

CENTRE D'ÉTUDES SUPÉRIEURES DE LA RENAISSANCE

Le savoir de Mantice

VIE SOLITAIRE, VIE CIVILE.
L' HUMANISME
DE PÉTRARQUE À ALBERTI

ACTES DU XLVII^e COLLOQUE INTERNATIONAL
D'ÉTUDES HUMANISTES
TOURS, 28 JUIN-2 JUILLET 2004

Sous la direction de
Frank La Brasca et Christian Trottmann



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2011

www.honorechampion.com

Ouvrage publié avec le soutien
du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance
du Centre National de la Recherche Scientifique
et du Conseil Régional de la Région Centre

Conception graphique
Mickaël ROBERT

Mise en page
Alice Nut

Diffusion hors France: Éditions Slatkine, Genève
www.slatkine.com

© 2011. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.
© Tous droits réservés
pour l'ensemble des illustrations présentées dans ce volume.
ISSN: 1262-2869 / ISBN: 978-2-7453-2226-5

Elisabetta Di Stefano

*Leon Battista Alberti e l'estetica
della contemplazione*

Nell'intercenale *Fatum et Fortuna* Leon Battista Alberti raffigura icasticamente la sua concezione della vita e la tipologia delle umane esistenze : nel fiume *Bios* le anime devono nuotare per raggiungere la riva estrema della morte ; alcune si affidano soltanto alle proprie forze o collaborano sulle *naviculae* per evitare il naufragio, altre se ne stanno in ozio¹. Si delinea così una distinzione tra due categorie di uomini, a seconda del diverso modo di impiegare il tempo : i virtuosi, gli industriosi, i buoni massai da un lato e gli ignavi, gli « ociosi », i « desidiosi » dall'altro².

Nel passaggio dal XIV al XV secolo la concezione medievale del tempo, basata sui ritmi lenti e ciclici dei raccolti stagionali e della preghiera, cambia : subentrano ritmi più incalzanti legati alle trasformazioni economiche e ad una visione laica della vita che radica nel lavoro e nella dimensione etica e civile il senso dell'esistenza. Accogliendo questa concezione, Alberti si fa promotore di un ideale imperniato sulla *praxis*, sulla vita attiva nemica degli ozi, contro i quali si scaglia duramente nei *Libri della Famiglia* :

sarà necessario a chi curi d'ornarsi di laude e fama fuggire e ostare molto all'ozio e inerzia, [...] Nulla si trova onde tanto facile surga disonore e infamia quanto all'ozio.

-
1. L. B. Alberti, « *Fatum et Fortuna* », in *Intercenales*, trad. it. a cura di F. Bacchelli e L. D'Ascia, Bologna, Pendragon, 2003, p. 49.
 2. A. G. Cassani, *La fatica del costruire. Tempo e materia nel pensiero di Leon Battista Alberti*, Milano, Unicopli, 2000, p. 63 *sqq.*

El grembo degli oziosi sempre fu nido e cova de' vizii; nulla si truova tanto nelle cose pubbliche e private nocivo e pestifero quanto sono i cittadini ignavi e inerti.³

E nei *Profugiorum ab erumna libri*, in cui offre suggerimenti su come affrontare le difficoltà, sostiene che l'invocazione dell'aiuto divino non deve risolversi in un'attesa inerte e paralizzante, ma è sempre opportuno compiere il possibile per superare i momenti avversi⁴. Dal *De iciarchia*⁵ agli *Apologi*⁶, dalle *Intercenali*⁷ agli elogi del *Canis*⁸ e della *Musca*⁹ i riferimenti ai testi albertiani si possono moltiplicare, ma soprattutto il confronto con l'autobiografia¹⁰, che traccia il ritratto di un uomo dedito a diverse attività, mostra la coerenza tra gli ideali di vita professati negli scritti e la pratica di un *modus vivendi* imperniato sull'azione.

Dopo questa apologia della prassi, sorprende leggere nei *Libri della Famiglia* che l'attività peculiare dell'uomo, quella che lo contraddistingue dagli animali proni al suolo, è la « contemplazione »: citando il filosofo Anassagora, Lionardo ricorda che l'uomo fu creato da Dio per essere « contemplatore del cielo, delle stelle, e del sole, e di tutte quelle sue meravigliose

