La *perspectiva artificialis*, così come definita da Alberti, si basa sulla definizione del piano pittorico come «intersecazione» della piramide visiva, ovvero come se la piramide costruita tra l'occhio e la scena da rappresentare fosse tagliata da una tela semitrasparente

una sequenza di disegni dei solidi dello spazio visti sotto diverse angolature», M. EMMER, op. cit., p. 75.

- 17 A. PARRONCHI, "L'operazione del <levare dalla pianta> nel trattatello albertiano *De pictura*", in «Rinascimento», II, XVI, Firenze, 1976, p. 208.
- 18 Con Grayson appaiono schierati anche altri importanti storici e critici tra i quali Panofsky, Spencer, Krautheimer e Gadol. Si veda A. PARRONCHI, *ibid.*, p. 208.
- 19 R. KLEIN, "Pomponius Gauricus on Perspective", in «The Art Bulletin», XLIII, Londra, 1961.
- 20 A. PARRONCHI, "Il punctum dolens della costruzione legittima", in *Studi sulla dolce prospettiva*, Milano, 1964.
- 21 Ci riferiamo naturalmente al breve scritto intitolato appunto *Della prospettiva* che Bonucci annovera nella sua edizione critica (Firenze, 1843) tra le opere di Alberti. Mancini prima, e Grayson poi, hanno evitato di enumerarlo tra gli scritti albertiani. Certo i contenuti dello scritto si avvicinano molto alla concezione albertiana fin dall'iniziale richiamo all'osservazione delle sole cose corporee. Vedi: A. BONUCCI, *Opere volgari di L. B. Alberti*, Firenze, 1843, vol. IV, p. 95 ss.
- 22 Vedi: G. ARRIGHI, "Il modo ottimo dell'Alberti per la costruzione prospettica", in «Physis», anno XIV, fasc. 3, Firenze, 1972.

(il cosiddetto “velo”) in grado di consentire di vedere attraverso ma anche di fissare sul tessuto la scena vista in dimensioni diverse dal reale ma non del percepito, e in maniera dunque proporzionale al vero. Il metodo prospettico si avvale dunque di un centro proiettante, l'occhio, di un corpo, l'oggetto da rappresentare, e di un piano di proiezione, la tavola pittorica. Essa permette di visualizzare il rapporto soggetto-oggetto determinato sulla base della piramide ottica.

Alberti descrive questa operazione fondandosi su uno spazio euclideo e individuando nell'occhio il nodo dei raggi visivi: «Cerchiamo a queste sue ragioni cominciando dalla sentenza de filosafi i quali affermano misurarsi le superfici con alcuni razzi quasi ministri al vedere, chiamati per questo visivi, quali portano la forma delle cose vedute al senso». ²³ Raggi che, per similitudine, vengono immaginati come fili sottilissimi che delimitano la celebre piramide visiva: «Adunque mi pare da dire che chosa sia la piramide et a che modo sia da questi razzi costrutta. Noi la descriveremo a nostro modo. La piramide sarà figura d'un corpo dalla cui base tutte le linee diritte tirate in su terminano ad uno solo punto. La basa di questa piramide sarà una superficie che si vede; i lati della piramide sono quelli razzi i quali io chiamai extrinsici. La cuspide, cioè la punta della piramide, sta dentro all'occhio quivi dove l'angolo delle quantità». ²⁴

Nella costruzione del procedimento prospettico che determina la pittura come «intersegiatione della piramide visiva secondo una data distantia», ²⁵ Alberti non fornisce una norma fissa della distanza dell'occhio dal punto di intersegiatione, ²⁶ non aderendo quindi completamente a un procedimento razionale e preoccupandosi soltanto di mostrare l'omologia tra spazio visibile e spazio rappresentabile. Al contrario, come ricorda Manetti, Brunelleschi aveva stabilito una precisa distanza e un preciso punto di osservazione dal

²³ L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., p. 58.

²⁴ Ibid. p. 60. La piramide è costituita sulla base dei “razzi estremi”, quelli perimetrali, che misurano la quantità, i “razzi mediani” e il “razzo centrico” che è la bisettrice dell'angolo formato nell'occhio che colpisce il centro della superficie osservata.

²⁵ Ibid., p. 65.

²⁶ «Poi costituisco quanto io voglia distantia dall'ochio alla pictura», ibid., p. 73. Alberti si limita ad osservare che «quando all'occhio l'angolo sarà acuto tanto la veduta quantità parrà minore», ibid., p. 59, quasi che l'ampiezza del cono ottico dipendesse da una libera scelta dell'osservatore.

quale guardare la scena.²⁷

Su questo punto, tuttavia, l'interpretazione è molto controversa. Un passo del trattato, infatti, lascia adito a credere che Alberti fosse a conoscenza della possibilità di fissare il punto di distanza: «Et sappi che cosa niuna dipinta mai parrà pari alle vere dove non sia certa distantia a vederle; ma di questo diremone sue ragioni se mai scriveremo di quelle dimostrazioni quali, fatte da noi, li amici veggendole et meravigliandosi chiamavano miracoli».²⁸

Sulla base di questa considerazione, Parronchi ritiene che Alberti sottintenda la necessità di osservare la pittura prospettica da un solo punto stabilito.²⁹ Egli ritiene tuttavia che Alberti abbia ridotto all'essenziale la descrizione del sistema, «bastando in effetti un punto di distanza su uno dei lati a stabilire profili e parallele in profondità».³⁰

Secondo Grayson, invece, Alberti —che aveva ritenuto erroneo determinare la divisione delle parallele al lato di base del rettangolo pittorico secondo la regola dei due terzi—³¹ determina in maniera

27 «La quale dipintura, perchè 'l dipintore bisogna che la presupponga uno luogo solo, donde s'ha a vedere la sua dipintura», A. MANETTI, *Vita di Filippo di ser Brunellesco*, cit. in E. D'ALFONSO, cit., p. 45. Per questo Brunelleschi pratica il celebre foro nel quadro che implica l'osservazione da un solo preciso punto. Sulla determinazione della distanza di questo punto di osservazione dal quadro, che è determinata in relazione al cono ottico, si veda P. A. ROSSI, *La scienza nascosta*, Sondrio, s.d. Egli dimostra come Brunelleschi fosse stato in grado di determinare, come poi sintetizzato da E. NEUFERT, *Enciclopedia pratica del progettare e costruire*, che la minima distanza per vedere intero un edificio o comunque una scena è uguale alla larghezza di questa scena, ovvero al doppio della altezza, in quanto il campo visivo misura circa 54 gradi in larghezza e 27 in altezza.

28 L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., p. 72. Il passo richiama nei toni la narrazione del Manetti sugli esperimenti pittorici condotti da Brunelleschi sul Battistero. Non si può escludere che Alberti ne fosse a conoscenza e stesse a sua volta sperimentando altre soluzioni. E' un punto destinato a rimanere controverso anche per l'impossibilità di attribuire all'Alberti, dopo il lavoro di Janitschek, lo scritto sulla *Prospettiva* inserito dal Bonucci tra le opere dell'umanista.

29 A. PARRONCHI, "Il punctum dolens della Costruzione legittima", cit., passim.

30 A. PARRONCHI, "Prospettiva e pittura in Leon Battista Alberti", in AA. VV., *Convegno internazionale*, cit., p. 222.

31 «Some people, he says, would draw a line parallel to the base at some distance above it, divide this distance into three and draw another line at

analitica la divisione dei rettangoli di base, attraverso la costruzione di un autonomo «piccolo spacio» esterno alla superficie del quadro. Senza entrare nel merito della ricostruzione del sistema della cosiddetta «costruzione legittima»,³² è interessante notare come Grayson, sulla base di un'osservazione di Alberti,³³ rilevi che questa distanza, ovvero quella tra l'occhio e il piano d'intersezione, sia liberamente decisa.³⁴

Ciò che distingue la costruzione del *De pictura* da quella brunelleschiana è dunque, in primo luogo, la maggiore libertà di applicazione, che Alberti, forse involontariamente, appare salvare:³⁵ «...colla libera scelta del punto di vista –afferma infatti Mallé, Alberti– estende... l'opera individuale», polverizzando infinitamen-

two-third of that distance above it... This, according to Alberti, is erroneous, as everything depends on the first line which in this method is placed», C. GRAYSON, «L. B. Alberti's «Costruzione legittima»», in *Italian studies*, XIX, Cambridge, 1964.

32 Sulla costruzione legittima si veda anche G. WOLFF, «Leone Battista Alberti als mathematiker», in «Scientia», Dicembre, 1936 e soprattutto G. ARRIGHI, «Il modo ottimo dell'Alberti per la costruzione prospettica», in «Physis», XIV, 3, Firenze, 1972 che in questo saggio pubblica una illustrazione tratta dal codice 1448 della Biblioteca di Lucca che sottintende una diversa operazione per determinare le altezze dei rettangoli del pavimento. Queste altezze, infatti, non vengono ricavate separatamente e poi riportate sulla superficie pittorica ma direttamente su questa superficie in base ai punti d'incontro tra le «parallele» tra il *punctus centricus* e le divisioni della linea di base del rettangolo pittorico e i raggi che partono dall'occhio e lo congiungono sempre con le divisioni della linea di base. La distanza dell'occhio dal «velo», dall'intersecazione, non è determinata.

33 «Poi costituisco quanto io voglia distanza dall'occhio alla pittura, e ivi segno, quanto dicono i matematici, una perpendicolare linea tagliando qualunque truovi linea», L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., p. 73.

34 Dopo aver diviso il segmento di base della costruzione legittima in tante parti quante quelle del rettangolo pittorico, aver determinato l'altezza del punto di osservazione (tre braccia) e aver portato le semirette dal punto di osservazione alle divisioni del segmento di base, «Alberti then decides on the distance he wishes between the spectator's eye and the painting...», C. GRAYSON, «L. B. Alberti's «Costruzione legittima»», cit., p. 21.

35 Afferma Parronchi: «L'Alberti, nel *De pictura*, non è soltanto l'enunciatore del nuovo sistema, è anche... il maestro di quel cerimoniale, libero ma sorvegliato, ornatissimo ma composto, che per lui ha da essere la buona pittura», A. PARRONCHI, «Prospettiva e pittura in Leon Battista Alberti», cit., pp. 224-25.

te e soggettivizzando le possibilità di visione-interpretazione.³⁶ In questa direzione oggetto e soggetto «si determinano in un rapporto volontario e se il secondo è oggettivato nell'astrazione geometrica, le leggi obbiettive di causalità rientrano nell'individuale, per la ricerca dei modi che le debbono esprimere».³⁷

Anche per Corrado Maltese l'indeterminatezza della scelta del punto di vista evidenzia l'istanza linguistica e non scientifica della prospettiva albertiana, e fa sì che «si tratti di una falsariga, anzi di un parametro spaziale, non di una rappresentazione definita».³⁸ Anche a Maltese appare fondamentale la scelta di Alberti di conservare mobilità al cosiddetto piano d'intersezione, come ulteriore testimonianza di una certa autonomia lasciata all'artista nell'uso di questo linguaggio simbolico.

Prima di procedere con il tracciamento sulla superficie del quadro delle rette parallele che si incontrano nel punto di fuga e intersecano ortogonalmente i «razzi» visivi, il pittore deve prestare fede, ancora una volta, al principio della similitudine. La percezione prospettica trasmette all'occhio scene reali ma in grandezze relative, e ciò consente alla pittura di operare con misure relative senza inficiare la validità gnoseologica del procedimento. «Et conviensi a queste dette cose aggiugnere quella oppinione de philosophi e quali affermano se il cielo, le stelle, il mare et i monti et tutti li hanimali et tutti i corpi divenissono, così volendo Iddio, la metà minori, sarebbe che annoi nulla parrebbe da parte alcuna diminuita».³⁹ Su questa similitudine si basa la veridicità che la pittura raggiunge mediante la prospettiva artificiale, con la sola riduzione delle dimensioni delle cose.

Solo dopo questa ulteriore considerazione Alberti può passare alla descrizione operativa del metodo prospettico: «Qui solo, lassato l'altre cose, dirò quello che fo io quando dipingo. Principio dove io

36 Questa pluralità infinita di visioni di un oggetto in un orizzonte, dato implicito nelle restituzioni prospettiche del Rinascimento, è stato accuratamente spiegato da Merleau-Ponty: «la prospettiva... se è il mezzo che gli oggetti hanno per dissimularsi, è anche il mezzo che essi hanno per svelarsi... Io posso quindi vedere un oggetto in quanto gli oggetti formano un sistema o mondo... la casa stessa non è la casa vista da nessun luogo, ma è la casa vista da tutti i luoghi», M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Milano, 1965, vol. I, pp. 113-117.

37 L. MALLÈ, introduzione a L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., p. 27.

38 C. MALTESE, «Colore, luce e movimento nello spazio albertiano», in «Commentari», XXVII, Roma, gennaio-giugno 1976, p. 242.

39 L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., p. 68.

debbo dipigniere. Scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto; e quivi determino quanto mi piaccino nella mia pictura huomini grandi e divido la lunghezza di questo huomo in tre parti, quali amme ciascuna sia proportionale ad quella misura si chiama braccio; però che, come misurando uno comune huomo si vede essere quasi braccia tre, et con queste braccia segnio la linea di sotto qual giace nel quadrangolo in tante parti quanto ne riceva et emmi questa linea medesima proportionale a quella ultima quantità quale prima mi si traversò inanzi». ⁴⁰

Prima di determinare il punto centrico in cui convergeranno le parallele del pavimento, Alberti determina l'altezza del "velo" in sei braccia (il modulo) dividendolo in due parti in relazione all'altezza dell'uomo. «...Poi dentro a questo quadrangolo, dove amme paia, fermo un punto il quale occupi quello luogo dove il razzo centrico ferisce et per questo il chiamo punto centrico... Adunque, posto il punto centrico come dissi, segnio diritte linee da esso a ciascuna divisione posta nella linea del quadrangolo che giace. Quali segniate linee amme dimostrino in che modo, quasi per sino in infinito, ciascuna traversa quantità segua alternandosi». ⁴¹ Così, Alberti procede alla costruzione del suo "modo optimo" per rappresentare prospetticamente una scena. ⁴²

L'utilizzo della "prospettiva centrale" per garantire una riproduzione speculare dello spazio, proposto da Alberti, nasce come indagine percettiva, ma implica la rappresentazione di uno spazio infinito, costante ed omogeneo, solo teoricamente esperibile dalla vista. «La percezione –ricorda infatti Panofsky– non conosce il concetto d'infinito: piuttosto essa è fin dall'inizio legata a determinati limiti della capacità percettiva e quindi a un ambito limitato e definito dello spazio». ⁴³ Questo allontanamento dall'ordine sensi-

⁴⁰ Ibid., p. 70.

⁴¹ Ibid., pp. 70-71.

⁴² Per un'attenta ricostruzione del metodo albertiano vedi: C. GRAYSON, "L. B. Alberti's «Costruzione Legittima»", in «Italian studies», vol. XIX, Cambridge, 1964, pp. 15 ss. Questa costruzione consente a Tiraboschi di indicarlo, nella sua *Storia della letteratura italiana* (1772-1782), come l'inventore della camera oscura, attribuzione peraltro sconfessata da James Waterhouse nel 1901. Per queste notizie vedi: N. PASTORE, E. ROSEN, "Alberti and the camera obscura", in «Physis», anno XXVI, fasc. 1, Firenze, 1984, pp. 259 ss.

⁴³ E. PANOFSKY, *La prospettiva come "forma simbolica"*, Milano, 1966,

bile è però ancor più evidente in Brunelleschi, il cui procedimento postula una visione monoculare, costante, ferma, da un punto fisso.⁴⁴ Si avanza verso la costituzione di un codice in vista dell'attività fabrile che, come ha mostrato Panofsky, ha un suo sistema di regole, una storia dei generi e rientra a pieno titolo in un universo gnoseologico-rappresentativo di carattere simbolico.

Sarà Piero della Francesca nel 1469-70⁴⁵ a spingere la ricerca sui rapporti tra visione e pittura oltre il ricorso al dato sensibile, facendo tesoro dell'esperienza di Brunelleschi e di Euclide⁴⁶ e istituendo una continuità tra meccanica del vedere e rappresentazione del visto. Non attribuendo «alcun senso arbitrario alla rappresentazione prospettica»⁴⁷, che chiama *commensuratio*, egli consegna la prospettiva artificiale all'ordine del linguaggio matematico.

Marisa Dalai ricorda invece che, a distanza di un secolo dalla sua scoperta, Vasari interpretava la “costruzione legittima” come un mero strumento d'illusione naturalistica, in sostanza un artificio.⁴⁸ La contiguità tra esperienza visiva e disciplina pittorica e tra rappresentazione pittorica e geometrizzazione veniva di nuovo rotta, e il ruolo della prospettiva artificiale si riduceva a un possibile modo della rappresentazione. Un modo di cui Alberti aveva forse fornito un esempio con le tavole Barberini⁴⁹ e con la facciata del

p. 37.

44 Come hanno dimostrato la scienza prossemica e gli studi sulla percezione, lo spazio antropico è sempre non-omogeneo, e i suoi rapporti interspaziali sono regolati dalla percezione in modo diverso dai teoremi della matematica euclidea. Lo spazio della prospettiva artificiale esclude la corporeità e tutte le leggi psico-fisiologiche, esclude la polisemanticità della visione, nonché i vissuti che prendono parte alla fruizione dello spazio. «Essa nega dunque la differenza tra davanti e dietro, tra destra e sinistra, tra il corpo e l'elemento interposto (“spazio libero”), per risolvere tutte le parti e i contenuti dello spazio in un unico *quantum continuum*», E. PANOFSKY, op. cit., p. 38.

45 Nel *De Prospectiva pingendi*, a cura di G. NICCO FASOLA, Firenze, 1942.

46 Si ricordi che, intorno al 1450, Piero della Francesca aveva già scritto il *Trattato sull'abaco*.

47 C. BERTELLI, *Piero della Francesca*, Milano, 1991, p. 152.

48 M. DALAI EMILIANI, “La questione della prospettiva”, in E. PANOFSKY, *La prospettiva come forma simbolica*, cit., p. 118.

49 Le tavole Barberini sono attribuite dal Parronchi (in *Studi su la dolce prospettiva*) ad Alberti, ma questa attribuzione è contrastata dallo Zevi. A sostenere in qualche modo l'ipotesi di Parronchi di un Alberti pittore vengono in soccorso i pareri del Borghini (*Il Riposo*, Firenze, 1584, p.

Tempio Malatestiano di Rimini, che può essere letta come una prospettiva di successivi volumi.⁵⁰

Guerini e Associati - Pierluigi

42) e del Bocchi (*Elogiorum*, Firenze, 1609, p. 51) che lo nominano come eccellente pittore. Le tavole Barberini sono parte di un insieme prospettico di notevole sviluppo orizzontale. Secondo Parronchi costituiscono un «saggio di prospettiva a due fughe laterali» a cui, aggiungendo come elemento centrale l'*Annunciazione* di Washington, si potrebbero leggere anche con una fuga centrale», A. PARRONCHI, «Prospettiva e pittura in L. B. Alberti», cit., p. 223.

- 50 Fu Brandi il primo ad interpretare in chiave prospettica la facciata del Tempio malatestiano, ricordando come «le nuove concezioni spaziali esigevano di dare profondità anche a ciò, che per sua natura, sembra destinato a rappresentare uno schermo», C. BRANDI, *Il tempio malatestiano*, Torino, 1956, p.13. B. ZEVI, ad vocem «Alberti», in *Enciclopedia universale dell'arte*, Venezia-Roma, 1958. Recentemente lo studio è stato ripreso da Pier Giorgio Pasini che individua un preciso punto di fuga e la sovrapposizione di tre successivi piani: quello più avanzato formato dall'arco centrale, quello mediano costituito dai due archi laterali, e l'ultimo costituito dal portale (P. G. PASINI, «La facciata prospettica del Tempio Malatestiano», in «Romagna arte e storia», 1981, pp. 2 ss.

9. La “metafora organica”

Architettura e Filosofia - L'apparato dottrinario che il *De re aedificatoria* istituisce rivela la presenza di un discorso filosofico sull'arte che, dal Rinascimento, sarà definito *teoria dell'arte*.

Nell'affrancarsi dal manuale di cantiere, e «contro la vecchia tradizione di bottega che sacrificava l'accordo con la natura alla fredda imitazione delle opere altrui»,¹ il trattato segna l'avvento di un linguaggio instaurativo delle arti come operazioni di “mente” e di “mano”,² il cui obiettivo è quello della conservazione e della *renovatio* dei costumi dell'uomo di fronte al tempo.³ *Homo sapiens* e *homo faber* si coniugano nella concretezza di un'opera pensata sul modello delle leggi della natura e in tensione verso la *salus* che si mostra e si attua nella *concinnitas*.

Il trattato sull'architettura segna l'avvento dell'instaurarsi di un linguaggio particolare nell'orizzonte di un codice universale dell'arte,⁴ la cui marca espressiva è fondata sulla “metafora organica”, ovvero sull'analogia tra un edificio e un “corpo vivente”.⁵ Quest'approdo al riconoscimento di un'analogia tra corpo, opera e

¹ F. TATEO, op. cit., p. 17.

² Ciò vale anche per la pittura: «Che mai ponga o stile o suo pennello se prima non bene con la mente arà costituito quello che elli abbi affare e in che modo abia a condurlo», L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., p. 110. E ancora: «Et così ci sforzeremo avere ogni parte in noi prima ben pensata, tale che nella opera abbi ad essere cosa alcuna quale non intendiamo ove et come debba essere fatta et conlocata», ibid., p. 112.

³ «La città incarna l'intera società in tutti i suoi aspetti, nelle sue necessità e aspirazioni, nelle sue divisioni di classi e gerarchie di valori. L'architettura esprime l'attività umana nell'ampiezza di tutte le sue dimensioni», L. ALUFFI BEGLIOMINI, op. cit., pp. 273-74.

⁴ Per D'Alfonso la divisione in sei parti dell'architettura rappresenta la prima «semiotica sull'architettura», E. D'ALFONSO, *Appunti per una semiotica dell'architettura*, Milano, 1976, p. 56.

⁵ Per Franzini, è Leonardo che, «ancor più degli altri suoi contemporanei, possiede il “sentimento” dell'edificio quale sorta di “organismo vivente”», E. FRANZINI, op. cit., p. 63.

mondo pone l'uomo e la natura al centro di un processo creativo in cui l'opera è data come svelarsi di un'armonia di rapporti impliciti nel macrocosmo, la natura, o nel microcosmo, l'uomo. Ogni opera diventa così un'epifania dell'universale nel particolare.

L'ipotesi che il grande libro di pietra, l'architettura, concretasse meglio delle altre *bonae artes* la logica del *verum factum est*, balenò nella mente di Alberti durante il soggiorno ferrarese, quando egli stesso si scoprì architetto.⁶ Ai suoi occhi l'architettura appariva come la scienza più adatta, e contemporaneamente più sottovalutata ai suoi tempi, a cui appoggiarsi per realizzare il progetto di una *renovatio* sociale. La sua complessità, infatti, ineriva sia la sfera delle arti del buon governo della famiglia e dello stato, sia quella medica relativa alla *salus* individuale e sociale, sia quella della funzionalità etica e rappresentatività estetica degli spazi. I progetti escatologici di *renovatio* e conservazione *ad libitum* dei costumi civili da attuarsi attraverso le *bonae artes* –le sole "navicule" in grado di contrastare la «ascritta vicessitudine» dell'esperienza– non potevano eludere il confronto con la cura degli spazi, che diventa anche una cura di sé.

Alberti dunque, cercò di riferirsi a uno orizzonte su cui l'architettura potesse, al pari delle altre arti, costituire un proprio *corpus* disciplinare, fondato su principi generali, in grado di sovrintendere all'attività fabbrile. Questi principi, naturalmente, dovevano manifestare la loro validità gnoseologica in modo che anche la fenomenologia della costruzione architettonica potesse manifestare la messa in opera di un processo di ripresentazione del vero, cioè del conosciuto. Alberti istituì questi principi sulla base della "metafora organica", ovvero sulla similitudine istituibile tra un corpo e un'opera, articolando questa similitudine sulla base della regola etica ed estetica della *mediocritas*, che egli ricavò dall'osservazione dei principi che regolano i fenomeni della natura e ricondusse ai rapporti musicali e matematici intesi come sistema linguistico.⁷

⁶ L'architettura intesa come grande libro del mondo trova in Alberti una specifica conferma. Egli, come afferma Portoghesi (*L'angelo della storia*, Bari, 1982, p. 4), cerca di «istituire i fondamenti oggettivi per un linguaggio universale» mentre i maestri medioevali lasciavano spazio a una manifestazione più immediata dei significati attraverso l'uso di significanti riconoscibili (si veda, ad esempio, J. HANSEN, "Parole per l'occhio che ascolta", in «Scienza», n. 10, dicembre, 1983, pp. 44 ss).

⁷ In ciò riprendendo una intuizione platonica: «La tectonica invece, che usa moltissime strutture e strumenti, che le danno una grande preci-

L'intuizione ferrarese trova conferma nel 1447 nel *Momus*, dove alla critica ai filosofi si accompagna il tentativo di affidare la guida dell'umanità agli artisti, che sono in grado di mostrare, e non solo di descrivere, la sintesi della conoscenza. L'ostensività del linguaggio artistico viene privilegiata per la sua comunicazione anche empatica. L'architetto diviene così il nuovo "filosofo" e assume il compito di invernare nella pratica lo stato delle conoscenze: «Enciclopedica dunque la cultura ed espertissimo il mestiere; a completare l'idea di architetto concorre l'intento etico-maieutico della professione».⁸

La consonanza universale a cui si richiama il linguaggio instaurativo del trattato consente alla singola opera di conformarsi come riattualizzazione dell'archetipo. Ogni costruzione si presenta così anche come una ierofania, e rimanda a un rito di fondazione che legittima la veridicità dell'evento.⁹

Alla luce di questi orientamenti, si comprende come il "nuovo Vitruvio" si configuri come l'anti-Vitruvio. Già il titolo dell'opera annuncia la differenza, non solo lessicale, tra il trattato di Alberti e la *summa* dell'architetto di Augusto. La *res aedificatoria*, come ricorda anche Argan, è qualcosa di più vasto della semplice *Architectura*, che sta a questa «come la specie al genere».¹⁰ Ma è soprattutto l'ideale etico ed estetico che contraddistingue il trattato di Alberti dai manuali e dai resoconti medioevali e dall'enciclopedismo degli autori latini. «Vitruvio si valeva della nomenclatura corrente nei testi a cui attingeva o addirittura nei cantieri, tra i costruttori; si valeva cioè dei termini abituali nella professione architettonica... L'Alberti deve invece trovare termini corrispondenti a

sione, ci si presenta, credo, come più tecnica della maggior parte delle scienze. E in che mai? Nella costruzione delle navi come degli edifici...», PLATONE, *Filebo*, 55-56, op. cit., p. 408. Si ricordi che Alberti s'interessò del recupero di un naviglio di epoca romana affondato, e che scrisse, a questo proposito, il trattatello *Navis*, ora perduto (costituiva un'appendice del *De re aedificatoria*).

8 C. CANCRO, *Filosofia e architettura in Leon Battista Alberti*, Napoli, 1978, p. 171.

9 Alberti non recupera direttamente il mito greco in senso nietzschiano; l'archetipo resta sullo sfondo del linguaggio dell'arte che egli va instaurando. In lui sopravvive però una cultura premoderna che fa sì che «un oggetto o un'azione acquistino valore e diventino reali in quanto partecipano...a una realtà che li trascende», M. ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno*, Torino, 1964.

10 G. C. ARGAN, "Il trattato *De re aedificatoria*", in AA. VV., *Convegno internazionale nel V centenario di L. B. Alberti*, Roma, 1974, p. 44.

concetti che non appartengono a una professione, ma la precedono e la giustificano».¹¹

La stessa diversità di organizzazione linguistica, come ha sottolineato la Choay, rivela anche l'irriducibilità dei fini dei trattati di Vitruvio e di Alberti. «Tutti e due intendono svelare al lettore un insieme di regole. Ma l'Io teorico dell'Alberti, che si rivolge o se la prende con un Tu anonimo e universale, ha deciso di partire da una *tabula rasa* per scoprire e formulare, in modo progressivo, le regole dell'edificazione con l'aiuto di operatori i quali avranno il suo giudizio come unico criterio di validità. Al contrario, per l'Io sociale di Vitruvio, il problema di determinare le regole non si pone. Gli basta attingerle da un *corpus* già dato».¹²

In secondo luogo, come sottolinea ancora Argan, il *De re aedificatoria* si distingue dal *De Architectura* anche per il passaggio di scala dall'edificio alla città, dal microcosmo familiare al macrocosmo sociale, il cui fine è permettere un'esperienza ben ordinata.¹³ Lo spazio urbano del *De re aedificatoria* corrisponde allo spazio dell'*historia* nel *Della pittura*, il luogo dell'evento che è spaziale e temporale insieme. Alla scena prospettica della pittura, si sostituisce qui il teatro sociale della città.

Il corpo-opera - Alberti annuncia l'analogia tra linguaggio dell'architettura e linguaggio della natura (la "metafora organica")¹⁴ sin dal prologo del *De re aedificatoria*: «Anzitutto abbiamo rilevato che 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».¹⁵

11 Ibid., p. 51.

12 F. CHOAY, *La regola e il modello*, Roma, 1986, pp. 161-162.

13 «L'idea da cui discende l'esigenza del costruire è l'idea di città: come ha notato lo Eden, il trattato albertiano è soprattutto un trattato di urbanistica», G. C. ARGAN, "La città nel pensiero di Leon Battista Alberti", in «Rassegna di Architettura e di Urbanistica», n. 54, Roma, s. d.

14 Il successo della cosiddetta "metafora organica" nella cultura fiorentina è testimoniata dagli elogi di Lapo da Castiglionchio e Giannozzo Manetti rispettivamente alle basiliche di Santa Maria del Fiore e al progetto della fabbrica di San Pietro, che vengono comparate a un corpo umano disteso per terra

15 «Nam aedificium quidem corpus quoddam esse animadvertimus, quod lineamentis veluti alia corpora constaret et materia, quorum alterum

La similitudine istituita tra l'edificio e il corpo è anche espressione della sintesi tra dimensione speculativa e dimensione prassistica, che Alberti riconosce nel rapporto tra forma, dottrina e libertà dell'ingegno da una parte e materia e necessità dell'operazione tecnica dall'altra.

Questa similitudine esige una prioritaria indagine sui corpi della natura capaci di fornire un modello operativo alla creazione artistica. Questa, rispetto alla natura, potrà dunque operare sulla base della selezione degli *exempla*, come testimoniato dal citato mito di Zeusi: «Zeusis, prestantissimo et fra li altri exercitatissimo pittore, per fare una tavola qual publico pose nel tempio di Lucina ad presso de Crotoniati, non fidandosi pazzamente quanto oggi ciascuno pittore del suo ingegno ma perché pensava non potere in uno solo corpo trovare quante bellezze elli ricercava, perché dalla natura non erano ad uno solo date, pertanto di tutta la iuventù di quella terra elesse cinque fanciulle, le più belle, per torre da queste qualunque bellezza lodata in una femmina».¹⁶

La logica della *mimesis*, che è a fondamento dei processi analogici, non indirizza dunque l'artista verso una riproduzione realistica delle forme, né verso l'idealismo di cui parla Charles Diehl, ma verso una creazione fondata sullo studio dei processi della natura:¹⁷ «Et continuo starà in questa investigatione et opera desto con suo occhi et mente; porrà mente il grembo a chi siede, porrà mente quanto dolce le gambe ad chi segga sieno pendenti, noterà chi stia dritto tutto il corpo né sarà ivi parte alcuna della quale non sappi suo officio e sua misura. Et di tutte le parti li piacerà non solo renderne similitudine ma più soggiugnervi bellezza, però che nella pittura la vaghezza non è meno grata che richiesta».¹⁸

istic ab ingenio produceretur, alterum a natura susciperetur: huic mentem cogitationemque, huic alteri parationem selectionemque adhibendam», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., proemio, p. 14-15.

16 L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., p. 108.

17 «Ainsi, malgré ses déclarations d'apparence réaliste, l'art que recommandait Alberti était un art tout idéal», C. DIEHL, *Botticelli*, cit. in P. H. MICHEL, op. cit., p. 349. E questo perchè la natura agisce, come affermato da Cicerone, secondo una propria ragione interna che rende perfette le sue opere: «Ora le opere della natura sono migliori che non sono quelle dell'arte la più perfetta; e l'arte operar non può cosa alcuna se non condotta dalla ragione: dunque al certo immaginar non si può che la natura operi senza ragione», M. T. CICERONE, *De natura deorum*, in *Opere*, vol. VI, Venezia, 1856, p. 1246.

18 L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., pp. 106-107.

Lo studio della natura consente di indirizzare il cammino dell'arte verso l'approdo della bellezza, che è anche bene e bontà.¹⁹ la fenomenologia della creazione artistica potrà avvenire in analogia alle leggi che quella che potremmo definire la "Natura-naturante" disvela nella "Natura-naturata".²⁰ L'indagine sui fenomeni della natura diventa prioritaria sia per l'instaurarsi di un *corpus* disciplinare che per l'attività fabbrile. Essa legittima anche i riferimenti fondativi tratti dalle matematiche:²¹ «Che in natura prevalga la forma circolare, è manifesto da tutto ciò che nell'universo dura, si genera o si trasforma. Inutile rammentare il globo terracqueo, le stelle, gli alberi, gli animali e i loro covi, etc., tutte cose che la natura ha fatto tondeggianti. Ma vediamo del pari com'essa si compiaccia delle forme esagonali: giacchè le api e i calabroni, e gli insetti in genere, hanno appreso a fare le proprie costruzioni di celle esclusivamente esagonali».²²

Per quanto le forme e i numeri privilegiati acquisiscano valore anche simbolico e mistico secondo intuizioni che risalgono a Platone e a Sant'Agostino, questo passo ci mostra come, in ogni caso,

19 «Comme l'étude des anciens pour le lettré, l'étude de la nature est d'autant plus importante pour l'artiste et doit être d'autant plus complète qu'il se détachera davantage de son modèle», P. H. MICHEL, op. cit., p. 350.

20 Come ricorda Franzini, a proposito di Michel Dufrenne, la Natura-naturante è «il luogo in cui si radicano tutti gli apriori, essa stessa è l'a priori -prioritario-, -idea limite- che si esplica nel linguaggio dei poeti», E. FRANZINI, *L'estetica francese del '900*, Milano, 1984, p. 341.

21 Un chiaro esempio di questo legame che sta alla base del metodo utilizzato da Alberti ci viene fornito dal *Didascalicon* di Ugo da San Vittore. «Richiederebbe troppo tempo e sarebbe troppo faticoso indagare in tutte le singole particolarità quanto l'opera degli artisti sia un'imitazione della natura. Potremo dimostrare ciò con poche parole come esempio. Chi fonde una statua, ha avuto davanti agli occhi ciò facendo una persona reale. Chi costruisce una casa, ha avuto in ciò considerazione della forma di un monte... Chi per primo trovò l'uso delle vesti aveva osservato che... di corteccia è avvolto l'albero; di penne è ricoperto l'uccello; di squame è avvolto il pesce...», UGO DA SAN VITTORE, *Didascalicon*, in F. KLEMM, *Storia della tecnica*, Milano, 1966, p. 65.

22 «Rotundis naturam in primis delectari, ex his, quae ductu eius habeantur gignantur aut fiant, in promptu est. Orbis rerum astra arbores animantia eorumque nidificationes et eiusmodi quid est ut referam, quae omnia esse rotunda voluit! Et delectari naturam sexangulis etiam videmus. Apes enim et crabrones et intersecta quaevis animantia nonnisi sexangulas in suis theatris cellas astruere didicere.», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit. VII, IV, pp. 548-551.

non si receda dal conforto dell'esperienza sensibile. Essa rivela come l'opera d'arte non imiti la natura da un punto di vista figurale,²³ ma crei in analogia²⁴ con l'*eidos* dopo aver colto la fenomenologia della sua interna bellezza e disvelato i nessi causali che regolano il suo sviluppo armonico.

La "metafora organica" proietta pertanto Alberti oltre il principio di verosimiglianza, caratteristico della *Poetica* aristotelica.²⁵ Egli specifica la propria posizione non solo mostrando un'identità di organizzazione tra corpo ed edificio (come fa già nel primo libro e poi nel terzo²⁶), ma anche evidenziando come, seguendo

23 Non si concorda con Anthony Blunt quando afferma che «L'essenza delle convinzioni albertiane sulle arti figurative deve essere ricercata nella teoria dell'imitazione della natura, ed è qui che il nuovo realismo si delinea con estrema evidenza», cfr., A. BLUNT, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, (1940), Torino, 1966, p. 27.

24 L'analogia, naturalmente, rimanda a una logica metamorfica e metaforica. Il mimetismo, che è alla base del concetto di analogia, trova il suo fondamento proprio nelle speci naturali, nel cambiar di pelle degli animali per motivi di sopravvivenza, R. ALLEAU, *La scienza dei simboli*, Firenze, 1893, passim.

25 Nella *Politica* e nella *Poetica*, Aristotele aveva riconosciuto nell'imitazione un principio connaturato all'uomo. Di Aristotele appare assunto in Alberti il principio secondo il quale l'imitazione può avvenire sulla base di procedimenti diversi. Le arti mimetiche, affermava all'inizio della *Poetica* Aristotele: «differiscono tra loro per tre aspetti: e cioè in quanto, o imitano con mezzi diversi, o imitano cose diverse, o imitano in maniera diversa e non allo stesso modo». La *mimesis* aristotelica è però da intendersi come una categoria più generica e più ampia di quella che anima la riflessione di Alberti, perché oltre a comprendere il verosimile consente all'artista di rappresentare cose impossibili: «E del resto è pur verosimile che accadano talora anche cose non verosimili», ARISTOTELE, *Poetica*, cit., 25, 1461b, p. 267, ed è perciò libera espressione. Anche Gadamer, ritornando recentemente sul rapporto tra verità e concetto di arte come *mimesis*, ha sottolineato come questo non possa riferirsi all'arte solo in quanto immagine (Bild), copia del reale, ma come suo arricchimento nella dimensione della verità. «Il senso conoscitivo della *mimesis* va ritrovato per Gadamer nel fatto che essa è sempre una forma di riconoscimento della realtà nel senso platonico dell'*anamnesi*, e dunque non si esaurisce nel riconoscimento di qualcosa, ma si apre all'infinità del dialogo», cit. in *Informazione filosofica*, n.3, gennaio 1991, p. 50.

