CENTRO STUDI L.B. ALBERTI

INGENIUM

N. 9

Leon Battista Alberti

Teorico delle arti e gli impegni civili del «De re aedificatoria»

Atti dei Convegni internazionali del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti

Mantova, 17-19 ottobre 2002
Mantova, 23-25 ottobre 2003

a cura di
Arturo Calzona
Francesco Paolo Fiore
Alberto Tenenti †
Cesare Vasoli

I

Leo S. Olschki

Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Direzione Generale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali

Presidente: Francesco Paolo Fiore
Vicepresidente: Roberto Cardini
Tesoriere: Arturo Calzona

Fondazione Centro Studi L.B. Alberti
L.go XXIV maggio, 11 - 46100 Mantova
Tel. e Fax 0376 367183
E-mail: csalberti@comune.mantova.it

Presidente della Fondazione:
Mons. Ciro Ferrari

Presidente Comitato Scientifico:
Alberto Tenenti / Francesco Paolo Fiore

Comitato Scientifico:
Giorgio Bernardi Perini, Arnaldo Bruschi, Arturo Calzona, Arnold Esch, Christoph Luitpold Frommel, Massimo Miglio, Marzio Romani, Rodolfo Signorini, Cesare Vasoli

La redazione del presente volume è stata curata da
Milena Aguzzoli, Federica Cerchiari, Veronica Ghizzi

ISBN 978 88 222 5605 8

Elisabetta Di Stefano

LEON BATTISTA ALBERTI E L'IDEA' DELLA BELLEZZA

Secondo un paradigma ermeneutico, ormai consolidato nella storia dell'estetica,[1] i concetti di arte e di bello si sono sviluppati lungo percorsi indipendenti che hanno trovato, nel corso dei secoli, solo sporadiche occasioni di incontro prima del Settecento, quando con il trattato di Charles Batteux viene sancita la nascita delle Belle Arti.[2] Prima di questo momento, la contrapposizione tra l''Idea del Bello' e 'il concetto dell'Arte', se vogliamo accogliere la tesi di Alfred Baeumler,[3] ha avuto come conseguenza che la riflessione estetica s'incentrasse sulla bellezza, assumendo connotazioni metafisiche, mentre la teoria dell'arte s'impegnasse nello stabilire un sistema di regole operative. In tal modo Baeumler trasforma in una chiave ermeneutica per rileggere la storia dell'estetica occidentale un'intuizione di Erwin Panofsky,[4] il quale, ripercorrendo gli sviluppi e le trasformazioni del concetto platonico di Idea, ne aveva individuato una ripresa significativa nella metafisica di Marsilio Ficino, mentre aveva costatato il completo disinteresse per tale speculazione nella teoria dell'arte del Rinascimento, impegnata a proporre agli artisti norme fisse e scientificamente fondate per conferire alle arti figurative la dignità di quelle liberali.

---

[1] W. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee: l'arte, il bello, la forma, la creatività, l'imitazione, l'esperienza estetica*, Palermo, Aesthetica, 1997[2].

[2] Charles Batteux, *Le Belle Arti ricondotte ad unico principio*, a cura di E. Migliorini, Palermo, Aesthetica, 2002[4] (ed. orig. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746).

[3] A. Baeumler, *Estetica*, ed. italiana e traduzione a cura di F. Cappellotti, Padova, Edizione di Ar, 1999, p. 17.

[4] E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, trad. it. di E. Cione, Firenze, La Nuova Italia, 1996[2] (ed. orig. *Idea: ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1924).

Sulla base di queste premesse teoriche, effettueremo una messa a fuoco sulla teoria estetica di Leon Battista Alberti, che costituisce una significativa occasione di incontro tra i concetti di arte e bello.[5] Tale connubio si celebra soprattutto nel *De re aedificatoria*, dove la bellezza è definita «un fattore della massima importanza»,[6] ma anche il più nobile tra quelli che, secondo la tradizione vitruviana,[7] caratterizzano l'architettura: *firmitas*, *utilitas*, *venustas*. Sebbene tali criteri costituiscano per Alberti tre esigenze complementari che l'opera architettonica deve sempre soddisfare («che gli edifici risultino adeguati alle loro funzioni, abbiano la massima solidità e durata, e siano eleganti e piacevoli nella forma»), il fattore estetico «è di tutti il più nobile, oltreché indispensabile»,[8] perché contribuisce con la sua presenza ad accrescere sia l'*utilitas* sia la *firmitas*:

> Quando un'opera pecca in eleganza, il fatto che risponda alla necessità è cosa di scarsissimo peso, e che soddisfi alla comodità non appaga sufficientemente. Inoltre la bellezza è qualità siffatta da contribuire in modo cospicuo alla comodità e perfino alla durata dell'edificio. Giacché nessuno potrà negare di sentirsi più a suo agio abitando tra pareti ornate che tra pareti spoglie; [...]. Conviene dunque rivolgere ogni sollecitudine e ogni spesa possibile al fine che l'opera riesca non soltanto funzionale e confortevole, ma soprattutto ben adornata e gradita alla vista.[9]

Il richiamo alla bellezza ricorre anche nel *De pictura* e nel *De statua*, perciò il connubio di arte e bello si rivela fondativo nella concezione

---

[5] W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*. III. *L'estetica moderna*, Torino, Einaudi, 1980, p. 117: «Fino ad allora le teorie dell'arte e le teorie del bello si erano sviluppate indipendentemente le une dalle altre. Nessuno prima dell'Alberti aveva sottolineato tanto intensamente la connessione tra bello e arte. La "bellezza" nella teoria dell'arte, soprattutto delle arti visive, era qualcosa di nuovo».