-
3. L. B. Alberti, *I libri della Famiglia*, II, a cura di R. Romano e A. Tenenti, Torino, Einaudi, 1994², p. 158-159.
 4. *Id.*, *Profugiorum ab erumna libri*, III, a cura di G. Ponte, Genova, Tilgher, 1988, *passim* e in part. p. 96.
 5. *Id.*, *De iciarchia*, II, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1966, p. 239-240: « Gli uomini oziosi sono simili a chi dorme: né vivi quasi, né in tutto morti. [...] Così non sarà vita in noi l'alitare solo aspettando la sera, e lasciarsi in abbandono errar l'animo suo in servitù del corpo; ma sarà vita in noi lo adoperarsi continuo, e sarà vita ottima bene adoperarsi in cose ottime. [...] E sarebbe meglio essere una statua figurata simile all'omo, che ozioso simile a un tronco fatto in forma d'uomo ».
 6. *Id.*, *Apologi ed elogi*, a cura di R. Contarino, Genova, Costa & Nolan, 1984, in part. « Apologo » XXVIII, p. 54; LVIII, p. 62; LXXIX p. 68-70 e LXXXI, p. 70.
 7. La condanna dell'ozio continua nelle *Intercenali* attraverso le parole di Philoponius in « *Erumna* » (*Intercenales*, *op. cit.*, p. 305 *sqq.*) e viene stigmatizzata in una sentenza di « *Convelata* » (*Intercenales*, *op. cit.*, p. 557): « Il detto *Non bisogna mettersi a sedere sul moggio* lo intendiamo nel senso che bisogna evitare l'ozio ».
 8. *Id.*, « *Canis* », in *Apologi ed elogi*, *op. cit.*, p. 163: « Non trascorse nessun giorno nell'ozio, ma agì e investigò tutto quello che è degno di esser conosciuto; tentò le imprese più difficili, impegnative e prestigiose; non risparmiò mai fatiche e veglie ».
 9. *Id.*, « *Musca* », in *Apologi ed elogi*, *op. cit.*, p. 191: « Voi, nella vostra stolta malvagità, detestate la solerzia delle mosche, perché con il loro proposito di ricerca filosofica non vi permettono in nessun momento di restare oziosi? O pigri e lenti, che a stento anche col pungolo la mosca riesce a spingere all'azione, imparate i buoni costumi dalla solerte mosca, maestra di virtù! La mosca non sta mai in ozio e stimola, come può, i pigri al loro compito ».
 10. R. Fubini e A. Menci Gallorini (a cura di), « L'autobiografia di L. B. Alberti. Studio e edizione », *Rinascimento*, s. II, vol. XII, 1972, p. 21-78.

opere divine »¹¹. Sull'eco delle note parole dell'Ulisse dantesco¹², Alberti individua lo scopo dell'umana esistenza non nell'ozioso abrutimento, ma nel perseguire alte mete : « l'uomo nacque non per atiristarsi in ozio, ma per adoperarsi in cose magnifiche e ample »¹³.

L'elogio della vita attiva cede il posto ad una proposta esistenziale finalizzata alla riflessione filosofica che, secondo Aristotele, scaturisce dall'ammirata contemplazione di quei fenomeni naturali di cui ci sfugge una chiara comprensione :

gli uomini hanno cominciato a filosofare, ora come in origine, a causa della meraviglia : mentre da principio restavano meravigliati di fronte alle difficoltà più semplici, in seguito, progredendo a poco a poco, giunsero a porsi problemi sempre maggiori : per esempio i problemi riguardanti i fenomeni della luna e quelli del sole e degli astri, o i problemi riguardanti la generazione dell'intero universo. Ora chi prova un senso di dubbio e di meraviglia riconosce di non sapere.¹⁴

Questa è l'origine dell'attività teoretica volta alla pura speculazione e perciò distinta, nella classificazione antica, dalla *praxis*, che riguarda l'etica, e dalla *poiesis*, che è un sapere produttivo¹⁵. Eppure, come si evince dai testi di Alberti, questa « contemplazione filosofica » è estranea ai suoi interessi principalmente pragmatici. La sua riflessione si orienta piuttosto sugli altri due orizzonti di sapere : quello pratico, negli scritti etici e allegorici, oppure quello « poietico », nei trattati che aprono la strada alla moderna teoria delle arti¹⁶.

Nel Quattrocento la speculazione filosofica è portata avanti principalmente da Marsilio Ficino che reinterpreta il pensiero di Platone alla luce della teologia cristiana e lo contamina con elementi provenienti dagli scritti aristotelici, neoplatonici, ermetici e cabalistici. Sebbene avesse contatti con i componenti dell'Accademia platonica – tra cui si annoverano anche letterati come Landino e Poliziano e un artista come Botticelli – Alberti non

11. L. B. Alberti, *I libri della Famiglia*, II, *op. cit.*, p. 160.

12. D. Alighieri, *Inferno*, XXVI, 118-120 : « Considerate la vostra semenza : / fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtute e canoscenza ».

13. L. B. Alberti, *I libri della Famiglia*, II, *op. cit.*, p. 164.

14. Aristotele, *Metafisica* I, 2, (982b), trad. it. a cura di G. Reale, Milano, Rusconi, 1993, p. 11.

15. Riprendendo Aristotele Quintiliano (*Inst. Or.*, II, 18,1) propone una classificazione delle arti in teoretiche, pratiche e poietiche. Cf. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Palermo, Aesthetica, 1993, p. 82.