26 «Tra i legamenti sono poi da annoverare certi ricorsi, fatti di pietre più grandi, che tengono avvinti involucri esterni ed involucri interni, ed ossature ad ossature», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., III, IX, p. 208.

l'applicazione delle regole tratte per analogia dalle leggi della natura, l'edificio diventi un corpo vivente. E ciò anche grazie al rapporto empatico che stabilisce con i corpi che in vario modo percepiscono e fruiscono l'edificio-corpo.²⁷

La similitudine organica istituibile tra corpi ed edifici, ma pure tra corpi e funzioni anche della famiglia e dello stato, si fonda sulla base dell'analogia tra leggi della natura e dell'arte.²⁸ Alberti è fiducioso che tutte le parti degli animali e degli esseri vegetali possano istituire un legame con rispettive parti di altri esseri,²⁹ nel quadro di un universo "foresta di simboli": «Si è stabilito infatti che la corteccia, situata all'esterno, è per gli alberi quel che la pelle è per gli animali; la zona sottostante è la carne; la zona posta attorno al midollo è l'osso; e Aristotele paragonava i nodi delle piante ai nervi».³⁰

27 Nel *Theogenius* Alberti riprende da Ippocrate l'idea della continua metamorfosi dei corpi: «Affermano e' fisici, e in prima Ippocrate, essere a' corpi umani ascritta vicissitudine, che o crescono continuo o scemino: quello che tra questi due sia in mezzo, dicono trovarsi brevissimo», L. B. ALBERTI, *Theogenius*, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. II, Bari, 1966, p. 87.

28 Alberti aveva maturato l'idea del primato etico ed estetico della natura sin dal primo libro *Della Famiglia* (1433), in cui aveva offerto il ritratto di una «natura da ogni parte sollecita a provvedere che ogni cosa procreata sé stessa conservi, ricevendo da chi la produsse nutrimento e aiuto a perseverare in vita e a porgere le sue utilitati in luce. Veggo nelle piante e arbuscelli quanto le radici attraggano e distribuiscano alimento al tronco, el tronco a' rami, e' rami alle frondi e a' frutti», L. B. ALBERTI, *Della Famiglia*, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, Bari, 1960, vol. I, pp. 31-32.

29 Come ha mostrato Foucault questa consonanza universale costituirà una attendibile tassonomia nel Seicento, la cui articolazione avviene per categorie linguistiche: «La trama semantica della somiglianza nel XVI secolo è assai ricca: *Amicitia, Aequalitas (contractus, consensus, matrimonium, societas, pax et similia), Consonantia, Concertus, Continuum, Paritas, Proportio, Similitudo, Conjunctio, Copula*», M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, Milano, 1978, p. 31.

30 «Etenim in arboribus veluti in animante pro cute esse statuunt extremum corticem; pro carne id, quod ad cutem subest; pro osse id, quod ad medullam circumobvolvitur. Et nodos in plantis persimiles esse nervis putabat Aristoteles», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, III, IX, cit., pp. 130-133. Nella traduzione del Bartoli, questa corrispondenza appare ulteriormente evidenziata: «Di tutte le parti del legno, tengono per la più trista, l'humor che lo nutrisce, sì per altre cagioni, sì per esser molto sottoposto a Tarli. Aggiugni a queste cose che quella parte de gli Alberi, ch'era (essendo essi ritti) volta a mezzo giorno, sarà più arida

In questo gioco di corrispondenze e similitudini, Alberti iscrive anche l'edificio: «D'altra parte, 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». ³¹ L'intonaco, allora, sarà la scorza, il corpo saranno i muri, la struttura le ossa e i nodi saranno le giunture. Più della struttura, comunque, è la materialità del corpo ad interessare Alberti: nei loro differenti ordini, infatti, anche le colonne non sono altro che «un muro attraversato da molte aperture». ³² Il corpo, nel *Defunctus* profondamente disprezzato, ³³ viene innalzato nel *De re aedificatoria* ad archetipo. Tutto l'ordine architettonico si dipana in corrispondenza all'analogia corporea: «Insomma, in ogni parte della volta, di qualunque genere essa sia, si imiterà la natura, la quale, collegate insieme le ossa, legò le carni con i nervi, intessendoli dappertutto con legamenti che corrono in lunghezza, in larghezza, in altezza e obliquamente. Tale accorgimento della natura dovrà essere imitato —a mio giudizio— nel congegnare assieme le pietre a formare la volta». ³⁴

che le altre, sottile, & estenuata: Ma niente di manco più serrata», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, II, VII, cit., p. 48.

- 31 «Sed, quemadmodum in animante caput pes et quaecunque velis membrum ad caetera membra atque ad totum relicuum corpus referendum est, ita et in aedificio maximeque in templo conformandae universae partes corporis sunt, ut inter se omnes respondeant, ut, quavis una illarum sumpta, eadem ipsa caeterae omnes partes apte dimetiantur», *ibid.*, VII, V, pp. 558-559.
- 32 «...quando ipsi ordines columnarum haud aliud sunt quam pluribus in locis perfixus», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, I, X, cit., vol. I, pp. 70-71. Alberti predilige una lettura dell'organismo architettonico basato sull'articolazione del muro.
- 33 «Pensando di poter godere di me stesso, sono tanto lontano dal desiderio d'essere nuovamente rinchiuso nel corpo, che sopporterei qualunque cosa, piuttosto d'entrare in quel putrido e fetido spessore di carne, proprio nella sede e nel domicilio delle fatiche, in quel, per così dire, guazzabuglio e mescolanza di tutte le più turbolente agitazioni, in quella fabbrica di affanni e molestie, in quel ricettacolo ed ospizio di dolori, proprio in quella cisterna dove trovano posto ogni genere di obbrobri e di mali», L. B. ALBERTI, *Defunctus*, a cura di G. FARRIS, Milano, 1971, p. 241.
- 34 «Tota demum in testudine, uticunque illa sit, naturam imitabimur, quae

La natura, dunque, non offre delle forme da imitare, ma dei modelli operativi a cui riferirsi nel processo di ricreazione artistica. Tuttavia, alcune figure appaiono privilegiate; tra queste il cerchio, riservato alla pianta dei templi. «Se l'Essere nelle sue manifestazioni più sublimi –ricorda Cancro– quali i cieli storici, il corso degli astri, i pianeti, la conformazione stessa della testa umana, assume la forma circolare, l'architetto, nel realizzare l'edificio sacro, dovrà consacrarlo al Tutto, disponendolo su pianta circolare. Alberti, nella costruzione della chiesa, consiglia di ricorrere a piante circolari, appunto, o a quelle poligonali purché perfettamente inscrivibili nel cerchio. Tale simbolismo del cerchio, affatto particolare nell'opera albertiana, dimostra il fondamento tutto teorico della sua architettura».³⁵ Il tempio, "animale perfetto" dell'architettura di Alberti –che corrisponde all'animale che raccoglie tutti gli animali del *Timeo*– riflette il divino nell'umano, e deve quindi suggellarsi in una forma perfetta. Se «Deus est sphaera», e il cosmo è sfera, il tempio-sfera è il microcosmo ma anche l'immagine della divinità nel mondo.

Se il corpo è il microcosmo perfetto del cosmo, la casa è quello della città: «E se è vero il detto dei filosofi, che la città è come una grande casa, e la casa a sua volta una piccola città, non si avrà torto sostenendo che le membra di una casa sono esse stesse piccole abitazioni: come ad esempio l'atrio, il cortile, la sala da pranzo, il portico, etc.»³⁶ Ogni parte della città, dunque, è un macrocosmo di membra della casa, ed esige l'identica attenzione dell'edificio, così come le singole membra necessitano della stessa attenzione riservata all'intero organismo che compongono, che è comunque superiore ad esse: «...e come nell'organismo animale ogni membro si accorda con gli altri, così nell'edificio ogni parte deve accordarsi sulle altre».³⁷

quidem cum ossa adiunxit ossibus tum et carnes ipsas intexuit villulis nexura per omnes diametros interductis in longum in latum in profundum in obliquum. Hoc nobis artificium naturae lapidibus interserendis ad testudines imitandum censeo», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, III, XIV, cit., pp. 246-247.

³⁵ C. CANCRO, op.cit., p. 187.

³⁶ «Quod si civitas philosophorum sententia maxima quaedam est domus et contra domus ipsa minima quaedam esse domicilia dicentur? uti est atrium xistus cenaculum porticus et huiusmodi», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, I, IX, cit., pp. 64-65.

³⁷ «...ac veluti in animante membra membris, ita in aedificio partes partibus respondeant condecet», ibid.

Proprio in questo riconoscimento di un universo di corrispondenze tra le cose, e tra le cose e l'anima, Ficino, nel *Commento al Convito*, individua lo spunto per elogiare Alberti: «...se alcuno dimanda in che modo la forma del corpo possa essere simile alle forme e ragione dell'Anima e dell'Angelo, prego quel tale, che consideri lo edificio dell'Architetto. Da principio lo Architetto, la ragione e quasi idea dell'edificio nell'animo suo, concepe: di poi fabbrica la casa (secondo che ì può) tale quella nel pensiero dispose chi negherà la casa essere corpo? E questa essere molto simile all'incorporale Idea dello artefice a la cui similarità fu fatta?»³⁸

"Semiotica" dell'architettura - Nell'ordinare la disciplina architettonica, Alberti amplia il numero delle figure linguistiche in essa coinvolte, aggiungendo a quelle della metafora e della similitudine altre figure della retorica classica. Questo ricorso a un codice già strutturato, che viene travisato per nuove esigenze, è un caratteristico espediente albertiano. Lo ritroviamo sia nel *Della pittura* del 1436 che nel *Trivium senatoria* del 1460, un trattatello sull'arte di governare che organizza la materia discussa per categorie mediate dagli schemi retorici.³⁹

Nella prima divisione proposta da Alberti per la disciplina architettonica ritroviamo quella del secondo libro *Della pittura*, esemplata sugli schemi della retorica di Quintiliano e Cicerone. Alberti afferma che il primo libro tratterà del disegno e dell'organizzazione, il secondo della materia e il terzo dell'opera stessa; in ciò vediamo riproposta un'approssimativa specularità con la divisione della pittura in *circonscriptione* (il disegno), *receptio luminum* (materia, plasticità e colori) e *compositione* (modalità di realizzazione dell'opera), ricavata a sua volta dalla reinterpretazione di *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*.

Il disegno è lo strumento linguistico che esempla lo sforzo

38 M. FICINO, *Commento al Convito*, cit., in A. CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze*, Torino, 1964, p. 141.

39 I sei "affari di stato" di cui si discute sono la legge, il merito, le armi, le associazioni, le finanze e gli usi ed essi vengono sottoposti a critica sulla base dei *persuasionum loca*, un vero e proprio linguaggio retorico costituito dal possibile, dal necessario, dal facile, dall'onesto, dall'utile dal piacevole. Su questi, a loro volta, influiscono sei elementi accessori: la persona, la cosa, il luogo, il tempo, la causa il mondo. «Le méthode d'Alberti -ricorda a questo proposito il Michel- substituerait en effet au langage commun une pure algèbre logique», P. H. MICHEL, op. cit., p. 148.

inventivo, media tra la dimensione teoretica e quella pratica consentendo la nascita del progetto d'architettura, e a questa entrare in un universo discorsivo anche in assenza di realizzazione. Esso permette all'architettura di affrancarsi dalla sfera dello specialismo tecnico per far riferimento a un *corpus* disciplinare che la "eleva" a una dimensione medica e speculativa (l'architettura è cura della città), all'interno della quale il progetto si configura come possibile ricetta, e l'architettura come farmaco.⁴⁰

Lo straordinario valore attribuito al disegno risiede nel fatto che esso ha il compito di collegare, «con buono e perfetto ordine», linee ed angoli, introducendo in un orizzonte discorsivo la proposta medica elaborata sulla base della "metafora organica". Esso è una tecnica non estranea all'opera. Qui appare quell'idea di "strumento per", di tecnica legata alla *poiesis* che condensa i quattro modi delle cause aristoteliche e si "pone nell'avvento" della produzione.⁴¹ Il disegno è forma possibilitante e s'incarica di esprimere il "pensato" dell'architettura: «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. Ciò premesso, 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 d'ingegno e di cultura».⁴²

40 Nella direzione del *Fedro* platonico bisogna anche rilevare che il disegno, come la scrittura, diventa un deposito artificioso della memoria. Esso è *pharmakon* (medicina e veleno come rileva J. DERRIDA, *La farmacia di Platone*, Milano, 1985) come rimedio e come richiamare-alla-memoria, ma rende necessaria un'attività ermeneutica di "lettura del testo" da parte di un lettore a cui viene richiesta la conoscenza del codice. L'architettura cessa così di essere il "grande libro di pietra" (V. Hugo) per coloro che non sapevano leggere per ritornare ad esserlo come espressione di un progetto linguistico che costituisce una propria parte.

41 E', per dirla con Heidegger, ciò che sta (*steht*) nel senso del fondo (*Bestand*), ovvero si dimostra fondativamente legata al procedere verso l'avvento della costruzione dell'opera nel processo albertiano. Vedi: M. HEIDEGGER, "La questione della tecnica" e "Costruire, abitare, pensare", in *Saggi e discorsi*, Milano, 1976.

42 «Et licevit integras formas praescrivere animo et mente seclusa omni materia; quam rem assequemur adnotando et praefiniendo angulos et lineas certa directione et connexionione. Haec cum ita sint, erit ergo lineamentum certa constansque perscriptio concepta animo, facta lineis et angulis perfectaque animo et ingenio erudito», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., I, I, pp. 20-21.

In questo modo la cesura tra architettura e mestieri è definitivamente operata. Dopo aver definito il ruolo del disegno, Alberti individua sei parti in cui dividere la *res aedificatoria*: «Da ciò risulta che l'oggetto dell'architettura si articola nel suo complesso in sei parti, ossia: l'ambiente, l'area, la suddivisione, il muro, la copertura, l'apertura».⁴³ Questa divisione risponde all'esigenza di soddisfare i fini dell'architettura: quelli del piacere, della necessità e della comodità.

Come ricorda anche la Choay, il secondo libro si spinge oltre il previsto studio dei materiali, inserendo tra la riflessione sulla concezione dell'opera (I libro) e quella sulla sua esecuzione (III libro), alcune osservazioni sulla progettualità.

L'attenzione riservata alla scelta dei materiali testimonia il costante interesse di Alberti per l'operatività della sfera artistica, con cui non intende perdere i legami. Tuttavia, la loro scelta appare anche legata alla sua conoscenza allegorica ed enciclopedica e ai rapporti di "amicizia" tra i materiali stessi.

L'instaurarsi di un codice consente al progetto di essere esemplato, simulato. Si deve mettere in discussione la sua fattibilità e si devono realizzare dei modelli che permettano una prima verifica dell'opera. Soprattutto devono esser chiari fin dal principio i risultati che si intendono ottenere ed è necessario verificare la conformità di quanto ottenuto con quanto progettato.

«Io credo –scrive Alberti– che sia male affrontare senza riflettere le fatiche e le spese che la costruzione di un edificio comporta».⁴⁴ La contingenza, intesa come sopraggiungere di un evento "in corso d'opera", verifica l'attendibilità del progetto e il valore dell'artefice. Si tratta di un precetto vitruviano che si carica di forza nel teoretico Alberti. Il progetto deve essere regolato secondo prudenza e *mediocritas*, e deve essere adeguato solo a «quel che tu possa». Anche per questo motivo, la conoscenza delle tecniche e dei materiali da costruzione non appare meramente strumentale.

Questa insistenza del rispetto per la previsione dei costi dell'opera annuncia quell'enfaticizzazione del momento del calcolo, del dominio e del controllo, che prepara all'avvento di un mercato economico aperto. Alberti intuisce il valore commerciale dell'arte e, mentre ne sottolinea l'aspetto didattico e di promozione sociale, ne

43 «Quae si ita sunt, in promptu est totam aedificandi rem constare partibus sex. Hae sunt eiusmodi: regio, area, partitio, paries, tectum, apertio», *ibid.*, I, II, pp. 22-23.

44 «Opus aedificiorum atque impensam non temere inchoandam arbitror cum caeteras ob res», *ibid.*, II, I, pp. 94-95.

evidenza anche il valore economico, inquadrandolo in una dimensione di scambio pre-borghese.⁴⁵

Il terzo libro, dedicato alla costituzione dell'opera, approfondisce l'instaurarsi del linguaggio del progetto attraverso l'analisi delle dimensioni fondamentali a cui si può ridurre la descrizione geometrico-"semiotica" dell'edificio: quella verticale, rappresentata dai muri, e quella orizzontale, rappresentata dal tetto.

In ciò, alla luce del successivo dibattito sul rapporto tra elementi verticali e orizzontali dell'architettura, Alberti svela il suo riferimento "archetipo". Se per Vitruvio, seguendo Eraclito, il fuoco segnò l'origine della civiltà,⁴⁶ per Alberti furono proprio i tetti e i muri a determinarne l'inizio: «ma noi, considerando quanto un tetto e delle pareti siano convenienti, anzi indispensabili, ci convinceremo che queste ultime cause ebbero indubbiamente maggiore efficacia a riunire e mantenere insieme degli esseri umani».⁴⁷ Alberti privilegia l'archetipo del muro, anziché quello della colonna, in ragione della maggior evidenza visiva della similitudine che questo istituisce con il corpo.

Il passo ulteriore, che Alberti sviluppa nel quarto e quinto libro, è quello di mostrare come, a partire da questi riferimenti, si possano disciplinare e rappresentare le funzioni degli edifici e delle città e,⁴⁸ attraverso esse, aderire al progetto di custodia e *renovatio* dei costumi della società attraverso le *bonae artes*. Dal sesto libro, inoltre, Alberti mostra come le funzioni si co-determinino all'interno del progetto di estetizzazione del mondo, i cui procedimenti conti-

⁴⁵ Cfr. E. BLOCH, *Filosofia del Rinascimento*, Bologna, 1981. «Contro alcune interpretazioni unilaterali del pensiero di Weber e contro il Lukàcs di *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Bloch non riduce quindi la filosofia borghese tipica, o meglio la sua ideologia, alla pura esaltazione del calcolo, alla ragione formale. Mette in luce gli aspetti qualitativi, di slancio in avanti, di tensione al mutamento, che, abbandonati dalla classe che gli ha espressi, devono venir raccolti nel "mattino" della nuova classe in ascesa e da essa effettivamente condotti a compimento», R. BODEI, prefazione a E. BLOCH, op. cit., p.9.

⁴⁶ «Talete pensò che l'acqua fosse il principio di tutte le cose...Eraclito di Efeso l'identificò nel fuoco», VITRUVIO, op. cit., II, II, p. 73.

⁴⁷ «Nobis vero tecti parietisque utilitatem atque necessitatem spectantibus ad homines conciliandos atque una continendos maiorem in modum valuisse nimirum persuadebitur», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., Proemio, pp. 8-9.

⁴⁸ Esse sono principalmente: la fortezza e il palazzo nobile, il tempio, il monastero, la scuola, l'ospedale, la prigione e la villa, a cui aveva dedicato l'omonimo opuscolo del 1439.

nuano a trovare le fonti di costituzione di senso nello studio critico dei modelli classici⁴⁹ e nel ricorso alla tradizione classica.⁵⁰

L'architettura cessa con il *De re aedificatoria* di governare il mero atto poetico per diventare la disciplina che regola un processo che, dalle "parole" della dottrina, attraverso percorsi interpretativi di un autore, giunge alla costituzione di opere. L'architetto cessa di essere il depositario di conoscenze meramente tecniche per assumere, come autore, l'autorità di sovrintendere l'intero processo poetico. Per un secolo e mezzo, fino al trattato di Vincenzo Scamozzi, Alberti delinea la strada per la ricerca delle connessioni tra teoria e pratica e si iscrive nella tradizione italiana della ricerca di una cultura operativa. Cerca di calare la cultura nella tecnica prima che la tecnica avanzi la pretesa di trasformarsi in cultura.

49 «Gli Antichi, e principalmente Platone, consigliano di fondare le città a dieci miglia di distanza dal mare... Aristotele infatti giudica più sane quelle zone la cui atmosfera è continuamente mossa dai venti», *ibid.*, IV, II, p. 280.

50 «Narrano Varrone, Plutarco, e altri autori antichi che i maggiorenti delle città nel tracciare il perimetro delle mura seguivano una cerimonia religiosa: aggiogavano un toro e una vacca, e dopo aver lungamente tratto gli auspici tracciavano il solco con un aratro di rame, solco che forniva la delimitazione originaria della cerchia muraria; la vacca era aggiogata all'interno, il toro all'esterno; seguivano l'aratro i coloni più vecchi, rigettando nel solco appena aperto le zolle rimosse all'intorno... Per tale motivo era stimato sacro l'antico circuito delle mura e le mura stesse, ad eccezione delle porte, che era lecito non considerare tali», *ibid.*, IV, III, p. 290.

Guerini e Associati - Pierluigi Panza - 24/10/12

10. *Le origini dell'armonia*

Ordine, numero, figura - Il ricorso al canone, afferma Tarkiewicz,¹ conferiva all'arte classica un aspetto oggettivo e impersonale, disciplinava i criteri del gusto e segnava i limiti dello sforzo immaginativo, rendendo riconoscibili solo determinate espressioni di bellezza.

Dilatando l'orizzonte delle consonanze e le sfere di autonomia applicativa del canone, Alberti –secondo uno schema già sperimentato da Sant'Agostino nel *De ordine* e nel *De musica*–² cerca di istituire degli ordini armonici per l'architettura ricavandoli sulla base di tre discipline del Quadrivio: la matematica, la geometria e la musica. Sui fondamenti della tradizione platonica di queste discipline, Alberti istituisce le regole di consonanza e proporzionalità tra le parti delle opere di architettura, consentendo a questa di elevarsi verso il rango delle arti liberali.

Il fondamento degli ordini armonici così istituibili rivela, come vedremo, un costante rimando alla logica dell'analogia sottesa alle discipline suddette, così come la rivelano i principi di similitudine e simmetria che hanno caratterizzato la storia della teoresi e della prassi architettonica.

Nel *De Architectura*, infatti, Vitruvio afferma che la simmetria «nasce dalla proporzione che in greco è detta *analogia*».³ Essendo la logica dell'analogia alla base del principio costitutivo delle similitudini e delle metafore,⁴ in Vitruvio e Alberti troviamo i

1 W. TATARKIEWICZ, op. cit., vol. I, p. 75.

2 Vedi: A. AGOSTINO, *Ordine, musica, bellezza*, Milano, 1992 (comprende il *De ordine* e il *De musica*).

3 «Ea autem paritur a proportione, quae graece *analogia* dicitur», VITRUVIO, op. cit., III, I, pp. 124-125. Si tratta di un'intuizione che risale ad Aristotele, il quale distingueva tra un'analogia quantitativa (*isotes logon*), cioè una «proporzionalità», e un'analogia qualitativa, constatabile, ad esempio, tra figure geometriche o strutture biologiche.

4 La metafora è un'espressione che sta al posto di un'altra con la quale è legata da uno o più rapporti di similitudine o analogia. Per Tommaso D'Aquino, l'analogia è un «Terminus qui convenit pluribus secundum

fondamenti di quell'ordine metaforico, che si esprime attraverso le regole –diverse ma precise– della proporzione e della simmetria che attraversa tutta la storia dell'arte e dell'architettura. Il progressivo oblio dell'iniziale logica metaforica che ha instaurato questo percorso, unitamente al cristallizzarsi dei linguaggi in cui si esprime, porta a ritenere questo stesso percorso espressione di uno sforzo di determinare razionalmente la fenomenologia della costruzione artistica. Per Vitruvio ed Alberti, invece, è la costitutiva logica “analogica” che fonda i criteri delle regole armoniche dell'architettura, insieme alla similitudine istituita dall'opera con un corpo. Corpo che, come afferma Vitruvio, è descrivibile anche per rapporti numerici: «La natura ha creato il corpo umano in modo tale che il volto, a partire dal mento fino alla sommità della fronte alla radice dei capelli, sia la decima parte dell'insieme e così il palmo della mano, dall'articolazione all'estremità del dito medio; la testa, dal mento alla sommità, è di un ottavo...». ⁵ Qui sono gettate le basi per la costituzione di quel rapporto tra corpo, metafora, ordini armonici e linguaggio matematico ripreso da Alberti.

Vitruvio, tuttavia, si spinge oltre l'istituzione di questo legame giungendo ad affermare che «il sistema numerico è ricavato in base alle membra del corpo». ⁶ Infatti, ribadisce l'architetto di Augusto, «le unità di misura indispensabili per ogni tipo di intervento sono state prese dalle parti del corpo, quali il pollice, il palmo, il piede, il cubito e furono fissate in un numero perfetto che i greci chiamarono *téleon*. Come numero perfetto gli antichi individuarono il dieci, ricavato dal numero delle dita della mano (dal palmo fu ricavato il piede). Siccome la natura ha ricavato il numero dieci dalle dita di entrambe le mani, anche Platone lo considerò come numero perfetto, in quanto la decina è composta dall'insieme delle singole unità che i greci chiamano *mónades*». ⁷ Pertanto che la

rationem partim eandem, partim diversum», *Métaphisica*, IX, 3, cit., in R. ALLEAU, *La scienza dei simboli*, Firenze, 1983, p. 74 (si veda questo testo per un complessivo concetto di analogia). Cfr., anche H. HOFFDING, *Le concept d'analogie*, Parigi, 1931.

5 «Corpus enim hominis ita natura composuit, uti os capitis a mento ad frontem summam et radices imas capilli esset decimae partis, item manus pansa ab articulo ad extremum medium digitum tantundem, caput a mento ad summum verticem octavae», VITRUVIO, op. cit., III, I, pp. 124-5.

6 «Ergo, si convenit ex articulis hominis numerum inventum esse...», VITRUVIO, op. cit., III, I, pp. 130-131.

7 «Nec minus mensurarum rationes, quae in omnibus operibus videntur

similitudine organica e i rapporti armonici si esprimano attraverso il linguaggio dei numeri è, per Vitruvio, non solo possibile, ma addirittura consono all'origine del rapporto di analogia. Alberti accetta e fornisce consistenza teorica a questa intuizione.

Alla luce di queste considerazioni si comprende il significato del ricorso di Alberti alla tradizione matematica agostiniana per individuare degli insiemi armonici in grado di caratterizzare la *poiesis* architettonica.

La natura, opera di Dio, è il riferimento fondativo dell'ordine universale. Anche uno stolto, fa dire Sant'Agostino a Trigezio, «se alza gli occhi della mente e spazia, vedrà tutto l'universo insieme, e non troverà nulla che non sia ordinato e messo al suo posto e sistemato». ⁸ Da questa considerazione Agostino si muove per individuare nelle leggi dei numeri, e delle discipline ad esse connesse, le leggi con cui descrivere l'ordine, che è armonia e bellezza, insito nei fenomeni dell'universo: «Nella musica poi, nella geometria, nello studio dei moti degli astri, nelle leggi dei numeri, l'ordine domina». ⁹

Nel *De musica*, queste considerazioni maturate nel 386 vengono utilizzate per decifrare i fondamenti della scienza musicale. E qui il numero, da principio organizzatore, acquista anche una «straordinaria importanza per l'estetica, in quanto —serve— da base oltre che alla musica ad ogni altra arte e prima di tutto al mondo, opera del Sommo Artista». ¹⁰

In questa direzione ¹¹, ricorda Chastel, il numero viene «riportato all'ordine totale del Bello, che trascende ogni evidenza razionale», ¹² mentre la geometria si riscopre fondata sui solidi platonici, sui rapporti aurei e antropocentrici. In questa direzione s'iscrive sia la scelta di una unità di misura (e la misura è ciò su cui si fonda la

necessariae esse, ex corporis membris collegerunt...», VITRUVIO, op. cit., III, I, pp. 126-7.

⁸ A. AGOSTINO, *De ordine*, II, 4,11, in op. cit., p. 47.

⁹ Ibid., II, 5,14, p. 50.

¹⁰ A. VARVARO, op.cit., p. 59.

¹¹ Come ricorda Cassirer, Alberti e Leonardo sono i prototipi di quell'atteggiamento secondo cui «nel più vivo dell'attività artistica creatrice, nasce, per questa attività stessa, il bisogno di riflettere su di sé; e questo compito non si può assolvere senza scendere fino alle radici più intime del sapere, e, più profondamente, del sapere matematico», E. CASSIRER, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Firenze, 1935, p. 86.

¹² A. CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze*, Torino, 1964, p. 108.

bellezza) –sia esso il piede, la mano o il braccio– sia i «visual attributes» di Alberti che, come afferma Stokes, «are defined only by comparison, the norm of differentiation comes from man, –the constant measure of all things–, saying he attributes to Pythagoras: perhaps this is the correct interpretation of the saying, Alberti wonders».¹³

Con Vitruvio, Sant'Agostino e Boezio, un ulteriore riferimento albertiano è quello della tradizione pitagorico-platonica¹⁴, alla quale si deve il precetto dell'*aurea mediocritas*, che ritroviamo alla base dei criteri che regolano l'ordine e l'armonia: «La moderazione è ottima in tutte le cose».¹⁵ Platone, come ricorda Barry Katz, «was emphasizing the mathematical sciences of the liberal studies and making them the necessary basis for the attainment of supreme wisdom, the *dialettica*».¹⁶ Nei suoi ultimi lavori, le *Leggi*, il *Philebo* e, soprattutto, il *Timeo*, Platone aveva accentuato la rappresentazione matematica dei rapporti della natura. In particolare, l'armonia, che trova una corrispondenza nell'anima umana, poteva essere espressa numericamente nella forma matematico-mistica della cosiddetta Lambda, secondo in numeri così disposti:¹⁷

$$\begin{array}{ccc} & & 1 \\ & 2 & 3 \\ 4 & & 9 \\ 8 & & 27 \end{array}$$

La “Legge del numero” è anche quella che permette di trasmettere l'immagine dell'essere nel mondo vivente, e di saldare infinite

¹³ A. STOKES, *Art and Science. A study of Alberti, Piero della Francesca and Giorgione*, Londra, s. d., p. 16.

¹⁴ Proclo, citando forse affermazioni di Eudemo, attribuiva a Pitagora, oltre alla scoperta della costruzione dei solidi regolari, anche quella dei rapporti proporzionali. Vedi C. B. BOYER, *Storia della matematica*, Milano, 1990, pp. 66 ss.

¹⁵ *Inni filosofici greci*, a cura di D. GIORDANO, Bologna, 1957, p. 73. Vedi anche: G. PESENTI, *I versi aurei, i simboli, le lettere*, Lanciano, 1913.

¹⁶ M. BARRY KATZ, op. cit., p. 27.

¹⁷ «E prese a dividere così: tolse prima dal tutto una parte, dopo ne levò via una doppia di questa, poi ancora una terza d'una volta e mezzo rispetto alla seconda e tre volte rispetto alla prima, poi una quarta doppia della seconda, una quinta tripla della terza, una sesta d'otto volte la prima, e una settima di ventisette volte la prima. Fatto ciò, riempì gl'intervalli doppi e tripli, tagliando ancora di là <dal tutto, altre> parti...» PLATONE, *Timeo*, 35-36, in op. cit., p. 1106.

corrispondenze tra le cose.¹⁸

Nell'orbita di queste corrispondenze, il numero non si rivela solo come uno dei principi di articolazione del canone e del rapporto tra le parti, ma anche come portatore di una verità simbolica sua propria. Il sei e il dieci, che contengono esattamente i numeri che li compongono (1, 2, 3 e 1, 2, 3, 4), sono prediletti da Alberti nel solco della tradizione pitagorica e agostiniana.¹⁹ Ci sono poi l'uno, che non è realmente un numero, ma contiene tutti gli altri ed è consacrato alla divinità, il due, il primo numero reale fondato dalla radice quadrata del quattro, e il numero trinitario.

Per quanto riguarda il quattro, si può ritenere che Alberti colleghi ad esso i significati dell'*homo quadratus* di derivazione vitruviana.²⁰ Come testimoniano le possibili divisioni dei venti,²¹ e

18 Per un panorama delle similitudini e corrispondenze fondate sul valore sacrale dei numeri applicati alle arti figurative si veda M. N. VARGA, *Dall'arte nella storia alla storia dell'arte 1400-1925*, Milano, 1989, pp. 195 ss.

19 «MAESTRO – Poiché nell'infinità dei numeri si sono definite delle suddivisioni per coloro che numerano, l'intenzione era, come credo, di poter trovare in qualche modo quale sia la causa per cui la prima suddivisione stessa è nel numero dieci, che per tutti gli altri numeri ha parecchio valore; cioè perché coloro che numerano arrivati dall'uno al dieci poi tornano di nuovo all'uno? ALUNNO – Ricordo bene che a causa di questo problema abbiamo fatto tanti giri di pensiero: ma non trovo che cosa abbiamo prodotto che possa servire a risolverlo, dal momento che tutto il nostro ragionamento si è concluso in questo, che ci sia una giusta e armonica progressione non fino al numero dieci, ma fino al quattro. MAESTRO – Dunque non vedi quale somma venga da uno più due più tre più quattro? ALUNNO – Lo vedo finalmente, lo vedo e mi meraviglio di tutto, e ammetto che il problema che si era formato è risolto: difatti uno, due, tre e quattro assieme fanno dieci. MAESTRO – Quindi, conviene che tra i numeri questi quattro primi con la loro successione e connessione siano considerati più importanti degli altri», SANT'AGOSTINO, *De musica*, i, 12, 26, in Idem., op. cit., p. 121.

20 Alberti era a conoscenza, oltre che del *De architectura*, del commento neoplatonico al *Somnium Scipioni* di Cicerone scritto da Macrobio intorno al V secolo, attraverso il quale questa figura si era imposta nella speculazione medievale. «Il centro naturale del corpo umano è l'ombelico; infatti se una persona si distendesse a terra supina a braccia e gambe divaricate, puntando il compasso sull'ombelico e tracciando una circonferenza, questa toccherebbe entrambe le estremità dei piedi e delle mani. Nondimeno, come è possibile inscrivere il corpo in una circonferenza così se ne può ricavare un quadrato; misurando la distanza dai piedi alla sommità del capo e riportandola a quella che intercorre tra un estremo e

la divisione del corpo umano in otto parti, il sistema modulare vitruviano è basato sia sul quadrato cosmogonico²² che sul numero ternario.

Alberti, tuttavia, ritiene il numero sei di maggiore perfezione; non solo perché contiene perfettamente la somma dei primi tre numeri, ma anche per le conferme che la natura offre della sua perfezione: «Tra i numeri pari alcuni filosofi vollero sacro alla divinità il quattro, e su di esso esigevano che si prestasse il più solenne giuramento. Il sei è detto, con pochissimi altri, numero perfetto, perché è la somma di tutti i suoi divisori». ²³ Il sei, inoltre, esemplifica un valore geometrico assoluto, in quanto l'esagono iscritto nel cerchio, come ricorda Alberti, ha il lato uguale al raggio del cerchio stesso. ²⁴

l'altro delle braccia aperte si constaterà che le misure in altezza e larghezza coincidono come nel quadrato tracciato a squadra. Pertanto se la natura ha creato il corpo umano in modo che le membra abbiano una rispondenza proporzionata con tutta la figura nel suo complesso, a buona ragione gli antichi hanno stabilito che anche nelle loro opere si debba rispettare l'esatta proporzione delle singole parti con l'insieme della figura. Quindi ci hanno tramandato i canoni per la realizzazione di ogni tipo di costruzione e in particolare per i templi degli dei (i cui pregi o difetti son destinati a durare nel tempo», VITRUVIO, III, I, op. cit., pp. 125-127.

- 21 «Alcuni ritengono che i venti si riducano sostanzialmente al numero di quattro: il Solano che proviene dall'oriente equinoziale, l'Ostro da mezzogiorno, il Favonio dall'occidente equinoziale e il Settentrione da nord. Ma chi ha meglio approfondito la questione, come Andronico di Cyra, sostiene che essi sono otto», VITRUVIO, I, VI, op. cit., p. 45. La divisione dei venti può essere anche in dodici o in quarantotto.
- 22 «Nella teoria dell'*homo quadratus* –afferma Umberto Eco– il numero, principio dell'universo, viene ad assumere significati simbolici, fondati su serie di corrispondenze numeriche che sono anche corrispondenze estetiche», U. ECO, op. cit., p. 47.
- 23 «Ex paribus autem fuere inter philosophantes qui divinitati consecratum dicarint numerum quaternarium, eoque sibi praestari maximum iusiurandum voluerint. Et senarium inter rarissimos perfectum nominant, qui suis omnibus integris constet partibus», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, IX, V, cit., pp. 820-821.
- 24 La divisione, fondata sui rapporti del numero perfetto sei, era già presente in Vitruvio, che aveva stabilito la lunghezza del piede come un sesto dell'altezza del corpo (VITRUVIO, op. cit., I, II - I, III. Cfr. J. ANDREW AIKEN, op. cit., p. 83 n.). Più difficile credere che Alberti possa essersi direttamente ispirato al canone di Policleto, come sostengono Gadol, Michel e Mancini, perchè esso era conosciuto solo attrav-

Anche il dieci, considerato il più perfetto da Pitagora²⁵ e Aristotele, è per Alberti significativo «because its square is composed of four continual cubes: the cubes of 1.2.3.4 = 10».²⁶

Il sei e il dieci divengono così i numeri a partire dai quali, sulla base della “regola” della *mediocritas*, vengono ricavati i rapporti proporzionali tra le colonne degli ordini classici. Afferma Alberti: «A questo punto sarà opportuno chiarire la forma e la misura adottate dagli antichi nel costruire le colonne, da loro distinte in tre ordini secondo tre diversi modi di configurarne il fusto. Essi, infatti, dall'osservazione del corpo umano stabilirono di foggiate le colonne a somiglianza di esso; e misurando le dimensioni dell'uomo scoprirono che da un fianco all'altro la distanza equivale a un sesto dell'altezza, dall'ombelico alle reni equivale a un decimo. La stessa constatazione hanno fatto i nostri commentatori della Bibbia, i quali notano come l'arca costruita al tempo del diluvio sia stata esemplata sulle proporzioni del corpo umano. Secondo tali misure, probabilmente, vennero foggiate le colonne, di modo che alcune risultassero alte sei volte la propria base, altre dieci volte».²⁷

erso un vago e difficile passaggio della *Sintassi* di Philo Mechanicus. Vitruvio, inoltre, aveva ricavato dal rapporto tra il numero dieci e il numero sei la sezione aurea del rettangolo non più come un rapporto tra otto e cinque, ma come quello tra 1, 6 e 1, ovvero tra 10+6 e 10.

25 Il dieci è il numero della *Tetractus*, costituito dalla somma dei primi quattro numeri. Il suo prestigio fu rinnovato dalle scuole alessandrine, in particolare da Filone, e da Origene.