[6] L.B. Alberti, *L'architettura (De re aedificatoria)*, testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1966, libro VI, cap. 2, p. 444.

[7] Vitruvius, *De architectura*, a cura di P. Gros, traduzione e commento di A. Corso e E. Romano, Torino, Einaudi, 1997, I, 3, 2, p. 33: «Queste realizzazioni poi devono essere compiute in modo che si tenga conto della solidità, dell'utilità, della bellezza». Vitruvio riprende i criteri (*utilitas*, *dignitas* e *venustas*) formulati da Cicerone (*De oratore*, III 45, 178) sostituendo alla *dignitas* la *firmitas* perché più confacente alla prassi architettonica.

[8] L.B. Alberti, *L'architettura (De re aedificatoria)* cit., libro VI, cap. 1, p. 444. Un modello di definizione dell'architettura, che Alberti poteva avere presente, è quello fornito da Isidoro di Siviglia (*Etymologiae*, XIX 9-11), il quale distingue 'dispositio', 'constructio' e 'venustas'. L'umanista però, a differenza di Isidoro, non considera la *venustas* un semplice fattore decorativo, ma l'essenza stessa dell'architettura.

[9] Id., *L'architettura (De re aedificatoria)* cit., libro VI, cap. 2, p. 446.

estetica albertiana. Per comprendere le modalità che consentono tale convergenza concettuale, è necessario chiarire in che cosa consiste la sua 'Idea di Bellezza'. Di certo non si tratta di un'Idea metafisica di ascendenza neoplatonica. Infatti, sebbene non fosse estraneo al *milieu* gravitante intorno a Marsilio Ficino e intrattenesse rapporti di amicizia con Cristoforo Landino,[10] i suoi interessi si volgevano a questioni legate al 'fare' artistico più che alle astratte speculazioni filosofiche.[11] È significativo che nell'unico passo dei trattati albertiani in cui ricorre il termine idea, si verifichi uno stravolgimento semantico di quel concetto che, fondendo elementi di tradizione neoplatonica e aristotelica, era demandato a connotare la creazione artistica.

La nozione di Idea, come è noto, ha la sua origine nel sistema filosofico di Platone. Secondo tale dottrina le 'Idee' sono concetti metafisici e costituiscono la verità del sapere a cui solo il dialettico, mai l'artista, può giungere. Quest'ultimo, infatti, per Platone è un *eidolopoietes*, creatore di immagini illusorie, poiché si limita alla mera riproduzione del reale che, a sua volta, è solo una copia ingannevole delle forme eterne e immutabili, esistenti solo nell'iperuranio (*Repubblica*, X 596a-598d). Nel sistema di Platone, quindi, non c'è rapporto tra l'arte e l'idea metafisica del bello.

Tale convergenza avviene, anche per alcune commistioni con la filosofia di Aristotele,[12] in un famoso passo dell'*Orator*. Qui Cicerone collega

---

[10] I. Behn (*Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph*, Strasburg, Heitz und Mündel, 1911), pur avvicinando Alberti al neoplatonismo, ne limita l'influenza sull'umanista per il fatto che questi non arrivò mai ad eguagliare come Plotino bello, buono e vero. Invece W. Flemming (*Die Begründung der modernen Aesthetik und Kunstwissenschaft durch Leon Battista Alberti*, Berlin-Leipzig, Teubner, 1916) giunge a fare di Alberti il fondatore di un'estetica di tipo trascendentale in cui il teorico si muove seguendo giudizi estetici a priori. Nonostante i possibili contatti con l'Accademia platonica di Marsilio Ficino, le riflessioni di Alberti sono lontane da qualsiasi visione idealistica o trascendente, anzi hanno un carattere prettamente empirico, essendo volte a legittimare l'arte del tempo come erede dell'antichità greco-romana, conquistandole un posto tra le discipline liberali. Sui rapporti di Alberti con i membri dell'Accademia Platonica e, più in generale, sull'influenza del Platonismo durante il Rinascimento, cfr. A. Della Torre, *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*, Firenze, Carnesecchi, 1902, pp. 577-582; B. Kieszkowski, *Studi sul platonismo del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1936; A. Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze ai tempi di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'Umanesimo platonico*, Torino, Einaudi, 1964 (ed. orig. *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique: études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959).

[11] Significativo in proposito il *Momus sive de principe*, dove all'astrattezza dei filosofi viene spesso contrapposta la pragmaticità degli artisti.

