

MECENATI, ARTISTI E PUBBLICO NEL RINASCIMENTO

**Atti del XXI Convegno Internazionale
(Pienza-Chianciano Terme 20-23 luglio 2009)**



**a cura di
Luisa Secchi Tarugi**



Franco Cesati Editore

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica, la riproduzione totale o parziale con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

ISBN 978-88-7667-417-4

© 2011, Proprietà letteraria riservata
Franco Cesati Editore
via Guasti, 2 - 50134 Firenze

In copertina: Benozzo Gozzoli, *Cavalcata dei Magi* (parete est), Firenze, Palazzo Medici Riccardi.

<http://www.francocesatieditore.com>
email: info@francocesatieditore.com

ELISABETTA DI STEFANO *

LEON BATTISTA ALBERTI E IL *DOCTUS ARTIFEX*

L'immagine del *doctus artifex* compare per la prima volta nel terzo libro del *De pictura* dove Leon Battista Alberti invita il pittore a leggere i testi dei poeti che "molto goveranno a bello componere l'istoria"¹, suggerendo idee interessanti². Ma tale precetto si trasforma poi nel tardo Cinquecento in uno sterile *topos* o in una norma pedante³. In realtà Alberti non pretendeva, come

* Università di Palermo.

¹ L.B. Alberti, *De pictura*, III, 53, a cura di C. Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 92.

² Il suggerimento di Alberti si iscrive all'interno di una prassi in cui gli artisti, per trovare il soggetto pittorico, attingono dai repertori mitologici (particolarmente celebri le *Metamorfosi* di Ovidio o il *De genealogiis deorum* di Giovanni Boccaccio) o chiedono consulenza a dotti umanisti. Non è un caso che la *Nascita di Venere* e la *Primavera* di Botticelli si rivelino, alla luce di una complessa interpretazione iconografica, ricche di riferimenti alla poesia e alla scienza contemporanee; risultato a cui, probabilmente, non è estranea la familiarità del pittore con Poliziano. Cfr. E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, (1948), Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 90. Per i rapporti tra umanisti, artisti e committenti cfr. anche L. Patetta, *Poliziano e la cultura architettonica alla corte di Lorenzo il Magnifico*, in L. Secchi Tarugi cur., *Poliziano e il suo tempo*, Firenze, Cesati, 1996, pp. 239-54. Inoltre sono noti i nomi degli autori dei programmi che sono alla base di alcuni celebri affreschi: Luca Gaurico, fratello di Pomponio ed esperto astrologo, è l'ideatore del ciclo astrologico trascritto figuralmente da Giulio Romano nella volta della Sala dei Venti di Palazzo Te a Mantova; Giorgio Vasari e Cosimo Bartoli forniscono il programma della decorazione delle pareti e dei soffitti della Sala Clementina in Vaticano; lo stesso Vasari e Vincenzo Borghini elaborano i soggetti degli affreschi del Salone dei Cinquecento, nel Palazzo Vecchio di Firenze; e Annibal Caro è l'ispiratore dei dipinti eseguiti dai fratelli Zuccari nella villa di Caprarola. Cfr. R. Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, (1940), Firenze, Sansoni, 1974.

³ Alle discipline canoniche per la formazione dell'artista (matematica, geometria, prospettiva, musica, astronomia, fisionomica, poesia, storia) si aggiungono, nel periodo della Contro-riforma cattolica, la teologia e il catalogo dei santi. Ma i teorici del Cinquecento e del Seicento esigeranno anche la conoscenza della geografia, della climatologia, della geologia, delle usanze locali, considerate discipline imprescindibili per una rappresentazione pittorica veritiera e coe-

Vitruvio, una cultura enciclopedica e prevedeva pochi saperi indispensabili alla formazione dell'artista: "Tra le discipline, quelle che sono utili all'architetto, anzi strettamente necessarie, sono la pittura e la matematica, quanto alle altre non ha molta importanza se ne sia dotto o no. [...] Ché se poi fosse più istruito, non mi lamenterò di certo. In ogni caso all'architetto sono indispensabili la pittura e la matematica tanto quanto lo è al poeta la conoscenza della voce e delle sillabe"⁴. Come mostra il paragone con il poeta, egli reputa indispensabili all'artista solo quelle discipline che forniscono gli strumenti essenziali al suo operare, secondo l'ideale di un sapere 'pragmatico' che trova riscontro anche in altre opere. Ma, secondo Rensselaer W. Lee, la figura del *doctus artifex* "era un'astrazione, che, se non può essere definita solo un parto dell'immaginazione, ha tuttavia avuto raramente riscontro nella realtà"⁵. Per verificare la validità di tale affermazione è bene procedere a un sistematico *excursus* dei testi albertiani in cui si accenna all'artista dotto.