26 M. BARRY KATZ, op. cit., p. 38.

27 «Sed columnarum ponendarum modus et dimensio, quam illi tria in genera pro trium corporum varietate distinxerint, pulchrum erit intellexisse. Hominem enim contemplati, columnas sibi ex illius similitudine faciundas censuere. Itaque diametros hominis metiti, a latere ad alterum latus sextam, ab umbilico autem ad renes decimam esse partem longitudinis invenere. Quod ipsum nostri sacrorum interpretes advertentes, arcam per diluvium factam ad hominis figurationem autumant. Ad tales dimensiones fortassis columnas posuerunt, ut essent aliae ad basim sexcuplae, aliae vero decuplae», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., IX, VII, pp. 834-835. Un discorso analitico sui singoli elementi degli ordini architettonici è quello svolto ne *I cinque ordini architettonici*, in *Opere volgari di L.B. Alberti*, a cura di A. BONUCCI, Firenze, 1843, vol. IV, p. 377 ss. Ma come attesta Franco Borsi in “I cinque ordini architettonici e L. B. Alberti”, in AA.VV., *Omaggio ad Alberti*, in *Studi e documenti di architettura*, Firenze, 1972, quest'opera, che si trova nel Ms chigiano M VII, 149, della biblioteca vaticana, è da

Il mito e il tempo concorrono a definire i criteri per adeguare gli ordini architettonici all'armonia universale. E' la *mediocritas*, tuttavia, a regolare l'intero processo: «Ma, che per quella sensibilità spontanea, innata nello spirito che ci fa sentire –come s'è detto– la *concinnitas*, pensarono che non si convenisse da una parte tanta grossezza e dall'altra tanta esilità, e rinunciarono ad entrambe, reputando insomma che la proporzione da essi cercata si trovasse in mezzo a quei due estremi. Perciò, ricorrendo dapprima al sistema aritmetico, sommarono insieme i due estremi suddetti, dividendo poi la somma a metà. In tal modo accertarono che il numero situato ad ugual distanza da sei e da dieci era otto; approvarono questa misura; quindi assegnarono alla colonna una lunghezza uguale a otto volte il diametro della base, e la chiamarono ionica». Ricavato il rapporto medio proporzionale tra i due numeri, che è alla base dell'ordine ionico, Alberti ricava analogamente le dimensioni degli altri due ordini. «L'ordine di colonne detto dorico, usato per edifici più massicci, fu misurato con lo stesso metodo dello ionico. Sommarono infatti il termine minimo di cui sopra, ossia sei, e il termine medio adottato nell'ionico, ossia otto; il risultato dell'addizione è quattordici. Tale somma fu divisa in due parti uguali, sicché si ottenne il numero sette, che fu adottato per costruire le colonne doriche: le basi di queste, cioè, furon fatte all'imoscapo larghe un settimo della lunghezza del fusto».²⁸ In modo analogo è ricavato il rapporto tra il diametro di base e l'altezza della colonna corinzia come uno a nove.

ritenersi apocrifa. Anche per Hoffmann e Grayson, a contrario di Mancini, lo scritto non è di Alberti.

- 28 «Sed naturae sensu animis innato, quo sentiri diximus concinnitates, tantam istic crassitudinem et contra hic tantam gracilitatem non decere moniti, abdicarunt utranque. Denique hos inter excessus esse quod quaerent existimarunt. Ea re aritmetricos in primis imitati, ambo illa extrema in unum coegere et summam iunctorum per mediam divisere; ex quo eum, qui a senario et denario numero spatiis comparibus distaret, numerum esse octonarium compertum fecere; placuit; atque adeo ea de re longitudini columnae octies diametrum dedere basis, et ionicis nuncupavere./ Doricum vero columnarum genus, quod crassioribus debetur aedificiis, eadem ipsa ratione, qua ionicum, habuere. Nanque iunxere quidem minimum illum terminorum, qui fuit sex, medio huic constituto ionicis, qui fuit octo; et facta summa est denum et quattuor. Hanc summam divisere in partes aequales, et datus est inde numerus septenarius; ad quem numerum columnas duxere doricas, uti essent illis quidem bases scaporum amplae ex septima longitudinis sui», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria.*, cit., IX, VII, pp. 834-837.

E' in questa metaforizzazione dell'universo architettonico che si rivela «l'attrait d'une plus audacieuse aventure et l'émouvante approche d'un mystère»,²⁹ che ritroviamo anche nella similitudine istituita tra il numero dei gradini di un tempio e quello dei pianeti: «Nelle scale a gradini, essi preferivano che questi fossero in numero dispari, soprattutto nei templi, perché –dicevano– in questo modo si entra nel tempio con il piede destro, il che sembra fosse raccomandato dal rituale. In particolare ho notato che i migliori architetti si attenevano alla regola di non costruire mai, o quasi mai, scale con più di sette o nove gradini in fila ininterrotta (credo a somiglianza del numero dei pianeti o dei cieli)».³⁰

Via via che si prosegue nell'analisi dei passi albertiani, ci accorgiamo che questa metaforizzazione dell'architettura attuata attraverso il linguaggio matematico ed in vista dell'obbiettivo etico ed estetico dell'armonia, si arricchisce di nuovi percorsi.

I numeri pari sono riconosciuti superiori ai dispari in quanto la natura ha dotato gli animali di parti duplici e simmetriche (occhi, orecchie, braccia, gambe, ecc.).

Tuttavia, tra i dispari, ne esistono alcuni particolarmente “privilegiati” per la loro valenza simbolica, istituita, naturalmente, sulla base di alcune evidenze dei fenomeni naturali: «Tra i numeri, sia pari che dispari, ve ne sono alcuni che si ritrovano in natura più sovente degli altri, e che sono più degli altri lodati dai sapienti. A tali numeri han fatto ricorso gli architetti nel comporre le parti degli edifici, per la ragione fondamentale che hanno delle proprietà per le quali a buon diritto son reputati più importanti degli altri. Che la natura sia fondata sul numero tre, affermano tutti i filosofi. Anche il cinque, se si considera quante cose meravigliose di diverso genere contengono in sé questo numero, o provengono da altre che lo compongono (come ad esempio la mano dell'uomo), ben a ragione sarà deputato divino, e a buon diritto sacro agli dei protettori delle arti e anzitutto a Mercurio. Del sette poi, come è noto, si compiace particolarmente il sommo dio creatore, il quale dispose nel cielo sette pianeti, e regola la vita

²⁹ P. H. MICHEL, *La pensée de L. B. Alberti*, Ginevra, 1971, p. 161.

³⁰ «In gradibus vero maxime templorum imparum numerum probare: nam fieri quidem aiunt, ut recto in templum pede ingrediamur, quam rem ad religionem facere arbitrantur. At in his animadverti bonos architectos observasse, ut gradus nunquam ferme plures unum in ordinem continuos quam aut septem aut novem adigerent, credo aut planetarum aut orbium numerum imitatos», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit. I, XIII, pp. 88-91.

dell'uomo –cioè della creatura che egli volle sua favorita– in maniera tale da porre sotto il segno del sette il suo concepimento, la nascita, la crescita, la maturità e tutto il resto... Sempre tra i numeri dispari è lodato il nove, sotto il cui segno la provvida natura ha disposto le sfere celesti. Risulta inoltre ai naturalisti che in natura molti fenomeni importantissimi si regolano in base alla frazione $1/9$. La nona parte del ciclo annuale del sole consta quaranta giorni. Ippocrate diceva che il feto si forma nell'utero secondo questo numero». ³¹ Pertanto, l'universo numerico, si rivela una foresta di simboli a cui riferirsi per creare in analogia con l'universo.

Proseguendo nell'intento di ricavare delle regole operative per creare con armonia e proporzione, Alberti passa dallo studio dei numeri a quello più complesso degli insiemi numerici e dei rapporti che li regolano, introducendo nel IX libro il problema dei cosiddetti medi proporzionali: ³² «Passiamo ora a trattare di ciò che

31 «Verum inter numeros pares atque impares nonnulli sunt et familiares naturae magis quam caeteri et apud sapientes in primis celebres, quos sibi in componendis partibus aedificiorum usurparunt architecti ea maxime de re, quod habeant in se quippiam ternario constare principio philosophantes omnes asseverant. Et quinarium, cum tam multa tamque varia tamque admirabilia pensito, quae aut in se quinarium observent aut a quinarium habentibus, quale sunt hominum manus, prodierint, non iniuria divinum et merito diis artium Mercurioque in primis dicatum assentior. Et septennario constat summum rerum opificem Deum maiorem in modum delectari, qui septem posuerit caelo vagantes stellas, et quem suas esse delicias voluerit hominem ita moderetur, ut et concipi et perfici et adolescere et confirmari et huiusmodi omnia ad hunc ipsum redegerit numerum septennarium... Ex imparibus etiam numeris celebrant nevennarium, ad quem numerum solers natura sphaeras apposuit caelo. Tum et apud phisicos constat naturam parte integri novennaria multis et maximis in rebus uti assuesse. Nona enim ex annuo ciclo solis pars dierum est circiter quadraginta. Hunc ad numerum formari in utero foetum aiebat Hypocras», *ibid.*, IX, V, pp. 818-821. La tendenza ad assegnare un valore anche qualitativo al numero è caratteristica anche nel pensiero greco. Per i pitagorici, infatti, i numeri «possèdent des propriétés qui ne sont pas uniquement des propriétés mathématiques au sens où nous l'entendrions aujourd'hui, mais des vertus -ultraquantitatives-. L'unité, la dyade, tous les nombres jusqu'à dix - et beaucoup d'autres supérieurs à dix - sont dués chacun d'une -influence- particulière, d'une valeur morale, et aussi d'une beauté qui leur est propre», P. H. MICHEL, "L'Esthétique arithmétique du Quattrocento", in *Mélanges offerts à Henry Havette*, Parigi, 1934, p. 182.

32 Le regole dei medi furono trasmesse dai pitagorici agli alessandrini, da

avevamo promesso: gli elementi di cui constano tutti i generi di bellezza e di ornamento, o, meglio ancora gli elementi che scaturiscono da ogni tipo di bellezza. Un'indagine indubbiamente difficile; giacché un'entità qualsivoglia la quale, e solo essa, si debba ricavare mediante una scelta dall'intera quantità e qualità di diverse parti [«l'universale numero» dice Bartoli, *N.d.T.*], ovvero attribuire a ciascuna di esse in modo esatto e identico, ovvero debba riuscir tale da riunire più cose in un unico complesso od organismo, e da tenerle insieme in modo giusto, stabile, ordinato e armonioso».³³

Il problema dei medi si inserisce nella ricerca di questo modo giusto e stabile, e consiste nel trovare un terzo numero a partire da due dati in modo che i tre insieme obbediscano alle leggi di una proporzione armoniosa. In questa direzione, l'estendersi dell'ordine metaforico attraverso rapporti proporzionali sempre più complessi, favorisce quel movimento di oblio della fonte analogica da cui questo ordine si è mosso (e che abbiamo visto in Vitruvio) per apparire, nella sua esteriorità applicativa, frutto di combinazioni e di riferimenti astratti e di giochi razionali.

Nel *De re aedificatoria* sono esposte tre tipi di medie di cui l'artista potrà servirsi per creare un edificio con armonia e *concinntas*: quella aritmetica, utilizzata per la determinazione delle colonne degli ordini classici, quella geometrica e quella musicale. La prima sostiene che dati due estremi, ad esempio otto e quattro, si deve fare la metà della loro somma per ottenere il medio: sei. In quella geometrica, invece, «il termine minimo –ad esempio quattro– viene moltiplicato per il termine massimo –ad esempio nove–: tale moltiplicazione dà quale prodotto una somma di trentasei unità, la cui radice (come viene chiamata), ossia la misura del lato del quadrato, moltiplicata per il numero di unità ch'essa contiene,

questi agli arabi quindi a Fibonacci, Dragomari e Canacci fino ad Alberti. La tradizione riferisce che Pitagora apprese in Mesopotamia le regole della media aritmetica, geometrica e media subcontraria, e che successivamente i pitagorici le generalizzarono per un totale di dieci diverse medie proporzionali; vedi C. B. BOYER, *Storia della matematica*, Milano, 1990, pp. 66 ss.

33 «Nunc, quod dicturos polliciti sumus, ad ea venio, ex quibus universa pulchritudinis ornamentorumque genera existant, vel quae potius expressa ex omni pulchritudinis ratione emanarint. Difficilis nimirum pervestigatio. Nam, quicquid unum illud, quod ex universo partium numero et natura exprimendum seligendumque sit aut singulis impartiundum ratione certa et coaequabili aut ita habendum, ut unam in congeriem et corpus plura iungat contineatque recta et stabili cohesione atque consensu», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., IX, V, pp. 810-811.

dà quale risultato un'area di trentasei unità. Tale radice sarà dunque sei: infatti moltiplicata per sei dà come quadrato trentasei». ³⁴

Più complessa è la teoria musicale dei medi, che è sempre dimostrabile per via numerica. «Il terzo tipo, il medio musicale, come è chiamato, è un po' più complicato di quello aritmetico; in compenso si esprime perfettamente mediante numeri. In esso, il minimo dei termini assegnati sta al massimo nell'identica proporzione in cui la distanza del minimo dal medio deve stare a quella del medio dal massimo». ³⁵ Il medio musicale di 30 e 60 è 40. ³⁶

Le tre medie possono essere espresse anche in termini algebrici, ³⁷ ma questa espressione, tuttavia, semplifica la complessità

34 «Nam minimus quidem terminus, puta quattuor, in maximum, puta novem, ducitur. Ex his ita multiplicatis fit summa unitatum sex et triginta; cuius summae, uti loquuntur, radix, id est lateris totiens sumptus quotiens in eo adsit unitas, ipsam compleat aream numerorum triginta sex. Erit igitur radix istaec sex: nam sexties sumpta aream dabunt ipsam triginta sex», *ibid.*, IX, VI, pp. 832-833.

35 «Tertia mediocritas, quae musica dicitur, paulo est quam aritmetica laboriosior; numeris tamen bellissime diffinitur. In hac, proportio quae minimi est terminorum positorum ad maximum, ista eadem proportione se habeant oportet distantiae hinc a minimo ad medium, istinc a medio ad maximum terminorum», *ibid.* pp. 832-833.

36 Così spiega Barry Katz questa terza media: «The musical mean... is somewhat more complicated. It is ascertained by assuring that the proportion between the least and greatest numbers is the same as the distance between the least and the mean, and between the mean and the greatest. For example, 30...60. The ratio between them is 1 to 2, which added together is 3. The interval 30 is then divided into three parts of 10, one which is added to the least number 30, producing the mean of 40. Thus 30.40.60. The interval of 40 to 60 is double that of 30 to 40, the same proportion of 30 to 60.», M. BARRY KATZ, *op. cit.*, p. 40.

37 La prima si può sintetizzare nella formula $x = a + b/2$. La seconda, definita esponenziale o geometrica, permette di ricavare un numero x sulla base della radice quadrata di un altro numero ricavato dalla moltiplicazione dei due estremi della serie ternaria. Per esempio –riprendendo Platone che aveva affermato nel *Timeo* che per legare insieme il corpo solido del mondo furono necessari due medi– Alberti pensa a due numeri “solidi”, cioè cubici, come 8 e 27, le cui radici sono 2 e 3. In questo caso si possono ottenere due medi moltiplicando 2 per se stesso e poi per tre (12), e l'altro moltiplicando 3 per se stesso e poi per 2 (18). Dodici e diciotto, ovvero uno e uno e mezzo, sono i rapporti suggeriti da Alberti per l'altezza che deve avere il tempio rotondo rispetto alla base. Infine resta la cosiddetta media musicale, in cui il rapporto tra due numeri a e b è così determinato: $a/b = x - a/b - x$. Le formule alge-

dell'approccio albertiano che, sulla base del *Timeo*, era fiducioso che i “medi” rendessero ancora conto della composizione dell'anima del mondo.

Per alcuni critici, inoltre, i tre numeri di una serie regolano il rapporto tra le tre dimensioni dell'edificio: il minore alla larghezza, il maggiore alla lunghezza e il medio all'altezza. «Grâce aux médiétés –ricorda inoltre Michel– Platon révèle le secret de l'ouvrage divin: la structure du monde, de l'âme du monde. Plus exactement (grâce aux médiétés arithmétique et harmonique), le –remplissage– des intervalles entre le sept parties en lesquelles se divise le mélange des essences élémentaires. Alberti, reprenant cette leçon, la transpose sur le plan de la construction esthétique. L'architecte agit en demiurge; ces nombres et ces rapports de nombres selon lesquels est organisé l'univers, il les utilise aux fins de son art».³⁸

Oltre all'attenzione riservata alle qualità dei singoli numeri e alle medie proporzionali, Alberti suggerisce di riferirsi anche alle radici cubiche e quadrate per determinare le proporzioni tra le parti. «Per la determinazione di tali dimensioni vi sono anche particolari proporzioni naturali, le quali non si possono definire mediante numeri, sibbene vengono ricavate con radici e potenze. Le radici sono i lati dei quadrati dei numeri; le potenze sono le aree di quei medesimi quadrati. Mediante l'accrescimento di tali aree si ottengono i cubi. Il primo cubo, la cui radice è l'unità, è stato consacrato alla divinità, perché originatosi dall'unità, è esso stesso unità nella sua interezza; inoltre, affermano, esso solo è, tra tutte le forme, perfettamente stabile, e riposa sopra una qualsiasi base con ugual sicurezza».³⁹

A tutto ciò si aggiunge l'attenzione riservata a particolari figure geometriche.

La forma geometrica che nell'Umanesimo raccoglie i maggio-

briche delle tre medie qui esposte possono anche essere formulate come:
 $B = C+A/2$; $AC = B \times B$; $B = 2AC/A+C$.

38 P. H. MICHEL, op. cit., p. 187.

39 «Diametris etiam finiundis innatae sunt quaedam correspondentiae, quae numeris nequicquam terminari possunt, sed captantur radicibus et potentiis. Radices sunt latera quadratorum numerorum; quarum potentiae sunt ipsorum quadratorum areae. Ex arearum accretione concipiuntur cubi. Cuborum primus, cuius radix unitas, divinitati consecratus est, ea re quod ex unitate productus totus ipse quoque unus sit; accedit quod aiunt, unum esse omnium figurarum in primis stabilem in omnemque basim aequae constantem et permansurum», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., IX, VI, pp. 828-831.

ri favori è ancora quella sferica, seguita dal quadrato come espressione stessa del cerchio (la quadratura del cerchio) e dall'esagono regolare. Il primo riferimento alla tradizione spetta, naturalmente, a Platone, secondo il quale nella creazione del mondo il demiurgo impiega i quattro elementi in giusta proporzione, e conferisce al vivente la forma sferica: «E “come” forma gli diede quella che ad esso era conveniente e congenere. Al vivente, infatti, destinato a contenere in sé tutti i viventi, la figura che può convenir meglio è quella che comprende in sé tutte quante le figure. E però anche in forma di sfera, “come quella” che è dappertutto equidistante dal centro agli stremi, lo arrotondò circolarmente, “dandogli quella figura che è” la più perfetta di tutte e la più omogenea a se medesima, convinto che l'omogeneo è infinitamente più bello di ciò che non è tale». ⁴⁰

Ed è proprio perché la sfera contiene le altre figure che la sua quadratura è, prima che geometricamente, implicitamente possibile. Alberti tocca la trattazione di questo tema nel *De lunularum quadratura* del 1450 circa, ⁴¹ in cui tenta per via geometrica la risoluzione di problemi inerenti spicchi di circonferenza.

Del problema della quadratura del cerchio si trova traccia in Ippocrate di Chio ⁴² secondo il quale segmenti di cerchio simili stanno tra loro nello stesso rapporto che intercorre tra i quadrati costruiti sulle loro basi. ⁴³ A partire da questo teorema Ippocrate riuscì ad ottenere la “quadratura” di un'area curvilinea, operazione ritenuta impossibile da Aristotele. Alberti, in un'ottica operativa utile all'arte dei geometri, tenta di mostrare la possibilità di determinare l'area delle lunule con l'uso di squadra e compasso. Questa ricerca sulla quadratura del cerchio conferma l'ipotesi di Michel secondo cui, per Alberti, le scienze matematiche «sont une aide à dominer la matière et à déchiffrer l'univers». ⁴⁴

Oltre alla sfera e all'esagono, altre figure geometriche raggiungono un alto grado di perfezione: sono i triangoli elementari, deri-

⁴⁰ PLATONE, *Timeo*, VII, 32-33, in *Opere*, cit., p. 1105.

⁴¹ L. B. ALBERTI, *De lunularum quadratura*, in G. MANCINI, *Opera inedita*, cit., pp. 305-307.

⁴² Questo sulla base delle affermazioni di Simplicio (attivo intorno al 520 d.C.), sulla base della storia della matematica di Eudemo oggi perduta, e di Proclo, secondo cui il problema fu già risolto da Ippocrate e «senza fondamento ad *Enopido* attribuita dall'*Hein* e dal *Fabbricio*», P. FOSCARINI, *Saggio sulla storia delle matematiche...*, Lucca, 1821, p. 132.

⁴³ Vedi: C. B. BOYER, op. cit., p. 77.

⁴⁴ P. H. MICHEL, op. cit. p. 164.

vati dal più perfetto triangolo rettangolo isoscele e scaleno, il tetraedro regolare o piramide a base equilatera, l'ottaedro, l'icosaedro, di cui gli dei si valsero per costituire fuoco, aria e acqua e, infine, il cubo, da cui il demiurgo formò la terra.

Il pentagramma dell'armonia - Accanto all'indagine matematica e geometrica, i fondamenti delle leggi che regolano la proporzione tra le parti di un'opera architettonica vennero ricercati da Alberti anche nella cosiddetta "musica teorica" che, alla fine del Trecento, si distingueva da quella pratica (il *cantus*).⁴⁵

Questa doppia caratteristica, speculativa ed esecutiva, che affianca la musica alla medicina, va ricondotta al *De institutione musicae* di Boezio, sintesi della tradizione greco-pitagorica.⁴⁶ Da allora, la connessione tra matematica e musica continuò ad essere diffusa nelle *scholae cantorum* ed anzi andò potenziandosi anche alla luce del prestigio riservatole da Isidoro da Siviglia.⁴⁷ La perfezione accordata dalla musica non si discosta da quella accordata dalla matematica, in quanto «la musica è la scienza del misurare correttamente secondo un ritmo».⁴⁸

Questa idea di musica come *scientia bene modulandi*, ovvero basata su un *modus*, cioè sulla misura, non è un'idea originale di Sant'Agostino, poiché la si trovava già nel *De die natali* di Censorino e in alcuni passi di Aristosseno e Varrone. Ma è proprio l'idea di scienza del *modus* che consente all'architettura e alle discipline meccaniche di servirsi degli strumenti metodologici messi a punto dalla musica. Se Dio infatti è la «somma misura», le discipline che

45 Come ricorda Barry Katz riprendendo Nan Carpenters, *Music in the Medieval and Renaissance Universities*, Okla, 1958, «it was not only until the ninth century that *musica practica* was approached at all by learned men, and this was inspired by the practical considerations of the ecclesiastical chant», M. BARRY KATZ, op.cit., p. 31.

46 Nel *De institutione musicae* di Severino Boezio la disciplina musicale presenta tre divisioni: una *Musica mundana*, quella del macrocosmo creato secondo ritmi matematici di origine platonico-pitagorica, una *Musica humana*, quella dell'armonia dell'anima e una *Musica instrumentalis*, quella della voce e degli strumenti. La musica, dunque, è per due terzi una disciplina "teorica" e solo per un terzo riguarda lo studio dei suoni e della loro riproduzione.

47 «Sine musica nulla disciplina potest esse perfecta», ISIDORO DA SIVIGLIA, *Origines*, III, XVIII, cit., in: G. SEMPRINI, "Il concetto dell'arte secondo Leon Battista Alberti", «La bibliofilia», XXVII, disp. 12, Firenze, 1926, p. 431.

48 A. AGOSTINO, *De musica*, I, 2, 2, cit., p. 90.

maggiormente si avvicinano alla sua perfezione sono quelle che insegnano a scoprire la misura delle cose create (le matematiche) o quelle che insegnano ad applicare il giusto *modus*, come la musica, ma anche come la poesia, la grammatica e l'architettura.

Boezio, la cui silloge era diffusa al collegio Barzizza, dove Alberti aveva studiato⁴⁹ *Practica et theorica musicae*,⁵⁰ attribuiva inoltre ai pitagorici l'uso di esprimere i toni musicali in spazi e le consonanze in rapporti misurabili.⁵¹ Grazie a questa mediazione, unitamente a quelle di Sant'Agostino e di Vitruvio, Alberti ripropone la correlazione tra sequenze musicali e rapporti matematici nel *De re aedificatoria*. E la ripropone utilizzando in gran parte lo stesso universo linguistico usato da Vitruvio per descrivere l'armonica di Aristosseno e ribadendo l'originario legame istituito tra questi rapporti e la natura attraverso la mediazione delle voci.⁵²

L'armonia è riconosciuta come una consonanza di voci, di cui le più gravi vengono emesse dalle corde vocali più lunghe mentre le più acute da quelle più brevi. Dal diverso accordo di queste emissioni di suoni si generano riconoscibili rapporti: «Dal variare

49 Lo attrassero soprattutto l'organo e lo studio delle leggi dell'armonia, che lo facilitarono a stabilire la corrispondenza tra suoni e figure geometriche elementari, A. CANTONI, *Leon Battista Alberti*, Milano, 1934, p. 16 ss.

50 Vedi: *Quaderni per la storia dell'università di Padova*, cit., p. 80. A Padova, fin dalla metà del 1300, era noto il *Tractatus de proportionibus* scritto nel 1328 da Brawardine del Merton College di Oxford dove si distinguono una proporzione doppia, una tripla, una sesquialtera, una doppia sesquialtera, una sesquiterzia e una doppia sesquiterzia. Queste ultime quattro istituivano comunque un rapporto tra le distanze differenziate da quello accolto da Alberti nel *De re aedificatoria*.

51 E' in virtù di una consonanza universale espressa e da disvelare nella natura, che ogni cosa, e soprattutto l'uomo, "è conformato sulla misura del mondo e trae piacere da ogni manifestazione di tale rassomiglianza: *amica est similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria*". Vedi: U. ECO, op. cit., p. 43.

52 «Questi accordi prendono nome da un valore numerico; infatti quando la voce cambia modulazione dopo essersi fermata su una data nota e giunge alla quarta è chiamata *diatessaron*, alla quinta *diapente*, alla sesta *diapason*, all'ottava e mezza *diapason diatessaron*, alla nona e mezza *diapason diapente*, alla dodicesima *disdiapason*. E del resto, anche quando si canta o quando si suona uno strumento non si possono fare accordi fra due, tre o sei o sette intervalli, ma solo, come ho già detto, in *diatessaron diapente*, *diapason* e così via che rientrano nelle possibilità della voce umana», VITRUVIO, op. cit., V, IV, p. 213.

di tali diverse note hanno origine armonie diverse, le quali sono state classificate dagli antichi secondo determinati numeri che riflettono il rapporto tra le corde consonanti». ⁵³ Questi numeri permettono all'artista di tradurre geometricamente i rapporti armonici ricavati dallo studio delle voci. Le "consonantie" a cui Alberti si riferisce sono puntigliosamente enumerate: «I nomi delle consonanze sono: *diapente*, detta anche *sesquialtera* ("una e mezza"); *diatessaron*, ovvero *sesquiterzia* ("una e un terzo"); *diapason*, ovvero "doppia"; *diapasondiapente*, ovvero "tripla"; *disdiapason*, ovvero "quadrupla". A queste aggiunsero il *tonus*, detto altresì *sesquioctavus* ("uno e un ottavo")». ⁵⁴

La sesquialtera, o diapente, è una serie numerica in cui il numero seguente è dato dalla somma del precedente con la metà dello stesso (ad esempio: 4, 6, 9,... dove il sei deriva da $4 + 4/2$, e il 9 da $6 + 6/2$). La sesquiterzia, o diatessaron, è una serie in cui il numero seguente è dato dalla somma del precedente più un terzo dello stesso (ad esempio 9, 12,... dove 12 è dato da $9 + 9/3$). Dalla combinazione di una sesquialtera e di una sesquiterzia derivano le duple, ad esempio 2, 3, 4, 6, 8, 12,... Analogamente, le triple sono derivate dall'alternanza di una dupla e di una sesquialtera, e cioè 2, 4, 6,... oppure 2, 3, 6,... La quadrupla, che deriva da una sesquialtera, da una sesquiterzia e da un'addoppiata, sarà 2, 3, 4, 8... Ciò è determinato in accordo con le leggi dell'armonia, secondo le quali l'ottava o diapason è costituita dal rapporto di $1/2$, la quinta o diapente da $2/3$, la quarta o diatessaron da $3/4$, mentre il diapason-diapente istituisce un rapporto triplo tra le parti (1, 3, 9) e il disdiapason quadruplo (1, 4, 16).

Esprese per via numerica le regole dell'armonia musicale che avevano un fondamento sensibile, Alberti può ricavare le proporzioni geometriche su cui basare i rapporti armonici tra le parti di un edificio. L'audizione si coniuga così alla visione e la musica alla geometria contribuendo alla determinazione di un canone.

Prima che Lomazzo potesse affermare che la distanza dalla sommità del capo alla radice del naso «risuona con lo spazio che è da quivi al mento in proporzione alla tripla, onde riesce la diapason

⁵³ «Ex vocum istarum varia disparitate variae habentur armoniae, quas ex cordarum consonantium mutua comparatione veteres ad certos numeros collegere», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., IX, V, pp. 822-823.

⁵⁴ «Consonantiarum ista sunt nomina: diapente, quae eadem sesquialtera; diatesseron, quae sesquiterzia; tum et diapason, quae dupla; et diapason diapente, quae tripla; et disdiapason, quae quadrupla nuncupatur. His addidere tonum, qui et sesquioctavus dicitur», ibid., IX, V, pp. 822-823.

e diapente»,⁵⁵ le opere di Brunelleschi, la teoria di Gafurio,⁵⁶ le realizzazioni e gli scritti di Alberti avevano già mostrato le connessioni esistenti tra l'impalcato teorico della musica, la geometria e le arti tecniche, e avevano legato l'audizione alla visione nella consapevolezza dell'esistenza di un'armonia universale percepibile attraverso tutti i sensi e traducibile in regole operative. E' su questo rimando di similitudini che, secondo Cusano, risiede il nesso tra progetto artistico e conoscenza.⁵⁷ La proporzione, espressione di armonia, diviene la caratteristica "regina" dell'arte (come ricordava Pacioli nel *De divina proportione*) e di «tutte le invenzione degli uomini» che, affermava Lomazzo, «tanto hanno del bello e buono, quanto più ingegnosamente proporzionate sono».

L'applicazione del canone - E' soprattutto sul tempio classico, e in particolare sui suoi elementi (la colonna, il capitello e l'architrave), che Alberti esemplifica la validità operativa dell'ordine metaforico: «le regole circa il disegno della colonna... s'accordano... sul criterio, imitato dalla natura, di non utilizzare colonne che non siano più sottili al sommoscapo che all'imoscapo. Alcuni stabilirono che il diametro della parte più bassa fosse della sua quarta parte maggiore di quello della sommità. Altri constatando che gli oggetti si rimpiccioliscono quanto più l'occhio ne è distante, saggiamente consigliarono che i fusti molto allungati si facessero alla sommità meno assottigliati di quanto lo fossero in proporzione i fusti più tozzi; e fissarono le seguenti proporzioni. Quando la colonna si deve fare alta fino a quindici piedi, il diametro dell'imoscapo dev'essere diviso in sei parti; cinque di esse corrisponderanno al diametro del sommoscapo. Nelle colonne alte da quindici a venti piedi il rapporto tra la grossezza dell'imoscapo e quella del sommoscapo dovrà essere di tredici a undici. In quelle che misurano da venti a trenta piedi d'altezza il rapporto sarà di sette a sei».⁵⁸

⁵⁵ P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, 1590 (II ed.) p. 112.

⁵⁶ F. GAFURIO, *Theoria musicae*, 1492. In quest'opera si mostrano diffusamente i rapporti tra musica e matematica che vengono fatti risalire a Pitagora. Singolarissimo è il frontespizio di quest'opera, vera *summa* illustrata dei contenuti dell'opera stessa.

⁵⁷ Nicola Cusano, amico di Alberti, aveva indicato nel *De docta ignorantia* la proporzione come «la condizione della possibilità del misurare, e il mezzo del conoscere in generale», E. CASSIRER, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Firenze, 1934, p. 87.

⁵⁸ «Nam columnae lineamenta,... et in hoc etiam convenerunt, imitati naturam, ut truncos quidem columnarum in summo nunquam non graci-

La gamma di rapporti così delineati costituiscono un esempio della grammatica presentata nel *De re aedificatoria*. Analogamente, per definire la pianta dei templi, Alberti suggerisce l'utilizzo delle figure geometriche predilette come il cerchio e quelle in esse inscrivibili (il quadrato, l'esagono, l'ottagono, il decagono e il dodecagono), il quadrato e mezzo, il quadrato e un terzo e il doppio quadrato, che corrispondono rispettivamente alla sesquialtera, alla sesquiterzia e alla dupla. Questi stessi rapporti sono chiamati a disciplinare le membra del tempio, le cappelle.

Il fondamento che legittima la veridicità della creazione artistica, tuttavia, non determina in Alberti una omologia tra i rappresentati. All'autonomia dell'artista, infatti, resta la possibilità di poter scegliere una particolare soluzione, visto che Alberti –come ricorda Wittkower– «non manifesta una preferenza esplicita per l'una o per l'altra di quelle che raccomanda»,⁵⁹ e i modi “nel particolare” della sua realizzazione. Tuttavia lo schema di riferimento generale è sempre determinato: «Alberti tratta,...la dimensione delle cappelle in rapporto al nucleo centrale dell'edificio e all'intervallo murario che le separa; o l'altezza della fabbrica in relazione al diametro della pianta». Così l'altezza del muro fino all'inizio della volta, nelle chiese circolari, «dov'essere pari alla metà, due terzi o tre quarti del diametro in pianta. Tali proporzioni di uno a due, due a tre, e tre a

liores habendos ducerent quam in imo. Fuere qui dixerint crassiores in imo ponendas ex quarta quam in summo; alii, quod intelligerent prospectas res eo minores videri, quo [uno] ab oculo semotiores sint, consultissime idcirco praelongas columnas minus habendas graciles putarunt in summo, quam quae essent breves; atque de his ita constituerunt: imam columnae crassitudinem, ubi ea quidem ad pedem usque quindennum futura longa sit, dividendam esse in partes sex, atque ex his una parte abiecta, reliquas quinque dandas supremae crassitudini. Columnam autem a quindenno ad pedes usque viginti ita esse comparandam putarunt, ut ex tribus atque decem partibus imi scapi XI summo relinquerentur; a vigesimo autem ad pedem usque trigesimum columnas imo habendas VII, summo sex», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., VII, VI, pp. 566-567.

59 R. WITTKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, Torino, 1962, p. 9. Tuttavia il cerchio è preferito anche da Alberti, innanzitutto sulla scorta di Cusano per il quale «Deus est sphaera infinita, cuius centrum est ubique, circumferentia nullibi», N. CUSANO, *De docta ignorantia*, ed. a cura di E. Hoffmann e R. Klibansky, 1932, p. 104. Cfr. p. 42 «Circulus est figura perfecta unitatis et simplicitatis», cfr. anche R. WITTKOWER, op. cit., pp. 30 ss.

quattro si conformano alla legge universale dell'armonia».⁶⁰

Naturalmente, ritroviamo questa gamma di figure e di rapporti nelle opere realizzate dallo stesso Alberti. Si pensi, a questo proposito, alla facciata di Santa Maria Novella, dove ricorre insistentemente la predilezione per il quadrato,⁶¹ o alle proporzioni mutate dai rapporti armonici che insistano nelle partizioni del San Sebastiano.⁶²

Anche nel Sant'Andrea la figura geometrica che modula la pianta è un quadrato con il lato pari a un sesto della lunghezza della navata (misurata a partire dalla prima cappella aperta). Gli elementi, invece, si ripetono sulla base del numero sei. Sul quadrato modulare si basa l'andamento delle cappelle laterali, la larghezza della navata (pari a tre lati del quadrato, ovvero a metà della lun-

⁶⁰ R. WITTKOWER, op. cit., p. 13.

⁶¹ L'intera facciata infatti è inscritta in un quadrato, che nella sua parte inferiore contiene altri due quadrati i cui lati misurano esattamente la metà di quello maggiore (si segue la regola della dupla). La parte centrale della metà superiore del quadrato maggiore è inscritta a sua volta in un quadrato, i cui lati misurano esattamente la metà di quello maggiore, e che è quindi identico ai due quadrati minori della parte sia inferiore che superiore. Questo è a sua volta divisibile in quattro quadrati, con lato pari alla metà di quest'ultimo mezzo quadrato, i cui due superiori formano un rettangolo compreso tra l'intradosso dell'architrave e il colmo del timpano. Tutta la facciata, in sostanza, è regolata da quadrati in rapporto di uno a due. «La medesima unità proporzionale definisce inoltre le misure della campata del portale: l'altezza di essa è pari a una volta e mezza la sua larghezza, secondo il rapporto di due a tre», vedi R. WITTKOWER, op. cit., p. 49.

⁶² Tentativi di lettura in questo senso sono stati del resto già tentati da Bassani, Galdi e Poltronieri nel '72 e quindi da Arturo Calzona nel 1979, A. CALZONA, *Mantova città dell'Alberti. Il San Sebastiano: tomba, tempio, cosmo*, Parma, 1979. A questi contributi ci rifacciamo nel sottolineare come le misure dell'Abaco di 13 braccia e 1/3 all'altezza dell'abside semicircolare, di 33 braccia e 1/3 all'altezza della cappella e di 52 braccia e 2/3 all'altezza della cupola all'interno, siano in costante rapporto proporzionale come 1 - 2 e 1/2 - 4 e 1/4... Si può inoltre rilevare come nella facciata compresa tra l'estradosso della porta centrale del primo ordine e il colmo del timpano sia inscritta un cerchio, a sua volta determinato dal canone armonico di uno a tre (sesquiterzia). Si vedano anche i disegni n. 72-73 in A. CALZONA, op. cit. L'organizzazione planimetrica del San Sebastiano è basata sulla costruzione del quadrato (metri 16,5 di lato) del vano centrale e sul quadrato costruito sulla diagonale. Il tempio, che è sostanzialmente un cubo, prevedeva in facciata sei lesene, il numero "modulare" di Alberti.

ghezza) e del pronao d'ingresso, lungo quattro volte il lato del quadrato modulare. Le cappelle, inoltre, sono sei per lato, tre aperte e tre chiuse. L'alternanza dei loro moduli quadrati corrisponde a quanto stabilito nel *De re aedificatoria*⁶³ sulla base degli ordini armonici ricavati secondo il procedimento descritto.