[12] Aristotele nella *Metafisica* (Aristotele, *Opere*, trad. it. di A. Russo, Roma-Bari, Laterza, 1988³, VII, 7, 1032b, p. 199), dopo aver affermato che tutto nasce dall'immettersi

esplicitamente l'Idea platonica ad un'eccelsa forma di bellezza che, pur non derivando da percezione sensoriale, è presente nella mente dell'artista:

> Io non cerco un modello concreto, ma quella perfezione assoluta, che in un lungo discorso appare rare volte, e oserei dire giammai; [...] non c'è nulla, in nessuna cosa, tanto bello, di cui non sia più bella quella forma ideale donde deriva, come da un volto l'immagine, la nostra rappresentazione: il che non possiamo comprendere né con gli occhi né con le orecchie, né con alcuno dei nostri sensi, ma solo con l'immaginazione della nostra mente. [...] come nelle arti figurative c'è un ideale perfetto di bellezza, sul cui modello, che è solo pensato dalla mente, vengono plasmate, mediante l'imitazione, quelle forme che non esistono nel mondo della realtà, così il tipo perfetto di eloquenza noi possiamo contemplarlo solo con la mente. [...] Questi perfetti modelli delle cose vengono chiamati da Platone [...] idee.[13]

Plotino, a sua volta, cerca di conferire nuovamente alla *cogitata species* ciceroniana il valore metafisico e oggettivo, proprio del sistema platonico, ma non rinnega il riferimento all'*endon eidos* dell'artista. Per Plotino il marmo, trasformato in opera d'arte, riceve la sua bellezza non dalla componente materiale, perché altrimenti qualsiasi marmo grezzo sarebbe bello, ma a causa della forma che l'artista gli ha conferito: «questa forma (τὸ εἶδος) non c'era, prima, nella materia, ma era nella mente dell'artista ancor prima di entrare nel marmo».[14] Inoltre sottolinea il valore 'poietico' delle arti, capaci di produrre «molte cose di per se stesse, in quanto aggiungono alla natura qualcosa che ad essa manchi, poiché possiedono in se stesse la bellezza».[15] In questo passaggio significativo la bellezza è ormai discesa dall'iperuranio per calarsi nell'arte, tuttavia rimane sempre un concetto metafisico, poiché non deriva dalla realtà, ma dall'essenza stessa di un''idea' superiore: «Così Fidia creò il suo Zeus senza guardare ad un

---

di una determinata forma in una determinata materia, specifica: «per quanto concerne, invece, i prodotti dell'arte dobbiamo sottolineare che essi sono quelle cose la cui forma risiede nell'anima dell'artista». Oltre alle due categorie di materia e forma, Aristotele, come è noto, ne conosce altre tre (causa, fine e mezzo) anche esse applicabili alla creazione artistica e in tal senso già recepite da Seneca (*Ep.*, LXV 2 e ss.), il quale, in accordo con Aristotele, enumera quattro cause dell'opera d'arte: la *materia*, dalla quale essa sorge, l'*artista*, per mezzo del quale sorge, la *forma*, in cui essa sorge, e lo *scopo*, a motivo del quale sorge.

[13] CICERONE, *Orator*, in ID., *Opere retoriche*, a cura di G. Norcio, Torino, UTET, 1976, II, 7 e ss., p. 799.

[14] PLOTINO, *Enneadi*, trad. it. a cura di G. Faggin, Milano, Bompiani, 2002², V, 8, 3, p. 905.

[15] *Ivi*, p. 907.

modello sensibile, ma lo colse quale sarebbe apparso, qualora Zeus stesso consentisse ad apparire ai nostri occhi».[16]

L'aneddoto, che col prestigio di un nome famoso avalla la possibilità per l'artista di accedere ad una bellezza superiore a quella riscontrabile in natura, ricorre in diversi autori con sfumature differenti: Flavio Filostrato (II-III d.C) attribuisce all'immaginazione la capacità di rielaborare i dati sensoriali per giungere ad una qualità estetica che trascende la realtà[17] e Valerio Massimo (I d.C.) affida ai versi di Omero il ruolo di guidare Fidia nella sua ascensione ad una bellezza ultrasensibile.[18]

Valerio Massimo riferisce la storia di Fidia nella sezione dei *Facta et dicta memorabilia* dedicata alla *fiducia sui* (3, 7), volendo in tal modo sottolineare la consapevolezza dell'artista riguardo alle proprie doti. Il motivo è più esplicito nell'aneddoto di Zeusi,[19] riportato nella medesima sezione, e che avrà non poca influenza sul pensiero di Alberti.