Consapevole che le competenze acquisite nella bottega non possono assolvere da sole alla complessità dell'operare artistico, Alberti non solo ammonisce nel *De pictura* l'artista ad ampliare le conoscenze letterarie per diventare *doctus*, ma anche nel *De re aedificatoria* lo invita più volte a rivolgersi agli esperti⁶. In questo trattato il termine *peritus* è spesso interscambiabile con *doctus*, pertanto non è chiaro se si riferisca a un esperto in una disciplina specifica o a un uomo di cultura in senso lato. Se nel *De commodis litterarum atque incommodis* – scritto nel 1432 – il termine *doctus* designa il letterato che sconta la possibilità di pervenire alla "cognizione delle cose più sublimi e meravigliose"⁷ con una vita di sacrifici e di studio, nell'opera senile *De iciarchia* (1470) 'esperto' e 'dotto' diventano sinonimi e indicano chi ha esperienza in una pratica specifica ("esperti e dotti in quella cosa qual tu tratti")⁸. Si deduce che per Alberti la cultura non deve mai essere disgiunta dall'esperienza

rente ai testi poetici e storici, da cui l'artista trae il soggetto per le sue opere. Cfr. J. Bialostocki, *The doctus artifex and the Library of the Artist in the 16th and 17th Centuries*, in *The Message of Images. Studies in the History of Art*, Vienna, IRSA, 1988, pp. 150-65. Cfr. anche Lee, *Ut pictura poesis*, pp. 70-80.

⁴ L.B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 10, a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1966, p. 860. 'Pittura' è qui intesa nel senso di disegno, ovvero di capacità di rappresentare graficamente la forma dell'opera che si vuole realizzare. Pertanto si tratta di quelle discipline essenziali che costituiscono il metodo del progettare.

⁵ Lee, *Ut pictura poesis*, p. 70.

⁶ L.B. Alberti, *L'Architettura* II, 3, p. 106.

⁷ Id., *De commodis litterarum atque incommodis*, a cura di G. Farris, Milano, Marzorati, 1971, p. 75.

⁸ In questo trattato tornano gli ammonimenti, già presenti nel *De re aedificatoria*, sulla necessità di non affidarsi soltanto al proprio ingegno, ma di avvalersi del giudizio di dotti ed esperti. Cfr. Id., *De iciarchia*, II, a cura di C. Grayson, *Opere volgari*, Roma-Bari, Laterza, 1966, p. 244: "però che con loro raro ti seguirà che tu poi ti penta. Non par verisimile che 'l iudizio di più omini periti e buoni sia fallace".

pratica⁹. Infatti, come afferma in vari scritti, se le dottrine “sono in prima necessarie”¹⁰, devono però essere sempre accompagnate dall’esercizio¹¹.

Il dibattito tra saperi empirici e riflessione teorica è già presente nella tradizione antica¹² di matrice aristotelica; su questa scia Vitruvio afferma la necessità di conciliare *fabrica* ed *ratio* per diventare un buon architetto. Ma nel corso dei secoli il peso preponderante della committenza riduce l’architetto al ruolo di semplice capomastro. Ancora nel Rinascimento architetti come Brunelleschi, Michelozzo, Filarete, Laurana, Rossellino, Fancelli erano degli artigiani altamente qualificati che sovrintendevano all’edificazione, seguendo le direttive progettuali del committente. Si ricordi che Ludovico II Gonzaga non solo tracciava i disegni di propria mano, ma interveniva anche su questioni tecniche¹³. Persino i dipinti dell’epoca testimoniano questa prassi, tanto che l’allegoria dell’architettura ha spesso come protagonisti Papi e signori. Ciò dimostra che l’architetto non è più considerato un semplice esecutore dell’opera, ma neppure l’ideatore, bensì un intermediario tra le squadre artigiane e i committenti, detentori dell’idea¹⁴.

Alberti che, per i suoi studi umanistici e letterari costituisce un’eccezione, ha il merito di aver rivendicato all’architetto la pertinenza del progetto¹⁵ e di

⁹ P. Marolda, *Crisi e conflitto in Leon Battista Alberti*, Roma, Bonacci, 1988, p. 114.

¹⁰ L.B. Alberti, *De iaciarbia*, I, p. 217.

¹¹ Id., *Profugiorum ab erumna libri*, I, a cura di G. Ponte, Genova, Tilgher, 1988, p. 39.