⁶³ Inoltre, l'alternanza tra quelle aperte ed esattamente quadrate e quelle più piccole dove si esalta anche la figura del cerchio inscritto nel quadrato riprende un altro passo dell *De re aedificatoria*. Lo stesso modulo e procedimento sono seguiti per il prospetto che sembra la rappresentazione di un teorema euclideo, un singolare percorso di geometria descrittiva. (I lavori al Sant'Andrea furono condotti da Luca Fancelli). Sul Sant'Andrea si veda: P. CARPEGGIANI, C. TELLINI PERINA, *Sant'Andrea in Mantova: un tempio per la città del Principe*, Mantova, 1987.

Guerini e Associati - Pierluigi Panza - 24/10/12

11. La bellezza

Fonti dell'idea albertiana di bellezza - La pluralità di suggestioni e la complessità ed eterogeneità che caratterizzano il pensiero estetico di Alberti, spesso non sono state accettate dai critici che si sono sforzati di sottomettere la sua eclettica riflessione¹ a schemi a loro cari.² E' questo il caso, non solo a nostro giudizio,³ soprattutto

¹ Sull'eclettismo di Alberti si veda anche Olschki quando parla delle sue opere come prodotti di singole ricerche anche occasionali, non gioco dilettantesco ma fluire di scienza e arte, teoresi ed esperienza; L. OLSCHKI, "Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur", in *Die Literatur der Technik und der angewandten Wissenschaft*, Heidelberg, 1919, pp. 51, 58-59, 64, 145.

² Le posizioni più accreditate della critica albertiana del nostro secolo forniscono interpretazioni diverse riguardo all'estetica e alla teoria dell'arte albertiane. Nel suo saggio del 1911, *Leon Battista Alberti als Kunstphilosoph*, Irene Behn ci offre un'interpretazione idealistica e platonica degli scritti albertiani sull'estetica, mentre cinque anni dopo il connazionale Flemming, in *Die Begründung der modernen Kunstwissenschaft durch Leon Battista Alberti*, sembra proporre un'analisi categoriale e filo-kantiana. A questi due studi specifici si aggiunge quello di Santinello, *Leon Battista Alberti, una visione estetica del mondo e della vita*, del 1962, che individua sollecitazioni più discontinue nel pensiero di Alberti, e quello di Michel, *La pensée de Leon Battista Alberti*, del 1971, in cui viene proposta un'interpretazione neoplatonica dell'estetica albertiana. Al contrario, Anthony Blunt, ne *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, del 1940, si sforza di inquadrare Alberti come pensatore freddamente razionale e lontano da ogni suggestione ermetica e pagana, così come attestato dalla critica ottocentesca, soprattutto da Mancini e Bonucci. Un'interpretazione matematico-pitagorica e platonica del concetto di *concinnitas* è offerta da Rudolph Wittkower e da Francoise Choay, mentre i contributi di Garin, Grayson, Gorni e Marolda evidenziano lo sfondo "morale" degli scritti artistici di Alberti. Le riflessioni elaborate nell'ambito della scuola di Warburg appaiono legate a una lettura neoplatonica, mentre più tradizionalmente vicine alla critica della teoria dell'arte sono quelle della tradizione italiana (Argan, Borsi, Brandi, Gengaro, Portoghesi, Venturi, Zevi, ecc.).

³ Vedi: G. SANTINELLO, *L. B. Alberti, una visione estetica del mondo*,

della Behn e di Flemming, che la inquadrano rispettivamente in una concezione idealistica e kantiana *ante litteram*.⁴

La riflessione di Alberti sulla bellezza e sulle problematiche ad essa connesse, invece, non precorre “sistemi forti” né si pone in diretta alternativa a quella medievale né, infine, rielabora le intuizioni di un singolo autore classico; essa si configura piuttosto come un tentativo di sintesi eclettica di alcune posizioni.

Vi ritroviamo, innanzitutto, numerose enunciazioni espunte dalla tradizione agostiniana e medievale: quella dell'universo come espressione della bellezza, quelle della bellezza come esatta disposizione (in riferimento alle proporzioni del corpo umano e del canone musicale), quella del fine anche morale e didascalico della bellezza e dei suoi legami con la “destinazione d'uso” degli oggetti belli (*aptum* o *decorum* come corrispondenza della forma al proprio scopo). A ciò si associa la fiducia nell'esistenza di un principio di bellezza assoluta e universalmente ricettibile.

Anche frammenti delle “estetiche del bello trascendente” penetrano nella sua riflessione. Nel commento al libro della Sapienza, Sant'Agostino aveva affermato che il mondo è stato creato secondo *numerus, pondus e mensura* e queste, come afferma Eco, continuavano a rivelarsi «oltre che manifestazioni del *Bonum* metafisico», anche «categorie estetiche». ⁵ In Sant'Agostino inoltre, si

Firenze, 1962, pp. 197 ss.

4 I. BEHN, *Leon Battista Alberti als Kunstphilosoph*, Strasburgo, 1911, e W. FLEMMING, *Die Begründung der modernen Aesthetik und Kunstwissenschaft durch Leon Battista Alberti*, Lipsia-Berlino, 1916. La prima tende a sostituire al concetto di armonia-*concinntas* quello di idea, caricando di astratto idealismo un pensiero costantemente attento a saldarsi con la sfera pratica. Flemming invece, alla luce delle teorie di Max Dessoir, distingue la fondazione della critica estetica dalla teoria delle arti figurative, caricando la prima di un apparato categoriale (che richiama esplicitamente quello kantiano) dilatando forzosamente i termini di quelli che sono, innanzitutto, delle indicazioni operative.

5 U. ECO, op. cit. p. 25. Alberti conobbe il pensiero di Sant'Agostino probabilmente tra il 1421 e il 1425 durante gli studi svolti all'Università di Bologna. Riflessioni agostiniane comparivano infatti nei codici del *Corpus iuris canonici* e nei *Libelli de iure canonico*, che venivano utilizzati per gli studi giurisprudenziali. Si vedano i *Prontuari* depositati presso la biblioteca dell'ateneo bolognese e cfr. B. BRUGI, *I libri di testo dei nostri antichi scolari*, Torino, 1921. Utilizzavano questi codici per le loro lezioni Niccolò Roverbelli, Giovanni Andrea Tomari e Cristoforo Cattani.

rivelano tracce di quell'idea di perfezione come bellezza e verità⁶ ripresa da Alberti.⁷

L'intuizione del cosmo come massima espressione di bellezza è un'intuizione greca che penetra nella cultura latina. La troviamo innanzitutto nel *Timeo* di Platone, poi in Cicerone, che in un passo del *De natura deorum* l'aveva spogliata di teismo («di tutte le cose, nulla è migliore e più bello del cosmo»),⁸ quindi in Sant'Agostino, Calcidio, nello Pseudo Dionigi del *De divinis nominibus* e nel *De divisione naturae* di Scoto Eriugena.

E proprio nella posizione eclettica di Cicerone e in quella enciclopedistica di Vitruvio scopriamo altri due riferimenti della riflessione albertiana sulla bellezza. In Alberti si ritrova infatti la considerazione espressa nel *De natura deorum* secondo la quale l'uomo possiede una sorta di senso innato che gli permette di giudicare e riconoscere immediatamente la bellezza,⁹ e il principio dell'*imitatio* accolto da Cicerone come fondamento dell'arte nel *De oratore*.¹⁰ Cicerone, inoltre, aveva elaborato un'idea di bellezza come proprietà oggettiva di determinati enti, regolati sulla base dell'*ordo* e della *convenientia partium*, ovvero secondo

6 «Così, la Sapienza di Dio arriva con possanza da un'estremità all'altra. Con tale Sapienza il supremo artefice ha coordinate tutte le sue opere verso un unico fine di bellezza. E la stessa somma Bontà, dal più elevato degli esseri fino all'infimo, a nessuna bellezza che solo da Lei può venire porta invidia, sicché nessuna è tanto lontana dalla stessa verità che non serbi in sé qualche vestigio di verità», A. AGOSTINO, *La vera religione*, a cura di G. Capasso, Torino, s. d., p. 125.

7 Zoubov, tuttavia, ritiene l'influenza di Sant'Agostino meno determinante. «On peut trouver les échos d'une pareille esthétique géométrique chez Alberti là, où il parle de la beauté du cercle et de la sphère, ainsi que de la perfection du sextangle. Mais cette fois-ci c'est Cicéron qui semble être plutôt sa source, d'autant plus qu'Alberti fait appel à la perfection de la nature, -motif que nous ne trouvons guère dans le texte de St. Augustin», V. ZOUBOV, «L. B. Alberti et les auteurs du Moyen Age», in *Medieval and Renaissance Studies*, vol. IV, 1958, p. 258.

8 Cit. in U. ECO, op. cit., p. 26. Alberti conosceva le opere di Cicerone in maniera abbastanza approfondita per averle studiate quand'era allievo di Gasparino Barzizza, autore di un commento del *De officiis*. Tra i testi che venivano studiati a Padova, figuravano numerose opere di Cicerone, tra le quali l'*Orator*, il *De Republica*, il *De Amicitia* e alcune orazioni (vedi: *Quaderni per la storia dell'Università di Padova*, a cura di P. Sabin e A. Sottili, Milano, 1980, 20 voll).

9 M. T. CICERONE, *De natura deorum*, II, 14, 37.

10 M. T. CICERONE, *De oratore*, III, 57, 215.

riconoscibili ordinamenti,¹¹ che richiamano le tre “categorie” estetiche di Alberti. Egli, infine, aveva distinto nell'arte una modalità meramente produttiva, relativa alla sfera fabbrile (lo scolpire nella statuaria), e una investigativa, relativa al disvelamento delle regole e del processo cognitivo dell'arte (l'indagine della natura e l'uso di specifici linguaggi)¹² che ritroviamo in Alberti.

Da Vitruvio, invece, Alberti trae il concetto di fine sociale della *venustas*, come rapporto tra bellezza e conformità ai bisogni, del principio secondo cui la natura — e in particolare il corpo umano — rappresenta modelli del modo d'essere della bellezza e, infine, l'idea di bellezza come armonia di parti, *symmetria*, *eurythmia* e *consensus membrorum*.

In particolare il rapporto tra *venustas* e *utilitas*, che ritroviamo sia nei vitruviani che negli scolastici, viene conservato in Alberti anche se in un'accezione più complessa (noi cogliamo una bellezza che implica l'utilità) mentre quello con la religione viene spogliato di teismo, ma riproposto nell'analogia tra la bellezza della natura, opera di Dio, e quella dell'arte. La bellezza è un risultato di grande valore «e quasi divino, per ottenere il quale è necessario impegnare tutto l'ingegno e tutta l'abilità tecnica di cui si è provvisti; e non accade di frequente che alcuno — nemmeno la natura — riesca a creare un'opera perfetta e impeccabile in ogni sua parte».¹³

Da Platone, invece, riprende il metodo di selezione “per comparazione” degli esempi della natura espresso nel *Simposio*,¹⁴ che riattualizza con il mito di Zeusi nel *De pictura*.¹⁵ Il rapporto che

11 Per Cicerone, inoltre, come ricorda Tatarkiewicz, la bellezza ha le stesse forme attribuitele da Vitruvio: «è intellettuale o fisica, formale (*pulchrum*) o funzionale (*decorum*), maschile (*dignum*) o femminile (*venustum*) ed è realizzata pienamente dalla natura», W. TATARKIEWICZ, op. cit., vol. III, p. 60.

12 M. T. CICERONE, *Academia*, II, 7,22.

13 «Magnum hoc et divinum, in quo perficiendo omnes vires artium et ingenii consumuntur; vel ipsi naturae, cuiquam consessum, ut in medium proferat, quod plane absolutum atque omni ex parte perfectum sit», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, VI, II, pp. 446–449.

14 In: PLATONE, *Tutte le opere*, cit. p. 417 ss. Per il procedimento seguito da Platone cfr. D. OLDROYD, *Storia della filosofia della Scienza*, Milano, 1989, p. 12. Vedi anche L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., VI, II, p. 448, «“Quanto sono rari i bei giovinetti ad Atene!” fa dire Cicerone a un suo personaggio. Costui, fine intenditore di lineamenti, notava nei soggetti da lui riprovati qualche elemento in più o in meno di quel che le leggi della bellezza richiedessero».

15 Zeusi, pittore greco, non trovando nella natura una fanciulla che da sola

caratterizza visione e bellezza trae spunto invece dal *Gorgia*, dove si afferma che la bellezza di un corpo è dipendente dal suo fine e dall'essere gradevole alla vista.

Un ultimo riferimento è dovuto alla riflessione aristotelica sull'arti. Per lo stagirita, le qualità della bellezza sono l'ordine, la grandezza e, come aggiunge nella *Metafisica*, la simmetria intesa come proporzione;¹⁶ tutte devono essere applicate con moderazione. Come le prime richiamano a *numero, finimento e collocatio*, nel concetto di moderazione ritroviamo sia il riferimento alla diligenza e al porre freno all'ingegno, sia quello alla *mediocritas*, principio regolativo dell'orizzonte etico ed estetico di Alberti.

Questa pluralità di suggestioni testimonia ancora una volta la capacità di Alberti di piegare all'interno del suo pensiero riflessioni anche di opposta direzione. Il suo tentativo, come ricorda del resto Paul Henry Michel,¹⁷ è quello di elaborare tesi che possano assumere validità universale, smussando le differenze e riconoscendo principi più generali a partire dai quali si sono sviluppate posizioni apparentemente diverse.

La concinnitas - Il desiderio di accordare validità universale all'idea di bellezza avvicina Alberti a Ficino. Se per Alberti alla bellezza nulla si può togliere e nulla si può aggiungere senza andare incontro a un'oggettiva perdita di armonia, per Ficino la bellezza si esprime in modo oggettivo nelle cose, e viene colta immediatamente da tutti attraverso un'innata facoltà dell'anima che appartiene essa stessa alla bellezza universale: «Ogni spirito loda la forma sferica, non appena l'abbia considerata, e non sa perché la lodi. Così noi nelle opere di architettura lodiamo... la bella proporzione dei muri, il modo con cui le pietre sono disposte..., e così nel corpo umano la proporzione delle membra, o in una melodia l'accordo dei toni. Se ogni spirito approva tutto ciò, ed è costretto ad approvarlo senza conoscere la ragione di questa approvazione, ciò può succedere solo sulla base di un istinto naturale e necessario... I fondamenti di tali giudizi sono dunque innati».¹⁸

sintetizzasse tutta la bellezza muliebre, «lesse cinque fanciulle, le più belle, per torre da queste qualunque bellezza lodata in una femmina», L. B. ALBERTI, *Della pittura*, a cura di L. Mallè, Firenze, 1950, p. 108.

¹⁶ ARISTOTELE, *Poetica*, 1450 b 35, in *Opere*, Bari, 1984; *Metafisica*, 1078b, in *Opere*, Bari, 1971.

¹⁷ P. H. MICHEL, op. cit., pp. 333 ss.

¹⁸ M. FICINO, *Theologia Platonica*, lib. XI, cap. V., cit. in E. CASSIRER, *Individuo e cosmo*, cit. p. 106.

L'uomo apprezza la proporzione nelle cose innanzitutto in virtù dell'analogia con la proporzione del proprio corpo, e le apprezza perché la propria anima è "naturalmente" ricettiva per accogliere l'armonia. Di questa disposizione innata a riconoscere la bellezza, Alberti parla già nel Prologo del *De re aedificatoria*: «Se invece si ha davanti agli occhi una costruzione perfetta e ben eseguita in ogni sua parte, come non provarne piacere e gioia?».¹⁹

Più difficile, come afferma Alberti in un passo successivo, è spiegare le origini e le modalità di questa disposizione a riconoscere la bellezza: «In che consistano precisamente la bellezza e l'ornamento, e in che differiscano tra loro, sarà probabilmente più agevole a comprendersi nell'animo che ad esprimersi con parole».²⁰

La determinazione dello stupore provato di fronte al bello non interessa l'universo discorsivo del trattato che invece esplicita i percorsi per provare un'analoga commozione d'animo di fronte alle opere. Con il rimando a una comprensione interiore e più originaria, Alberti si apre la strada verso la sospensione del giudizio sul principio, universale, e non di gusto, che ci permette di riconoscere immediatamente nell'animo la bellezza attraverso le sue espressioni, operando una riduzione di campo nella sua indagine: «Ai giudizi in merito alla bellezza sovrintende non già l'opinione individuale, bensì una facoltà conoscitiva innata della mente. Che così sia risulta da ciò, che chiunque si imbatta in qualcosa di brutto, di deforme, di disgustoso, al solo vederlo subito ne viene urtato e infastidito. Donde poi questa sensibilità tragga origine e stimolo, nemmeno indagheremo a fondo».²¹

Di fronte all'indicibile, alla rivelazione ultima, Alberti è costretto alla reticenza, riconoscendo l'impossibilità di determinare il

¹⁹ «Siquid vero bene diffinitum recteque absolutum sit quis id non spectet cum summa voluptate atque hilaritate?» L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., Prologo, pp. 12-13. L'affermazione appare più universale nella traduzione del Bartoli: «Et se alcuno edificio sarà ben compartito, & perfettamente finito, chi sia quello, che non lo riguardi con diletation & letizia grandissima?»

²⁰ «Sed pulchritudo atque ornamentum per se quid sit, quidve inter se differant, fortassis animo apertius intelligemus, quam verbis explicari a me possit», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., VI, II, pp. 446-447.

²¹ «Ut vero de pulchritudine iudices, non opinio, verum animis innata quaedam ratio efficiet. Id ita esse apparet, quandoquidem turpia informia obscena nemo est quin illico intuens offendatur atque oderit. Unde autem is animi sensus excitetur et prodeat, etiam non requiro funditus», *ibid.*, IX, V, pp. 812-813.

percorso di comprensione dell'orizzonte della bellezza, che investe la totalità dell'uomo pur senza rivelare la totalità dell'Essere.

Il giudizio estetico è dunque un a-priori, ma non specificatamente fondato sulla ragione, come pretenderebbe Flemming.²² Anzi, siamo di fronte a una rivelazione originaria; semmai Alberti intravede una possibile distinzione tra “bello libero”, corrispondente al mutevole giudizio di gusto, e “bello aderente”, relativo a quell'unica universale bellezza presente nei corpi belli e compresa nell'animo di tutti. «E' opinione diffusa che l'impressione di leggiadria e di piacevolezza derivi esclusivamente dalla bellezza 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».²³ Alberti non chiarisce completamente l'origine della universalità del giudizio estetico, che è comunque da ricercare in un'immediata “simpatia simbolica” che permette la diretta comunicazione della bellezza tra oggetto e anima.

I passi albertiani sopra citati, che costituiscono a nostro avviso il punto più alto e insieme più “moderno” della riflessione albertiana sulla bellezza, e in particolare il principio dell'universalità del giudizio, sono ispirati, come ricorda Bialostocki,²⁴ a due distinte tradizioni: quella di Plotino e quella di Cicerone. Plotino, che si rifà a sua volta a Democrito, riferisce nelle *Enneadi* (I, 6, 9) che l'anima non può contemplare la bellezza senza essere bella a sua volta, mentre Cicerone, nel *De Oratore* (III, 50), scrive che anche coloro che non conoscono l'arte sanno immediatamente giudicare il buono dal cattivo. Persino il *vulgus*, afferma nel *De officis* (II, 9) è in grado di giudicare la bellezza.

Proprio per questo generale riconoscimento che, come Alberti afferma nel secondo capitolo del sesto libro del *De re aedificatoria*, è la condizione del disvelamento della bellezza, egli può introdurre

²² W. FLEMMING, op. cit., pp. 8-9.

²³ «Etenim gratiam quidem atque amoenitatem non alicunde manare arbitrantur quam a pulchritudine atque ornamento, hinc ducti, quod neminem inveniri sentiant tam tristem et tardum, tam rudem et rusticum, quin pulcherrimis rebus maiorem in modum afficiatur, ornatissima omnibus posthabitis prosequatur, turpibus offendatur, incompta omnia et neglecta explodat», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, VI, II, pp. 444-445.

²⁴ J. BIALOSTOCKI, “The power of beauty”, in *Studien zur Toskanischen Kunst*, Monaco, 1964, p. 15.

una descrizione della “fenomenologia” della bellezza comprensiva delle indicazioni operative da seguire per riprodurla nelle opere d'arte, che costituiscono l'aspetto normativo della sua teoria. Questa esposizione interessa in modo alterno il VI e il IX libro del *De re aedificatoria*. In questi, come afferma Michel, Alberti «accepte comme deux données de fait les variations du goût et la constance d'un “sentiment” esthétique, ce dernier étant le résultat d'une sorte de jugement a priori». ²⁵

A partire dal sesto libro, dunque, Alberti si accosta alla definizione cardine della sua speculazione, mostrando come nell'accordo con le leggi della natura, ovvero nell'armonia e nel “concerto” delle singole parti, risieda la principale determinazione che permette a un uomo di riconoscere un oggetto come bello. Sulla base del ridimensionamento del valore attribuito al giudizio soggettivo in favore dell'universale e immediata comprensione della bellezza, Alberti articola un percorso in cui il posto del genio è preso dalla riflessione sulle leggi estetiche e funzionali della natura. E così, dopo il riconoscimento della bellezza come entità della cosa, riconoscibile come *concinnitas*, e senza tentare un'impossibile definizione della sua essenza, Alberti cerca di mostrare il percorso attraverso il quale è, per noi, riconoscibile e riproducibile.

Riprendendo Sant'Agostino Alberti aveva scritto: «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». ²⁶

Alberti inizia la descrizione del proprio percorso amplificando questa intuizione, estendendola ad un'infinità di enti belli. Sono le montagne, le rocce, i fiumi, gli animali e le dimore degli insetti (nidi ed alveari) che rappresentano le “opere d'arte” della natura a cui riferirsi. Ma è soprattutto nelle misure del corpo umano ²⁷ che si può rinvenire quella proporzionalità che «solamente fa

²⁵ P. H. MICHEL, op.cit., p. 337.

²⁶ «Deos certe spectato caelo et mirificis eorum operibus miramur magis, quod pulchra illa quidem videmus, quam quod esse utilissima sentiamus», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., VI, II, pp. 444-445.

²⁷ Già per Galeno la bellezza è determinata dalla proporzione delle parti, così come suggerito dalla distribuzione del corpo umano, l'esempio più perfetto delle produzioni della natura. La bellezza è data dall'esatta proporzione «di un dito rispetto a un dito, di tutte le dita rispetto al carpo e al metacarpo, di questi rispetto all'avambraccio», GALENO, frammento A 3, in H. DIELS, *I presocratici*, Bari, 1969, vol. I, p. 444.

pulchritudine»²⁸ e commuove immediatamente e universalmente. Il corpo è manifestazione delle vere proporzioni, quelle definite dagli umanisti “naturali”, e perciò l'arte che si rifà ad esse si attiene alla natura ed è «ars imitandi naturam in quantum potest», come afferma Filarete nel suo *Trattato d'architettura*.²⁹

In questa direzione, Alberti accoglie larga parte del pensiero estetico medioevale e, in particolare, due fondamentali intuizioni di Sant'Agostino e San Tommaso. «Che cosa è la bellezza del corpo? E' la proporzione delle parti», aveva affermato Sant'Agostino³⁰ riprendendo un passo delle *Tusculanae* di Cicerone. San Tommaso, invece, aveva introdotto il principio della *perfectio prima* o dell'adeguamento della cosa a se stessa. «E' evidente però che in tutti gli esseri naturali esiste un limite preciso e una determinata proporzione»³¹, aveva scritto San Tommaso nella *Sentencia libri de anima*, intendendo con ciò la necessità di legare la perfezione formale alla finalità della cosa. Ritroviamo l'esaltazione di questi rapporti anche nei *Psalmi*, dove Alberti canta l'ammirabile realizzazione del progetto di Dio nell'uomo, e anche nel suo progetto estetico.³²

Il mondo è bello nella concordanza dei suoi elementi, di un tutto che è superiore alle parti,³³ e l'armonia del corpo umano,

²⁸ L. GHIBERTI, *I Commentari*, Napoli, 1947, p.96.

²⁹ Gaurico e Pacioli, nell'estendere questo principio proporzionale alle regole della scultura e del disegno, ne esaltano la valenza speculativa. Lo stesso procedimento geometrico della cosiddetta *quadratura del corpo umano*, esplicito in Lomazzo e Foppa, rimanda direttamente al *Timeo*. Scrive infatti Gaurico: «Potrei trascorrere un intero giorno d'estate a dimostrare, come essi fanno, che una forma sottile è un triangolo e una più piena un quadrato e che, come asseriscono i conoscitori del *Timeo* platonico, l'intero corpo può essere abbracciato da una rete di triangoli e quadrati», L. GAURICO, *De sculptura*, a cura di H. Brockhaus, pp. 150-151.

³⁰ A. AGOSTINO, *Epistula 3*, in *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, Vienna-Lipsia, 1895-1911, vol. 34, tom. I, p. 8, cit. in U. ECO, op. cit., p. 80.

³¹ TOMMASO D'AQUINO, *Sentencia libri de anima*, II, 8; cit. in U. ECO, op. cit., p. 117.

³² L. B. ALBERTI, *Psalmi*, in *Opera inedita et pauca separatim impressa*, a cura di G. Mancini, Firenze, 1890, p. 33.

³³ Si tratta di un tema agostiniano che ritroviamo nel XXXIX capitolo del *De vera religione*: «Così tutti sono ordinati, in ragione dei loro compiti e dei loro fini, alla bellezza dell'universo in modo che, anche se un elemento, considerato singolarmente dispiace, considerandolo invece nel complesso, piacerà moltissimo. Così nel giudicare una costruzione non

simbolo del macrocosmo, può elevarsi a modello estetico: «Tutto ciò che si manifesta in natura è regolato dalle norme della *concin-nitas*; e la natura non ha tendenza più forte che quella di far sì che tutti i suoi prodotti riescano assolutamente perfetti. Ma un fine siffatto non sarebbe mai raggiunto senza la simmetria, giacchè in tal caso andrebbe perduto quel superiore accordo tra le parti che è a ciò necessario».³⁴

Attraverso lo studio dell'armonia tra le parti delle opere della natura, Alberti si prepara a identificare in alcune ricorrenti manifestazioni le costanti che regolano il disvelarsi della bellezza nelle opere agli occhi dell'uomo. «Die Harmonie wird im folgenden zum leitenden Begriff: Sie ist "eine stoische Anschauung" das oberste Vernunftgesetz, dass die ganze Welt regelt».³⁵ L'armonia come manifestazione percepibile di bellezza rappresenta anche il momento di risoluzione dei contrasti (che non sono però tra materia e forma come vorrebbe la Behn) e di tutte le molteplicità. Essa presenta dei modi d'essere riconoscibili che possono essere riprodotti dall'artista nella propria opera: «Sarà dunque elegante quella suddivisione che si apriva di vuoti, non confusa o disordinata o disarticolata, nè contesta 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 parere estranee all'intero complesso. Tutto in essa dovrà essere disposto

dobbiamo considerare semplicemente un angolo, né in un uomo di bella presenza i soli capelli, né in un buon oratore il solo movimento della mano... Queste cose, infatti, che sono infime in quanto imperfette nelle singole parti, sono perfette nella totalità, sia che si percepiscano belle nella quiete come nel moto: debbono essere considerate nel loro complesso se vogliamo giudicarle con sano giudizio», A. AGOSTINO, *La vera religione*, cit., p. 130.

34 «Quicquid enim in medium proferat natura, id omne ex concinnitatis lege moderatur. Neque studium est maius ullum naturae, quam ut quae produxerit, absolute perfecta sint. Quod ipsum amota concinnitate minime assequeretur: summus enim, qui optatur, consensus partium interisset», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., IX, V, pp. 814-815. Ma il termine simmetria riduce la portata dell'espressione di Alberti, che viene infatti così tradotta dal Bartoli: «Il che no verria fatto se se ne levasse la leggiadria, conciosia che il principale consenso delle parti che opera mancherebbe», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., IX, V, p. 337.

35 «L'armonia viene di conseguenza definita attraverso il seguente concetto: essa è - da un punto di vista stoico - la più alta legge della ragione, che regola l'intero universo», I. BEHN, op. cit., p. 23.

esattamente per ordine, numero, ampiezza, disposizione, forma, avendo l'occhio alla natura, alla pratica convenienza, alle specifiche funzioni dell'edificio; di modo che in ogni parte dell'edificio risulti a noi indispensabile, funzionale, in bell'armonia con tutte le altre». ³⁶ Anche questa descrizione di armonia nell'insieme risulta ispirata a Sant'Agostino: «Così tutti sono ordinati –aveva affermato il filosofo–, in ragione dei loro compiti e dei loro fini, alla bellezza dell'universo in modo che, anche se un elemento, considerato singolarmente dispiace, considerandolo invece nel complesso, piacerà moltissimo». ³⁷

Per meglio determinare il modo d'essere di queste parti in vista del tutto, Alberti evidenzia alcune tracce-guida, le cosiddette “categorie estetiche”, che permettono di orientare la progettazione dell'opera. Tuttavia, prima di introdurre la descrizione di queste “categorie”, Alberti fornisce una ulteriore e definitiva descrizione dell'ideale inesplicabile di bellezza–totalità che ruota intorno al termine di *concinnitas*.

«Definiremo la bellezza come l'armonia 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». ³⁸ In questo approccio, il termine “concinnitas” è da intendersi come simbolo, geroglifico, aggregazione e condensazio-

³⁶ «Erit igitur decens partitio, quae sit non interrupta non confusa non perturbata non dissoluta non ex male convenientibus compacta; eritque membris non nimium multis, non nimium minutis, non nimium vastis, non nimium dissonis atque deformibus, non quasi a caetero corpore divulsis et dissipatis; sed erunt omnia pro natura et utilitate et tractatione rerum agendarum ita diffinita, ita explicata ordine numero amplitudine collocatione forma, ut nullam partem totius operis sine aliqua necessitate, sine multa commoditate, sine gratissima partium concinnitate effectam intelligamus», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., VI, V, pp. 468-469.

³⁷ A. AGOSTINO, *La vera Religione*, cit., p. 130.

³⁸ «Nos tamen brevitatis gratia sic diffiniemus: ut sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo, cuius sint, ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil, quin improbabilius reddatur», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., VI, II, pp. 446-447. L'affermazione «fondata sopra una legge precisa» appare una sottolineatura di Orlandi non specificata nè nel testo latino nè nella traduzione del Bartoli: “La bellezza è concerto di tutte le parti accomodate insieme con proporzione, & discorso, in quella cosa, in che le si ritrovano; di maniera, che e' non vi si possa aggiungere, o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non vi stesse peggio”, *ibid.*, VI, II, pp. 162-63.

ne di una molteplicità di istanze sensibili e significanti, non riducibili a pura somma.

Alberti lo afferma chiaramente più avanti: la bellezza non si realizza aggiungendo o togliendo, né attraverso il mascheramento con gli ornamenti, anzi «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, aggiuntivo, piuttosto che naturale».³⁹

L'ornamento è un “colpevole” accidente; la bellezza, invece, è sostanza, ciò in cui l'opera si realizza e risponde ai propri fini. E' un “concerto” dispiegato, geroglifico di armonia della forma vivente che fa dell'opera una corporeità fungente: «Ogni organismo infatti è composto di determinate parti ad esso proprie; se alcuna di esse viene tolta; ovvero ingrandita o rimpicciolita; ovvero trasferita in una posizione non adatta; avverrà certamente che in tale corpo ciò che nel suo insieme costituiva l'armonia del suo aspetto ne venga guastato».⁴⁰

Dopo il rifiuto di una definizione metafisica, quest'ultimo approccio in negativo («...se alcuna di esse viene tolta») evidenzia il fine pragmatico del tentativo albertiano di fornire una descrizione di come ri-produrre bellezza nelle opere. La bellezza ideale, infatti, si svela da sé agli occhi dell'uomo: «Ecco perché, qualunque cosa noi percepiamo per via visiva o auditiva o di altro genere, subito avvertiamo ciò che risponde alla *concinnitas*. Per istinto naturale, infatti, noi aspiriamo al meglio, e al meglio ci accostiamo con piacere; né la *concinnitas* si manifesta nell'organismo intero o nelle sue parti più di quanto non si manifesti da sé nella natura medesima –sicché io la chiamo compagna dell'animo e della ragione–:

39 «...pulchritudinem quasi suum atque innatum toto esse perfusum corpore, quod pulchrum sit; ornamentum autem afficti et compacti naturam sapere magis quam innati», *ibid.*, VI, II, pp. 448-449.

40 «Constat enim corpus omne partibus certis atque suis, ex quibus nimirum si quam ademeris aut maiorem minoremve redeggeris aut locis transposueris non decentibus, fiet ut, quod isto in corpore ad formae decentiam congruebat, vitietur», *ibid.*, IX, V, pp. 812-813. In questa definizione Santinello individua una componente dell'estetica aristotelico-scolastica, che considerava il bello trascendente e lo giustificava in base alla natura dell'ente. La bellezza, in questo senso, a pari dell'*haecceitas* scotiana, è quell'ultimo significato “addivenente” che completa l'ente, e ne sigla l'avvenuta completezza formale e di significato nella sua stessa inesauribilità formale e di significato.

ed essa ha spazi vastissimi nei quali applicarsi e affermarsi». ⁴¹

Questa moderazione secondo gli ordini della *concinnitas* è il percorso decifratario che si deve seguire nella fenomenologia della creazione artistica per riattingere al fondo inesplicabile dell'armonia. Alberti aveva già implicitamente riconosciuto questa intraducibilità della *concinnitas* quando, vent'anni prima, aveva associato il termine alla metafora poetica, l'espressione per eccellenza intraducibile: «Non è sì soave, nè sì consonante coniunzione di voci e canti che possa aguagliarsi alla concinnità ed eleganza d'un verso di Omero, di Virgilio o di qualunque degli altri ottimi poeti». ⁴²

Oltre a rappresentare l'armonia delle metafore poetiche, la *concinnitas* aveva da sempre connotato l'ordine bello in analogia al finalismo della natura: «lodare Iddio insieme con tutta l'universa natura, vedendo tante e sì differenziate e sì consonante armonie di voci, versi e canti in ciascuno animante concinni e soavi». ⁴³ L'*animante* è il corpo vivo che partecipa a una pluralità fenomenica di sensibilità e di fenomeni estetici, così come la *concinnitas* è leggiadria-armonia come condensazione comunicativa. Alberti, dunque, non impiega il termine *concinnitas* in senso strettamente ciceroniano, ⁴⁴ ma ne fornisce un significato più complesso. ⁴⁵

Le “categorie estetiche” - Come affermato, dopo la descrizione della *concinnitas*, Alberti introduce il discorso sulle cosiddette “ca-

⁴¹ «Hinc fit ut, cum seu visu sive auditu seu quavis ratione admoveantur ad animum, concinna confestim sentiantur. Natura enim optima concupiscimus et optimis cum voluptate adheremus. Neque in toto corpore aut partibus viget magis concinnitas quam in se ipsa atque natura; ut eam quidem esse animi rationisque consortem interpreter. Habetque campos latissimos ubi exerceatur atque efflorescat», *ibid.*, IX, V, p. 814-815.

⁴² L. B. ALBERTI, *Della famiglia*, cit., vol. I, p. 70.

⁴³ *Ibid.*, vol. I, p. 133.

⁴⁴ G. SANTINELLO, *op. cit.* p. 227. Cicerone intendeva per *concinnitas* soprattutto eleganza e ricercatezza.

⁴⁵ Solo nelle prime opere, infatti, la *concinnitas* definisce una mera “congruenza”. Nel *Commentarium* al *Philodoxeos* del 1434 lo scrittore si lamentava dei copiatori e dei librai che diffusero l'opera «ommino inconcinna reddita est», dove “inconcinna” ha il significato di incongruenza, senso che mantiene anche nel *Defunctus*, quando appare per la seconda volta già per segnare la disarmonia tra le cose. L. B. ALBERTI, *Commentarium Philodoxo fabulae*, in A. MANUCCIO, *Lepidi comici veteris Philodoxios fabula ex antiquitate eruta ab A.M.*, Lucca, 1588, p. CXXIII.

tegorie estetiche”, che sono tracce operative su cui fondare la fenomenologia della creazione artistica. Con esse, Alberti cerca di circoscrivere percorsi metodologici che consentano la creazione dell'opera bella: «La bellezza è accordo e armonia delle parti 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 fondamentale più esatta della natura». ⁴⁶

La prima “categoria”, ⁴⁷ quella del “numero”, regola «l'armonie de la quantité». ⁴⁸ Il potere del numero, che determina i rapporti quantitativi dell'estetica albertiana, consiste in due facoltà: quella di essere alla base di un linguaggio astratto (principalmente quello geometrico) in grado di regolare in maniera costante l'armonia tra le parti, e quella di presentarsi come elemento fondativo di determinate parti o gruppi di parti sulla base della ricorrenza simbolica di alcuni numeri e sequenze numeriche; essa si riferisce alle regole dell'armonia descritte nel precedente capitolo.

Si chiama invece “delimitazione” o “finito” «la reciproca corrispondenza tra le linee che definiscono le dimensioni. Tali linee sono: la lunghezza, la larghezza, l'altezza. Le leggi della delimitazione si ricavano nel modo più conveniente dall'osservazione di quegli oggetti nei quali è manifestamente noto che la natura si mostra a noi degna di considerazione e di ammirazione». ⁴⁹ Il “finito” fornisce la garanzia operativa dei precetti albertiani, definisce i rapporti tra le parti in vista di quell'unica “bellezza ideale” e rappresenta il principio ritmizzatore, l'«Harmonie der Si-

⁴⁶ «...pulchritudinem esse quendam consensum et conspirationem partium in eo, cuius sunt, ad certum numerum finitionem collocationemque habitam, ita uti concinnitas, hoc est absoluta primariaque ratio naturae, postularit», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., IX, V, pp. 816-817. Alberti, dunque, non parla di esattezza come tradotto da Orlandi, ma non da Bartoli.

⁴⁷ Secondo Flemming le tre categorie sono «selbständig» (indipendenti), «allgemeingultigen» (universali) e «notwendigen» (necessarie). W. FLEMMING, op. cit., p. 30.

⁴⁸ P. H. MICHEL, op. cit., p. 359.

⁴⁹ «Finitio quidem apud nos et correspondentia quaedam linearum inter se, quibus quantitates dimetiantur. Earum una est longitudinis, altera latitudinis, tertia altitudinis. Finitionis ratio aptissime ducitur ex his, quibus perspectum quidem et cognitum est naturam sese nobis spectandam admirandamque praebere», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., IX, V, pp. 820-821.

multanordnung». ⁵⁰ Questa categoria consente la trasposizione delle “consonantie” musicali (la sesquialtera, la sesquiterzia, il diapason, la dupla, la tripla, la quadrupla e il tuono), ovvero di tutto quanto interessa la categoria del numero, nel linguaggio geometrico e la conseguente applicabilità all'*ars aedificandi* attraverso l'uso del disegno.