Dopo aver dipinto l'effigie di Elena, senza neppure attendere i giudizi della gente, Zeusi vi appose i versi dell'*Iliade* (III, vv. 156-157: «Non è vergogna che i Teucri e gli Achei schinieri robusti, / per una donna simile soffrano a lungo dolori»),[20] cosciente che la bellezza della sua opera

---

16 *Ibidem.*

17 Secondo FLAVIO FILOSTRATO (*Vita di Apollonio di Tiana*, trad. it. a cura di D. Del Corno, Milano, Adelphi, 1988², 6, 19, p. 283) Apollonio di Tiana, ad un egiziano che gli chiedeva ironicamente se Fidia e gli altri artisti, per poter imitare gli dei, fossero saliti in cielo ad osservarli nelle loro vere sembianze, risponde: «Fu l'immaginazione a creare queste effigi, che è artista più sapiente dell'imitazione. L'imitazione può creare soltanto ciò che ha visto, ma l'immaginazione crea anche quel che non ha visto, poiché può formarsene l'idea in riferimento alla realtà».

18 VALERE MAXIME, *Faits et dits mémorables*, texte établi et traduit par R. Combes, Paris, Les Belles Lettres, 1995, III, 7, ext. 4, tome I, pp. 270-271. Fidia, dopo aver realizzato la famosa statua di Giove Olimpico, ad un amico che gli chiedeva cosa lo avesse guidato quando era *asceso al cielo* per cogliere i tratti di Giove, indicò i versi di Omero (OMERO, *Iliade*, I, vv. 528-530, a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1990², p. 31: «Disse e con le nere sopracciglia il Cronide accennò; / le chiome ambrosie del sire si scompigliarono / sul capo immortale: scosse tutto l'Olimpo»). La storia di Fidia, che prende a modello i versi omerici, si trova anche nella *Geographia* di Strabone e nel XII discorso (detto l'*Olimpico*) di Dione Crisostomo, il quale aggiunge il motivo della superiorità della poesia sulla scultura, assente in Strabone. Cfr. DIO CHRYSOSTOM, *Discourses*, 5 voll., with an English translation by J.W. Cohoon and H. Lamar Crosby, London-Cambridge (MA), Harvard University Press, II, 1977 («The Loeb Classical Library»).

19 VALERE MAXIME, *Faits et dits mémorables* cit., III 7, ext. 3, pp. 269-270. Per questa segnalazione ringrazio il professore Charles Hope.

20 OMERO, *Iliade* cit., III, vv. 156-157, p. 97.

era pari a quella generata con *parto celeste* da Leda[21] e a quella cantata con *ingegno divino* da Omero. In tal modo l'opera dell'artista è messa sullo stesso piano della creazione divina e dell'attività poetica.

L'analogia tra l'operare del dio e quello del poeta è abbastanza immediata poiché, secondo la tradizione platonica, quest'ultimo come un vate in preda a 'mania' agisce animato da uno spirito divino.[22] Attraverso Francesco Petrarca e Coluccio Salutati (*De fato et fortuna*) che sottolineano il carattere inventivo della poesia;[23] e soprattutto grazie a Giovanni Boccaccio che, nella *Genealogia deorum gentilium* (XIV 7), afferma in maniera decisa la novità dei prodotti dell'invenzione tramite la nozione di *fervor*,[24] il concetto giunge fino alle poetiche del Rinascimento, in cui il confronto con la divinità, perdendo le sfumature etico-teologiche della tradizione medievale, acquista valore di metafora volta a trasferire all'artista la capacità creatrice divina. Il *sacer furor* di Poliziano (*Nutricia*, v. 139 e ss.), se può in parte ricordare il *fervor* di Boccaccio, è ormai volto a conferire al poeta un potere analogo a quello della divinità; concetto che trova matura espressione nel *Naugerius* di Fracastoro, in cui il poeta è definito esplicitamente 'quasi un dio'.[25]

Al contrario la nozione di artista-dio trova scarse e sporadiche attestazioni. Semmai è la creazione divina che viene spesso esemplificata attraverso metafore artistiche, già a partire dalla figura del demiurgo che plasma la materia, nel *Timeo* di Platone, da cui si innescano una serie di riprese medievali dato che fu l'unico dialogo mai smarrito; e poi attraverso le molteplici immagini bibliche di dio vasaio o scultore. Niccolò da Cusa definisce dio «quasi pictor» al cap. 25 del *De visione Dei* (1453) e in modo simile nel *De docta ignorantia* (I 24) e nel *De mente*, il terzo libro dei *Dialoghi dell'Idiota* (al cap. 13).[26]

---

[21] Secondo una variante mitologica Zeus sotto forma di cigno si unì a Leda che generò Elena.

[22] E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 609-611.

[23] Cfr. C. Vasoli, *La dialettica e la retorica dell'umanesimo. "Invenzione" e "Metodo" nella cultura del XV e XVI secolo*, Milano, Feltrinelli, 1968; E. Garin, *Medioevo e Rinascimento: studi e ricerche*, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 63-84 (prima ed. 1954).

[24] Giovanni Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium* (XIV-XV), in Id., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1965.

[25] F. Tateo, *Retorica e poetica fra Medioevo e Rinascimento*, Bari, Adriatica, 1960, pp. 70-73.

[26] G. Barbieri, *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Vicenza, Terra Ferma, 2000, p. 42.