¹² Per Vitruvio (*De architectura* I, 1,15-16, trad. it. di A. Corso ed E. Romano, Torino, Einaudi, 1997, p. 23) i saperi tecnici sono costituiti dall’attività pratica, che “appartiene propriamente a coloro che nei singoli settori sono specializzati”, e dalla riflessione teorica (*ratio*), comune a tutti gli uomini di cultura. In campo architettonico la *ratio* consente “di render conto e dare dimostrazione dei manufatti realizzati dall’abilità tecnica mediante il calcolo delle proporzioni” (ivi, I, 1,1, p. 13). Forse Vitruvio conosceva tramite una dossografia o una fonte intermedia il passo della *Metafisica* di Aristotele (I, 1 981a-b) in cui viene formulata la distinzione tra *architécton* e *cheirotéchnes*, alla quale risale la distinzione vitruviana tra architetti e fabbri (VI, 8, 9). In ogni caso la problematica era diffusa nel dibattito ellenistico sulle *technai* e anche Cicerone la riprende nel *De oratore* (I, 186 sgg.) ove Crasso afferma che senza una metodologia unificante (*scientia*) non vi è un sapere sistematico (*ars*), ma solo *res*, dati empirici disarticolati.

¹³ In una lettera del 26 aprile 1472, non ritenendo tecnicamente corretti gli scavi fatti eseguire per le fondamenta, Ludovico dà al proprio architetto, Luca Fancelli, competenti consigli sul modo di procedere nei lavori. A.M. Lorenzoni, *Il principe e l’architetto. Luca Fancelli al servizio di Ludovico II Gonzaga*, in C. Mozzarelli et al., cur., *La corte di Mantova nell’età di Andrea Mantegna: 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 235-37.

¹⁴ Si pensi all’affresco di Vasari, in cui Papa Paolo III, intento a dirigere i lavori del Vaticano, esamina la pianta degli edifici (1546, Palazzo della Cancelleria, Roma), e all’altro, che ritrae alcuni artisti, tra cui lo stesso Vasari con in mano il progetto, insieme a Cosimo I che tiene un compasso, simbolo dell’idea (Palazzo Vecchio, Firenze).

¹⁵ Ancora nel Quattrocento il ‘disegno’ non era un concetto di pertinenza di un esperto del campo architettonico. Infatti la competizione per la facciata della cattedrale di Firenze (1491) vede impegnati, oltre ai disegni di scultori e pittori, anche quelli di un carpentiere, un lavoratore di metalli e un canonico del Duomo. M. Hollingsworth, *Alberti: a Courtier and his Patrons*, in Mozzarelli et al., cur., *La corte di Mantova nell’età di Andrea Mantegna*, p. 217.

aver sottolineato la necessità di accompagnare il momento ideativo all'esperienza pratica ("Fugge gl'ingegni non periti quella idea delle bellezze, quale i bene essercitatissimi appena discernono"¹⁶). L'importanza di un sapere che si radica nell'esperienza è ribadito nel romanzo allegorico *Momus sive de principe*. In quest'opera Caronte si prende gioco del filosofo Gelasto, intento nelle sue "ricerche sul cielo"¹⁷, e, di contro, loda il pittore, acuto osservatore delle "forme del corpo". Per Alberti, infatti, il fare degli artisti è il modo concreto del conoscere, e consente, meglio di tanti altri approcci più teorici, di avvicinarsi alla verità. Da questo esame dei concetti di *doctus* e *peritus* emerge che l'immagine dell'artista dotto, delineata nel *De pictura*, deve essere letta in due direzioni: non solo nel senso di un 'tecnico' dotato di una adeguata preparazione culturale, ma anche di un 'dotto' interessato all'operatività pratica.

A conferma può essere utile il confronto tra le due versioni del *De pictura*: quella latina è indirizzata a Giovan Francesco Gonzaga, un uomo di cultura che si diletta di arti figurative; quella volgare è rivolta a Filippo Brunelleschi che Alberti considera un 'collega' nella pratica di quelle arti liberali, di carattere scientifico, che al pari delle lettere, seppur diversamente, impiegano l'ingegno¹⁸. Molto si è discusso sulla priorità della versione latina o volgare, ma la questione appare secondaria rispetto a una prassi di 'intercambiabilità' tra le due lingue che si ripete per diverse opere¹⁹ (*Elementa picture*, *Uxoriam*, *Naufragus*) e che, lungi dal ridursi a un mero *ludus* umanistico, risponde, probabilmente, all'esigenza di raggiungere un pubblico più ampio. In particolare nel caso del *De pictura* i due testi acquistano una speciale autonomia, ratificando la promozione della pittura da arte artigianale ad attività intellettuale su un duplice piano che investe sia le arti del trivio sia del quadrivio. Tuttavia il rapporto con le scienze è sentito come una necessità ("Pertanto affermo sia necessario al pittore imprendere geometria"), mentre quello con le lettere viene relegato nella sfera del diletto: "E farassi per loro dilettersi de' poeti e degli oratori. Questi hanno molti ornamenti comuni col pittore"²⁰.