La “collocatione”, infine, determina i rapporti di posizione tra le parti di un'opera, e la distribuzione stessa delle parti. Essa regola le “condizioni al contorno” di un'opera, il “contesto” e l’“intertestualità”. Con il “finimento” si creano tutte le possibilità di ordinamento che con la “collocatione” trovano organicamente compimento. La “collocatione” è il rapporto dei rapporti, e, scrive Alberti, «dipende in gran parte da una facoltà di giudizio innata nell'animo umano; e pure in gran parte si fonda sui principi della delimitazione...Le parti dell'opera, per piccole che siano, collocate al proprio posto, sono piacevoli a vedersi; qualora invece si trovino in una posizione non appropriata o a loro sconveniente, in tal caso, se sono riuscite eleganti, perdono il loro valore, e se no, sono oggetto di biasimo». ⁵¹ Ritorna qui il tema dell'immediatezza del giudizio estetico e della bellezza come adeguamento al fine e appropriatezza tra le parti («se al Cane fusse appiccata nella testa un orecchia di Asino...»).

Complessivamente, le “categorie estetiche” rappresentano le dinamiche della quantità, della qualità e della relazione (di cui le prime due si ritrovano sia nel “numero” sia nel “finimento”), ma costituiscono solo tracce operative per la creazione artistica. Specificatamente valide per l'architettura, esse appaiono genericamente estendibili anche alle altre arti del disegno, solo parzialmente alla poesia mentre per la musica, Flemming sostiene che possano tradursi in ritmo, armonia e composizione. Naturalmente, anche la loro distinzione si richiama alle partizioni della retorica classica, sulla base delle quali Alberti, come abbiamo avuto modo di vedere, ha disciplinato la materia pittorica e, in maniera più dissimulata, alcune parti di quella architettonica.

⁵⁰ «...l'armonia dell'ordine simultaneo», W. FLEMMING, op. cit. p. 32.

⁵¹ «Nam ea quidem multa parte ad iudicium insitum natura animis hominum refertur, et in multa etiam parte finitionis rationibus condicit... Suo quidem positae loco partes etiam minimae, quae per opus sint, aspectu venustatem afferunt; alieno autem atque non se digno et condecienti loco positae vilescunt, si elegantes sunt, sin autem minus, vituperantur», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., IX, V, pp. 836-837.

Finalità e utopia della bellezza - La componente estetica investe anche il pensiero morale e politico di Alberti così come quella etica e funzionalistica è presente nel progetto di estetizzazione del mondo. Questa compresenza di orizzonti, in epoche successive apparsi inconciliabili, mostra la comprensività di un sapere fondato sull'analogia con una natura distributrice di senso, che salda l'orizzonte delle discipline del trivio e quadrivio con le arti. La bellezza, che trova compiuta manifestazione nell'opera d'arte –come dimensione speculativa e pratica– implica in questo manifestarsi nell'opera la sussunzione anche dei fini etico e pratico⁵², sancendo tuttavia, in questa epifania, l'avvento dell'autonomia dell'arte.

Questo orizzonte omnicomprensivo consente ai procedimenti artistici, e alle arti funzionali come l'architettura, di ispirare e contemporaneamente ispirarsi alla struttura familiare e sociale, e alle funzioni dello stato. La continuità tra le *bonae artes*, tra le quali quella medica, quella di ben governare e quelle meccaniche, è sancita dal comune fine di istituire uno stato etico ed estetico di benessere in grado di rinnovare e conservare i costumi della civiltà. Così «in sede politica –ricorda ad esempio Santinello– è operante, con la sua feconda ambiguità, il concetto di grazia, che è contemporaneamente estetico e politico-sociale».⁵³ Dal punto di vista sociale, invece, il rapporto istituito tra stato e famiglia richiama quello tra macrocosmo e microcosmo fondamentale nella teoria dell'arte, così come il modello della villa assurge a espressione dell'ideale della misura che è un paradigma anche dell'idea di bellezza.

Dall'affrancamento dell'arte da una dimensione di subalternità alle discipline del Trivio e del Quadrivio, scaturisce la possibilità di un modello estetico di educazione⁵⁴ che risponde alle esigenze di

⁵² Si tratta di una intuizione già presente in Cicerone: «Né l'universo è solamente mirabile per la sua venustà; ma è mirabilissimo altresì per la sua solidità e pel collegamento delle sue parti», M. T. CICERONE, *De natura deorum*, in *Le opere*, vol. VI, Venezia, 1856, p. 1264. L'insistenza sull'utilità dell'arte per la società si accompagna a quella sull'utilità delle lettere. «Come gli altri umanisti del tempo suo, Alberti critica l'erudizione fine a se stessa e praticata da letterati chiusi in una volontaria prigione. Vera scienza, infatti, è quella che è subito utile per tutti», *L'umanesimo civile*, a cura di C. BEC, Torino, 1975, p. 27.

⁵³ G. SANTINELLO, op. cit., p. 259.

⁵⁴ L'esaltazione della dimensione operativa come momento necessario per la realizzazione di uno stato estetico è presente già nell'epistolario e nel *De laboribus Herculis* di Salutati, e si ritrova nel dialogo *Ad Petrum Histrum* di Bruni e nella *Vita civile* di Matteo Palmieri.

salus, intesa come benessere e armonia, e di *virtus*, che è industriosità, sfida al tempo attraverso le opere e i costumi.⁵⁵ La dimensione estetica instaura l'ordine del mondo sulla base della metafora organica su cui essa stessa si fonda: le funzioni della città, pertanto, dovranno essere come le funzioni di un corpo vivente, con istituti determinati alla riflessione e al comando, con istituzioni deputate a specifiche operazioni.⁵⁶ Nella determinazione degli edifici e degli spazi della città e delle funzioni ad essa connesse, Alberti rivela la "intrusione" di una fondatività artistica nel progetto politico.

In questo quadro, egli non cede alle lusinghe dell'escatologia che trova conforto sull'interpretazione diacronica dello sviluppo dell'architettura (dalla necessità all'utilità e da questa al diletto). Il suo progetto è possibile perché alla base della diversità delle funzioni e della forma degli spazi c'è il modello archetipo ispirato all'uomo: «Ma, osservando quanti e quanto diversi edifici si possono trovare, si intende facilmente che la loro esecuzione non è tanto rivolta ai fini suddetti, né ad alcuni di essi piuttosto che ad altri; la ragione fondamentale di questa infinita varietà sta bensì nelle differenziazioni presenti nella natura umana. E se abbiamo intenzione di classificare in modo adeguato –come vogliamo appunto fare qui– i vari generi di edifici e le varie parti all'interno di ciascun genere, il metodo di una siffatta indagine impone in ogni caso di chiarire esaurientemente quali differenze vi siano tra gli uomini: giacché gli edifici sono fatti per loro, e variano in rapporto alle funzioni che svolgono nei loro riguardi».⁵⁷ Come la Republi-

55 «Questo implica la dimensione sociale della virtù (*industria, costanti opere, maturi consigli, oneste esercitazioni, iuste volontà, ragionevoli aspettative*) e la correlativa *a-socialitas* dei vizi», *L'umanesimo civile*, a cura di C. BEC, cit., p. 26.

56 «La bellezza è profondamente legata alla durata e all'utilità e deve esprimerle e sublimarle in una più alta dimensione. Nella configurazione della città e della casa prende corpo una bellezza che è continua aderenza alle finalità e al significato umano di ogni costruzione. La città è per Alberti veramente *a misura dell'uomo* e sorge razionalmente per rispondere a tutte le sue esigenze», L. ALUFFI BEGLIOMINI, "Note sull'opera dell'Alberti: il *Momus* e il *De re aedificatoria*", in «Rinascimento», II, XII, Firenze, 1972, p. 278.

57 «Sed cum aedificiorum circumspicimus copiam et varietatem, facile intelligimus non tantum hos esse ad usus omnia, neque horum tantum aut illorum gratia comparata, sed pro hominum varietate in primis fieri, ut habeamus opera varia et multiplicia. Quod si aedificiorum genera et generum ipsorum partes satis, uti instituimus, annotasse voluerimus, omnis investigandi ratio nobis hinc captanda sit atque inchoanda, ut

ca, anche la città e l'organismo familiare devono essere determinati in base alle caratteristiche dell'uomo, per il quale, e sul modello del quale, vengono determinati.⁵⁸ Determinare la città come metafora organica vuol dire anche determinarne le funzioni sulla base di un progetto ideale,⁵⁹ secondo il procedimento della "possibilità progettuale" che caratterizza l'arte: «E sarà bene seguire l'esempio di Platone, il quale, alla domanda dove mai si sarebbe potuta trovare la famosa città ideale da lui teorizzata, rispose: "Ciò non m'interessa; importa invece ricercare quale genere di città sia da reputare il migliore"». ⁶⁰

Alberti, tuttavia, conforta l'utopia del progetto con il confronto con città esistenti o con il giudizio dei classici: «Perugia, ad esempio, la famosa città, si stende prolungandosi in varie diramazioni, come dita di una mano, giù pei colli dove sorge; sicché il nemico, volendola assalire su di un angolo, non troverà spazio sufficiente per aggredire con un folto gruppo d'armati... Inoltre gli antichi affermano che la città è come una nave, che deve avere tali dimensioni da non ondeggiare, se vuota, nè essere insufficiente, se piena». ⁶¹

homines, quorum causa constant aedificia, et quorum ex usu variantur, accuratius consideremus quid inter se differant», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., IV, I, pp. 264-265.

58 «L'Alberti, ricollegandosi dichiaratamente alla tradizione platonico-aristotelica, divide la società in classi a seconda delle caratteristiche presenti nella natura umana e nelle diversità esistenti fra gli uomini. E come diversi sono gli uomini e diverso è il loro compito nella città, diversi devono essere gli edifici a seconda della funzione a cui sono destinati... Ogni edificio deve manifestare un diverso contenuto: la rocca deve ispirare rispetto e paura nei nemici, il tempio invitare al raccoglimento...», L. ALUFFI BEGLIOMINI, op. cit., pp. 278-79.

59 La «lunga serie dei viaggi utopici, alla ricerca dello stato ideale, del paese felice e naturale, in cui tanti filosofi e scrittori si cimenteranno, comincia esattamente dalle impagabili pagine dell'Alberti sull'Architettura», C. CANCRO, *Filosofia e architettura in Leon Battista Alberti*, Napoli, 1978. In effetti, pur nella diversità di paradigmi mostrata dalla Choay (F. CHOAY, *La regola e il modello*, cit., passim), le pagine dell'*Utopia* di Moro e della *Città del sole* di Campanella presuppongono un "potere dell'architettura" che è fondato sul testo di Alberti.

60 «Iuvet idcirco illud Platonis imitari: cum rogetur, ubinam essent praeclaram illam, quam sibi effinxisset, civitatem inventuri, «Non inquit - agimus istuc, sed cuiusmodi fore omnium optimam statuisse deceat pervestigamus», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., IV, II, pp. 276-277.

61 «Ad Perusiam urbem celebrem, quod vicos hac illac quasi a manu

Sebbene gli orizzonti etico ed estetico siano da ritenersi inscindibili, sono dunque soprattutto le finalità tradizionalmente definite etiche e utilitaristiche che irrompono a pieno titolo nella riflessione estetica di Alberti. Se infatti la bellezza si manifesta nella completezza dell'opera, essa non è tale nel senso dell'esclusività, ma proprio nel senso che l'opera bella appare come espressione della compartecipazione di una pluralità omnicomprensiva di istanze finalistiche di cui è sintesi. La complessità della teoria dell'arte in Alberti si annuncia nella rinnovata inscindibilità tra il vero, il bello e l'utile, a ciascuno dei quali sono sempre iscritte anche le altre due componenti.⁶² Nella natura e nelle opere dell'arte, noi riscontriamo la completezza di questo grande regno in cui «*utilitas*, bellezza e funzionalità, estetica ed etica appaiono... aspetti diversi di un valore unitario».⁶³

Questa continuità tra bello, buono e vero aveva alle spalle una lunga tradizione. I pitagorici avevano svelato gli aspetti catartici dell'opera d'arte, Platone aveva sostenuto che il fine dell'arte doveva essere l'insegnamento morale, mentre per Aristotele un fine era la tensione verso l'eudemonismo. Nel corso del Medioevo, Guglielmo d'Alvernia, nel *Tractatus de bono et malo* (1228), aveva parlato di una bellezza dell'azione onesta che, come la bellezza sensibile,

dispansos digito per obductos colles porrigat, si volet hostis anguli frontem petere, non patebit illic, ubi multa incesset manu... Postremo inquit veteres urbem atque navim haudquaquam esse oportere tam amplam, ut vacillet vacua aut non sufficiat plena», *ibid.*, IV, III, pp. 288-289.

62 Si tratta di una traccia platonica ribadita addirittura provocatoriamente nel quarto libro del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione: «I brutti adunque per lo più sono ancor mali, e li belli boni; e dir si po che la bellezza sia la faccia piacevole, allegra, grata e desiderabile del bene; e la bruttezza, la faccia oscura, molesta, dispiacevole e trista del male; e se considerate tutte le cose, troverete che sempre quelle che son bone ed utili hanno ancora grazia di bellezza», B. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, Firenze, 1929, p. 480 ss.

63 Il passo prosegue così: «La razionalità “costruttiva” del trattato sull'architettura, del resto, non esclude affatto il riconoscimento del potere della fortuna e del fato, che si manifesta nell'inesorabile decadenza degli edifici. Diversamente dal *Teogenio* o dal *Defunctus*, tuttavia, l'accento cade qui sull'ottimismo della volontà, sul motivo del “restauro” delle costruzioni chiamato a rappresentare metonimicamente l'intera attività umana», in L. D'ASCIA, recensione a P. Marolda, “*Crisi e conflitto in L. B. Alberti*”, in «*Rivista di letteratura italiana*», VIII, 1, Pisa, 1990, p. 181.

piace alla vista, ai sensi e all'animo di chi la intuisce. Tuttavia, questa identificazione tra buono e bello proviene ad Alberti, soprattutto sulla base della lettura di Cicerone, Sant'Agostino⁶⁴ e San Tommaso che, nella *Summa Theologiae*, aveva ripreso una intuizione del commentario del capitolo IV del *De divinis nominibus* di Alberto Magno⁶⁵ e ne aveva amplificato l'orizzonte etico di significato.⁶⁶ L'arte bella diviene così in Alberti una «leçon proposée aux yeux»⁶⁷ e il luogo in cui bellezza e utilità si coniugano nel rapporto tra libertà progettuale e necessità dell'operare,⁶⁸ nell'accordo tra materia-forma-funzione.

Sebbene interagenti, le finalità della necessità, utilità e diletto, vengono anche analizzate singolarmente, come annuncia la prima riflessione del proemio del *De re aedificatoria*: «Molte e svariate arti, che contribuiscono a rendere felice la vita, furono dai nostri

64 Nel cap. 24 del XXIII libro del *De civitate Dei*, Sant'Agostino imposta un argomento che avrebbe affascinato Alberti e Leonardo. Riflettendo sulle perfette proporzioni del corpo umano e sulla duttilità degli arti, Agostino si chiede se all'atto della creazione fosse stata posta maggiore attenzione all'utilità, alla funzione o alla bellezza.

65 «Il bene inerisce al bello per il fatto che il bello si trova nello stesso sostrato in cui è il bene... essi differiscono però a causa del modo in cui l'intende la ragione... il bene è distinto dal bello secondo l'intenzione... L'essenza universale del bello consiste nello splendore della forma sulle parti proporzionate della materia o sopra le diverse forze o azioni», A. MAGNO, *Super Dionysium de divinis nominibus*, IV, 72-86, in *Opera Omnia*, Monaco, 1972, vol. XXXVII, pp. 182, 191; cit. in U. ECO, op. cit., p. 94.

66 «Il bene riguarda la facoltà appetitiva, essendo il bene ciò che ogni ente appetisce, e quindi ha il carattere di fine, poiché l'appetire è come un muoversi verso una cosa. Il bello, invece, riguarda la facoltà conoscitiva; belle infatti sono quelle cose che viste destano piacere. Per cui il bello consiste nella debita proporzione; poiché i nostri sensi si dilettono nelle cose ben proporzionate, come in qualche cosa di simile a loro; il senso infatti, come ogni altra facoltà conoscitiva, è una specie di proporzione. E poiché la conoscenza si fa per assimilazione, e la somiglianza d'altra parte riguarda la forma, il bello propriamente si ricollega all'idea di causa formale», TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, I, 5, 4 ad 1; a cura dei Domenicani, Firenze, 1952-1975, vol. I, p. 144.

67 P. H. MICHEL, op. cit., p. 496.

68 Ci sembra dunque di poter concordare con la critica rivolta dal Michel a Lionello Venturi, che individuava in Alberti un precursore delle poetiche dell' "art pour l'art". L. VENTURI, "L. B. Alberti", in «Gazette des Beaux-Arts», 1922, pp. 327-28. Cfr. P. H. MICHEL, op. cit., p. 488.

antenati indagate con grande accuratezza ed impegno, e tramandate a noi. E benché quasi tutte quasi a gara dimostrino di perseguire lo stesso fine... Talune arti sono... coltivate per la loro necessità; altre si raccomandano per i vantaggi che presentano; altre ancora si apprezzano soltanto perché riguardano argomenti piacevoli a conoscersi». ⁶⁹

Tuttavia, addentrandosi nell'analisi, le continuità esistenti tra queste finalità impediscono, almeno per l'architettura, il non sovrapporsi degli scopi. Prendiamo, ad esempio, il tema relativo alla capacità che il bello ha di commuovere. Esso inerisce la sfera del diletto; ma siccome la commozione, a sua volta, ha la capacità terapeutica di agire sulle affezioni dell'animo, esso agisce anche nella sfera dell'utile: «L'animo nostro infatti 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» afferma Alberti. Questi dilette, tuttavia, svolgono un'azione curativa: «Negli ambienti ove ci si unisce con la moglie raccomandano 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 la febbre giova notevolmente l'avere davanti agli occhi pitture raffiguranti sorgenti e ruscelli». ⁷⁰

Un secondo esempio mostra invece come gli affreschi nelle abitazioni, oltre a suscitare uno stato di piacere, svolgano contemporaneamente la funzione di *exempla*. E' il caso, ad esempio, della rappresentazione del volo di Icaro, che è anche un'allegoria morale. «Meglio ancora –scrive Alberti– si potrebbero raffigurare le leggende create dai poeti per migliorare i costumi, come quella famosa di Dedalo, il quale dipinse il volo d'Icaro sulle porte del

⁶⁹ «Multas et varias artes, quae ad vitam bene beateque agendam faciant, summa industria et diligentia conquisitas nobis maiores nostri tradidere. Quae omnes, etsi ferant prae se quasi certatim huc tendere... Nanque artes quidem alias necessitate sectamur, alias probamus utilitate, aliae vero, quod tantum circa res cognitu gratissimas versentur, in pretio sunt», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., Proemio, pp. 1-2.

⁷⁰ «Hilarescimus maiorem in modum animis, cum pictas videmus amoenitates regionum et portus et piscationes et venationes et nationes et agrestium ludos et florida et frondosa... Ubi uxoribus conveniant, non nisi dignissimos hominum et formosissimos vultus pingas monent; plurimum enim habere id momenti ad conceptus matronarum et futuram spetiem prolis ferunt. Aquarum spectare fontes pictos et rivulos maiorem in modum fabricitantibus conferet», *ibid*, IX, IV, pp. 804-805.

tempio di Cuma». ⁷¹ Il “monumento”-*exemplum*, espressione del compimento dell'arte nella bellezza, si distingue così dall'opera prodotta dalla sola attività fabbrile che non si innalza alla sfera direttrice dell'azione umana.

I tre termini della tradizione vitruviana, *firmitas*, *utilitas*, *venustas*, vengono inoltre analizzati in senso diacronico. Secondo una visione organica e lineare della storia, infatti, le forme architettoniche trovarono origine nella necessità, si svilupparono in funzione della praticità prima di trovare nella bellezza la forma compiuta di realizzazione.

Per quest'ultimo motivo, giunto al sesto libro del *De re aedificatoria*, Alberti si affranca dalla priorità storica dell'*utilitas* per sancire, come abbiamo visto, l'inscindibilità tra *utilitas* e *venustas*. L'uomo riesce a coniugare queste due finalità dell'opera grazie al principio etico ed estetico della *mediocritas*, riconoscibile sia nel richiamo ad agire con prudenza e moderazione, sia nell'invito a ricavare la bellezza della media delle bellezze come proporzione, ⁷² e in vista di trascorrere la propria esperienza con “tranquillità d'animo”: «Godiamoci dunque o figlioli questa mediocrità amica della quiete, vincolo della pace, nutrice della felice tranquillità dell'animo nostro, e bene riposo in tutta la vita». ⁷³

Il rapporto tra *utilitas* e *venustas* si arricchisce, infine, della particolare dimensione utopica accordata alla bellezza. Secondo Alberti, infatti, la *res pulchra* sviluppa un utile potere difensivo e conservativo in virtù della sua *concinntas*: «Oserei dire –afferma Alberti– che nessuna qualità, meglio del decoro e della gradevolezza formale, è in grado di preservare illeso un edificio dall'umano malvolere». ⁷⁴

⁷¹ «Vel adesse potius velim, quae poetae ad bonos mores confinixerit, uti illud Daedali, qui ad Cumas in foribus Icarum volantem pinxit», *ibid.*, IX, IV, pp. 804-805.

⁷² Si tratta di un tema anche agostiniano: «Completa bellezza del corpo è infatti la proporzione delle parti congiunte a una certa delicatezza del colore. Dove non v'è la proporzione delle parti, un qualcosa non piace perchè è difettoso o perchè è manchevole o perchè è eccessivo», A. AGOSTINO, *La città di Dio*, in *Opera omnia*, Volume V, Roma, 1989, p. 371.

⁷³ L. B. ALBERTI, *De Iciarchia*, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. II, Bari, 1966, p. 189.

⁷⁴ «...ut hoc audeam dicere: nulla re tutum aequae ab hominum iniuria atque illesum futurum opus, quam formae dignitate ac venustate», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., VI, II, pp. 446-447.

Questa strana e utopica visione di una bellezza intesa come arma di difesa,⁷⁵ che trova qualche precedente in Virgilio e negli autori classici, ma scarsissimo seguito nel Medioevo, corona il progetto di sfida alla «ascosa vicissitudine» che Alberti attua attraverso l'arte e la costruzione artistica della civiltà. L'estetizzazione agisce non solo in vista di una *renovatio*, ma anche della conservazione dei costumi e delle opere della civiltà. Ciò che è bello e armonioso non viene sfidato.

Ma com'è possibile che Alberti proponga questo *credo quia absurdum est* nonostante le obiezioni che le sue campagne di rilievo dei monumenti antichi gli hanno fornito?

Lo propone perché, per Alberti, l'arte bella esercita un potere medico sull'anima attraverso la commozione che suscita. Si tratta di un tema ripreso da Cicerone, dalla *Politica* di Platone e da Callistrato che, come ricorda Bialostocki, «believed that the work of art deprives men of the ability to speak, and arrests their senses».⁷⁶

Se dunque il potere della bellezza deriva da una consonanza “miracolosa”, che relaziona i corpi allo spirito, le conseguenze di questo potere esulano dalla sfera dei tradizionali rapporti di causa-effetto per agire, come l'amore e la follia, attraverso una “perturbazione” dei sentimenti. Ecco allora che la bellezza arresta la mano dei nemici, e rompe l'ordine qualitativo e quantitativo attraverso il turbamento arrecato alla percezione.

Non essendo esperibile che nell'opera bella che si para di fronte al soggetto e lo colpisce, la bellezza può dar corso al suo

75 Si tratta di un'intuizione virgiliana screditata da Sant'Agostino: «Non è vero che i Greci, in quella loro vittoria, abbiano risparmiato i templi degli dei comuni e non abbiano osato colpire o far prigionieri i miseri e vinti Troiani, che ivi si erano rifugiati; Virgilio, secondo l'uso dei poeti, mentì nel dire queste cose», A. AGOSTINO, *La città di Dio*, a cura di V. Giovanniello, Firenze, 1963, p. 7.

76 J. BIALOSTOCKI, op. cit., p. 15. Il passo di Platone non è completamente accettato da Alberti che nel *Profugiorum ab aerumna*, parlando della commozione che suscita l'arte –e in particolare la musica– fa dire a Nicola di Veri de' Medici: «Troppo sarebbe forza qui in Battista, se potesse con i suoi strumenti musici adducere gli animi in qual parte e volessi. E in prima mi maraviglio del nostro Platone, principe de' filosofi, quale affermava che non avvenire mai nuova ragion di canti si ricevessero al vulgo e in uso senza qualche prossima perturbazione publica. Che quella e quell'altra armonia sia cagione di pervertere una repubblica, né io o crederrei a Platone se me lo persuadesse, né voi mi lodereste s'io glielo credessi», L. B. ALBERTI, *Profugiorum ab aerumna*, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. II, Bari, 1966, p. 109.

straordinario potere solo attraverso le realizzazioni della natura e dell'arte. Il suo potere non si può disgiungere da quello che gli "elementi naturati" recano in sé, ovvero dalla capacità di questi di entrare in comunicazione empatica con l'osservatore. Per questo potere l'architettura e la pittura diventano medicamenti fino a consentire «ai morti dopo molti secoli esser quasi vivi».⁷⁷

Sebbene l'arte bella sia espressione di un avvenuto cammino di verità e geroglifico di utilità e bellezza che, attraverso la commozione, vince la sua sfida al tempo, è doveroso sottolineare come, in altri passi, Alberti enumeri tra i difetti che potrebbero risultare fatali a un edificio non tanto l'assenza di bellezza quanto quella di una specifica solidità: «Male, del pari, se la casa non è sufficientemente difesa e posta al sicuro dagli assalti degli uomini o da improvvise catastrofi».⁷⁸

Come ricorda Bialostocki, il potere magico dell'arte è quello che si instaura tra rappresentato e realtà, che porta alle lotte iconoclaste ed alla distruzione dei monumenti. Ciononostante Alberti crede anche in un'arte capace di unirsi metamorficamente con il mondo e di esercitare un potere che, attraverso l'incidenza sui sentimenti, orienti la ragione e la prassi. Un'arte medicina dell'anima quando non già momento instaurativo di un modello di società di cui determina scopi e funzioni.

Né Villani né Cennini avevano ritenuto l'opera dell'uomo *faber* così potente e virtuosa. Paradossalmente, anche grazie a questo saldarsi a una dimensione etica, l'arte abbandona definitivamente il rapporto con la sola fabbricità per elevarsi, in Alberti, a espressione di conoscenza e di trasformazione del mondo.

⁷⁷ L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., p. 76.

⁷⁸ «...adde si non erit ab hominum iniuria, ab subitis casibus satis munita et tuta», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., IX, VIII, p. 840-841.

12. *La disciplina dell'arte*

L'arte e l'artista - Se prendiamo in considerazione l'intero complesso delle riflessioni di Alberti, balza all'occhio il suo sforzo d'inverare nell'arte un principio di speranza. In opposizione alla drammaticità dell'esperienza percorsa dal fiume *Bios* e diretta verso il *Lethe*, il progetto del vero, che non è dato se non come possibilità, si realizza solo nel *verum ipsum factum*, che è rappresentato dalle opere dell'uomo che compiono la storia, tra le quali, naturalmente le opere d'arte e di "governo" della famiglia e dello stato.

L'artista viene così configurandosi come un protagonista della storia della conoscenza e dello sviluppo della civiltà; e la forte componente eteronoma e normativa che caratterizza parte della trattatistica albertiana non si configura come un astratto *corpus* disciplinare basato sul conosciuto, ma come un primo percorso in cammino verso l'utopia del conoscere. Utopia che, come sarà nel *De antiquissima italorum sapientia* del Vico (1710), sta nella conversione del "vero" con un "fatto" di cui sono noti gli aspetti generativi, ovvero in quel "conoscere facendo" che è proprio della dimensione artistica.

Per gli umanisti, infatti, le arti del disegno possono mutare il loro statuto da mestieri a discipline proprio in virtù del riconoscimento di una conoscenza che si realizza per via pratica attraverso di esse. Ciò comporta sia l'avvio di una riflessione filosofica sull'arte che la messa a punto di un *corpus* insegnabile.¹

Questa dimensione disciplinare dell'arte impone all'artista di diffidare di una presunta maestria e di esprimere la propria creatività solo nella scelta dei soggetti e nella natura dell'espressione, per

¹ «Né il pittore né lo scultore compiranno bene l'opera loro se prima non siano diventati maestri dell'arte, e non si siano provvisti degli strumenti con cui possano felicemente assolvere il disegno concepito nella mente, in modo da non essere condannati per ignoranza, o derisi per insufficienza di mezzi». Queste parole sono messe in bocca a Leon Battista Alberti da C. LANDINO, *Disputationes Camaldulenses*, in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. Garin, Milano-Napoli, s. d., p. 775.

non travisare l'ordine di regole faticosamente costituito: «Occorre in ogni caso evitare di sovvertire le regole che presiedono al disegno degli edifici; come accadrebbe se, come s'è già detto, si mischiassero elementi corinzi a elementi dorici, o dorici a ionici, e così via. Ogni ordine avrà assegnate le proprie parti, in modo che non risulti sparpagliato in forma discontinua o confusa, ma sia disposto nei luoghi che gli sono propri e congeniali».²

Tuttavia, a questo disciplinato ideale d'artista, che risponde alla quadruplica chiamata "philosophique, théorique, technique et pratique" di cui parla il Michel e che caratterizza l'ideale albertiano, si contrappongono anche degli autentici antimodelli: il saturnino del *De Commodis* e l'inquietante "vagabondo" del *Momus*.

Nel *De Commodis litterarum atque incommodis*, l'immagine dell'artista-filosofo si caratterizza per una più irrazionale patologia saturnina: «Noi vediamo che quegli che studiano in tutte le età loro fino dalla pueritia sono stracchi, e assassinati dalle fatiche, non son mai senza vigilie, senza lunghi e continui pensieri».³ Mortificazioni e astinenze accompagnano l'esperienza del malinconico studioso sulla strada della realizzazione di un'opera,⁴ in un clima da saturnismo privato della dimensione creativa del *furor poeticus*.

Si tratta di una figura che, naturalmente, trova diretto riscontro nell'esperienza del giovane Alberti,⁵ il quale, nel *De Commodis*,

² «Illud omnino cavebitur, ne lineamentorum rationes perventantur. Id fieret, si corinthiis dorica, ut dixi, aut doricis ionica miscerentur, et eiusmodi», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, IX, IX, cit., pp. 850–51.

³ L. B. ALBERTI, *Della comodità e dell'incomodità delle lettere*, in *Opuscoli morali di L. B. Alberti*, a cura di C. Bartoli, Venezia, 1568, p. 145.

⁴ Oltre al male d'amore, che devono fuggire, i letterati devono imporsi un comportamento austero e prepararsi a un cammino di privazioni: dormire poco, non andare alle feste, dilettersi della solitudine, sottrarsi ai piaceri della giovinezza, restare reclusi e quindi «contrapporsi sempre alla natura», ovvero sottrarsi al suo corso per coglierne i segreti, *ibid.*, p. 150.

⁵ L'inizio della particolare crisi e della malattia albertiana ha una data: il 28 maggio 1421, giorno della morte del padre. Da allora Leon Battista, già privo da sempre della sconosciuta madre, è costretto a prendere coscienza dell'esperienza della solitudine, prospettiva che si aggrava con la scomparsa dello zio Ricciardo, suo "tutore" ed esecutore testamentario del padre, come lo stesso autore ricorda nel *Della famiglia*. L'improvvisa povertà lo porta a compiere più rapidamente le tappe della sua odissea, così descritta dal Mancini: «Dimagrito, indebolito, mentre leggeva era sorpreso da vertigini al capo e da dolori al corpo, stralunava gli occhi, acuti sibili e romba gli rintronavano le orecchie... Dimenticava i

erge la sua "iniziazione" agli studi a modello universale: «Guarda e considera con qual pallidezza, con qual maninconia, con qual faccia per ogni conto rimessa e quasi abbietta, essi eschino da quel continovo carcere delle scuole e delle librerie. Infelici a loro quanto sono spunti e languidi, per il continovo tedio delle lettioni, per le gran viglie, per la troppa assiduità, e soppraffatti da i profondi pensieri dello animo».⁶

Ci troviamo di fronte alla figura retorica dell'iniziazione dell'artista e al conseguente approdo alla diversità che, teorizzato nel *De Iciarchia*, già si era annunciato nel giovanile *Philodoxeos*.⁷ «Car ce qui est dit dans le *De Commodis*», ricorda Michel, «est répété au début des *Intercoenales* et jusque dans *Momus*, où le philosophe Gélaste espère que le culte des lettres et des arts libéraux sera mieux récompensé dans les enfers qu'il ne l'est ordinairement sur la terre».⁸

La figura del "vagabondo", che riemerge in più passi del *Momus*, delinea invece un modello d'artista che, al pari dell'Hermes omerico (fondatore dell'arte), fa della metamorfosi e del riso gli attributi della sua azione. «Notturnità (...), stratagemma, segreto e furtività, sono...caratteri ermetici dell'arte almeno nel senso greco di *techne*»⁹ e caratteristiche sia dell'Hermes omerico che del vagabondo del *Momus*. Ubriaco, delirante ed espressione di quegli uomini a cui «togliendo loro la pelle, ne potresti coprire senza dubbio il cielo intero»,¹⁰ il vagabondo-Hermes è anche il protago-

nomi degli amici intrinseci e ricordava benissimo le cose vedute... Le lettere, causa di tanto diletto per lui, a momenti gli sembravano vegeti e odorosissimi germogli, sicché appena la fame e il sonno lo distraevano dai libri: a momenti gli si agglomeravano sotto gli occhi a guisa di scorpioni, né poteva in alcun modo guardare le carte scritte». G. MANCINI, op. cit., p. 57.

⁶ L. B. ALBERTI, *Della comodità*, cit., p.145.

⁷ Inizialmente, Alberti attribuì quest'opera al comico Lepidus. Solo dieci anni più tardi ne avrebbe rivendicato la paternità dedicando l'opera a Lionello d'Este. Ma con questa rivelazione scomparve in Italia l'entusiasmo che aveva destato. Ciononostante, nel 1588, l'opera veniva ancora attribuita a Lepido. Vedi: *Philodoxeus con un commentarium Philodoxeo fabulae*, in A. MANUCCIO, *Lepidi comicis veteris Philodoxios fabula*, Lucca, 1588.

⁸ P. H. MICHEL, *La pensée de Leon Battista Alberti*, Parigi, 1930, p. 264.

⁹ D. FORMAGGIO, *Arte*, Milano, 1981, p. 30.

¹⁰ L. B. ALBERTI, *Momus*, cit., p.273. Si ricordi, a questo proposito, la descrizione dell'Hermes omerico nel IV inno. Egli spoglia la tartaruga della sua "pelle" (la corazza) per costruire il primo strumento musicale,

nista di soluzioni impensabili e di responsi oracolari, è colui che si affaccia con ironia sull'abisso del nulla ridendo come un pazzo dopo aver incarnato i vari tipi umani.¹¹ Tuttavia, a questi antimodelli viene riservato un ruolo non instaurativo, che spetta unicamente all'artista-iciarco,¹² colui in cui la palingenesi del progetto artistico s'inquadra in una palingenesi sociale.

Regole e creatività nell'arte - All'interno dell'istanza rifondativa che caratterizza la riflessione di Alberti, la necessità di seguire un *corpus* di regole non annulla completamente la creatività dell'artista. La partizione della poetica antica, che qui rinasce, prevede infatti un rapporto tra ingegno e studio, arte e natura, ispirazione ed esecuzione che fa sì che la fenomenologia della creazione artistica non si risolva in una mera applicazione precettistica.

Il IX libro del *De re aedificatoria* invita gli architetti a non dare spazio a una indisciplinata libertà, ritagliando tuttavia per la creatività personale dei margini entro cui esprimersi: «Occorrerà pertanto che l'opera da cominciare sia concepita con l'ingegno, sceverata col giudizio, ordinata con il senno, resa perfetta con l'arte. Di tutte queste qualità teniamo per fermo che la saggezza e la ponderatezza sono il fondamento».¹³

Anche al pittore, Alberti raccomanda di diffidare del proprio ingegno,¹⁴ di non cedere a un eccessivo amore per la propria

una lira.

11 «Non posso ammettere nemmeno che i re godano le ricchezze più dei vagabondi; a costoro appartengono i teatri, le logge e le costruzioni pubbliche di ogni luogo. Gli altri non oserebbero sedersi in piazza, o discutervi a voce un po' alta;... Tu invece, o vagabondo te ne stai sdraiato attraverso il foro, schiamizzerai liberamente, e farai qualunque cosa ti piacerà. In tempi tristi gli altri, addolorati e muti, si struggeranno: tu invece danzerai e canterai», *ibid.*, p. 230.

12 «...*iciarco*: vuol dire supremo omo e primario principe della famiglia sua», L. B. ALBERTI, *De Iciarchia*, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. II, Bari, 1966, p. 273.

13 «Ingenio igitur inveniatur, usu cognoscat, iudicio seligat, consilio componat, arte perficiatur oportet, quod aggrediatur. Quarum rerum omnium esse fundamentum statuo prudentiam et consilii maturitatem», L. B. ALBERTI *De re aedificatoria*, cit., IX, X, pp. 854-855.

14 «Ma per non perdere studio et fatica si vuole fuggire quella consuetudine d'alcuni sciocchi i quali, presuntuosi di suo ingegno, senza avere essemplum alcuno dalla natura quale con occhi o mente seguano, studiano da sé ad sé acquistare lode di dipignere. Questi non imparano dipignere bene ma assuefano sé ai suoi errori. Fuggie l'ingegni non periti quella

opera o alle lusinghe del guadagno¹⁵ e di procedere nello studio della natura, perché «questa arte et così ogni suo grado a diventare maëstro, doversi prendere dalla natura»,¹⁶ e della geometria: «Ma piacerammi sia il pictore, per bene potere tenere tutte queste cose, huomo buono et docto in buone lettere... Piacemi il pittore sia dotto in quanto e possa in tutte l'arti liberali ma imprima desiderio sappi giometria... Et farassi per loro dilettarsi de poeti et delli horatori; questi anno molti ornamenti comuni con il pittore et copiosi di notitia di molte cose; molto gioveranno ad bello comporre l'istoria di cui ogni laude consiste in la inventione, quale suole avere questa forza quanto vediamo che, sola senza pittura, per sé la bella inventione sta grata».¹⁷ A questo proposito, Alberti ricorda la descrizione che Luciano scrisse nel *De Calumnia* dell'omonimo dipinto di Apelle, riscoprendo la nota corrispondenza tra pittura e poesia: «ut pictura poesis».