Pertanto sembra comparire dal nulla l'affermazione del *De pictura*: «Adunque in sé tiene queste lode la pittura, che qual sia pittore maestro vedrà le sue opere essere adorate, e sentirà sé quasi giudicato un altro iddio»,[27] trampolino di lancio per la nozione di artista come *alter deus* che avrà ampie ripercussioni nella storia dell'estetica. Basti citare solo Leonardo che fonda tale analogia sulla potenza 'divina' delle immagini pittoriche: «La deità che ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina».[28] In realtà è molto probabile che alla base di questa nozione albertiana ci sia Valerio Massimo, il cui testo aveva goduto nel corso dei secoli di una fortunata tradizione. Infatti, in un altro passo del *De pictura* il concetto di artista come *alter deus* è collegato esplicitamente al nome di Zeusi: «Zeusis pittore cominciava a donare le sue cose, quali, come dicea, non si poteano comperare; né estimava costui potersi invenire atto pregio quale satisfacesse a chi fingendo, dipignendo animali, sé porgesse quasi uno iddio».[29]

Sembra che l'Idea metafisica sia entrata nell'ambito concettuale della teoria dell'arte; in realtà, se è vera la nostra ipotesi, il concetto di artista come *alter deus* svolge, nel *De pictura*, un ruolo parallelo a quello di artista-scienziato al fine di assimilare le arti figurative alle liberali. Infatti, in Valerio Massimo l'analogia tra l'opera di Zeusi e quella del dio avviene attraverso il *trait d'union* dei versi omerici, pertanto la nobilitazione dell'arte deve pagare il tributo alla poesia, secondo il principio dell'*ut pictura poesis*.

A questo punto si comprende perché nel momento stesso in cui riprende la nozione di 'idea', Alberti ne stravolge l'originario significato trascendente, richiamando il pittore, che si abbandona all'inseguimento di astratte fantasie, all'imitazione della natura e all'obbedienza alla regola: «Fugge gl'ingegni non periti quella idea delle bellezze, quale i bene essercitatissimi appena discernono».[30] È evidente che l''idea di bellezza' a cui fa riferimento Alberti non è riconducibile alla linea metafisica di ascendenza platonica, ma ha un fondamento razionale.

Il tentativo di rintracciarne le possibili fonti ci conduce verso l'altra linea indicata da Baeumler: la riflessione sull'arte. Ci imbattiamo così in

---

27 L.B. Alberti, *De pictura*, a cura di C. Grayson, Bari, Laterza, 1980, libro II, § 26, p. 46.

28 Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, introduzione e apparati a cura di E. Camesasca, Milano, TEA, 1995, II, cap. 65, p. 59.

29 L.B. Alberti, *De pictura* cit., libro II, § 25, p. 46.

30 *Ivi*, libro III, § 56, p. 96.

Vitruvio erede del dibattito sulle *technai*, sviluppatosi nel periodo ellenistico. Per Vitruvio le idee sono le forme della *dispositio*, ovvero il tracciato delle fondamenta, del piano alzato e del piano prospettico: «Species dispositionis quae graece dicuntur ἰδεαι sunt hae: ichnographia, orthographia scaenographia».[31]

Scesa dall'iperuranio per calarsi nel 'fare' artistico, l'idea si trasforma nel disegno, nel progetto, che per Leon Battista Alberti non è un mero ausilio grafico ma il luogo dell'elaborazione concettuale:[32] «il disegno sarà un tracciato preciso e uniforme, concepito nella mente, eseguito per mezzo di linee ed angoli e condotto a compimento da persona dotata di ingegno e di cultura».[33] Sebbene il termine 'idea' non compaia mai nel *De re aedificatoria*, il concetto ricorre ad esempio quando viene definita l'attività dell'architetto, cui compete «il pensare e lo stabilire in precedenza mediante il raziocinio ciò che dovrà essere compiuto e perfezionato in ogni parte dell'edificio»;[34] la nozione si delinea meglio quando viene sottolineato il carattere mentale dell'operazione architettonica, intesa come arte liberale: «Si potranno progettare mentalmente tali forme nella loro interezza prescindendo affatto dai materiali».[35] Tuttavia la progettazione rimane sempre legata ad un rapporto mimetico nei confronti di un modello considerato come prototipo di perfezione, infatti nel *De re aedificatoria* Alberti raccomanda lo studio dei monumenti antichi che egli visitò a Roma e di cui misurò ogni rovina, fissandone l'immagine in schizzi.[36]

Si delineano, pertanto, due varianti della nozione di idea, già individuati da Ernst Cassirer: l'*eidos*, forma metafisica, inderivata ed eterna, oggetto di una visione intellettualistica, e l'*eidolon*, l'ideale, frutto della percezione sensibile che prende spunto dalla realtà per superarla in una superiore e perfetta bellezza: «Sempre, là dove nel corso dei secoli si è

---

31 VITRUVIUS, *De architectura* cit., I 2, 2. 'Icnografia' (dal greco ἰχνος, 'traccia', 'orma', 'pianta del piede'), è un cultismo greco usato da Vitruvio come termine tecnico per indicare la pianta di un edificio, come 'ortografia' indica il disegno dell'altezza e 'scenografia' della prospettiva.