È evidente che la figura dell'artista dotto si rivela prolifica di aperture in diverse direzioni. Occorre, pertanto, affrontare la questione da un altro punto di vista: quello dei destinatari dei trattati albertiani. Secondo questa pro-

¹⁶ L.B. Alberti, *De pictura*, III, 56, p. 96.

¹⁷ Id., *Momo o del principe*, a cura di R. Consolo, Genova, Costa & Nolan, 1986, p. 257. Per quanto riguarda il rapporto di Alberti con la filosofia cfr. M. Paoli, *L'idée de nature chez Leon Battista Alberti (1404-1472)*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1999, pp. 19 sgg.

¹⁸ C. Smith, *Architecture in the Culture of Early Humanism*, New York 1992, pp. 22-23. Cfr. A. Grafton, *Leon Battista Alberti. Un genio universale*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 95 sgg.

¹⁹ Per un esame delle opere albertiane in doppia redazione cfr. G. Gorni, rec. al III vol. di Alberti, *Opere volgari*, "Studi medievali", III, XIV (1973), pp. 246-58.

²⁰ L.B. Alberti, *De pictura*, III, 53, p. 92. Il cenno agli 'ornamenti' in questo passo si riferisce all'*elocutio* che dà enfasi al linguaggio retorico/pittorico (le metafore e i traslati in pittura si traducono negli aspetti coloristici), rafforzando implicitamente il rapporto con le arti del trivio.

spettiva la figura del *doctus artifex* assurge a paradigma ermeneutico, intorno al quale si instaura una relazione tridiana tra artista, committente e pubblico.

È stato osservato che il *De pictura*, a differenza degli altri testi contemporanei, propone una nuova articolazione della pratica e della teoria pittorica, fondata sulla consapevolezza che la pittura sia un'arte liberale la cui conoscenza è degna degli uomini di origini nobiliari²¹, contravvenendo così un'antica tradizione di ascendenza aristocratica²². Il lettore di Alberti, infatti, non è più l'artigiano in cerca di regole operative, ma un destinatario colto che deve avere competenze in ambiti differenti e deve essere in grado di leggere il latino umanistico dato che tutti e tre i trattati furono scritti in questa lingua²³. Non ci soffermiamo sulla *vexata quaestio* della priorità latina o volgare del *De pictura* perché in ogni caso la versione volgare, benché linguisticamente più accessibile agli artisti, mantiene le ambizioni teoriche di quella latina; inoltre dal numero dei codici manoscritti appare meno diffusa, nel Quattrocento, rispetto all'altra. Già a fine secolo sembra che si andasse perdendo il ricordo della versione volgare tanto che si fecero nuove traduzioni in italiano ma direttamente dal testo latino²⁴.

Inoltre, il destinatario dei trattati albertiani deve padroneggiare nozioni di teoria musicale per cogliere le analogie tra rapporti armonici e proporzioni estetiche, e gli occorre pure una certa familiarità con le opere dei retori e dei poeti per poter seguire le digressioni storico-letterarie ricorrenti nei testi. Infine per seguire le dimostrazioni della costruzione prospettica il lettore deve avere una padronanza di matematica e geometria che mancava persino agli uomini più

²¹ Cfr. Introduction a L.B. Alberti, *La peinture*, a cura di Th. Golsenne e B. Prévost, Paris, Éditions du Seuil, 2004, pp. 13-15.

²² Plutarco, *Vita di Pericle*, in *Vite Parallele*, a cura di C. Carena, Milano, Mondadori, 1981, p. 546: "Chi attende a un lavoro manuale e vile, con la fatica stessa che spende in cose inutili testimonia la propria indifferenza verso le nobili. Nessun giovane ben nato, dopo aver visto lo Zeus di Pisa [Olimpico] o l'Era di Argo bramò essere Fidia o Policletto [...] Se un prodotto ci diletta perché grazioso, non è necessariamente degno d'invidia il produttore". Il passo è ripreso da Luciano (*Il sogno o la vita di Luciano* 9, trad. it. di S. Maffei, in *Descrizioni di opere d'arte*, Torino, Einaudi, 1994, p. 9) il quale ribadisce come, nonostante la lode rivolta alle opere, nessuno dotato di senno stimerebbe l'artefice che rimane pur sempre "un operaio, uno che lavora con le mani".