La composizione dell'*historia*, e la capacità che fa dell'artista un'immagine stessa della divinità,¹⁸ mostrano come la potenza dell'ingegno artistico esaltato da Plotino e Cicerone,¹⁹ che secondo

idea delle bellezze quale i bene exercitatissimi appena discernono», L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., p. 107.

- 15 Alberti critica infatti sia l'eccessivo amore di Protogene per le sue tavole che invecchiavano sotto il suo pennello, per non saper questi decidersi a licenziarle, sia coloro che, spinti da ingenua passione, iniziano più lavori contemporaneamente senza portarne a termine alcuno o “raffazzonandoli” per iniziarne un successivo: «Né giova fare come alcuni, intraprendere più opere cominciando oggi questa et domani quest'altra et così lassarle non perfette ma qual pigli opera questa renderla da ogni parte compiuta», *ibid.*, p. 112. Questa osservazione ci consente di mostrare anche la critica rivolta da Alberti all'eccessiva “produzione”, che annuncia piuttosto lo scambio borghese che l'indagine gnoseologica connessa alla creazione artistica. L'artista non deve cedere al guadagno, ma lavorare per la gloria. Sulla porta che introduce al cammino della pittura Alberti fissa questo avvertimento: «Vidi io molti quasi nel primo fiore d'inparare subito caduti al guadagno, indi acquistare né ricchezza né lode», *ibid.*, p. 81.
- 16 *Ibid.*, p. 106. E ancora: «Per questo sempre ciò che vorremo dipigniere piglieremo dalla natura e sempre torremo le cose più belle», *ibid.*, p. 108.
- 17 *Ibid.*, p. 104
- 18 «Adunque in sé tiene questa lode la pictura che qual sia pittore maestro vedrà le sue opere essere adorate e sentirà sé quasi giudicato un altro iddio», *ibid.*, p. 77.
- 19 Il concetto albertiano di invenzione, infatti, è in primo luogo da

Panofsky Alberti liquida, non sia dimenticata. Si tratta, naturalmente, di una "creatività" di tipo particolare perché, come ricorda Martin Kemp, essa «was generally exploited in a manner very different from its present sense». ²⁰ Essa si ritrova nella libertà espressiva concessa all'artista, nelle scelte dei soggetti da rappresentare e nella capacità, richiesta al trattatista, di indagare con ingegno le leggi e le tecniche che rendono possibile l'esecuzione dell'opera: «Ciò che... si comprende poter essere 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. L'architetto deve sollecitare e rafforzare l'ingegno col tendere a mete sempre maggiori nella ricerca fervida e appassionata delle più alte discipline». ²¹

Nel riferimento alla «continua investigatione» si rivela un'attenzione alla ricerca personale e, addirittura, sperimentale, che ritroviamo anche in alcune creazioni albertiane.

I risultati di una ricerca sperimentale, oltre che in alcune sue architetture, sono particolarmente evidenti nelle scelte metriche e prosodiche delle poesie di Alberti che, pur nell'ambito della tradizione petrarchesca, sono frutto di varie possibilità combinatorie. «Che tra i sei sonetti (pur identici nella struttura delle quartine, a rima abbracciata ABBA, ABBA) ce ne siano due caudati ma di schema diverso (CDE, CDE, FF; CDC, DCD, e FF) e gli altri, tranne una coppia (CDE, DCE), abbiano differente struttura nelle terzine (CDE, EDC; CDC, DCD), è già un segno –come ricorda Emilio Pasquini– di non comune estrosità». ²²

intendere nel senso ciceroniano di scoperta delle cose vere o verosimili e riguarda più la ricerca delle regole che l'esecuzione formale.

- 20 M. KEMP, "From mimesis to fantasia", in «Viator», vol. VIII, Berkeley, Los Angeles, Londra, 1977, p. 348.
- 21 «Quae autem multo fieri posse lautiora intelliget, ea tractabit artificio et meditatione, ut corrigat atque emendet; quin et quae alioquin erunt non pessima, enitetur ingenii viribus reddere meliora. Semperque acri et concitata rerum optimarum pervestigatione maiora concupiscens ingenium exercebit atque augebit», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, IX, X, cit., pp. 856-857.
- 22 E. PASQUINI, "Tradizione e fermenti nuovi nella poesia dell'Alberti", in AA.VV., *Convegno internazionale indetto nel V centenario di L. B. Alberti*, Roma, 1974, p. 319. In effetti, anche in poesia Alberti appare interessato a sperimentare soluzioni suggerite da tradizioni diverse e in conflitto piuttosto che operare una scelta formale a favore di un singolo genere. In *Mirtia* scopriamo il piacere per l'intreccio tra piano semantico ed espressivo. Nel complesso sonetto *Io vidi già seder nell'arme irato* si

Questa capacità di piegare le regole ai singoli casi è propria della sfera dell'ingegno.²³ L'*inventio*, invece, riguarda la scelta dei temi dell'opera. Questa, a sua volta, non è da confondere con l'immaginazione, il cui significato consiste in un semplice «richiamare alla mente», fingere una presenza per scopi pratici.²⁴

Queste caratteristiche costituiscono le prerogative di quell'artisticità e industriosità attraverso le quali i “moderni” cercano di riconquistare il prestigio degli antichi, al tramonto di un'epoca in cui la storia pareva non produrre i “giganti” di un tempo.

Tuttavia, anche per favorire il rispetto delle regole, Alberti richiede all'architetto lo studio di un più limitato numero di discipline rispetto a quelle indicate da Vitruvio:²⁵ «Tra le discipline,

rileva, innanzitutto, il gusto per la ripetizione della parola chiave («Io vidi... E vidi... E vidi... Né vidi... E vidi... E vidi...»), cioè per la sintassi iterativa, così come nell'architettura quella per la figura geometrica di base. E anche in questo sonetto è sottesa una figura geometrica, quella del cerchio, che regola specularmente il gioco delle rime delle quartine e delle terzine (ABBA ABBA CDE EDC). La disposizione concentrica delle rime appare evidente soprattutto nelle terzine, dove al primo verso corrisponde l'ultimo (circonferenza più esterna), al secondo il quarto (circonferenza mediana), ed all'ultimo verso della prima terzina il primo della seconda (circonferenza centrale). Questa soluzione, come ricorda anche Jean-Jacques Marchand, è la sola che «garantisca al sonetto nello stesso tempo la più grande unità (data dall'assoluto parallelismo) e la più grande varietà (cinque rime): sia a confronto dell'antico schema siciliano (ABAB ABAB), sia a confronto di tutti gli altri tipi di terzine». (J. J. MARCHAND, “Tecnica combinatoria e tensione drammatica in un sonetto dell'Alberti”, in «Versants», II, 1982, p. 24. Per quanto riguarda l'interpretazione del piano espressivo del sonetto, Ponte, Beretta, Tateo e Pasquini non concordano completamente. Cfr. E. PASQUINI, op. cit., passim, e F. TATEO, “Il dialogo e il trattato da L. B. Alberti a Leonardo”, in «Letteratura: storia e testi», Bari, 1971, vol. III, parte I, p. 321).

23 Questo margine di autonomia e persino di sperimentalismo rende possibile ai moderni di eguagliare gli antichi, dichiarazione che «sembra più precisa e decisa, in minor misura impastata di letteratura rispetto a quelle già enunciate dal Salutati e dal Bruni sulla possibilità di non posporre Dante ad Omero od a Virgilio», M. AURIGEMMA, *Aspetti della letteratura del primo Quattrocento*, Napoli, s. d., p. 125.

24 «fingere as used by Bruni, Valla and Alberti might more properly be rendered as “to form an image of” or even “to fabricate”, with no special reference to faculty psychology or Dantesque *immaginazione*», M. KEMP, “From mimesis to fantasia”, «Viator», 8, Londra, 1977, p. 364.

25 Vitruvio infatti, dopo aver diviso la disciplina in pratica e teorica, sug-

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. Giacché non daremo certo ascolto a chi sostiene che l'architetto dev'essere giuriconsulto per dover egli trattare, nel corso dell'opera sua di costruttore, problemi giuridici concernenti la deviazione dei corsi d'acqua... Né si esigerà dall'architetto una perfetta cultura astronomica... e neppure diremo che debba essere esperto di musica sol perchè si devono collocare nei teatri le anfore per la risonanza; o che debba esser retore... 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». ²⁶ La riduzione del numero di insegnamenti è però da mettere in relazione anche all'autorevolezza stessa del *De re aedificatoria*, di cui Alberti non cela l'importanza: «Non pretendo con ciò che l'architetto sia uno Zeusi nella pittura, un Nicomaco nell'aritmetica o un Archimede nella geometria; basterà che conosca bene quegli elementi di pittura che abbiamo trattato in questa nostra opera». ²⁷

In definitiva, proprio come nella fenomenologia dell'attività medica, Alberti richiama a un uso moderato dell'ingegno individuale e a rimanere all'interno di un circoscritto campo disciplinare.

Storia, critica e conservazione dell'architettura - Alle esigenze del suo disegno instaurativo, Alberti piega anche la sua interpreta-

geriva all'architetto lo studio di questi insegnamenti: «Di conseguenza egli deve essere versato nelle lettere, abile disegnatore, esperto di geometria, conoscitore di molti fatti storici; nondimeno abbia anche cognizioni in campo filosofico e musicale, non sia ignoto di medicina, conosca la giurisprudenza e le leggi astronomiche», VITRUVIO, op.cit., I, I, p. 9.

²⁶ «Quae autem conferant, immo quae sint architecto penitus necessaria ex artibus, haec sunt: pictura et mathematica. In caeteris doctusne sit, non laboro. Nam, qui architectum dixerit iuris consultum esse oportere, quod aquarum arcendarum... Astrorum etiam in eo exactam peritiam non postulo ea re... Ne musicum etiam esse oportere dixerit ea re, quod in theatris vasa resonantia apponantur; aut rhetorem... Verum pictura et mathematica non carere magis poterit, quam voce et syllabis poeta», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit. IX, X, pp. 860-861.

²⁷ «Sed ne Zeusim quidem esse pingendo aut Nichomacum numeris aut Archimedes angulis et lineis tractandis volo. Sat erit, si nostra quae scripsimus picturae elementa tenuerit», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., IX, X, pp. 862-863. La traduzione del Bartoli è più estensiva: «... ma sarà a bastanza, se da' libri della pittura, & del disegno, che noi scriveremo, saprà cavare i primi principij», cit., IX, X, p. 357.

zione dell'arte antica. Dei suoi studi di storia dell'architettura, Alberti restituisce i frammenti di una "storia contemporanea"²⁸ per modelli-monumenti che legittimano il suo percorso teorico e il cui valore di *exempla* è determinato dal riconoscimento di veridicità del percorso creativo che li ha generati, che si manifesta nella concordanza con i principi della poetica del trattato.

La figura di storico che traspare è quella di un interprete e di un ricercatore "selettivo". In particolare, la "militanza" di Alberti si evidenzia sia nei criteri di scelta dei modelli dell'antichità descritti che nell'abbozzo di storia evolutiva dell'arte proposto.

Per Alberti, le prime opere, nate dal caso, sono andate perfezionandosi con l'osservazione della natura e l'elaborazione dei dati ricavati dall'osservazione, fino a divenire espressioni di bellezza. Nell'architettura, in particolare, le tre fasi evolutive si sono svolte in Asia, in Grecia ed in Italia, dove gli etruschi prima, e i romani poi, hanno raggiunto il più alto grado di bellezza. Questo perfezionamento verso la *concinnitas*²⁹ soddisfa il suo impianto teorico: «E' mia opinione che la pratica stessa del costruire abbia fornito la chiave per scoprire quali differenze ci fossero nell'eseguire un edificio con una certa proporzione, ordinamento, positura, foggia esteriore, piuttosto che con altre; del pari avranno appreso ad apprezzare le opere più gradevoli e a svalutare quelle prive di armonia».³⁰

La lettura albertiana della storia procede pertanto in due direzioni: quella giudiziaria, contemporanea e per modelli, e quella escatologica, che si evolve dall'imperfetto al perfetto.³¹ Il giudizio

28 «Il bisogno pratico, che è nel fondo di ogni giudizio storico, –afferma Croce– conferisce a ogni storia il carattere di "storia contemporanea", perchè per remoti e remotissimi che sembrano cronologicamente i fatti che vi entrano, essa è in realtà, storia sempre riferita al bisogno e alla situazione presente», B. CROCE, *La storia come pensiero e come azione*, Bari, 1938, p. 5.

29 In questo rapporto tra l'in sé che procede verso il proprio compimento e i per sé nei quali si manifesta, Alberti sembra "anticipare" gli schemi della *Fenomenologia dello spirito* e dell'*Estetica* hegeliana.

30 «Credo equidem usum aedificandi praebuisse occasionem, ut multa ex parte cernerent, quid intersit numero ordine positu facieue, quae astruerentur, uno aut altero commisisse; ac perinde gratioribus delectatos, spernere didicisse inconcinniora», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., VI, III, pp. 450-453.

31 A contrario della Behn che interpreta l'intera estetica albertiana in chiave idealistica, è il resoconto che egli fornisce della sua indagine storica –già viziata dalla pregiudiziale attenzione ai classici– che richiama

estetico e di gusto precedono il riconoscimento di un'opera d'arte, che diviene tale e diventa documento-monumento "voluto"³² solo in virtù della sua rispondenza alla *concinntas*. Tuttavia una sorta di non arbitrarietà del giudizio è fatta salva dalla valutazione pre-critica della bellezza, che si mostra immediatamente e universalmente: «Ed 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».³³ Questa capacità risiede in un rapporto tra l'oggetto e la sensibilità dell'osservatore e, come ricorda Portoghesi, dipende semmai «dal grado di approfondimento dell'esperienza e coincide in definitiva con la capacità di operare».³⁴ Così l'indagine storico-critica si rafforza con la prassi.

Ma se il riconoscimento dell'opera come bella non presuppone alcun vaglio critico, le ragioni (distinte dall'immediato riconoscimento) dell'aderenza di un prodotto alla *concinntas* non possono essere comprese da tutti. L'analisi critica, dunque, subentra a "giudizio estetico" già formulato, e si caratterizza, rispetto al primo, sia per essere prerogativa degli studiosi sia per essere non immediata, ma analitica e anche non univoca. Solo nel *Della pittura*, tuttavia, Alberti richiama esplicitamente l'artista a sottoporsi al giudizio della critica: «L'opera del pittore cerca esser grata a tutta la moltitudine: adunque non si spregi il giudizio et sentenza della moltitudine quando ancora sia licito soddisfare a la loro openione. Dicono che Apelle nascosto drieto alla tavola, adciò che ciascuno potesse più libero biasimarlo et lui più honesto udirlo, udiva quanto ciascuno biasimava e lodava».³⁵

alcune tipiche componenti idealistiche.

- 32 Nel senso inteso da Riegl in *Scritti sulla tutela e sul restauro*, Palermo, 1970.
- 33 «Hac mirum quidem, quid ita sit, cur monente natura et docti et indocti omnes, in artibus et rationibus rerum quid nam insit aut recti aut pravi, confestim sentimus. Estque plaesertim in rebus eiusmodi sensus oculorum unus omnium acerrimus», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., II, I, pp. 94-95.
- 34 P. PORTOGHESI, *L'angelo della storia*, Bari, 1982, p. 37. Anche qui emerge quel legame che salda cultura ed esperienza tipico dell'architetto-umanista albertiano.
- 35 L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., p. 113. Anche in altri scritti troviamo spunti di "critica militante". Nel *Della tranquillità dell'animo* è espresso un elogio alla «gracilità vezzosa» e alla «sodezza robusta» della

Nel *De re aedificatoria* il giudizio critico precede e accompagna la storia per modelli che si presenta al servizio della teoria, e sembra procedere per appartenenza o disappartenenza all'orizzonte teorico. Tuttavia, come ricorda Paul Henry Michel, «Alberti semble ignorer la distinction entre l'art appliqué et l'art pur»,³⁶ anzi, creazione e fabbricazione non prevedono per lui soluzioni di continuità. Il suo procedimento è quindi più duttile di quanto appaia, e tende a svalutare il discorso critico in sé,³⁷ di cui non ricerca i fondamenti né descrive le regole di funzionamento. Egli ne fa un uso implicito per formalizzare e confortare i suoi criteri teorici. Quando invece gli esempi non legittimano la teoria, egli interviene con drastici e sommari commenti liquidatori.³⁸

Il *De re aedificatoria* propone un continuo e serrato confronto con gli *exempla* dell'antichità,³⁹ rivisitati sia alla luce dell'esperienza direttamente condotta sui monumenti⁴⁰ che sulla base delle

gran macchina brunelleschiana del Duomo di Firenze. Commenti critici alle scelte operate dal "Manetto" per la costruzione della cupola del Tempio malatestiano sono invece rilasciati da Alberti in una celebre lettera a Matteo de' Pasti. Altri spunti, infine, sono presenti in una corrispondenza indirizzata a monsignor Bartolomeo Malatesta, vescovo di Rimini, «Sulla cupola di Rimini», in *Opere volgari*, a cura di A. Bonucci, Firenze, 1843, vol. IV, pp. 397-98.

36 P. H. MICHEL, op. cit., p. 485.

37 Flemming, spingendosi oltre questa interpretazione, afferma che per Alberti la facoltà del giudizio è una direzione precisa dello sviluppo della conoscenza artistica. Essa nasce direttamente dall'animo umano, e non si risolve nella sensibilità, che regola il gusto, ma è regolata dalla riflessione. L'artista trova attraverso lo spirito, decide con il giudizio, ordina attraverso il consiglio e rappresenta con l'arte. W. FLEMMING, op. cit., pp. 22-26.

38 Ad esempio: «Narra Strabone che i Milesii costruirono un tempio tanto grande da rimanere senza copertura: è un esempio da non imitare» L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, VII, III, cit., pp. 544-545.

39 Più sommessamente lo propone anche il *Della pittura*, che rivela la conoscenza del XXXV libro della *Naturalis Historia* di Plinio, attraverso il quale Alberti cita Apelle, Arstide, Cleante, Eufanore, Filocle e Protogene. Sempre attraverso Plinio ha modo di annoverare tra coloro che esercitarono la pittura Lucio Manilio, Fabio, Turpilio, Sitedio, Pacuvio, Socrate, Platone, Metrodoro, Demetrio, Falereo, Pirro, Nerone, Valentiniano, Alessandro Severo; cfr. G. BECCATTI, "Leon Battista Alberti e l'antico", in AA.VV., *Convegno internazionale*, cit., p. 58.

40 «L'Alberti misura e analizza i ruderi romani, ne indaga le tecniche, ne ammira lo stile; si aggira come un archeologo nella campagna a scopri-

conoscenze storiche,⁴¹ in un quadro che tende a mitizzare l'antico come "rivelazione originaria". I monumenti e i temi dell'antichità sono sentiti come soggetti di un mondo attuale. Alberti li riattualizza sia come meraviglie mitiche⁴² sia come testi sui quali operare il cammino decostruttivo alla riscoperta delle regole edificatorie. Quest'uso a più livelli del riferimento storico non ribadisce solo l'approccio interpretativo e critico verso il passato e lo sforzo di delineare una rinnovata idea d'antico, ma anche la genesi del momento della citazione.⁴³ Alberti si spinge così alle soglie della modernità, scegliendo un'idea di passato e credendo in una conoscenza fondata sul conosciuto.

re i resti nascosti, ed è Pio II a riferirci che l'Alberti «uomo dotto, solertissimo indagatore dell'antichità» trovò più di trenta conserve d'acqua romane ad Albano «nascoste tra gli spini ed i roghi», *ibid.*, p. 67.

- 41 «Riferiremo ora quanto hanno scritto i dotti dell'antichità trattando dei materiali utili alla costruzione: sopra tutti Teofrasto, Aristotele, Catone, Varrone, Plinio, Vitruvio. Nozioni come queste, infatti, si apprendono più per lunga esperienza che per doti intrinseche d'ingegno, sicché sarà opportuno ricavarle da chi, come loro, le ha registrate con grande precisione», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., II, IV, p. 110. In realtà l'elenco degli autori citati a questo proposito comprende: Ammiano Marcellino, Appiano, Aristobulo, Aristotele, Ariano, Catone, Cesare, Cicerone, Columella, Curzio Rufo, Diodoro Siculo, Dionigi D'Alicarnasso, Eusebio, Festo, Frontino, Lucrezio, Marziale, Orazio, Ovidio, Platone, Plinio, Plutarco, Senofonte, Simmaco, Solino, Svetonio, Tacito, Teofrasto, Terenzio, Tucidide, Varrone, Vegezio, Virgilio, Vitruvio. Naturalmente molti di questi autori sono conosciuti ad Alberti solo attraverso le opere di autori più noti.
- 42 Un elenco delle principali città citate e dei loro monumenti rivela questa attenzione al meraviglioso: Alessandria d'Egitto, con la Biblioteca di settecentomila volumi (VIII, IX, p.317), Atene con l'ulivo sacro (VI, IV, 167) e il Porto del Pireo di quattrocento navigli (VIII, IX, p. 318), Babilonia, Delfi con il Tempio di Apollo (VII, XIII, p. 249), il Tempio di Diana ad Efeso (II, VI, p. 45; III, V, p. 69; VI, IX, p. 186; VI, XIII, p. 196; VII, XI, p. 240; VII, XIII, p. 249)... Il trattato inaugura così le descrizioni delle meraviglie del mondo, anticipando la ricognizione di Pirro Ligorio.
- 43 Questo è particolarmente valido per l'architettura, in quanto, per la pittura, Alberti richiama soprattutto all'osservazione dal vero e non all'uso dei dipinti dei "primitivi" come modelli: «Ma certo i nostri pittori saranno in grandi errori se non intenderanno che chi dipinse si sforzò ripresentarti cosa quale puoi vedere nel nostro, quale sopra diciemmo velo, dolcemente e bene da essa natura dipinto», L. B. ALBERTI, *Della pittura*, cit., p. 109.

Il tema del restauro, infine, rimanda al fondamentale tentativo in atto nella riflessione albertiana di superare lo scacco imposto dalla «ascosa vicissitudine» attraverso la persistenza dell'opera e dell'«industria» nella storia, che si attua attraverso il buon governo familiare e statale e con l'atto virtuoso della conservazione della memoria, e quindi delle opere d'arte e dei monumenti. Si tratta di un imperativo del disegno teorico di Alberti, che mette in guardia gli uomini contro ogni «pigrizia» e contro ogni «negligenza» nei confronti della tutela dei lasciti di pietra delle generazioni che ci hanno preceduto.⁴⁴ Spesso, ricorda infatti Alberti, non sono i fenomeni naturali quanto l'assenza di manutenzione che nega al monumento di conservarsi come terreno di verifica della sfida tra infinita vicissitudine e «desiderio del tempo»: «Vi sono poi i danni provocati dagli uomini... Perdio! a volte non posso far a meno di ribellarmi al vedere come, a causa dell'incuria –per non usare un apprezzamento più crudo: avrei potuto dire avarizia– di taluni, vadano in rovina monumenti che per la loro eccellenza e lo splendore furono risparmiati perfino dal nemico barbaro e sfrenato; o tali che anche il tempo, tenace distruttore, li avrebbe agevolmente lasciati durare in eterno».⁴⁵

La conservazione del monumento, come della famiglia e dello stato, è il momento virtuoso per eccellenza, il fondamento dei valori sociali istituiti sulla trasmissibilità dei messaggi tra generazioni e ciò che rende meno utopistico il principio di speranza che Alberti affida all'arte.

La *virtus* albertiana si riassume soprattutto in questo: impegnarsi contro il tempo per realizzare e conservare opere e istituzioni in vista della realizzazione di una *salus* etica ed estetica.

44 «Le cause di queste infermità possono essere diverse; diversi pertanto ne saranno i rimedi. Tra le cause, alcune sono ben visibili; altre più oscure; e in tal caso non è chiaro che cosa convenga fare fin quando il danno non si sia manifestato; altre ancora non sarebbero occulte per se stesse, se la pigrizia umana non si convincesse che esse non siano così esiziali all'edificio quanto effettivamente lo sono», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., X, XVI, p. 986. Traduce meglio il Bartoli: «... Ma forse non vagliano tanto à danno delli edifitii, quanto si sono persuasi gli huomini per la loro negligenza», *ibid.*, p. 389.

45 «Adde his hominum iniurias. Me superi! interdum nequeo non stomachari, cum videam aliquorum incuria (nequid odiosum dicerem: avaritia) ea deleri, quibus, barbarus et furens hostis ob eorum eximiam dignitatem pepercisset, quaeve tempus pervicax rerum prosternator aeterna esse facile patiebatur», L. B. ALBERTI *De re aedificatoria*, X, I, cit., pp. 868-871.

Guerini e Associati - Pierluigi Panza - 24/10/12

Nota biografica

- 1401 Tutti i membri della famiglia Alberti vengono banditi da Firenze.
- 1404 Il 14 febbraio nasce a Genova Leon Battista Alberti, secondo figlio illegittimo di Lorenzo di Benedetto e Bianca Fieschi.
- 1412 Lorenzo Alberti con la moglie, Margherita di Pietro Benini, e i figli, si trasferisce a Venezia.
- 1415 Leon Battista incomincia a frequentare il collegio di Gasparino Barzizza a Padova.
- 1420 Alberti è a Bologna per seguire gli studi di diritto.
- 1421 Il 24 maggio muore Lorenzo Alberti, padre di Leon Battista.
- 1422 Muore Ricciardo Alberti, zio e tutore di Leon Battista. Iniziano i dissapori con la famiglia e le difficoltà economiche.
- 1425 Compone il primo dei suoi circa cinquanta scritti, il *Philodoxeos*.
- 1428 Alberti probabilmente si addottora a Bologna e prende gli ordini.
- 1431 Viaggia al seguito del cardinal Albergati in Francia e in Germania.
- 1432-34 Primo soggiorno romano, durante il quale compone il *Della famiglia*.
- 1434-36 Primo soggiorno fiorentino dopo la revoca del bando. Compose il *Della pittura*.
- 1437-39 Viaggia tra Venezia, Ferrara e Firenze impegnato nella preparazione del Concilio.

- 1439-43 Secondo soggiorno fiorentino, durante il quale compone il *Theogenius*, il *Profugiorum ab aerumna* e indice, il 18 ottobre 1441, il Certame Coronario.
- 1443 Risiede stabilmente a Roma in qualità di abbreviatore apostolico.
- 1447 Tommaso da Sarzana, vecchio compagno di studi dell'Alberti, viene eletto papa, col nome di Niccolò V.
- 1450 Inizia la progettazione del Tempio malatestiano di Rimini. In questi anni compone i *Ludi matematici* e il *De re aedificatoria*.
- 1459 Si trasferisce a Mantova al seguito del nuovo papa Pio II. Riceve l'incarico per il progetto della chiesa di San Sebastiano.
- 1460-68 Torna a più riprese a Firenze, dove incontra Lorenzo il Magnifico e Marsilio Ficino.
- 1464 Con la morte di Pio II, Alberti perde l'incarico di abbreviatore, ma continua a risiedere a Roma. Scrive il *De componendis cifris*.
- 1470 Compone il suo ultimo scritto, il *De Iciarchia*, e il 21 ottobre inizia ad occuparsi del Sant'Andrea di Mantova.
- 1472 Tra il 19 e il 25 aprile Leon Battista Alberti muore a Roma.

Bibliografia

A. Opere di Leon Battista Alberti

Riportiamo l'elenco, in ordine cronologico di redazione, di tutte le opere di Leon Battista Alberti, seguite dall'edizione consultata per questa tesi. Per quanto concerne la datazione della redazione delle stesse, si è seguita quella su cui concordano i maggiori storici albertiani, indicando eventualmente rilevanti divergenze. Tra gli apocrifi sono indicati tutti quelli che gli studi critici e filologici del nostro secolo hanno mostrato come tali. Quando l'opera consultata non corrisponde alla prima edizione, questa viene indicata tra parentesi.

Un elenco delle principali edizioni critiche degli scritti di Leon Battista Alberti si trova in: U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeinische Lexicon der bildenden Kunstler*, Lipsia, 1907-1950, vol. I, pp. 206 ss, e in *Opere volgari*, a cura di C. GRAYSON, Bari, 1960-1973, 3 voll. L'elenco di tutti i codici delle sue opere volgari si trova in questa stessa pubblicazione, mentre uno relativo ai trattati d'arte in F. BORSI, *Leon Battista Alberti*, Milano, 1975.

La lettera minuscola c. significa "circa".

1424

- **Philodoxeos**, commedia in latino, con un *Commentarium Philodoxo fabulae* del 1434 (inizialmente diffusa con lo pseudonimo Lepido).
In: A. MANUCCIO, *Lepidi comici veteris Philodoxios fabula ex antiquitate eruta ab A. M.*, Lucca, 1588.

1429-30

- **Amator**, discorso sulla natura dell'amore, in latino, volgarizzato da Carlo Alberti con il titolo *Ephæbia*.
In: G. MANCINI, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Firenze, 1890.
Trad. in: L. B. ALBERTI, *Amore*, Roma, 1892 (miscellanea di scritti amorosi).
- **De commodis litterarum atque incommodis**, dissertazione sugli studi letterari, in latino. (I° ed.: *Opere di Leon Battista Alberti*, a cura di G. MASSAINI, Firenze, 1496).
In: *De commodis litterarum atque incommodis -Defunctus*, a cura di G. FARRIS Milano, 1971.
Trad. in: L. GOGGI CAROTTI, *De commodis litterarum atque incommodis*, Firenze, 1976.

- **Deiphira**, dialogo in volgare. Per C. Grayson l'opera è da collocare nel 1434. (I° ed. in: *Opus praeclarum in amoris remedia*, Padova, 1471).
In: *Opere volgari* a cura di C. GRAYSON, Bari, 1960-73, vol. III.
 - **Ecatonfilea**, dialogo in volgare. (I° ed. in: *Opus praeclarum in amoris remedia*, Padova, 1471).
In: *Opere volgari* a cura di C. GRAYSON, Bari, 1960-73, vol. III.
- 1430 (dal)
- **Poesie**, in volgare, scritte a partire dal 1430. (I ed. in: A. BONUCCI, *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1843; in: TRUCCHI, *Poesie italiane inedite*, Prato, 1846, e in: G. MANCINI, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Firenze, 1890).
In: G. GORNI, *Rime e versioni poetiche*, Milano-Napoli, 1975 (comprende: Rime, Sonetti, Sestine, Egloghe, Agilitta, Corymbus, De amicitia, Frottola d'Amore, Lauromina o Madrigale, Mirtia, Tyrsis).
In: *Opere volgari* a cura di C. GRAYSON, Bari, 1960-73, vol. II (comprende: Rime, Sonetti, Sestine, Egloghe, Agilitta, Corymbus, De Amicitia, Frottola d'Amore, Madrigale, Mirtia, Tyrsis).
- 1433
- **Vita Sancti Potiti**, in latino. Per Grayson l'opera è da collocare tra la fine del '42 e il marzo del '43.
In: C. GRAYSON, *Opuscoli inediti di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1954.
Trad. in: *Opuscoli morali*, a cura di C. BARTOLI, Venezia, 1568.
- 1433-34
- **Della famiglia**, dialoghi in volgare in tre libri. Il IV° libro è del 1441 circa e reca il titolo **De Amicitia**. Per Garin la composizione dei primi tre libri è da far risalire tra il 1437 e il 1438. (I ed.: A. BONUCCI, *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1843).
In: *Opere volgari* a cura di C. GRAYSON, Bari, 1960-73, vol. I.
In: R. ROMANO, A. TENENTI *I libri della Famiglia*, Torino, 1969 (con una introduzione critica).
- 1434-36 c.
- **De Statua**, trattato sulla scultura in latino. Tutti i critici lo collocano, con ampie variazioni, tra il 1430 e il 1460 (secondo Tatarkiewicz il trattato è addirittura del 1464). A questo proposito si veda l'appendice C "The dating of De Statua" del saggio di J. ANDREWS AIKEN, "Leon Battista Alberti's system of human proportions", in «Journal of the Warburg Institute», XLIII, 1980, pp. 95-96.
In: *Leon Battista Alberti, kleinere kunsttheoretische Schriften*, a cura di H. JANITSCHKEK, Vienna, 1877.
Trad. in: *Dell'architettura, della pittura e della statua di Leon Battista Alberti*, tradotto da C. BARTOLI, Londra, 1726. (I° trad. italiana in: *Opuscoli morali*, a cura di C. BARTOLI, Venezia, 1568).

1435

- **De Pictura**, trattato sulla pittura in latino.
In: *De pictura praestantissima...*, Basilea, 1540.
- **De punctis et lineis apud pictores**, nota al testo precedente.
In: G. MANCINI, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Firenze, 1890.

1436

- **Della pittura**, versione in volgare del **De pictura**. Secondo Mancini è precedente alla versione latina. Per il Grayson quello della precedenza resta un problema non risolto. (I° ed.: Venezia, 1547, traduzione di Lodovico Domenichi).
In: *Opere volgari* a cura di C. GRAYSON, Bari, 1960-73, vol. III.
In: L. MALLE, *Leon Battista Alberti Della Pittura*, Firenze 1950.
- **Elementi di pittura**, trattazione tecnica in volgare. (I ed. in: G. MANCINI, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Firenze, 1890).
In: *Opere volgari* a cura di C. GRAYSON, Bari, 1960-73, vol. III.

1436-37 c.

- **Elementa picturae**, versione latina del precedente. (I ed.: Cortona, 1864, a cura di G. MANCINI)
In: G. MANCINI, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Firenze, 1890.

1437

- **Apologi**, cento favole in latino. (I ed. in: *Opere di Leon Battista Alberti*, a cura di G. MASSAINI, Firenze, 1496).
In: *Apologhi ed Elogi*, Milano, 1991.
- **De Iure**, opuscolo latino.
In: *Opere*, a cura di G. MASSAINI, Firenze, 1496.
Trad. in: *Opuscoli morali*, a cura di C. BARTOLI, Venezia, 1568, con il titolo *Dell'amministrare la ragione*.
- **Pontifex**, trattato sul clero in latino.
In: G. MANCINI, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Firenze, 1890.
- **Sofrona**, dialogo sull'amore in volgare. (I ed. in: A. BONUCCI, *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1843).
In: *Opere volgari* a cura di C. GRAYSON, Bari, 1960-73, vol. III.
- **De Amore o Lettera a Paolo Codagnello**, scritto sui fastidii amorosi. (I ed. in: A. BONUCCI, *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1843).
In: *Opere volgari* a cura di C. GRAYSON, Bari, 1960-73, vol. III.

1438

- **Villa**, opuscolo in volgare. (I ed. in: «Rinascimento», IV, Firenze, 1953).
In: *Opere volgari* a cura di C. GRAYSON, Bari, 1960-73, vol. I.

1438 c.

- **Naufragus**, intercenale sulla fortuna e sulla sfortuna. Come l'**Uxorìa** è in doppia versione, latina e volgare. (I ed. in: «Rinascimento», II, IV, Firenze, 1964).
In: *Opere volgari*, a cura di C. GRAYSON, Bari, 1960-73, vol.II.
- **Uxorìa**, intercenale sull'antifemminismo. Come il **Naufragus** è in doppia versione, latina e volgare. (I° ed. in: G. MANCINI, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Firenze, 1890).
In: *Opere volgari*, a cura di C. GRAYSON, Bari, 1960-73, vol. II.

1439

- **Intercoenales**, raccolta in dieci libri in latino redatti forse tra il 1421 e il 1439, di cui restano il I, il II e il IV, costituito dal **Defunctus**.
In: G. MANCINI, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Firenze, 1890 (comprende: **Scriptor, Pupillus, Religio, Virtus, Fatum et Fortuna, Patientia, Felicitas, Oraculum, Parsimonia, Gallus, Vaticinium, Paupertas, Nummus, Pluto, Divitiae, Defunctus, Anuli e Uxorìa**).
Trad. in: G. FARRIS, *Defunctus*, Milano, 1971 (comprende il **Defunctus**).
Trad. in: *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. GARIN, Milano-Napoli, s.d. (comprende **Religio, Virtus, Fatum et Fortuna**).
In: "Leon Battista Alberti, alcune intercenali inedite" a cura di E. GARIN, in «Rinascimento», II, Vol. IV, Firenze, 1964 (comprende: **Flores, Discordia, Ostis, Lapidis, Hedera, Suspitiu, Somnium, Crolle, Cynicus, Fauna, Erumna, Servus, Maritus, Fatum et Pater infelix, Convelata, Naufragus, Bubo, Pertinacia, Nebule, Templum, Lacus, Lupus, Aranea, Vidua, Amores**).
In: E. GARIN, *Intercenali inedite*, Firenze, 1965 (le stesse del testo precedente).

1440 c.

- **Theogenius**, scritto sulla fortuna in volgare. (I ed.: Firenze, 1500 c. col titolo *De Republica, De vita civile e rusticana e De Fortuna*, conservata al British Museum, I.A. 28130).
In: *Opere volgari* a cura di C. GRAYSON, Bari, 1960-73, vol. II.

1441

- **De equo animante**, scritto sull'allevamento dei cavalli in latino. (I ed.: Basilea, 1556).
In: G. MANCINI, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Firenze, 1890.
Trad. in: *Il cavallo vivo*, a cura di A. VIDETTA, Napoli, 1981.
- **De Amicitia**, IV libro del **Della Famiglia**, scritto in volgare.

(I ed. in: A. BONUCCI, *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1843).

In: *Opere volgari* a cura di C. GRAYSON, Bari, 1960-73, vol. I.

1441-42

- **Canis**, elogio in latino.

In: *Opere*, a cura di G. MASSAINI, Firenze, 1496.

Trad. in: P. DI MARCO PARENTI, *Il Cane*, Ancona, 1847.

- **Profugiorum ab aerumna**, dialogo in volgare. (I ed. in: A. BONUCCI, *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1843, con il titolo *Della tranquillità dell'animo*).

In: *Opere volgari*, a cura di C. GRAYSON, Bari, 1960-73, vol. II.

- **Musca**, elogio in latino. In: C. GRAYSON, *Opuscoli inediti di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1954.

Trad. in: *Opuscoli morali*, a cura di C. BARTOLI, Venezia, 1568.

1447

- **Momus**, trattato politico-morale, in latino. (I ed: Roma, 1520, con il titolo *De Principe*).

Trad. in: *Momus o Del Principe*, a cura di G. MARTINI, Bologna, 1942 (testo italiano-latino).

1450 c.

- **De lunularum quadratura**, scritto di geometria in volgare.

In: G. MANCINI, *Opera inedita e pauca separatim impressa*, Firenze, 1890.