32 J.M. SAVIGNAT, *Dessin et architecture du Moyen-âge au XVIIIme siècle*, Paris, École Nationale Superieure des Beaux-Arts, 1980, p. 65.

33 L.B. ALBERTI, *L'architettura (De re aedificatoria)* cit., libro I, cap. 1, p. 20.

34 *Ivi*, libro IX, cap. 10, p. 854.

35 *Ivi*, libro I, cap. 1, pp. 20-21. Parallelamente nel *De pictura* è l'*istoria* che polarizza la dimensione ideativa dell'attività artistica. Come il disegno, pure l'*istoria* ha forza e valore anche prima di essere rappresentata sulla tela, in quanto «vediamo, che sola senza pittura per sé la bella invenzione sta grata». ID., *De pictura* cit., libro III, § 53, p. 92.

36 ID., *L'architettura (De re aedificatoria)* cit., libro VI, cap. 1, p. 442.

tentata una *teoria* dell'arte e del bello, lo sguardo si è rivolto, come per una coercizione mentale, al concetto e al termine di "idea", al quale si è affiancato come un germoglio successivo il concetto di "ideale"».[37] Posto che l'*eidos*, in senso metafisico, rimane estraneo alla riflessione di Alberti, bisogna vedere in che misura è presente la nozione di *eidolon*, in quanto immagine che deriva da una selezione migliorativa del reale. Questa nozione, infatti, a prima vista sembra in contrasto con il principio di imitazione che, anche attraverso l'ausilio delle leggi prospettiche, prescrive una rigorosa aderenza al vero.

Scopo dell'imitazione artistica rispetto sia al modello naturale sia al modello antico è quello di cogliere la *similitudo*. Non a caso infatti Alberti evoca il mito di Narciso per definire, sulla base della metafora dello specchio, le origini della pittura come fenomeno essenzialmente visivo. E come nel *De pictura* dichiara esplicitamente che da quest'arte ci si aspetta che «molto paia rilevata e simigliata a chi ella si ritrae»,[38] così nel *De statua* inizia la trattazione proprio partendo dal «criterio per cogliere le somiglianze» e dalle sue due finalità (generale o particolare).[39] Però nonostante il concetto di *similitudo* rivesta un ruolo centrale nella teoria artistica di Alberti, e più in generale in quella del Rinascimento,[40] l'umanista si rende conto che non sempre la natura riesce a pervenire a risultati tanto perfetti da poter costituire un adeguato modello per l'artista: «e non accade di frequente che alcuno – nemmeno la natura – riesca a creare un'opera perfetta e impeccabile in ogni sua parte».[41] Pertanto «di tutte le parti li piacerà non solo renderne similitudine, ma più aggiugnervi bellezza, però che nella pittura la vaghezza non meno è grata che richiesta», consiglio a cui segue, come monito, l'esempio negativo di Demetrio, 'antiquo pittore', «che fu curioso di fare cose assimigliate al naturale molto più che vaghe».[42]

---

[37] E. Cassirer, *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, postille di M. Carbone *et alii*, Milano, Cortina, 1998, p. 13 (prima ed. 1922-23).

[38] L.B. Alberti, *De pictura* cit., libro II, § 32, p. 5.

[39] Id., *De statua*, a cura di M. Collareta, Padova, Liviana, 1998, p. 7.

[40] Il concetto di *similitudo* sta alla base della teoria pittorica del Rinascimento. Benedetto Varchi (*Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti*, 1546, in *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, I, a cura di P. Barocchi, Roma-Bari, Laterza, 1960, p. 40), riportando le opinioni di coloro che sostengono la superiorità della pittura sulla scultura, scrive che essa «si ritrae et uomini e donne che somigliano più e porgono diletto grandissimo». E anche per Giorgio Vasari (*Lettera a B. Varchi*, 1547, *ivi*, p. 62) il 'somigliare' è proprietà specifica della pittura.

[41] L.B. Alberti, *L'architettura (De re aedificatoria)* cit., libro VI, cap. 2, p. 448.

[42] Id., *De pictura* cit., libro III, § 55, p. 96.

Nella storia dell'estetica si determina un'importante svolta; l'imperativo della mimesi vacilla: se la qualità dei risultati raggiunti dalla natura è messa in dubbio, all'artista viene offerta la possibilità di continuarne e migliorarne l'opera:[43] «Ciò che, al contrario, si comprende poter esser fatto molto meglio, si dovrà correggere o riparare usando senno e destrezza; e anche ciò che non risultasse mal fatto, ci si sforzerà col proprio ingegno di renderlo migliore».[44] Il concetto è presente anche nel *De pictura*:

Le parti brutte a vedere del corpo, e l'altre simili quali porgono poca grazia, si cuoprano col panno, con qualche fronde o con la mano. Dipignevano gli antiqui l'immagine di Antigono solo da quella parte del viso ove non era mancamento dell'occhio. E dicono che a Pericle era suo capo lungo e brutto, e per questo dai pittori e dagli scultori, non come gli altri era col capo nudo, ma col capo armato ritratto. E dice Plutarco gli antiqui pittori, dipignendo i re, se in loro era qualche vizio, non volerlo però essere non notato, ma quanto potevano, servando la similitudine, lo emendavano.[45]

Se l'imitazione della natura si rivela insufficiente a realizzare la bellezza, l'alternativa è quella di operare una selezione, operazione per la quale è sottolineato l'impegno e la fatica:

Per questo gioverà pigliare da tutti i belli corpi ciascuna lodata parte. E sempre ad imparare molta vaghezza si contenda con istudio e con industria. Qual cosa bene che sia difficile, perché nonne in uno corpo solo si truova compiute bellezze, ma sono disperse e rare in più corpi, pure si debba ad investigarla e impararla porvi ogni fatica.[46]

Si tratta di quel pluralismo dei modelli che, teorizzato anche da Castiglione,[47] avrà diversi sostenitori nel Rinascimento.[48]

---

[43] Tali questioni sono affrontate più estesamente nel mio saggio *L'altro sapere. Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2000 («Supplementa», 4).

[44] L.B. ALBERTI, *L'architettura (De re aedificatoria)* cit., libro IX, cap. 10, p. 856.

[45] ID., *De pictura* cit., libro II, § 40, p. 70.

[46] *Ivi*, libro III, § 55, p. 96.

[47] Anche Raffaello, scrivendo al Castiglione, si rifà ad un modello pluralistico. Cfr. RAFFAELLO SANZIO, *Lettera al Castiglione* (1514), in *Scritti d'arte del Cinquecento*, II, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, p. 1530.

[48] BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Torino, Einaudi, 1998, I, 26, p. 58: «e come la pecchia [l'ape] ne' verdi prati sempre tra l'erbe va carpendo i fiori, così il nostro cortegiano averà da rubare questa grazia da que' che a lui parerà che la tenghino e da ciascun quella parte che più sarà laudevole». Il paragone, presente già in Orazio (*Odi*, VI 2, 27-32) e

Questo paradigma teorico che collega l'idea di bellezza ad una selezione migliorativa della natura ha origine in un mito di provenienza classica in cui, ancora una volta, ci imbattiamo nel nome di Zeusi. L'aneddoto è riportato da più fonti che ne mettono in luce sfumature differenti: Plinio, nella *Naturalis Historia*, ricorda l'episodio rapidamente con lo scopo di testimoniare l'esagerata diligenza del pittore. D'altro canto più volte, nel testo pliniano, Zeusi è lodato per la capacità di riprodurre in modo estremamente preciso la realtà (si pensi ad esempio alla famosa competizione con Parrasio).[49] Invece Cicerone, nel *De inventione* (II 1), per spiegare con un *exemplum* la sua aspirazione ad una perfetta eloquenza come sintesi di più modelli, riporta con dovizia di particolari la storia di Zeusi, incaricato dagli abitanti di Crotone di realizzare un'opera di pregio per ornare il tempio di Hera Lacinia. Avendo deciso di rendere omaggio alla dea con un dipinto di Elena, simbolo di eccelsa bellezza, il pittore prese come modelle cinque tra le più belle fanciulle del paese e di esse dipinse le parti migliori, poiché la natura non ha posto l'assoluta perfezione in una sola creatura, ma ha distribuito a ciascuno pregi e difetti.[50]

L'ambiguità del mito, che in Plinio sottolinea il valore imitativo e in Cicerone la capacità di trascendere il reale in una sintesi superiore, rimane latente nelle riprese successive e dimostra come quella contraddizione rilevata da Panofsky nella teoria dell'arte rinascimentale, oscillante tra mimesi realistica e selezione migliorativa, è insita, fin dall'origine, nell'*exemplum* paradigmatico che ne veicola il precetto estetico. Tuttavia assume sfumature diverse secondo le connotazioni, volte più a privilegiare la componente realistica o quella idealizzante, che vengono di volta in volta sottolineate.

In Alberti l'aneddoto ricorre in differenti opere, a conferma del valore non solamente topico, ma fondativo che riveste. Aldilà del significato,

---

in Lucrezio (*De rerum natura*, III 9-13), è poi ripreso da Poliziano (*Stanze*, I 25, 7-8) e da Lorenzo il Magnifico (*Selve*, I 21, 5-6). Sul tema dell'imitazione cfr. F. Ulivi, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano, Marzorati, 1959 e E. Battisti, *Il concetto di imitazione nel Cinquecento italiano*, in Id., *Rinascimento e Barocco*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 175-215.

[49] Plinio, *Hist. Nat.*, XXXV 65, trad. it. di S. Ferri, *Storia delle arti antiche*, Milano, Rizzoli, 2000, pp. 185-186. Cfr. anche l'aneddoto del dipinto con il fanciullo che porta l'uva (*ivi*, 66, p. 187).