²³ Il *De re aedificatoria*, scritto in latino, non fu mai tradotto dall'Alberti, e per quanto riguarda il *De statua* è ormai comunemente accettato che la traduzione volgare contenuta negli *Opuscoli morali* curati da Cosimo Bartoli (Venezia 1568) è opera di quest'ultimo. Cfr. l'introduzione di O. Morisani che ha ripubblicato il testo tradotto dal Bartoli: L.B. Alberti, *De statua*, Catania, Edizioni dell'Università, 1961.

²⁴ Sulle due versioni del trattato si veda C. Grayson, *Studi su Leon Battista Alberti*, Firenze, Olschki, 1998, pp. 57-66 e 245-69. Sulla *vexata quaestio* della priorità del trattato latino o volgare si veda l'incisiva sintesi di L. Bertolini nel catalogo a cura di J. Rykwert e A. Engel, *Leon Battista Alberti*, Milano, Electa, 1994, pp. 423-424.

colti²⁵. Secondo Baxandall gli unici lettori in grado di comprendere il *De pictura* erano gli allievi della Ca' Zoiosa, la scuola mantovana di Vittorino da Feltre – bibliotecario e pedagogo dei Gonzaga –: tra i suoi allievi, infatti, si annoverano alcuni signori come Ludovico Gonzaga e Federico da Montefeltro e l'amico di Alberti, Andrea de' Bussi, futuro vescovo di Aleria²⁶. Includendo tra le materie di studio anche le discipline scientifiche e il disegno, Vittorino aveva creato il *milieu* più adatto alla ricezione del testo albertiano.

Il *De pictura*, infatti, appare indirizzato a un particolare e inconsueto tipo di umanista informato sulla teoria e diletta nella pratica²⁷, e anche il *De re aedificatoria* non si rivolge solo a chi è del mestiere, ma alle persone colte in generale²⁸, seppur dotate di una certa competenza tecnica. Si tratta appunto di una figura che non trova conferma tra gli artisti del tempo, validando così la tesi di Lee. I soli pittori che fecero proprie le indicazioni albertiane furono Piero della Francesca e Mantegna²⁹, i quali lavorarono nelle corti di mecenati aperti alle idee dell'umanista: Federico da Montefeltro (Urbino) e Ludovico Gonzaga (Mantova). Ma si possono considerare due eccezioni, dato che essi ebbero anche interessi teorici e probabilmente conobbero personalmente l'Alberti. Tra gli artisti colti che lessero il *De pictura* si può menzionare Antonio Averlino, detto il Filarete, il quale ne riporta un lungo passaggio nel suo *Trattato di architettura* (1461-64)³⁰. Pertanto questo testo, pur così importante per la rappresentazione pittorica, circolò poco tra gli artisti del tempo e

²⁵ Si ricordi il rimprovero di Paolo Pino ad Alberti (*Dialogo di Pittura*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, vol. I, Bari, Laterza, 1960, p. 96) per aver scritto un trattato "il quale è più di matematica che di pittura, ancor che prometti il contrario". Sulla difficile lettura del I libro "tutto matematico" del *De pictura* cfr. M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, Milano, Jaca Book, 1994, p. 169.

²⁶ Ivi, p. 172. Cfr. L. Rotondi Secchi Tarugi, *Il metodo pedagogico di Vittorino da Feltre*, in Id., cur., *L'educazione e la formazione intellettuale nell'età dell'Umanesimo*, Milano, Guerini, 1992, pp. 193-204.

²⁷ L. Bertolini (*Sulla precedenza della versione volgare del De pictura di Leon Battista Alberti*, in *Studi per Umberto Carpi*, a cura di M. Santagata e A. Stussi, Pisa, ETS, 2000, p. 210), dopo un'accurata analisi volta a dimostrare la precedenza della versione volgare del *De pictura*, dichiara: "L'Alberti si decise a trasferirlo in latino ad uso di un pubblico che, più esigente dal punto di vista scientifico e letterario, *en amateur* si diletta di pittura, piuttosto teorica che pratica, partendo da cognizioni scolastiche".

²⁸ L.B. Alberti, *L'Architettura* II, 11, pp.156-58: "Quest'opera non è scritta solo per chi è del mestiere ma anche per chi ama occuparsi di argomenti nobili, mi piace quindi intercalare a volte narrazioni a scopo di diletto, che del resto non sono del tutto fuor di luogo".

²⁹ Secondo Baxandall (*Giotto e gli umanisti*, pp. 176-77) il *Compianto su Cristo morto* di Mantegna segue le indicazioni del *De pictura* riguardo al numero dei personaggi, al tema del *mortuus languidus* e ai concetti di *copia* e *varietas*.