- **Grammatica della lingua toscana**, in volgare. (I ed. in: A. TRABALZA, *Storia della grammatica italiana*, Firenze, 1908).

In: *Opere volgari* a cura di C. GRAYSON, Bari, 1960-73, vol. III.

1450-51

- **Ludi rerum mathematicarum**, risoluzione di venti problemi geometrici e matematici, in volgare. (I° ed. in: *Opuscoli morali*, a cura di C. BARTOLI, Venezia, 1568).

In: *Opere volgari* a cura di C. GRAYSON, Bari, 1960-73, vol. III.

1452

- **De re aedificatoria**, trattato d'architettura, in latino, composto probabilmente a partire dal 1443. In appendice, ma mai pubblicati ed ora perduti, figuravano probabilmente i seguenti scritti: **Navis**, **Aeraria**, **Historia numeri et linearum**, **Quid conferat architectus in negotio**.

Per quanto riguarda la datazione della stesura dei singoli libri e dell'intero trattato i critici non concordano. Fondamentale è la consultazione del saggio di C. GRAYSON, "The composition of Leon Battista Alberti's 'Decem libri De re aedificatoria'", in «Muenchener Jahrbuch der Bildenkunst», III, XI, 1960, pp.152 ss, che presenta i pareri di diversi studiosi sull'argomento.

- In: *De re aedificatoria*, Firenze, 1485.
 Trad. in: G. ORLANDI, P. PORTOGHESI, *De re aedificatoria*, Milano, 1966, 2 voll.
 Trad. in: *L'Architettura*, a cura di C. BARTOLI, Firenze, 1565. (I ed. in italiano, Venezia, 1546, a cura di P. Lauro).
- 1453
 - **De Porcaria coniuratione**, epistola latina. (I ed. in: L. A. MURATORI, *Rerum italicarum scriptores*, tomo XXV, 1751).
- 1460 c.
 - **Trivia senatoria**, scritto sulla retorica, in latino.
 In: *Opere di Leon Battista Alberti*, a cura di G. MASSAINI, Firenze, 1496.
 Trad. in: *Opuscoli morali*, a cura di C. BARTOLI, Venezia, 1568.
- 1460-62
 - **Cena familiaris**, dialogo sulla famiglia in volgare. (I ed. in: A. BONUCCI, *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1843).
 In: *Opere volgari* a cura di C. GRAYSON, Bari, 1960-73, vol. I.
- 1462
 - **Sentenze pitagoriche**, aforismi in volgare. (I ed. in: *Il padre di famiglia con le sentenze pitagoriche*, Napoli, 1843).
 In: *Opere volgari* a cura di C. GRAYSON, Bari, 1960-73, vol. II.
- 1462-65 c.
 - **Epistulae septem Epimenidis nomine Diogeni inscriptae**, risposte immaginarie a Diogene.
 In: G. MANCINI, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Firenze 1890.
 - **Epistula ad Cratem philosophum**, lettera a Cratere.
 In: G. MANCINI, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Firenze 1890.
- 1466 c.
 - **De componendis cifris**, scritto di crittografia, in latino.
 In: G. MANCINI, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Firenze, 1890 (solo il proemio).
 Trad. in: *Opuscoli morali*, a cura di C. BARTOLI, Venezia, 1568.
- 1470 c.
 - **De Iciarchia**, dialogo sull'uomo modello, in volgare. (I ed. in: A. BONUCCI, *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1843).
 In: *Opere volgari* a cura di C. GRAYSON, Bari, 1960-73, vol. II.
- 1470
 - **Lettera Consolatoria**. Per Mancini scritta a Bologna addirittura

nel 1437. (I ed. in: A. BONUCCI, *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1843).

In: *Opere volgari* a cura di C. GRAYSON, Bari, 1960-73, vol. II.

Scritti non databili

- **Avvertimenti Matrimoniali**

In: A. BONUCCI, *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1843, vol. I.

- **Descriptio urbis Romae**, scritto topografico-allegorico in latino.

La datazione di questo scritto è molto controversa. Per Mancini, De Rossi, Gnoli e Wintemberg l'opera risale al primo soggiorno romano, tra il 1431 e il 1434. Per Parronchi è del 1443, per Vagnetti di una data compresa tra il 1443 e il 1455, cioè durante il secondo soggiorno romano di Alberti.

In: G. MANCINI, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Firenze, 1890.

Trad. in: G. ORLANDI, *Quaderni dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti di Genova*, «Quaderno n. 1», ottobre 1968.

Trad. in: L. VAGNETTI, "Lo studio di Roma negli scritti albertiani", in AA.VV., *Convegno Internazionale nel V centenario di Leon Battista Alberti*, Roma, 1974

- **Psalmi precationum**

In: G. MANCINI, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Firenze, 1890.

Scritti non databili e di incerta attribuzione

- **Istoriotta amorosa fra Leonora de' Bardi e Ippolito Bondelmonti**, in volgare (l'attribuzione all'Alberti non può considerarsi definitiva. L'opera è forse degli anni '60). (I ed. in: *Opus praeclarum in amoris remedia*, Padova, 1471).

In: *Opere volgari* a cura di C. GRAYSON, Bari, 1960-73, vol. III.

- **Vita anonima di Leon Battista Alberti**, dubbia autobiografia. (I ed. in: A. BONUCCI, *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1843).

In: R. FUBINI, A. MENCIGALLORINI "L'autobiografia di Leon Battista Alberti", in «Rinascimento», II, XII, 1974.

Scritti perduti attribuibili a L. B. Alberti.

Passer, carne latino.

Commentaria rerum mathematicarum.

De literis et ceteris principiis grammaticae.

Dell'arte monetaria.

Scritti apocrifi

- **I cinque ordini architettonici.**
In: A. BONUCCI, *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1843.
- **Della prospettiva.**
In: A. BONUCCI, *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1843.
- **Trattato dei pondi, leve e tirari.**
In: G. MANCINI, *Vasari vite cinque*, Firenze, 1917.
- **Trattato del governo della famiglia**, di Agnolo Pandolfini.
In: A. BONUCCI, *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1843.
- **Tre concioni**, ormai attribuiti a Stefano Porcari.
In: A. BONUCCI, *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1843.
- **Amiria-Ephoebia**, attribuiti a Carlo Alberti.
In: A. BONUCCI, *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1843.
- **De Statua**, versione in volgare, dovuta a Cosimo Bartoli.
In: *Opuscoli morali*, a cura di C. BARTOLI, Venezia, 1568.
- **Dell'arte edificatoria**, versione volgare dei primi tre libri di anonimo traduttore.
In: A. BONUCCI, *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1843.
- **Istorietta amorosa di Ippolito e Leonora**, versione in ottava rima.
In: A. BONUCCI, *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1843.
- **Lettere amatorie**, quattro lettere in volgare di cui forse solo una di Alberti.
In: A. BONUCCI, *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1843.

Traduzioni

- **Intorno al tor donna**, rielaborazione della **Dissuasio Valerii ad Ruffinum philosophum ne uxorem ducat**, dello scrittore scozzese Walter Map. (I ed. in: A. BONUCCI, *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1843).
In: *Opere volgari* a cura di C. GRAYSON, Bari, 1960-73, vol. II.

Lettere

- **A Giovanni di Cosimo de' Medici, A Matteo de' Pasti, A Ludovico Gonzaga.**(I ed. rispettivamente in: «Archivio Sto-

rico Italiano», III, XII, 1870; «Pierpont Morgan Library», S.1, New York, 1957. Le altre quattro sono in : «Archivio Storico Italiano», III, IX, 1869 e in G. MANCINI, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Firenze, 1890).

In: *Opere volgari*, a cura di C. GRAYSON, Bari, 1960-73, vol. II.

- **Nota anno jubilaei 1450, De quadam Alberti ultima voluntate, Nota de casu ad pontem Aelium Romae anno 1450 successo**, e le seguenti lettere: **Ad Bartholomaeum Puteum, Ad Blasium Molinum, Ad Marinum Guadagnum, Ad Leonardum Datum, Uxoriam, Ad Joannem Franciscus Gonzagam, Ad amicum, Ad Johanem Medicem, Ad Christophorum Landinum, Ad Laurentium Medicem, Ad Ludovicum Gonzagam, Ad Joannem Andream Bussum.**

In: G. MANCINI, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Firenze, 1890.

- **Sulla cupola di Rimini e Lettere amatorie.**

In: A. BONUCCI, *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1843.

- **Epistola di Leon Battista Alberti a Blasio Molino**, in *Opuscoli inediti di Leon Battista Alberti*, a cura di C. GRAYSON, Firenze, 1954.

- **Lettera a Ludovico Gonzaga** (21, Ottobre, 1740)

In: P. CARPEGGIANI, C. TELLINI PERINA, *Sant'Andrea in Mantova*, Mantova, 1987.

B. Testi critici e di confronto

Si riportano gli studi critici sull'opera di Alberti utilizzati per il presente saggio. Ulteriori approfondimenti per quanto concerne il suo pensiero come teorico dell'arte si possono trovare in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeinische Lexicon der bildenden Kunstler*, Lipsia, 1907-50, vol. I, pp. 206 ss., e J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, (1924), Firenze, 1964, pp. 128-129. Per contributi più specifici sulla teoria della pittura, si veda la bibliografia pubblicata in appendice a L. B. ALBERTI, *Della pittura*, a cura di L. Mallè, Firenze, 1950. Per l'architettura, invece, si consulti l'appendice bibliografica pubblicata in F. BORSI, *Leon Battista Alberti*, Milano, 1975.

AA.VV.:

- *Scritti vari pubblicati in occasione del V centenario della nascita di Leon Battista Alberti*, Bologna, 1904.
- "Leon Battista Alberti", in «Kunstchronik», Monaco, Dic. 1960.
- 1966 - *Atti dell'VIII convegno internazionale di studi sul Rinascimento*, Firenze.
- *Celebrazioni di Leon Battista Alberti*, Accademia di S. Luca, Roma, 1972.
- "Omaggio ad Alberti", in «Studi e documenti di architettura», Firenze, 1972.
- *Convegno internazionale nel V centenario di Leon Battista Alberti*, Roma, 1974.
- *Il S. Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti*, Roma, Acc. Naz. dei Lincei, 1974, Atti del Convegno di Studi organizzato dalla città di Mantova con la collaborazione dell'Accademia Virgiliana nel V Centenario della Basilica di S. Andrea e della morte dell'Alberti 1472-1972.
- *Miscellanea di studi albertiani nel V Centenario della morte*, Genova, 1975.
- "Interventi dedicati a Leon Battista Alberti", in «Architettura e Design», profilo 21, vol. 49, n. 5-6, Londra, 1979.
- "La corte, il mare, i mercanti, la rinascita della Scienza. Editoria e Società. Astrologia, Magia e Alchimia", in «Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento», Firenze, 1980.

AGOSTINO A.: *De vera religione - La vera religione*, a cura di G. Capasso, Torino, s. d..

- *De civitate Dei - La città di Dio*, Roma, 1978.

- *Ordine, Musica, Bellezza* (comprende il *De Ordine* e il *De Musica*), Milano, 1992.

AGRIMI J., CRISCIANI C.: *Edocere medicos. Medicina scolastica nei secoli XIII-XV*, Milano, 1988.

AIKEN J.A.: "Leon Battista Alberti's system of human proportions", in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. XLIII, 1980.

ALESSIO F.: "Per uno studio sull'ottica del Trecento", in «Studi Medioevali», s. I., anno II, fasc. II, 1961.

- ALLEAU R.:** *De la nature des symboles*, Parigi; ed. it.: *La scienza dei simboli*, Firenze, 1958.
- ALUFFI BEGLIOMINI L.:** "Note sull'opera dell'Alberti: il *Momus* e il *De re aedificatoria*", in «Rinascimento», II, XIII, Firenze, 1972.
- ARGAN G. C.:** "La città nel pensiero di Leon Battista Alberti", in «Rassegna di architettura e urbanistica», n. 54, Roma, s. d.
- voce "Leon Battista Alberti", in «Dizionario biografico degli italiani illustri», Vol. I, Roma, 1960.
- ARISTOTELE:** *La Fisica*, Bari, 1968.
- *Metafisica*, Bari, 1971.
- *Retorica Poetica*, Bari, 1984.
- ARRIGHI G.:** "Il modo ottimo dell'Alberti per la costruzione prospettica", in «Physis», anno XIV, fasc. 3, s. I., 1972.
- "I Ludi Matematici di Leon Battista Alberti", estratto da «Civiltà dell'Umanesimo», atti del VI, VII e VIII Convegno del Centro "A. Poliziano" di Montepulciano, Firenze, 1972.
- AURIGEMMA M.:** *Aspetti della Letteratura del primo Quattrocento*, Napoli, s. d.
- "Motivi tematici e storici della "Philodoxeos fabula" di Leon Battista Alberti", in «Critica letteraria», V, I, 14, Napoli, 1977.
- BADALONI N.:** "La interpretazione delle arti nel pensiero di Leon Battista Alberti", in «Rinascimento», serie II, vol. III, Firenze, 1963.
- BALDINI N.:** "Le interpretazioni delle arti nel pensiero di Leon Battista Alberti", in «Rinascimento», serie II, vol. III, Firenze, 1963.
- BARELLI E.:** "The sister arts in Alberti's Della Pittura", in «The British Journal of Aesthetics», Oxford, 1979.
- BARON H.:** *The crisis of Early Renaissance*, 2 vols., Princeton, 1955; trad. it., *La crisi del primo Rinascimento italiano*, Firenze, 1970.
- BARRY KATZ M.:** *Leon Battista Alberti and the Humanist Theory of the Arts*, New York, s. d.
- BATTISTI E.:** *I luoghi dell'avanguardia antica*, Reggio Calabria, 1979.
- *L'antirinascimento*, (II ed. aggiornata), 2 vols., Milano, 1989.
- BAUER G.:** "Experimental shadow casting and the early history of perspective", in «The art Bulletin» 69, n. 2, New York, 1987.
- BAXANDALL M.:** *Giotto and the Orators*, Oxford, 1971.
- BEC C.:** *L'umanesimo civile*, Torino, 1975.
- BEC J.:** "Leon Battista Alberti and the 'Night Sky' at San Lorenzo", in «Artibus et historia», N. 19, X, Vienna, 1989.
- BEHN I.:** *Leon Battista Alberti als Kunstphilosoph*, Strasburgo, 1911.
- BEK L.:** "Voti frateschi, virtù di umanista e regole di pittore", in «Analecta Romana», VI, Roma, 1971.
- "Ideal to Reality", in «Analecta Romana», VII, Roma, 1978.
- BENETTI BRUNELLI V.:** *Leon Battista Alberti e il rinnovamento pedagogico nel '400*, Firenze, 1925.
- BENEVOLO L.:** *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Bari, 1968.
- BERTELLI C.:** *Piero della Francesca*, Milano, 1991.

- BESSARIONE:** *Opera omnia*, Venezia, 1503.
- BIALOSTOCKI J.:** "The power of beauty: an utopian idea of Leon Battista Alberti", in «Festschrift für L. H. Heydenreich», München, 1964.
- BISCHOFF B.:** "Die Ueberlieferung der technischen Literatur", in «Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo», I, 1970.
- BLINDER D.:** "In defense of Pictorial Mimesis", in «Journal of Aesthetics and Art criticism», New York, 45, n.1, 1986-87.
- BLOCH E.:** *Vorlesungen zur Philosophie der Renaissance*, Francoforte, 1972; ed.it.: *Filosofia del Rinascimento*, Bologna, 1981.
- BLUMENTHAL G.:** "Una profezia astronomica di Leon Battista Alberti", in «Labyrinthos», anno VII-VIII, n. 13-16, Firenze, 1988-89.
- BLUNT A.:** *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford, 1940; ed. it.: *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino, 1966.
- BOEZIO S.:** *Pensieri sulla musica - De institutione musicae*, Firenze, 1949.
- BORSI F.:** *Leon Battista Alberti*, Milano, 1975.
- BOYER C. B.:** *A History of Mathematics*, New York-Londra, 1968; ed. it.: *Storia della matematica*, Milano, 1990.
- BRACCIOLINI P.:** *Opera omnia*, a cura di R. Fubini, Torino, 1964-69.
- BRANDI C.:** *Il Tempio Malatestiano*, s. l., s. d.
- BRUGI B.:** *I libri di testo dei nostri antichi scolari*, Torino, 1921.
- BRUN V.:** "Leonardo da Vinci und Leon Battista Alberti", in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XV, 1892.
- BRUNO G., CAMPANELLA T.:** *Opere di G. Bruno e T. Campanella*, a cura di A. Guzzo e R. Amerio, Milano-Napoli, 1956.
- BRUSCHI A.:** "Osservazioni sulla teoria architettonica rinascimentale nella formulazione albertiana", in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 31-48, Roma, 1961.
- BURCKHARDT J.:** *Die Kultur und Renaissance in Italien*, Basilea, 1860; ed. it.: *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, 1968.
- BUTTERFIELD H.:** *The Origins of Modern Science*, Londra, 1958; ed. it.: *Le origini della scienza moderna*, Bologna, 1962.
- CALZONA A.:** *Mantova città dell'Alberti. Il San Sebastiano: tomba, tempio, cosmo*, Parma, 1979.
- CAMPANA A.:** "Per la storia delle Cappelle trecentesche della Chiesa malatestiana di San Francesco", in «Studi Romagnoli», n. II, Faenza, 1951.
- CANCRO C.:** *Filosofia e architettura in L. B. Alberti*, Napoli, 1978.
- CANTONI A.:** *Leon Battista Alberti*, Milano, 1934.
- CAPPELLANO A.:** *De amore*, a cura di G. Ruffini, Milano, 1980.
- CARPEGGIANI P., TELLINI PERINA C.:** *Sant'Andrea in Mantova: un tempio per la città del Principe*, Mantova, 1987.
- CASSIRER E.:** *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Lipsia, 1927; ed. it.: *Individuo e cosmo nel Rinascimento*, Firenze, 1935.
- *Dall'Umanesimo all'Illuminismo*, Firenze, 1967.
- CASSIRER E., KRISTELLER P. O., RANDALL J.:** *The Renaissance Philosophy of Man*, Chicago, 1948.

- CASTELFRANCHI G.:** "Il neoclassicismo di Vitruvio e il classicismo dell'Alberti", in «Paideia», III, 1947.
- CASTELLI A. P.:** *Il lume del sole. Marsilio Ficino medico dell'anima*, Firenze, 1984.
- CENNINI C.:** *Il libro dell'arte*, Firenze, 1959.
- CERVERA VERA L.:** "Sobre Alberti y la creacion de su *De Re Aedificatoria*", in «Boletin de la Real Academia de San Fernando», Madrid, 1977.
- "El arquitecto humanista ideal", in «Revista de ideas estéticas», Madrid, 1979.
- CESCHI G.:** "La madre di L. B. Alberti", in «Bollettino d'arte», XXXIII, II, 1948.
- CESSI R.:** "Gli Alberti di Firenze in Padova", in «Archivio Storico Italiano», serie V, XL, 1907.
- *L'insegnamento pubblico di Gasparino Barzizza a Padova*, Padova, 1907.
- CHABOD F.:** *Scritti sul Rinascimento*, Torino, 1967.
- CHASTEL A.:** "Art et Réligion dans la Renaissance italienne. Essai sur la Méthode", in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», VII, 1945.
- *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Lille, 1954.
- *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Parigi, 1961; trad.it.: *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, a cura di R. Federici, Torino, 1964.
- CHOAY F.:** *La règle et le modèle*, Parigi, 1980; ed. it.: *La regola e il modello*, a cura di E. d'Alfonso, Roma, 1986.
- CIAN V.:** *Umanesimo e Rinascimento*, Firenze, 1941.
- CIAPPONI L.A.:** "Il 'De Architectura' di Vitruvio nel primo Umanesimo", in «Italia medioevale e umanistica», III, 1960.
- CICERONE M. T.:** *Opera omnia - Le opere*, 9 vols., Venezia, 1848-63.
- *Qual è il miglior oratore, Le suddivisioni dell'arte oratoria, I topics*, Milano, 1973.
- *Della divinazione*, Milano, 1980.
- CIERI VIA C.:** "Il Tempio Malatestiano di Rimini: filosofia e religione", in *Il simbolismo sapienziale nelle immagini allegoriche fra '400 e '500*, Roma, 1985.
- *L'antico fra storia e allegoria da Leon Battista Alberti ad Andrea Mantegna*, Roma, 1985.
- CLARK K.:** "Leon Battista Alberti on painting", in «British Academy», vol. XXX, Londra, 1944.
- COLLARETA M.:** "Considerazioni in margine al De Statua", in «Annali della scuola normale di Pisa», n. 1, Pisa, 1982.
- COLOMBO C.:** "Leon Battista Alberti e la prima grammatica italiana", in «Studi linguistici italiani», estratto dal vol. III, Friburgo, 1962.
- CONTARINO R.:** "Dell'amor venereo e dei suoi Remedia: la morale amorosa di Leon Battista Alberti", in «Siculorum Gymnasium», n. s., anno 42, n. 1-2, 1989.
- COULIANO J. P.:** *Eros et Magie à la Renaissance*, Parigi, 1984; ed. it.: *Eros e magia nel Rinascimento*, Milano, 1987.

- D'ALESSANDRO V.:** *Il concetto dell'arte e la questione della lingua in Leon Battista Alberti*, Napoli, 1939.
- D'ALFONSO E.:** *Appunti per una semiotica dell'architettura*, Milano, 1976.
- D'ASCIA L.:** Recensione a Paolo Marolda "Crisi e conflitto in Leon Battista Alberti", in «Rivista di letteratura italiana», Pisa, 1990.
- DE ANGELI D'OSSAT G.:** "Enunciati euclidei e divina proporzione nell'Architettura del primo Rinascimento", in «Atti del V Convegno Internazionale di Studi del primo Rinascimento», Firenze, 1958.
- DEL FANTE L., BORSI F.:** *La città di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1982.
- DELLA TORRE A.:** *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*, Firenze, 1902.
- DEL PIANO G.:** *L'enigma filosofico del Tempio Malatestiano*, Bologna, 1928.
- DE ROBERTIS D.:** "Ut pictura poesis", in «Interpres», Roma, 1978.
- DE ROSSI G. B.:** *Piante iconografiche e prospettiche di Roma anteriori al secolo XVI*, Roma, 1897.
- DEZZI BARDESCHI M.:** "Nuove ricerche sul Santo Sepolcro nella Cappella Rucellai a Firenze", in «Marmo», 2, Firenze, 1963.
- "Sole in Leone. Leon Battista Alberti: astrologia cosmologia e tradizione ermetica nella facciata di Santa Maria Novella", in «Psicon», I, 1974.
- DIELS H.:** *Die fragmente der Vorsokratiker*, Berlino, 1903; ed. it.: *I presocratici*, Bari, 1969.
- DILTHEY W.:** *Weltanschauung und analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation*, Lipsia-Berlino, 1921; ed. it.: *L'analisi dell'uomo e l'intuizione della natura*, Firenze, 1927.
- DUFRENNE M., FORMAGGIO D.:** *Trattato di estetica*, (II ed. aggiornata), Milano, 2 voll., 1988.
- ECO U.:** *Arte e bellezza nell'estetica medioevale*, Milano, 1987.
- EMMER M.:** *La perfezione visibile*, Roma, 1991.
- FARRIS G.:** "Un padre della chiesa imitato da Leon Battista Alberti", in «Quaderni di civiltà letteraria», n. 5, Savona, 1973.
- FAVARO A.:** "Vita di Leon Battista Alberti di G. Mancini", in «Bullettino di bibliografia e storia delle scienze matematiche e fisiche», tomo XVI, 1883.
- *Un ingegnere italiano del secolo decimoquinto*, Padova, 1914.
- FEDERICI VESCOVINI G.:** *Studi sulla prospettiva medioevale*, Torino, 1965.
- FERRARI L.:** "Il testamento di Leon Battista Alberti", in «Nozze Soldati Manis», Firenze, 1912.
- FERRONI G.:** "L'Ariosto e la concezione umanistica della follia", in «Atti del convegno su Ludovico Ariosto», Roma, 1975.
- FEYERABEND P.K.:** *Scienza come arte*, Bari, 1984.
- FICINO M.:** *Opera omnia*, Basilea, 1576.
- FLACCAVENTO G.:** "Per una moderna traduzione del 'De Statua' di Leon Battista Alberti" in «Cronache di Archeologia e Storia dell'arte», II, 1962.

- FLEMMING W.:** *Die Begründung der modernen Aesthetik und Kunstwissen durch Leon Battista Alberti*, Berlin-Leipzig, 1916.
- FONTANA V.:** *Artisti e committenti nella Roma del '400. Leon Battista Alberti e la sua opera mediatrice*, in «Istit. di studi romani», Roma, 1973.
- FORMAGGIO D.:** *Arte*, Milano, (III ed.), 1981.
- FORTI U.:** *Storia della tecnica*, Firenze, 1957.
- FOUCAULT M.:** *Les mots et les choses*, Parigi, 1966; ed. it.: *Le parole e le cose*, Milano, 1978.
- FRANZINI E.:** *Il mito di Leonardo*, Milano, 1987.
- FRUGONI C.:** "L'antichità dai Mirabilia alla propaganda poetica", in «Memoria dell'antico nell'Arte italiana», a cura di S. Settis, *Storia dell'Arte Italiana*, Torino, 1984.
- FRUTAZ A.P.:** *Le piante di Roma*, Roma, 1962.
- FUBINI R., MENCI GALLORINI A.:** "L'autobiografia di Leon Battista Alberti", in «Rinascimento», II, XII, 1972.
- FURLAN F.:** "L'idea della donna e dell'amore nella cultura tardomedioevale e in Leon Battista Alberti", in «Intersezioni», anno X n 2, Bologna, 1990.
- FUSTUGIÈRE A. J.:** "La révélation d'Hermès Trismégiste", in «L'astrologie et les sciences occultes, avec une appendice sur l'Hermetisme Arabe», vol. I, Parigi, 1944.
- GADOL J.:** *Leon Battista Alberti universal Man of the Early Renaissance*, Chicago, 1969.
- GAMBUTI A.:** "Nuove ricerche sugli *Elementi picturae*", in «Studi e Documenti di architettura», n. 1, Firenze, 1972.
- GARATTONI D.:** *Il Tempio Malatestiano*, Rocca San Casciano, 1951.
- GARIN E.:** *Medioevo e Rinascimento*, Bari, s. d.
- "Il Rinascimento italiano", in «Documenti di storia e di pensiero politico», Milano, 1941.
 - *Filosofi italiani del Quattrocento*, Firenze, 1942.
 - *La disputa delle arti nel Quattrocento*, Firenze, 1947.
 - *L'Umanesimo italiano*, Bari, 1952.
 - "Note sull'ermetismo del Rinascimento", in «Testi umanistici sull'ermetismo», Roma, 1955.
 - *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze, 1961.
 - "Cultura filosofica toscana e veneta nel Quattrocento", in «Umanesimo Europeo e Umanesimo Veneziano», Firenze, 1963.
 - "Venticinque Intencanali inedite e sconosciute di Leon Battista Alberti", in «Belfagor», 1964.
 - "Il pensiero di Leon Battista Alberti: caratteri e contrasti", in «Rinascimento», II, XII, Firenze, 1972.
 - "Il pensiero di Leon Battista Alberti e la cultura del Quattrocento", in «Belfagor», XXVII, n. 5, 1972.
 - "Studi su Leon Battista Alberti", in «Rinascite e rivoluzioni», Bari, 1975.
 - *Lo zodiaco della vita*, Bari, 1976.
 - *Il ritorno dei filosofi antichi*, Napoli, 1983.

- GATTI PERER M. L.:** *Note a proposito di Leon Battista Alberti teorico d'arte*, Monza, 1952.
- GAUDENZIO L.:** *Leon Battista Alberti (1404-1472)*, Torino-Milano-Roma, 1932.
- GENGARO M. L.:** "L'architettura romana nell'interpretazione teorica di Leon Battista Alberti", in «Bollettino dell'Istituto di archeologia e storia dell'arte», IX, 1939.
- *Leon Battista Alberti teorico e architetto del Rinascimento*, Milano, 1939.
- GENTILE S.:** (cura) *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone*, Firenze, 1984.
- GIAMBLICO:** *I misteri*, Milano, 1946.
- GILBERT C. E.:** *Antique frameworks for Renaissance art theory: Alberti*, memoria del Warburg Institute, (CIC 100), s. d.
- GIORDANI B.:** "La présence du corps dans les traités d'architecture de la seconde moitié du 15^o", in AA.VV., *Actes du colloque de 1982*, Centre d'Etudes Italiennes, Aix-en-Provence, 1982.
- GNOLI D.:** "Di alcune piante topografiche di Roma ignote e poco note", in «Bull. Comm. Archeol. comunale di Roma», Roma, 1885.
- GOMBRICH E. H.:** "A classical topos in the Introduction to Alberti's *De la Pittura*", in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. XX, n. 1-2, Londra, 1957.
- *Norm and form. Studies in the Art of Renaissance*, Londra, 1966; ed. it.: *Norma e forma, Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, 1973.
- GORNI G.:** "Storia del Certame coronario", in «Rinascimento», II, XII, Firenze, 1972.
- (a cura di) Leon Battista Alberti, *Rime e versioni poetiche*, Milano, Napoli, 1975.
- "Dalla famiglia alla corte: itinerari e allegorie nell'opera di Leon Battista Alberti", in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», vol. XLIII, 1981.
- "Leon Battista Alberti e le lettere dell'Alfabeto", in «Interpres», n. IX, Roma, 1989.
- GRAYSON C.:** *Opuscoli inediti di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1843.
- "Leon Battista Alberti traduttore di Walter Map", in «Lettere Italiane», anno VII, n. 1, s. d.
- "La redazione Pazzi del *Governo della famiglia*", in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXXX, Fasc. 382, 1953.
- "La prima edizione del *Philodoxeos*", in «Rinascimento», n. 5, Firenze, 1954.
- "Appunti sulla lingua dell'Alberti", in «Lingua nostra», vol. XVI, fasc. 4, Firenze, 1955.
- "Alberti and the vernacular eclogue in the Quattrocento", in «Italian Studies», vol. XI, 1956.
- "Un codice del *De re aedificatoria*, posseduto da Bernardo Bembo", in «Studi letterari in onore di E. Santini», Palermo, 1956.
- "The humanism of Alberti", in «Italian Studies», XII, 1957.

- "Note sulle rime dell'Alberti", in «Rassegna della letteratura italiana», anno 63, n. 1, 1959.
- "The composition of Leon Battista Alberti's Decem Libri de Re Aedificatoria", in «Munchener Jahrbuch der bildenden Kunst», III, XI, 1960.
- voce "Leon Battista Alberti" in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. I, Roma, 1960.
- (a cura di) *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, Bari, 1960-73.
- "Leon Battista Alberti's 'Costruzione legittima'", in «Italian Studies», XIX, 1964.
- "Grammatici e Grammatiche del Rinascimento", in «Rinascimento Europeo e Rinascimento Veneziano», Firenze, 1967.
- GREEN J., GREEN P.:** "Alberti's perspective: a mathematical comment", in «The Art Bulletin», New York, 69, n.4, 1987.
- HEYDENREICH L.H.:** "Die Cappella Rucellai von San Pancrazio in Florenz", in «De artibus opuscula», XL, New York, 1961.
- HOFFMANN:** *Studien zu L.B. Albertis zehn Büchern de re aedificatoria*, Frankenberg, 1883.
- JANITSCHKE H.:** "Albertistudien", in «Repertorium für Kunstwissenschaft», VI, 1886.
- "Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften", in «Eitelberges Quellenchriften», vol. XI, Vienna, 1977.
- JARZOMBEK M.:** *On Leon Battista Alberti, his literary and aesthetic Theories*, Cambridge, 1989.
- KEMP M.:** "From mimesis to fantasia: the Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts", in «Viator», vol. 8, Londra, 1977.
- KERRIGAN W., BRANDEN G.:** *The idea of the Renaissance*, Londra, 1989.
- KIPP D.:** "Alberti «hidden» theory of visual art", in «British Journal of Aesthetic», 24, n.3, 1984.
- KLEMM F.:** *Technik eine Geschichte ihrer probleme*, Monaco, 1954; ed. it.: *Storia della tecnica*, Milano, 1966.
- KLIBANSKY R., PANOFSKY E., SAXL F.:** *Saturn and melancholy*, 1964; ed. it.: *Saturno e la melanconia*, Torino., 1983.
- KRAUTHEIMER R.:** "Santo Stefano Rotondo a Roma e la Chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme", in «Rivista di archeologia cristiana», XII, 1935.
- "Iconography of medieval architecture", in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», Londra, 1939.
- "Alberti's Templum Etruscum", in «Muenchener Jahrbuch der bildenden Kunst», 1961.
- KRETZULESCO E.:** *L'itinerario archeologico di Polifilo: Leon Battista Alberti come teorico della "Magna Porta"*, Roma, 1970.
- KRISTELLER O.P.:** *The classic and renaissance thought*, Cambridge, 1955; ed. it.: *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, 1975.

- "Platonismo Bizantino e Fiorentino e la controversia su Platone e Aristotele", in «Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento», Venezia, 1966.
- "Umanesimo italiano a Bisanzio", in «Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento», Venezia, 1966.
- "Philosophy and Medicine in Medieval and Renaissance Italy", in «Organism, Medicine and Metaphysics», a cura di E. F. Spicker, Dordrecht, 1978.
- KRUFF H. W.:** *Geschichte der Architekturtheorie*, Monaco, 1985; ed. it.: *Storia delle teorie architettoniche*, Bari, 1987, 2 voll.
- KUEHN T.:** "Reading between the patrilines", in «Italian Studies» 1, 1985.
- LAMOUREUX R.:** *Alberti's Church of San Sebastiano in Mantua*, New York-Londra, 1979.
- LANDINO C.:** "Disputationes Camaldulenses" (1480 c), in «Prosatori latini del Quattrocento», a cura di E. Garin, Milano, s. d.
- LANG S.:** *Alberti's De Pictura and the Poetics*, memoria depositata presso il Warburg Institute (CIC 100), s. d.
- "La pittura come palcoscenico nel trattato dell'Alberti", in «Quaderni di teatro», n. 14, Milano, 1981.
- LEE R. W.:** "Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting", in «The Art Bulletin», XXX, 1940.
- LEHMAN W.:** "Alberti and the Antiquity: additional observations", in «The Art Bulletin», vol. LXX, n. 3, New Haven, 1988.
- LEHMANN-BROCKHAUS:** "Alberti's Descriptio urbis Romae" in «Kunstchronik», XIII, 12, s. 1., 1960.
- LOBOWSKY L.:** "Il cardinale Bessarione e gli inizi della Biblioteca Marciana", in «Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento», a cura di A. Pertusi, Firenze, 1966.
- LOMAZZO P.:** *Trattato della pittura*, Milano, 1584.
- MAGNI D.:** "Gasparino Barzizza una figura del primo umanesimo", in «Bergomum», XI, 1937.
- MALLÈ I.:** (a cura di) L. B. ALBERTI, *Della Pittura*, Firenze, 1950.
- MALTESE C.:** "Colore, luce e movimento nello spazio albertiano", in «Commentari», anno XXVII, N. serie, fasc. I-II, Roma, 1976.
- MANCINI G.:** (a cura di) *Vasari Vite cinque*, Firenze, 1900.
- *Vita di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1911.
- MARASCHINO N.:** "Aspetti del bilinguismo albertiano nel «De Pictura»", in «Rinascimento», II, XII, Firenze, 1972.
- MARCHAND J.J.:** "Tecnica combinatoria e tensione drammatica in un sonetto dell'Alberti", in «Versants», Losanna, n. II, 1982.
- MARCONI P.:** *La città come forma simbolica - Studi sulla teoria dell'architettura nel Rinascimento*, Roma, 1973.
- MAROLDA P.:** "Ragione e follia nel *Theogenius* di Leon Battista Alberti", in «Rassegna della letteratura italiana», anno 85°, serie VII, n. 1-2, 1981.
- *Crisi e conflitto in Leon Battista Alberti*, Roma, 1988.

- MARTINI G.:** (a cura di) Leon Battista Alberti, *Momus o del principe*, Bologna, 1942.
- MAZZETTI G.:** *Repertorio di tutti i professori antichi e moderni della famosa università e del celebre istituto delle scienze di Bologna*, Bologna, 1848.
- MICHEL P. H.:** *La pensée de Leon Battista Alberti*, Parigi, 1930.
- "L'Esthétique arithmétique du Quattrocento", in «Mélange Hauvette», Parigi, 1934.
- MICHEL N.:** *Bewegung zwischen Ethos und Pathos*, Monaco, 1988.
- MITCHELL C.:** "The imagery of the Tempio Malatestiano", in «Studi Malatestiani», Faenza, 1952.
- MOURATOVA X. M.:** "Imitatio naturae", in «Littérature de la Renaissance», Budapest, 1978.
- MULLER-BOCHAT E.:** "Leon Battista Alberti und die Vergil-Deutung del Disputationes Camaldulenses. Zur allegorischen Dichter-Erklärung bei C. Landino", in «Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln», Colonia, 1968.
- NERI A.:** *La nascita di Leon Battista Alberti*, Pisa, 1911.
- NERI D.:** *Il Santo Sepolcro nella Cappella Rucellai*, Firenze, 1934.
- NESSLRATH A.:** "I libri di disegni di antichità", in «Memoria dell'antico nell'arte italiana», Tomo II, *Dalla tradizione all'archeologia, Storia dell'arte italiana*, Torino, 1986.
- NOCK A. D.:** *Corpus Hermeticum*, 2 vols., Parigi, 1945.
- OECHSLIN W.:** "L. B. Alberti *apertio*" in «Daidalos», n. 13, 1984.
- "Symmetrie-Eurythmie order. Ist Symmetrie schoon?", «Daidalos», n. 15, 1985.
- OLDROYD D.:** *The arch of Knowledge, New York-Londra*, 1986; ed. it.: *Storia della filosofia della Scienza*, Milano, 1989.
- OLSCHKI L.:** "Der geometrische Geist in Literatur und Kunst", in «Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte», VIII, 1916.
- "Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur", in «Die Literature der Technik und der angewandten Wissenschaft», Heidelberg, 1919.
- ONIANS J.:** "The last judgement of Renaissance architecture", in «The Royal Society for Arts», n. 5291, Londra, 1980.
- PACIOLI L.:** *Summa Arithmeticae*, Venezia, 1494.
- *De divina Proportione*, Venezia, 1509.
- PANOFSKY E.:** "Das perspektivische Verfahren L. B. Albertis", in «Kunstchronik», n. s. XXVI n. L, 42, 1915.
- "Die Perspektive als *symbolische form*", in «Vortraage der Bibliothek Warburg», Lipsia-Berlino, 1927; ed. it.: *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Milano, 1966 (II ed.).
- PARRONCHI A.:** "Della Statua albertiana", in «Paragone», n. 117, 1959.
- "La 'costruzione legittima' è uguale alla 'costruzione con punti di distanza'", in «Rinascimento», s. II, IV, 1964.