[50] *Ivi*, XXXV 36, p. 185: «ma fu, del resto, così esagerato nella diligenza che, dovendo fare per gli Agrigentini un quadro da dedicarsi a pubbliche spese nel Tempio di Hera Lacinia, volle prima esaminare le loro fanciulle nude e ne scelse cinque come modelle affinché la pittura rappresentasse ciò che di più perfetto c'era in ciascuna di esse».

puramente parodico che assume nel *Canis*,[51] dove tuttavia ribadisce la pregnanza di un motivo che appare imprescindibile dal concetto di bellezza, lo troviamo anche nel *De pictura* e nel *De statua*. Nel primo caso la citazione è particolarmente rilevante, perché segue immediatamente il riferimento al concetto di 'idea':

Fugge gl'ingegni non periti quella idea delle bellezze, quale i bene essercitatissimi appena discernono. Zeusis, prestantissimo e fra gli altri essercitatissimo pittore, per fare una tavola qual pubblico pose nel tempio di Lucina appresso de' Crotoniati, non fidandosi pazzamente, quanto oggi ciascuno pittore, del suo ingegno, ma perché pensava non potere in uno solo corpo trovare quante bellezze egli ricercava, perché dalla natura non erano ad uno solo date, pertanto di tutta la gioventù di quella terra elesse cinque fanciulle le più belle, per torre da queste qualunque bellezza lodata in una femmina. Savio pittore, se conobbe che ad i pittori, ove loro sia niuno essemplo della natura quale elli seguitino, ma pure vogliono con suoi ingegni giugnere le lode della bellezza, ivi facile loro avverrà che non quale cercano bellezza con tanta fatica troveranno, ma certo piglieranno sue pratiche non buone, quali poi ben volendo mai potranno lassare.[52]

L'"idea di bellezza' non è un concetto metafisico innato, ma il frutto dell'esercizio, come illustra il riferimento all'«essercitatissimo pittore» Zeusi e l'attività dell'ingegno fa tutt'uno con quella del giudizio che deve selezionare le parti migliori per elaborare una sintesi ideale. Tale modalità operativa viene ulteriormente chiarita nel *De statua* in cui, conformemente al suo carattere più tecnico, l'aneddoto di Zeusi precede le indicazioni su come realizzare la 'bellezza perfetta': «Così si sono scelti numerosi corpi che dagli esperti erano ritenuti bellissimi e di tutti si sono ricavate le misure; ed avendo poi confrontate queste le une con le altre, rifiutandone gli eccessi, se ve n'erano, in un senso e nell'altro, si sono scelte quelle misure medie che erano confermate da più "exempeda"».[53] La bellezza è qui ottenuta attraverso l'ausilio di strumenti tecnici che consentono all'artista di individuare da diversi corpi le misure ideali. In questo trattato come negli altri la bellezza si ottiene attraverso l'armonia tra parti ben proporzionate:

Conviensi in prima dare opera che tutti i membri bene convengano. Converranno quando e di grandezza e d'offizio e di spezie e di colore e d'altre simili

---

[51] L.B. Alberti, *Apologhi ed elogi*, a cura di R. Contarino, Genova, Costa & Nolan, 1984, p. 157.

[52] Id., *De pictura* cit., libro III, § 59, p. 96.

[53] Id., *De statua* cit., p. 19.

cose corrisponderanno ad una bellezza: che se fusse in una dipintura il capo grandissimo e il petto piccolo, la mano ampia e il piè enfiato, il corpo gonfiato, questa composizione certo sarebbe brutta a vederla. Adunque conviensi tenere certa ragione circa alla grandezza de' membri (*ratio tenenda est*).[54]

Al termine di questo percorso attraverso le pagine dei trattati albertiani si può concludere che l'incontro tra i concetti di bello e arte avviene non sotto l'insegna dell'*eidos*, della speculazione metafisica, ma dell'*eidolon*, della sintesi idealizzante che si ricava a partire dal reale. Il paradigma ermeneutico che sostanzia questo precetto estetico prende forma nell'aneddoto di Zeusi, soprattutto nella variante ciceroniana e ciò costituisce ulteriore conferma del ruolo che la retorica svolge nella nascita della trattatistica d'arte non solo a livello di strutture formali, ma anche di nuclei teorici. D'altro canto la cifra della bellezza è la *concinnitas*, l'armonia delle parti, per ottenere la quale è indispensabile obbedire ad un rigoroso criterio razionale. Si comprende pertanto perché Alberti condanna chi si illude di realizzare un'opera di pregio estetico confidando solo sul proprio ingegno e su un'astratta immagine di perfezione che gli alberga nella mente, secondo quanto sostenevano Cicerone, nell'*Orator*, e Plotino. Al contrario l'artista, come lo scienziato, deve indurre empiricamente dall'osservazione e dal calcolo, anche attraverso l'ausilio di strumenti scientifici, le regole della bellezza.

---

[54] ID., *De pictura* cit., libro II, § 36, p. 62.

TIBERGRAPH
CITTÀ DI CASTELLO • PG
FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI GENNAIO 2007

ISBN 978 88 222 5605 8