³⁰ Sembra che Filarete, autore del primo trattato d'architettura in volgare, abbia letto direttamente la versione latina del *De pictura*. Cfr. S. Deswarte-Rosa, *Le De pictura, un traité humaniste pour un art "mécanique"*, introduzione al *De la peinture-De pictura*, Paris, Macula Dédale, 1992, p. 58.

raggiunse notorietà soprattutto presso gli umanisti, amici e ammiratori dell'Alberti, esercitando la sua influenza spesso per via indiretta. Bartolomeo Fazio, infatti, vi fa riferimento, ricordando la personalità dell'autore nel suo *De viris illustribus* (1456) e Cristoforo Landino ne parla nel *Proemio al Comento sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta fiorentino* (1481)³¹.

Probabilmente i veri destinatari dei trattati albertiani si potrebbero individuare, più che tra gli artisti, tra gli stessi dotti uditori delle corti signorili a cui l'umanista rivolge anche il *Philodoxeos*, il *De equo animante*, il *Teogenio*, i *Ludi Matematici*³². Sono conferma di questa ricezione da parte di un'élite colta gli echi del *De pictura* nella *Politia letteraria* (1460 ca.) di Angelo Decembrio in cui Lionello d'Este discute di argomenti d'arte con un gruppo di cortigiani³³. Anche il *De re aedificatoria* si rivolge più agli uomini di cultura che ai professionisti se Filarete sente la necessità di scrivere un trattato in volgare benché già "altri valentissimi uomini abbino scritto opere elegantissime" come il 'dottissimo' Battista Alberti. L'Averlino, infatti, considerando il *De re aedificatoria* un testo destinato soprattutto agli 'intendenti in lettere', precisa che il suo trattato si differenzia non solo per il registro linguistico, ma anche per il pubblico a cui si rivolge³⁴. Pertanto i destinatari del *De re aedificatoria* sono i committenti, che talvolta si dilettono di intervenire nella progettazione e nella direzione dei lavori e nei confronti dei quali l'umanista vuole affermare la propria dignità di esperto. Come è noto, infatti, Ludovico Gonzaga era solito prendere le decisioni più importanti riguardo ai progetti delle opere, intervenendo non solo sul piano economico e organizzativo, ma pure a livello direttivo e deliberativo. Al contrario, nella lettera (23 ottobre 1470) di ringraziamento ad Alberti per il disegno del Sant'Andrea, Ludovico dichiara di voler discutere con lui delle proprie idee al riguardo, ma di rimettersi in ogni caso alle decisioni dell'umanista³⁵.

³¹ M. Baxandall, *Alberti and Cristoforo Landino: the practical criticism of painting*, "Convegno Internazionale indetto nel V centenario della morte di Leon Battista Alberti (1972)", Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, pp. 143-54.

³² Alberti dedica generalmente le sue opere ad amici, a membri della sua famiglia o a principi mecenati. In particolare il *Philodoxeos*, il *Teogenio* e il *De equo animante* sono dedicati a Leonello d'Este e i *Ludi Matematici* a suo fratello Meliaduso (cfr. J. Rykwert, *Leon Battista Alberti a Ferrara*, in Rykwert, Engel, curr., *Leon Battista Alberti*, pp. 158-61); il *De pictura* (versione latina) a Giovan Francesco Gonzaga; l'*Uxoria* (versione volgare) a Piero de Medici; i *Trivium senatoria* e il *De re aedificatoria* al giovane Lorenzo.

³³ M. Baxandall, *A dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este: Angelo Decembrio's De politia littaria pars. LXVIII*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" XXVI (1963), pp. 304-26.

³⁴ A. Averlino, detto Filarete, *Trattato di architettura* (1461-64), I, Milano, Il Polifilo, 1972, pp. 9-11. Sul rapporto di imitazione/emulazione che Filarete instaurò con il modello albertiano cfr. J. Onians, *Bearers of Meaning: the Classical Orders in Antiquity, in the Middle Ages and Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1988, cap. XI, pp. 158-70.

³⁵ C. Vasic Vatovec, *Luca Fancelli architetto. Epistolario gonzaghesco*, Firenze, Uniedit,