- *Studi su la dolce prospettiva*, Milano, 1964.
- "Sul significato degli 'Elementi di pittura' di Leon Battista Alberti", in «Cronache di Archeologia e Storia dell'Arte», n. 6, 1967.
- "Otto piccoli documenti per la biografia dell'Alberti", in «Rinascimento», II, XII, Firenze, 1972.
- *Il cielo notturno nella Sacrestia Vecchia di san Lorenzo*, Firenze, 1982.
- "L'emisfero settentrionale della Sacrestia Vecchia", in «San Lorenzo», Firenze, 1984.
- PASINI P. G.:** "Vicende e frammenti del Tempio Malatestiano", in «Rimini Storia, Arte, Cultura», Rimini, 1969.
- "La facciata prospettica del Tempio Malatestiano", in «Romagna arte e storia», n. 2, 1981.
- PASTORE N., ROSEN E.:** "Alberti and the Camera Obscura", in «Physis», anno XXVI, Firenze, 1984.
- PATRIZI M. L.:** "La macchina e l'anima di un genio del Rinascimento", in «Rivista di psicologia», anno XXXI, Bologna, 1935.
- PICA A.:** *La città stato di Leon Battista Alberti*, s.l., 1976.
- PESENTI G.:** (a cura di) *I versi aurei, i simboli, le lettere*, Lanciano, 1913.
- PETRINI G.:** "Ricerche sui sistemi proporzionali del Tempio Malatestiano", in «Romagna arte e storia», Bologna, n.2, 1981.
- PETRINI M.:** "L'uomo in Leon Battista Alberti", in «Belfagor», 1951.
- PIERO DELLA FRANCESCA:** *De prospectiva pingendi*, Firenze, 1947.
- PLATONE:** *Tutte le opere*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Firenze, 1974.
- PLINIO G. S.:** *Storia naturale*, 5 vols., Torino, 1982-88.
- PLOTINO:** *Enneadi*, Milano, 1992.
- PONTE G.:** "I salmi di Leon Battista Alberti", in «Miscellanea di studi albertiani», Genova, 1975.
- *Leon Battista Alberti umanista e scrittore*, Genova, 1981.
- PORTOGHESI P.:** *L'angelo della storia*, Bari, 1982.
- QUINTAVALLE A. C.:** *Prospettiva e ideologia. Alberti e la cultura del secolo XV*, Parma, 1964.
- QUINTILIANO M. F.:** *Institutionum oratoriarum - Istituzioni oratorie*, Venezia, 1858.
- RATHKE C.:** *Pictor Civilis*, memoria depositata presso il Warburg Institute (CIC 100), s. d.
- RAVENS CROFT J.**
- 1974 - "The third book of Alberti's *Della Famiglia* and its two rifacimenti", in «Italian Studies», n. 29, 1974.
- RETTEMBACHER R.:** *Leon Battista Alberti*, Lipsia, 1878.
- RICCI C.:** *Il Tempio Malatestiano*, Milano-Roma, 1927.
- RINALDI R.:** "Melancholia albertiana: dalla *Deifira* al *Naufragus*", in «Lettere italiane», anno XXXVII, n. 1, Firenze, 1985.
- RITSCHER E.:** *Die Kirche S. Andrea*, Berlino, 1899.
- RODENWALDT E.:** *Leon Battista Alberti als Hygieniker der Renaissance*, Heidelberg, 1968.
- ROSSI P.** (a cura di): *Antologia della critica filosofica*, Bari, 1961.

- RUIZ BELISCAURO C.:** *Estetica del Tempio Malatestiano*, Bologna, 1951.
- RUPPRICH H.:** "Die kunsttheoretischen Schriften Leon Battista Albertis", in «Schweizer, Beitrage zur allgemeinen Geschichte», Aaran, 1943.
- SAITTA G.:** "Il pensiero italiano nell'Umanesimo e nel Rinascimento", in «L'Umanesimo», Bologna., 1943
- *La teoria dell'amore e l'educazione nel Rinascimento*, Bologna, 1947.
- SALMI M.:** "Il Tempio Malatestiano", in «Studi Romagnoli», n. II, Faenza, 1951.
- "La facciata del Tempio Malatestiano", in «Commentari», XI, 3-4, Roma, 1960.
- SALUTATI C.:** *Epistolario*, Roma, 1983.
- SALVINI R.:** "Gli umanisti e la critica d'arte", in «Commentari», anno XXII, Aprile-Settembre 1971, Roma, 1972.
- SANPAOLESI P.:** "Il tracciamento modulare armonico del Sant'Andrea di Mantova", in «Atti del VI Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento», Firenze, 1965.
- SANTINELLO G.:** *Leon Battista Alberti. Una visione estetica del mondo e della vita*, Firenze, 1962.
- SASSO G.:** *Qualche osservazione sul problema della fortuna e della virtù nell'Alberti*, Bologna, 1953.
- SAXL F.:** *Lectures*, Londra, 1957; ed. it.: *La storia delle immagini*, Bari, 1990.
- SCHALK F.:** "Leon Battista Alberti's Buch *De Amicitia*", in «Symbola coloniensa», Colonia, 1949.
- SCHLOSSER MAGNINO J.:** *Die Kunstliteratur*, Vienna, 1924; ed. it.: *La letteratura artistica*, Firenze, 1964.
- "Ein Künstlerproblem der Renaissance: Leon Battista Alberti", in «Wirkliche Mitglieder der Wissenschaften in Wien», Vienna, 1929; ed. it.: in *Xenia*, Bari, 1938.
- SCIANATICO G.:** "L'esperienza della follia nella letteratura umanistica: note su Leon Battista Alberti", in «Lavoro critico», n. 31-32, Pisa, 1984.
- SCIPIONI G.S.:** "Di una vita inedita di Leon Battista Alberti", in «Giornale storico della letteratura italiana», II, 1883.
- "L'anno della nascita di Leon Battista Alberti", in «Giornale storico della letteratura italiana», XVIII, 1891.
- SEGRE C.:** "Nel mondo della luna", in «Rivista di cultura classica e medioevale», anno VII, N. 1-3, 1965.
- SEMPRINI G.:** "Il concetto dell'arte secondo Leon Battista Alberti", in «La Bibliofila», XXVII, 1925.
- *Leon Battista Alberti*, Milano, 1937.
- SENECA L. A.:** *Della tranquillità dell'anima - Della brevità della vita*, a cura di L. Castiglioni, Torino, 1930.
- SIEBENHUENER H.:** *Über den Kolorismus der Frührenaissance, vornehmlich dargestellt in dem Trattato della pittura des Leon Battista Albertis*, Lipsia, 1935.

- SIMONINI A.:** *Storia dei movimenti estetici nella cultura italiana*, vol. I, Firenze, 1985.
- SOERTEL G.:** "Die Harmonien in Leon Battista Albertis Tempio Malatestiano", in «Untersuchungen über den theoretischen Architekturenwurf von 1450-1500 in Italien», Colonia, 1958.
- SORBELLI A.:** *Storia dell'università di Bologna*, Modena, 1907.
- SPALLANZANI M.:** "L'abside dell'Alberti a San Martino a Gangalandi", in «Mitteilungen des Kunsthistorischen», XIX, Firenze, 1975.
- SPENCER J. R.:** "Ut rhetorica pictura. A study in Quattrocento Theory of Painting", in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXI, 1957.
- SPONGANO R.:** "Opuscoli inediti di Leon Battista Alberti: *Musca, Vita di San Potiti*", in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXXXI, Torino, 1954.
- STOKES A.:** *Art and Science. A study of Alberti, Piero della Francesca and Giorgione*, Londra, s. d.
- SUPINO I. B.:** *Leon Battista Alberti e il Tempio Malatestiano*, opuscolo dell'Istituto delle Scienze di Bologna, Bologna, 1926.
- TAFURI M.:** *L'architettura dell'umanesimo*, Bari, 1969.
- TATARKIEWICZ W.:** *History of Aesthetics*, Varsavia, 3 voll., 1970; ed. it.: *Storia dell'Estetica*, 3 voll. Torino, 1979.
- TATEO F.:** "Dottrina ed esperienza nei Libri di Famiglia di Leon Battista Alberti", in «Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano», Bari, 1957. - *Alberti, Leonardo e la crisi dell'Umanesimo*, Bari, 1971.
- TENENTI A.:** *Leon Battista Alberti*, Roma-Milano, 1966.
- TEOFRASTO:** *De causis plantarum*, 2 vols., Londra-Cambridge, 1976.
- TERTULLIANO Q. S. F.:** *De cultu feminarum*, Firenze, 1986.
- TESTI MASSETANI P.:** "Ricerche sugli «Apologi» di Leon Battista Alberti", in «Rinascimento», II, XII, Firenze, 1972.
- THIEME U., BECKER F.:** voce "Alberti", in «Allgemeinische Lexicon der bildenden Künstler», Leipzig, 1907-1950.
- TIRABOSCHI G.:** *Storia della letteratura italiana*, s. 1., 1796
- TOBIN R.:** *Leon Battista Alberti: ancient sources and structure in the treatises on art*, s. 1., 1981.
- TOESCA P.:** *Precetti d'arte italiani. Saggio sull'estetica della pittura del XIV e XV secolo*, Livorno, 1900.
- TOMMASO D'AQUINO:** *Summa Theologiae*, Firenze, 1952-1975.
- TRENTI L.:** "Una fonte (pseudo) ippocratica in opere di Leon Battista Alberti", in «La cultura», XXVI, n. 1, Firenze, 1988.
- UGO V.:** *I luoghi di Dedalo. Elementi teorici dell'architettura*, Bari, 1991.
- VAGNETTI L.:** "Considerazioni sui *Ludi matematici*", in «Studi e documenti di architettura», n. 1, Firenze, 1972. - *La «Descriptio Urbis Romae»*, Genova, 1968.
- VAGNETTI L., ORLANDI G.:** "Contributo alla storia del rilevamento architettonico", in «Quaderni dell'Istituto di elementi di architettura e rilievo dei monumenti di Genova», Genova, 1968.

- VALENTINI R., ZUCCHETTI G.:** *Codice topografico della città di Roma*, Roma, 1940-53.
- VARESE R.:** "Un altro ritratto di Leon Battista Alberti", in «Mitteilun-gen des Kunsthistorischen», XXIX, Firenze, 1985.
- VARVARO A.:** *Letterature Romanze del Medioevo*, Bologna, 1985.
- VASARI G.:** *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, (1568), a cura di G. Milanesi, Firenze, 1878.
- VASOLI C.:** "L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento", in «Momenti e problemi di storia dell'estetica», Milano, I, 1959.
- VENTURI A.:** "Intarsi marmorei di Leon Battista Alberti", in «L'Arte», anno XXII, Roma, 1919.
- *Leon Battista Alberti*, Roma, 1923.
- VENTURI L.:** "Leon Battista Alberti", in «Gazette des Beaux-arts», Parigi, 1922.
- "Ragione e Dio nell'estetica di L. B. Alberti", in «L'Esame», 1922.
- *Storia della critica d'arte*, (1936), Torino, 1964.
- VERGA C.:** *Un altro malatestiano*, Crema, 1977.
- VESCO L.:** "Leon Battista Alberti e la critica d'arte in sul principio del Ri-nascimento", in «L'Arte», XXII, 1919.
- VESPASIANO DA BISTICCI:** *Vite di uomini illustri* (1482 c.), Firenze, 1938.
- VITRUVIO POLLIONE:** *De Architectura*, a cura di L. Migotto, Pordeno-ne, 1990.
- VOLKMAN L.:** *Bilderschriften der Renaissance*, Lipsia, 1923.
- WARBURG A.:** "Die astronomische Himmelsdarstellung im Gewolbe der alten Sakristei von San Lorenzo", in «Mitteilungen des Kunsthistori-schen Institutes in Florenz», Firenze, 1912.
- *Die erneuerung der Heindnischen antike*, Lipsia, 1932; ed. it.: *La rina-scita del paganesimo antico*, Firenze, 1966.
- WATKINS R.:** "Leon Battista Alberti's Emblem the Winged Eye and his name Leo", in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Flo-renz», Firenze, 1960.
- WESTFALL C. W.:** *In this most perfect Paradise: Alberti and Nicholas V*, Pennsylvania, 1974.
- WINTERBERG C.:** "Leon Battista Albertis technische Schriften", in «Re-pertorium für Kunstwissenschaft», VI, 1886.
- WITKOWER R.:** "Alberti's Approach to Antiquity in Architecture", in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», Londra, 1940.
- *Architectural Principles in the age of Humanism*, Londra, 1949; ed. it.: *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, 1964.
- WOLFF G.:** "L. B. Alberti als Mathematiker", in «Scientia», LX, 1936.
- "Zu Leon Battista Albertis Perspektivlehre", in «Zeitschrift für Kunst-geschichte», V, 1936.
- WOLTERS W.:** "Die ursprüngliche Gestalt der Fassade von S. Andrea in Mantua", in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Flo-renz», Firenze, 30, n. 3, 1986.

- WRIGHT E.:** "Alberti's De Pictura: its literary structure and purpose", in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 47, Londra, 1984.
- YEATES F.:** *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londra, 1964; ed. it.: *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Bari, 1969.
- ZANIER G.:** *La medicina astrologica e la sua teoria: Marsilio Ficino e i suoi critici contemporanei*, Roma, 1977.
- ZERI F.:** *Due dipinti, la filologia, un nome*, Torino, 1961.
- ZEVI B.:** voce "Alberti", in «Enciclopedia universale dell'arte», Venezia-Roma, 1958.
- ZOUBOV V.:** "Leon Battista Alberti et les Auteurs du Moyen Age", in «Medieval and Renaissance Studies», vol. IV, Londra, 1958.
- "Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci", in «Raccolta Vinciana», XVIII, Milano, 1960.
- "Quelques aspects de la théorie des proportions esthétiques de Leon Battista Alberti", in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 1960.
- ZURKO E. R.:** "Alberti's Theory of Form and Function", in «The Art Bulletin», n. 3, 1957.

Indice dei nomi

- ABELARDO DI BATH:** 39n.
AGOSTINO A. SANT': 40, 43, 48n, 50, 52, 56n, 66n, 82 n, 102, 144, 155 en., 157 e n., 158, 159n, 169 e n., 170, 178 e n., 179 e n., 184, 185 e n., 186, 187 e n., 196 e n., 198n.
AGRIMI J.: 78n, 80, 81n.
AIKEN J. A.: 160n.
ALBERTO MAGNO: 61n, 196 e n.
ALDEROTTO T.: 80n.
ALESSANDRO SEVERO: 211n.
ALHAZEN: 46n, 128, 129.
ALIGHIERI D.: 59, 117n, 207n.
AL KINDI: 61, 128.
ALLEAU R.: 145n, 155n.
ALUFFI BEGLIOMINI L.: 34n, 139n, 193n, 194n.
AMMIANO MARCELLINO: 212n.
ANGELI DA SCARPERIA, J.: 44.
APELLE: 205, 210 e n.
APPIANO: 212n.
ARCHIMEDE: 102
ARCOLANO G.: 80n.
ARGAN G. C.: 141 e n., 142 e n., 177n.
ARGIROPULO G.: 43n., 44.
ARIANO: 212n.
ARIOSTO L.: 32n., 117n.
ARISTOBULO: 212n.
ARISTOFANE: 42n.
ARISTOSSENSO: 169, 170.
ARISTOTELE: 20n, 39n, 42, 43, 63n, 68, 99, 118, 124 e n., 125n, 145n., 146, 153n. 155n, 161, 168, 181 e n., 212n.
ARNALDO DA VILLANOVA: 80n.
ARRIGHI G. 104n, 105n, 131n, 134n.
ARZACHEL: 106n.
ASCONIO PEDIANO: 42n.
ASINIO POLLIONE: 84.
AULO GELLIO: 42n, 68n.
AURIGEMMA M.: 117n, 207n.
AURISPA G.: 71n, 104n.
AVERLINO A. DETTO FILARETE: 10, 185.
AVERROÈ: 39n, 103n, 125n.
AVIANO: 116n.
AVICENNA: 128, 129.
BACONE R.: 61 e n.
BADALONI N.: 25.
BARBARO F.: 91n., 98.
BARRY KATZ M.: 100 e n., 121 e n., 158 e n., 166n, 169n.
BARTOLI C.: 75n., 146n., 165, 182n, 186, 187n, 190n, 208n, 213n.
BARZIZZA G.: 38-39, 78n., 91n, 121n, 170.
BAXANDALL M.: 115 e n.
BEC C.: 192n., 193n.
BECCADELLI A.: 40n.
BECCATTI G.: 211n.
BEK L.: 101 e n., 115 e n., 123n.
BEHN I.: 177n, 178 e n., 186 e n., 209n.
BELLANTI L.: 67.
BENCI T.: 45n.
BENEVOLO L.: 108n.
BERNARD C.: 103.
BEROSO: 105n.
BERTELLI C.: 137n.

- BESSARIONE G.:** 37, 43, 44n, 67.
BIALOSTOCKI J.: 183 e n., 199 e n., 200.
BIANCHINI G.: 67.
BIONDO F.: 44n, 110 e n.
BIRINGUCCIO VANNOCCI O.: 102n, 103n.
BLOCH E.: 152n.
BLUMENTHAL G.: 63 e n.
BLUNT A.: 24n, 145n, 177n.
BOCCACCIO G.: 91, 93.
BOCCHI A.: 138n.
BODEI R.: 152n.
BOEZIO S.: 20n, 39 e n., 43, 52, 116n, 157, 158, 169 e n., 170.
BONARIA M.: 71n.
BONATTI G.: 61n,
BONCOMPAGNI B.: 104n.
BONUCCI A.: 33n, 67, 91n, 133n, 177n.
BORGHINI R.: 137n.
BORSI F.: 63n, 64n, 161n, 177n.
BOTIN F.: 61n.
BOYER C. B.: 104n, 158n, 165n, 168n.
BRACCIOLINI P.: 20, 33n, 42 e n., 44n, 71n, 100, 110 e n., 111n, 121n.
BRANDI C.: 138n, 177n.
BRAWARDINE: 170n.
BRUGI B.: 40n, 178n.
BRUNELLESCHI F.: 13, 105n, 117n, 128, 130, 131, 132, 137, 172.
BRUNI L.: 20, 44, 82 n, 100, 116, 192n, 207n.
BRUNO G.: 62n, 96.
BUFFON G. L.: 25, 75.
BURCKHARDT J.: 22n, 34n, 41n, 56n, 61n.
BURIDANO G.: 129.
BUTTERFIELD H.: 81n.
CALCIDIO: 179.
CALCONDILA D.: 43n.
CALLISTO A.: 43n, 44n.
CALLISTRATO: 199.
CALZONA A.: 174n.
CAMPANELLA T.: 194n.
CAMPANO DI NOVARA: 39n, 98.
CANACCI: 164n.
CANCRO C.: 141n, 148 e n., 194n.
CANTONI A.: 170n.
CAPPELLANO A.: 93 e n.
CARPEGGIANI P.: 175n.
CARPENTERS N.: 169n.
CASSIODORO F. M. A.: 43 e n.
CASSIRER E.: 100n, 157n, 172 e n., 181n.
CASTELLI P.: 62n, 63n.
CASTIGLIONE B.: 195n.
CATONE M. P.: 92, 116n, 211n.
CATTANI C.: 178n.
CATULLO G. V.: 59.
CELSO A. C.: 42n.
CENNINI C.: 115 e n., 122-123, 125, 200.
CENSORINO: 169.
CESARE C. G.: 212n.
CHASTEL A.: 120n, 149n, 157 e n.
CHOAY F.: 142 e n., 151, 177n., 194n.
CHRÉTIEN DE TROYES: 117n.
CICERONE : 31, 39 e n., 40, 42 e n., 61, 82 n, 83, 84 n, 92, 97, 116 e n., 120, 121, 143n, 149, 159n, 179 e n., 180n, 183, 185, 189n, 192n, 196, 205, 212n.
CIERI VIA C.: 51n.
CLARK K.: 115 e n.
CLEANTE: 211n.
CODAGNELLO P.: 89n, 91, 96n.
COLOMBO C.: 53, 54.
COLUMELLA L. G. M.: 42 e n., 69, 104 e n., 212n.
CONTARINO R.: 90n, 91 e n.
COOPER L.: 125n.
CORITONIMO G.: 63n.
CORRADO DI HIRSAU: 116n.
COSIMO DE' MEDICI: 44, 45, 56.

- COULIANO J. P.:** 94n, 95n.
CRESCENZI P. DE': 69.
CRISCIANI C.: 78n, 80n, 81n.
CRISOLORA E.: 38n, 39n, 44 e n.
CRISOLORA G.: 44n.
CROCE B.: 209n.
CTESIBIO: 102, 105 e n.
CURZIO RUFO: 212n.
CUSANO N.: 86n, 129n, 172 e n., 173n.
D'ABANO P.: 40n, 62, 80, 81n, 106n.
DALAI EMILIANI M.: 137 e n.
D'ALFONSO E.: 128 e n., 133n, 139n.
D'ALVERNIA G.: 195.
D'ANCARANO P.: 39.
D'ANGIOLO G.: 38n.
D'ASCIA L.: 195n.
DATI L.: 116.
DELLA TORRE A.: 37n, 44n.
DEMETRIO F.: 211n.
DEMOCRITO: 79, 183.
DEMOSTENE: 40, 42n.
DERRIDA J.: 150n.
DESCARTES R.: 103n.
DESSOIR M.: 178n.
DEZZI BARDESCHI M.: 45n, 63 e n., 64n, 66n, 69n, 70n.
DIEHL C.: 143 e n.
DIELS H.: 184n.
DILTHEY W.: 21, 34n.
DIODORO SICULO: 42, 212n.
DIONE CRISOSTOMO: 71n.
DIONIGIAREOPAGITA PSEUDO: 179.
DIONIGI D'ALICARNASSO: 212n.
DIONISOTTI C.: 24.
DOLCE L.: 120.
DOMENICO DA CHIVASSO: 129.
DOMENICO DI LEONARDO BUONINSEGNI: 109n.
DONATELLO: 117n.
DONATO E.: 116.
DRAGOMARI: 164n.
DUFRENNE M.: 144n.
ECO U.: 160n, 170n, 178 e n., 179n, 196n.
EINARSON B.: 73n.
ELIADE M.: 141n.
EMMER M.: 123n, 130n, 131n.
ERACLITO: 152 e n.
ERASMO DA ROTTERDAM: 20n.
ERMETE TRIMEGISTO: 45, 48n, 49, 70.
ERODOTO: 42, 68n.
ERONE DI ALESSANDRIA: 102, 105 e n., 106.
ESOPHO: 42n, 116n.
EUCLIDE: 46n, 105n, 106, 129n, 137.
EUDEMO: 158n, 168n.
EUDOSSO DI CNIDO: 102.
EUFRANORE: 211n.
EUGENIO IV: 44n, 56, 109n.
EURIPIDE: 42.
EUSEBIO DI CESAREA: 212n.
EZZELINO DA ROMANO: 61n.
FALEREO: 211n.
FANCELLI L.: 175n.
FARRIS G.: 55 e n.
FAVARO A.: 109n.
FEDERICI VESCOVINI G.: 128n, 129n, 130n.
FEDERICO II: 61n.
FEDERICO DA MONTEFELTRO: 62n.
FERRONI G.: 32n, 35n.
FESTO S. P.: 212n.
FEYERABEND P. K.: 100n, 101n, 105n.
FIBONACCI L.: 39n, 105n, 164n.
FICINO M.: 20, 37, 44n, 45 e n., 61n, 62 e n., 81, 90, 91n, 93, 94n, 149, 181.
FILELFO F.: 25, 38, 39, 40n.
FILOCLE: 211n.
FILONE DI ALESSANDRIA: 161n.

- FIRMICO MATERNO G.:** 65, 68.
FLEMMING W.: 177n, 178 e n., 183 e n., 190n, 191 e n., 211n.
FLUDD R.: 75.
FOPPA V.: 185n.
FORMAGGIO D.: 203n.
FOSCARINI P.: 168n.
FOUCAULT M.: 125n, 146n.
FRANCESCO DI LAPACINO: 109n.
FRANZINI E.: 47n, 127n, 139n, 144n.
FRONTINO S. G.: 212n.
FRUGONI C.: 111n.
FUBINI R.: 22n, 53n.
FURLAN F.: 98 e n.
GADAMER H. G.: 145n.
GADOL J.: 108n, 109n, 112n, 131n, 161n.
GAFURIO: 64, 172 e n.
GALENO C.: 77, 81n, 94n, 99, 184n.
GALILEI G.: 109n.
GAMBUTI A.: 104n.
GARIN E.: 20, 24n, 31, 34n, 37n, 38n, 44n, 55n, 62n, 77 e n., 87n, 103n, 111n, 177n, 201.
GAURICO P.: 130n, 131 e n.
GAURICO L.: 185n.
GAZA T.: 42, 44n, 69n, 73n.
GENGARO M. L.: 67n, 177n.
GHERARDO DA CREMONA: 129n.
GHIBERTI L.: 10, 23n, 100, 117n, 130n, 185n.
GIAMBILICO: 46, 61.
GIEHLOW K.: 51n.
GIOACHINO DA FIORE: 63.
GIORDANO D.: 158n.
GIORGIO DI TREBISONDA: 42, 44n, 63n.
GIORGIONE: 158n.
GIOVANNI DI SALISBURY: 118n.
GIOVENALE D. G.: 116n.
GIOTTO: 121n.
GIUSTINIANI L.: 40n.
GOMBRICH E.: 62n.
GORDONIUS DI MONTPELLIER B.: 94, 95n.
GORNI G.: 53n, 57n, 58 e n., 177n.
GRAYSON C.: 70, 104n, 116n, 131 e n., 133, 134 e n., 136n, 162n, 177n, 198n.
GRAZIA DE' CASTELLANI: 105n.
GREGORIO MAESTRO: 111n.
GROSSATESTA R.: 128n.
HANSEN J.: 140n.
HEGEL G. W. F.: 209n.
HEIDEGGER M.: 150n.
HEISS A.: 51n.
HILL G. F.: 51n.
H.HOFFMANN: 162n.
HUGO V.: 150n.
HUSSERL E.: 127n.
IPPOCRATE DI COS: 42, 164.
IPPOCRATE DI CHIO: 168 e n.
ISIDORO DA SIVIGLIA: 43, 52, 61n, 70, 169 e n.
ISOCRATE: 39n, 40.
JACOBO DA FORLÌ: 40n, 78n.
JANITSCHKEK H.: 133n.
JARZOMBEK M.: 21n, 54.
JASPERS K.: 127 e n.
KANT I.: 123n.
KEMP M.: 205n, 207n.
KIRCHER A.: 75.
KLEIN R.: 35n., 131 e n.
KLEMM F.: 100n, 144n.
KLIBANSKY R.: 82n.
KRAUTHEIMER : 23n, 131n.
KRISTELLER P. O.: 20n, 22n, 38n, 39n, 40n, 41n, 42n, 44n, 56n, 77 e n., 100n, 103n.
LAMI G.: 38n.
LANDINO C.: 34, 37n, 67 e n., 201.
LANG S.: 115 e n, 125n.
LAPO DA CASTIGLIONCHIO: 38, 40n, 41, 44n, 142n.
LASCARIS C.: 39.

- LATTANZIO P.:** 48n.
LEONARDO ARETINO: 42n.
LEONARDO DA PISTOIA: 45.
LEONARDO DA VINCI: 127 e n., 139n, 157n, 196n.
LEONARDO PISANO: 104.
LEONELLO D'ESTE: 104n.
LEPIDO: 203.
LIONELLO D'ESTE: 203n.
LOMAZZO P.: 118 e n., 171, 172n, 185n.
LUCA DELLA ROBBIA: 117n.
LUCIANO DI SAMOSATA: 39n, 42n, 71 e n., 72 e n., 205.
LUCIO MANILIO: 211n.
LUCREZIO T. L.: 42n, 89, 212n.
LUKÁCS G.: 152n.
MACROBIO A. T.: 43, 159n.
MALATESTA B.: 211n.
MALLÈ L.: 115 e n., 126n, 135n.
MALPAGHINI G.: 38n.
MALTESE C.: 135 e n.
MANCINI G.: 22n, 38n, 39n, 40n, 46n, 54 e n., 59 e n., 67, 71n., 102n, 119n, 131n, 161n, 162n, 168n, 177n, 202, 203n.
MANETTI A.: 64 e n., 211n.
MANETTI G.: 22n., 43, 116, 132, 142n.
MANNI D.: 38n.
MANUCCIO A.: 189n.
MANUZIO A.: 46n.
MAP W.: 89n., 91 e n., 92 e n.
MARCHAND J. J.: 207.
MAROLDA P.: 30n, 31n, 32n, 55 e n., 177n., 195n.
MARZIALE M. V.: 212n.
MASACCIO: 117n.
MATTEO DE' PASTI: 211n.
MELA P.: 68n.
MELIADUSO D'ESTE: 104.
MENCI GALLORINI A.: 22n., 53n.
MERLEAU-PONTY M.: 135n..
METAGENE: 105n.
METRODORO: 211n.
MICHEL P. H.: 51n. 103n, 143n, 144n, 149n, 161n. 163n, 164n, 167 e n., 168, 177n, 181 e n., 184 e n., 190n, 196n, 202, 203 e n., 211 e n.
MICHELOZZI M.: 45.
MOLIN B.: 44n.
MONTAIGNE M. DE: 20n.
MORO T.: 20n., 194n.
MUSUROS M.: 44n.
NEBENZHAL K.: 108n.
NEGRO A. DE: 38n.
NERONE C. C.: 211n.
NEUFERT E.: 133n.
NICCOLI N.: 42n, 43, 45, 100.
NICCOLÒ V.: 41.
NICCO FASOLA G.: 137n.
NICOLA DE' MEDICI: 85, 199n.
NICOLO' DELLA LUNA: 57n.
NICOMACO: 208n.
OLDROYD D.: 40n, 180n.
OLSCHKI L.: 177n.
OMERO: 42, 84, 189, 207n.
ORAPOLLO: 46.
ORAZIO FLACCO Q.: 116n, 117n, 212n.
ORIGENE: 161n.
ORLANDI G.: 108n, 187n, 190n.
OVIDIO P. N.: 59, 89, 116n, 212n.
PACIOLI L.: 130n., 172, 185n.
PACONIO: 105n.
PACUVIO M.: 211n.
PALEOLOGO G.: 45n.
PALMIERI M.: 33n, 91n, 192n.
PANDOLFINI A.: 56n.
PANOFKY E.: 82 n, 131n, 136 e n., 137 e n.
PAOLO DI BAGDAD: 61n.
PARENTI P.: 71n.
PARRONCHI A.: 50n., 131 e n., 133 e n., 134n., 137n., 138n.
PASINI P. G.: 138n.
PASQUINI E.: 95n, 206 e n., 207n.
PASSERINI L.: 54n.

- PASTI M. DE':** 50.
PASTORE N.: 136n.
PATRIZI M. L.: 54n.
PELACANI B.: 129, 130 e n., 131.
PENROSE R.: 105n.
PESENTI G.: 158n.
PETRARCA F.: 20n, 22n, 38n, 56n, 59, 62n., 82, 91, 93.
PICA A.: 108n.
PICCOLOMINI A.: 103n.
PICO DELLA MIRANDOLA G.: 44n., 89.
PIERO DELLA FRANCESCA: 119n, 120, 123n, 130n, 137 e n., 158n.
PIO II PICCOLOMINI: 211n.
PIRRO: 211n.
PITAGORA: 158 e n., 161, 165n, 172n.
PLATONE: 20n, 28, 34n., 38n, 39n, 42, 43, 45, 46n. 50 e n., 51n., 61, 63n, 83 e n., 89n. 93n, 106n, 124n, 127n., 141n, 144, 153n, 156, 158 e n., 166n, 167, 168 e n., 179, 180 e n., 194 e n., 195, 199, 211n, 212n.
PLAUTO T. M.: 32, 42n.
PLETONE G. G.: 38n, 43n, 44 e n., 63 e n.
PLINIO G. S.: 42, 68, 69, 75, 211n, 211n.
PLOTINO: 43n, 46n, 89, 128, 183, 205.
PLUTARCO: 39n, 42n, 66n, 68n, 153n, 212n.
POLICLETO: 160n.
POLLITT J. J.: 123n.
PONTANO G.: 20n., 62n.
PONTE G.: 57n, 87n, 207n.
PORTOGHESI P.: 140n, 177n, 210n.
PRISCIANO: 116.
PROCLO: 43n, 89 e n., 128, 158n, 168n.
PROFIAT TIBBON D.: 106n, 109.
PROPERZIO S.: 83.
PROSPERO D'AQUITANIA: 116n.
PROTOGENE: 205n, 211n.
PRUDENZIO A. C.: 116n.
PSELLO M.: 45n.
QUINTILIANO M. F.: 42 e n., 46n, 116 e n., 117, 118, 120 e n., 121n., 149.
RABANO M.: 54.
RAIMONDI R.: 25.
RAND E. K.: 20n,
RANDALL J.: 100n.,
REGIOMONTANO: 67.
RICCI C.: 64n.
RIEGL A.: 210n.
RINALDI R.: 90 e n., 93n, 94n.
RINUCCIO: 42.
RISIO L.: 69n.
ROSEN E.: 136n.
ROSSI P.: 20n.
ROSSI P. A.: 133n.
ROVERBELLI N.: 178n.
RUFO: 69.
SAITTA G.: 21n. 25.
SALUTATI C.: 20n, 33n, 34n, 39n, 45, 62, 82n, 100, 192n, 207n
SANTINELLO G.: 32n, 103, 104n, 124, 177n, 188n, 189n, 192 e n.
SASSO G.: 30n.
SAUSSURE F. DE: 116n.
SAVONAROLA M.: 39 e n.
SAVOSARDA: 104.
SAXL F.: 82 n.
SCAMOZZI V.: 153.
SCHLOSSER J. VON: 10, 22n.
SCIANATICO G.: 32, 98 e n.
SCIPIONI G. S.: 38n.
SELVINI M.: 38n.
SEMPRINI G.: 169n.
SENECA L. A.: 42, 82 e n., 83 e n., 84, 97 e n.
SENOFONTE: 69n, 212n.
SEYMOUR C. JR: 107 e n.
SIGISMONDO MALATESTA: 43n, 50.

- SILIO ITALICO:** 42n.
SIMMACO EUSEBIO Q. A.: 212n.
SIMONINI A.: 90 e n.
SIMPLICIO: 168n.
SITIEDIO: 211n.
SOCRATE: 63n, 89n, 211n.
SOLINO C. G.: 68n, 212n.
SORBELLI A.: 40n.
SPENCER J. R.: 115 e n., 121 e n., 122 e n., 131n.
STAZIO P. P.: 42n, 116n.
STOKES A.: 158 e n.,
STRABONE: 42, 68n., 211n.
SULPICIO DA VEROLI G.: 42n.,
SVETONIO TRANQUILLO G.: 212n.
TACCOLA: Mariano di Jacopo detto, 105n., 109 e n.
TACITO C.: 42, 212n.
TAFURI M.: 108n.
TALETE: 105n., 106.
TARTAGLIA N.: 107 e n.
TATARKIEWICZ W.: 155 e n., 180n.
TATEO F.: 56n, 87n, 139n, 207n.
TELLINI PERINA C.: 175n.
TEOFRASTO: 42, 43, 68n, 73-75, 212n.
TERENZIO L.: 212n.
TERTULLIANO Q. S. F.: 43, 89, 92, 93n.
TIMOSTENE: 110.
TIRABOSCHI G.: 38n, 136n.
TOBIN R.: 43.
TOLOMEO: 39n, 106n, 108, 109n.
TOMARI G. A.: 178n.
TOMMASO D'AQUINO: 39n., 99, 155n. 185 e n., 196 e n.
TOMMASO DA SARZANA: 44n.
TORTELLI G.: 45n.
TOSCANELLI P.: 86 e n.
TRAPEZUNZIO G.: 38n.
TRAVERSARI A.: 44n, 100, 121n.
TRENTI L.: 42n.
TUCIDIDE: 42, 212n.
TURPILIO: 211n.
UGO DA SAN VITTORE: 54, 99 e n., 144n.
UGO DA SIENA: 40n.
VAGNETTI L.: 104n, 105n, 108n, 109, 110n, 111n.
VALENTINI R.: 111n.
VALENTINIANO: 211n.
VALERIO FLACCO G.: 42n.
VALLA L.: 20, 25, 42, 100, 116, 207n.
VARGA M. N.: 159n.
VARRONE: 42, 64n, 66n, 68, 69, 110, 153n, 169, 212n.
VARVARO A.: 52n, 54, 157n.
VASARI G.: 9, 137.
VEGEZIO RENATO F.: 69, 110, 212n.
VENTURI L.: 12, 177n, 196n.
VERGERIO P.: 39 e n., 100, 111n.
VERONESE G.: 39n, 42 e n., 43, 44, 71n.
VESPASIANO DA BISTICCI: 116.
VICO G. B.: 201.
VIDETTA A.: 68n.
VILLANI F.: 100.
VILLANI G.: 62n., 200.
VIRGILIO NASONE P.: 42, 59, 116n, 189, 199 e n., 207n, 212n.
VITRUVIO POLLIONE M.: 42 e n., 46n, 68., 105, 110 e n., 112n., 141, 142, 152 e n., 155 e n., 156 e n., 157 e n., 158, 160n, 165, 170 e n., 179, 180n, 207, 208, 212n.
VITTORINO DA FELTRE: 43, 121n, 161n.
VOIGT G.: 45n.
VOLKMANN L.: 51n.
WARBURG: A., 64n.
WATERHOUSE J.: 136n.
WATKINS R.: 62n.

WEBER M.: 152n.
WIND E.: 90n.
WINTERBERG C.: 104n.
WITELIO: 130.
WITTKOWER R.: 46n, 51n.,
61n, 173 e n., 174n, 177n.
WOLFF G.: 103n., 134n.
WRIGHT E.: 118 e n., 120n.,
121n.
YEATES F.: 48n., 70n.
ZAMBELLI P.: 45 e n.
ZECCHI S.: 24n., 84n.
ZENONE: 83.
ZERI F.: 50n.
ZEVI B.: 137n., 138n., 177n.
ZEUSI: 25, 143, 180, 181n., 208 e
n.
ZOUBOV V.: 43 e n., 179n.
ZUCCHETTI G.: 111n.

Guerini e Associati - Pierluigi Panza - 24/10/12

Guerini e Associati - Pierluigi Panza - 24/10/12

Stampato nel mese di ottobre 2012
presso Fva Srl - Varese