Una nuova figura di lettore si affaccia, quindi, nel panorama della ricezione dei testi umanistici: un uomo di cultura che si dedica all'arte per diletto, come si evince chiaramente dall'epistola dedicatoria del *De pictura* a Giovan Francesco Gonzaga (*te maximum in modum his ingenuis artibus delectari*³⁶). Sebbene oggi il termine 'dilettante' rivesta connotazioni negative, etimologicamente si collega al piacere suscitato dalla pratica artistica e indica, in contrapposizione all'artista di mestiere, colui che si dedica alle arti come completamento della propria formazione. Il 'dilettantismo' come dote del perfetto gentiluomo e, di conseguenza, come elemento del *curriculum* della sua educazione, secondo quanto richiesto dal Castiglione³⁷, diventa una moda diffusa nel Rinascimento. Secondo questa tradizione sia la pratica che il godimento della poesia, della musica e della pittura sono considerate un passatempo appropriato all'uomo di corte, al gentiluomo, al principe³⁸. Se la pittura e la scultura sono da includere tra le conoscenze necessarie a un certo *status* sociale, lo si deve all'assimilazione, ormai implicitamente considerata acquisita, delle arti figurative a quelle liberali e, soprattutto, alla familiarità che i principi e i signori cominciano a intrattenere con gli artisti. Lo stesso Alberti, infatti, con i suoi committenti di ascendenza nobiliare stringeva rapporti di amicizia e stima³⁹.

L'esempio più famoso di 'dilettante' è rappresentato proprio dallo stesso Alberti⁴⁰, il quale più che un artista di mestiere può essere considerato un intellettuale eclettico che si dedica all'arte nei suoi momenti di *otium*: "Sia licito confessare di me stesso. Io se mai per mio piacere mi do a dipingere, –

1979, p. 120. Secondo Filarete (*Trattato di architettura*), la Badia di Fiesole fu disegnata dal suo committente Cosimo de' Medici e dal suo abate Timoteo Maffei. Esistono, inoltre, numerose testimonianze delle interferenze di Lorenzo il Magnifico ed Ercole d'Este nei progetti architettonici. Cfr. M. Martelli, *I pensieri architettonici del Magnifico*, "Commentari", XVII (1966), pp. 107-11; B.L. Brown, *An Enthusiastic Amateur: Lorenzo de Medici as Architect*, "Renaissance Quarterly", XLVI (1993), pp. 1-27.

³⁶ L.B. Alberti, *De pictura*, p. 9.

³⁷ B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, I, 49, Torino, Einaudi, 1998, p. 103.

³⁸ Sulle occupazioni che un uomo 'ben costumato' pratica per diletto Alberti (*De iciarchia*, vol. II, p. 238) indica "pingere e fingere concerti, o componere qualche dimensione e finitura di qualche tempio, o scrivere qualche poema, qualche istoria".

³⁹ Sul particolare rapporto, abbastanza autonomo, instaurato da Alberti con i committenti cfr. V. Fontana, *Artisti e committenti nella Roma del Quattrocento. L. B. Alberti e la sua opera mediatrice*, Roma, Ist. Naz. di Studi romani, 1973. Sullo stesso argomento si vedano gli studi più recenti di J. Rykwert, *I committenti e i loro edifici. Sigismondo Malatesta di Rimini e il Tempio Malatestiano*, e di R. Tavernor, *I Gonzaga committenti dei progetti albertiani per San Sebastiano e Sant'Andrea a Mantova e per la tribuna della Santissima Annunziata a Firenze*, nel catalogo a cura di Rykwert, Engel, rispettivamente alle pp. 378-81 e 382-91.

⁴⁰ L.B. Alberti, *Profugiorum ab erumna libri*, p. 20: "Io non potrei dipingere né fingere di cera un Ercole, un fauno, una ninfa, perché non sono esercitato in questi artifici. Potrebbe questo forse qui Battista, quale se ne diletta e scrissene".

qual cosa fo non raro quando dall'altre mie maggiori faccende io truovo ozio –, ivi con tanta voluttà sto fermo al lavoro, che spesso mi maraviglio così avere passate tre o quattro ore”⁴¹. In effetti soltanto nel campo architettonico lo si può considerare un vero professionista, ma Alberti inizia a dedicarsi a tale pratica solo intorno alla metà del Quattrocento, quando era già famoso come letterato. Per quanto riguarda le altre due arti figurative, invece, la sua attività fu solo occasionale e per puro diletto⁴². Ne costituisce conferma il fatto che della sua pratica scultorea rimane solo una medaglia-autoritratto in bronzo, secondo una moda diffusa tra i gentiluomini del tempo⁴³, mentre vari e incerti sono i tentativi di ulteriori attribuzioni⁴⁴.

La figura del 'dilettante', inaugurata da Castiglione, si ripresenta in parecchi scritti del Cinquecento e del Seicento. Si pensi a *Il principe* (Venezia 1561) di Giovanni Battista Pigna o a *The Compleat Gentleman* (1622) di Henry Peacham, che nel suo trattato raccomanda per l'educazione del perfet-

⁴¹ Id., *De pictura*, II,28, p. 50. Ma si veda anche l'autobiografia curata da R. Fubini e A. Menci Gallorini (*L'autobiografia di L. B. Alberti. Studio e edizione*, "Rinascimento", II, XII (1972), pp. 21-78). In questo modo Alberti contribuisce da solo ad accreditare l'idea di diletantismo sia come pittore che come scultore diffusa poi dal Vasari. Cfr. G. Vasari, *Vita di Leon Battista Alberti*, in *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* (1568), a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, Firenze, Sansoni, 1971, vol. III, p. 288: "Nella pittura non fece Leon Battista opere grandi né molto belle, con ciò sia che quelle che si veggiono di sua mano, che sono pochissime, non hanno molta perfezzione; né è gran fatto, perché egli attese più a gli studii che al disegno". Si tratta di una convinzione destinata ad animare una lunga tradizione fino allo Schlosser (*Il non artista Leon Battista Alberti*, in Id., *Xenia*, Bari, Laterza, 1938, pp. 9-46).

⁴² Esistono fonti contemporanee che testimoniano l'attività scultorea dell'Alberti tra cui C. Landino nel *Comento sopra la Comedia di Dante Alighieri* (1481), l'autobiografia albertiana e la lettera dedicatoria del *De re aedificatoria* scritta dal Poliziano a Lorenzo de' Medici, in cui Alberti è chiamato *pictor* e *statuarius* (ed. cit., p. 2). Cfr. anche R. Watkins, *L. B. Alberti's emblem, the winged eye and his name Leo*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1960, pp. 256-58.

⁴³ La medaglia con l'autoritratto dell'umanista è conservata alla National Gallery of Art di Washington. Cfr. L. Syson, *Medaglie*, schede in appendice al catalogo della mostra mantovana curato da Rykwert, p. 474. I medaglioni-ritratto, non richiedendo particolare fatica o specializzazione, erano una pratica diffusa presso i gentiluomini. U. Middeldorf, *On the dilettante sculptor*, "Apollo", 107, 2 (1978), p. 319. La medaglia, facile da realizzare, maneggevole, adatta per le sue qualità formali ed espressive ad assolvere a scopi celebrativi diviene un oggetto emblematico della cultura umanistica. Cfr. M.G. Trenti Antonelli, *Il ruolo della medaglia nella cultura umanistica*, in *Le muse e il principe*, Modena, Panini, 1991, pp. 25-35.

⁴⁴ Tra i vari tentativi di reintegrare il regesto pittorico e scultoreo di Alberti si ricorda l'attribuzione compiuta dal Badt del busto di Ludovico III Gonzaga a Berlino (K. Badt, *Drei plastische Arbeiten von Leone Battista Alberti*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", VIII (1957-59), pp. 78-87); quella del Grayson (*Studi su Leon Battista Alberti*, pp. 77-80) del disegno di un autoritratto nel codice V.E. n. 738 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Cfr. anche i saggi di L. Syson (*Alberti e la ritrattistica*, pp. 46-53), di J. Pieper (*Un ritratto di Leon Battista Alberti architetto: osservazioni su due capitelli emblematici nel Duomo di Pienza*, pp. 54-63) e di R. Tavernor (*La ritrattistica e l'interesse di Alberti per il futuro*, pp. 64-69) contenuti nel catalogo a cura di Rykwert, Engel.

to gentiluomo l'esercizio della pittura, della musica, della poesia, degli studi classici, del collezionismo di monete o altre antichità e curiosità naturali. All'origine di questo percorso si può individuare, come è stato dimostrato, quel *doctus artifex* che è il vero destinatario dei trattati albertiani. Ma questa figura non è ravvisabile nel lettore intenzionale a cui Alberti si rivolge (gli artisti del tempo) e solo parzialmente in quello reale (il potenziale pubblico dei dotti e dei signori suoi contemporanei), ma più probabilmente in quello virtuale dei posteri⁴⁵, se, come afferma Baxandall, il *doctus artifex* può essere considerato l'"immagine idealizzata dello stesso Alberti"⁴⁶.

⁴⁵ Per questa classificazione dei lettori albertiani si veda N. Bianchi Bensimon, "Leggetemi e amatevi": la relation auteur-public dans l'oeuvre de L. B. Alberti, in *Hommage à Jacqueline Brunet*, vol. I, a cura di M. Diaz-Rozzotto, "Annales Littéraires de l'Université de Franche-Compté", Paris (1997), pp. 365-81. Per un'ulteriore analisi cfr. Id., *Unicité du regard et pluralité des voix. Essai de lecture de Leon Battista Alberti*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.

⁴⁶ Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, p. 169. Per un esame più approfondito su questi temi mi si permetta di rinviare al mio *L'altro sapere. Bello, arte, immagine in Leon Battista Alberti*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2000, in part. pp. 80-92.