16. Cf. F. Choay, « L'architecture d'aujourd'hui au miroir du *De re aedificatoria* », *Albertiana*, n. 1, 1998, p. 7-29.

può essere considerato un neoplatonico¹⁷ né, più in generale, un filosofo¹⁸. Le suggestioni che accoglie da questa o quella filosofia sono solo tasselli di un mosaico¹⁹, attinto da diverse fonti, ma profondamente radicato nella

-
17. Non sono mancati studiosi che hanno interpretato l'opera dell'umanista in chiave idealistica, perdendone di vista il carattere empirico e pragmatico. Cf. I. Behn, *Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph*, Strasburg, Heitz u. Mündel, 1911, p. 10; W. Flemming, *Die Begründung der modernen Aesthetik und Kunstwissenschaft durch L. B. Alberti*, Leipzig, Teubner, 1916; P. H. Michel, *Un idéal humain au xv^e siècle : la pensée de Leon Battista Alberti*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 505; A. Michel, *La parole et la beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 214; J. Poeschke, « Zum Begriff der Concinnitas bei Leon Battista Alberti », in *Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985*, F. Buttner e C. Lenz (dir.), München, 1985, p. 48 e s. Di contro Cf. A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino, Einaudi, 1966, p. 33. Anche Tatariewicz (*Storia dell'estetica*, vol. III, Torino, Einaudi, 1980, p. 115) si pronuncia contro il platonismo di Alberti : « Conosceva anche Platone ma non ne trasse alcun insegnamento, poiché la filosofia non lo interessava e lo stile di pensiero platonico gli era estraneo ». D'altro canto già G. Mancini (*Vita di Leon Battista Alberti*, Firenze, Sansoni, 1882, cap. XVIII, p. 484 e s.) non dava molta importanza alle relazioni di Alberti con l'Accademia platonica, nonostante Platone fosse uno degli autori più citati nel *De re aedificatoria*. Ma il fatto che l'umanista citi spesso Platone non autorizza a farne un seguace della sua dottrina tanto più che pure la tradizione aristotelica, molto viva nel Rinascimento (V. Zoubov, « La théorie architecturale d'Alberti », *Albertiana*, III, 2000, p. 29; P. O. Kristeller, *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1987, p. 27 e *sqq.*), influisce sul pensiero albertiano. Se si vuole riconoscere un certo platonismo nel pensiero di Alberti, bisogna considerare che si tratta di un neoplatonismo latino, di derivazione agostiniana e dionisiana (il *De divinis nominibus* dello Pseudo-Dionigi era stato tradotto da Ambrogio Traversari nel 1437) e quindi ben diverso da quello ficiniano. Cf. F. La Brasca, « L'arc et la flèche (Apologi, XXII). La culture philosophique de L. B. Alberti », in F. Furlan (éd.), *Leon Battista Alberti*, (Congrès International, Paris, 10-15 Avril, 1995), Paris, J. Vrin – Torino, Nino Aragno editore, 2000, p. 195.
18. Lo stesso Eugenio Garin (*La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 1961, p. 319) conferma che l'umanista, benché interessato ad alcuni aspetti della cultura pitagorico-platonica, era estraneo alle tendenze filosofiche dominanti a Firenze nella metà del Quattrocento. Un attento esame delle posizioni albertiane pro e contro la filosofia si trova in M. Paoli (*L'idée de nature chez Leon Battista Alberti*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1999, p. 26) secondo il quale Alberti mostra un atteggiamento positivo verso il sapere filosofico volto ad indagare le modalità del « bene e beato vivere ».
19. L'immagine del mosaico di saperi, per cui *nihil dictum quin prius dictum*, a cui Alberti fa esplicito riferimento nei *Profugiorum ab erumna libri* (op. cit., p. 82) è stata ripresa da Roberto Cardini (*Mosaici. Il nemico dell'Alberti*, Roma, Bulzoni, 1990) come chiave ermeneutica per l'esegesi dei testi albertiani.

realtà²⁰. Pertanto Alberti e Ficino si pongono su due linee parallele e indipendenti : l'una pragmatica e volta a conferire dignità intellettuale alle arti figurative, l'altra metafisica e interessata al puro contemplare²¹.

La differenza tra questi due orientamenti si coglie confrontando il modo in cui Ficino e Alberti esaminano i disagi e le difficoltà proprie della vita dedicata agli studi letterari. Nel *De vita triplici* (1489) il filosofo fonde la dottrina platonica della *divina mania* con la *melanconia* aristotelica dell' « uomo d'eccezione », e fa del *melanconico* un ingegno pari a dio : « alcuni melancolici talvolta superano in ingegno tutti gli altri uomini, tanto da sembrare non umani, ma piuttosto divini »²². Il *melanconico*, colui che sceglie la vita solitaria per dedicarsi allo studio e alla riflessione, godeva già di un'ampia fortuna letteraria. Dante, descritto da Boccaccio come « malinconico e pensoso »²³, nel XXI canto del *Paradiso*, pone le anime speculari nella sfera di Saturno, pianeta lento, solenne e terribile, e perciò preposto a guidare gli spiriti alla visione delle cose più alte e nascoste. Ma la vita solitaria e contemplativa, tipica del *litteratus*, produce un conflitto interiore tra genio e follia, di cui si mostra ben consapevole Francesco Petrarca nell'*Epistola metrica a Zoilo* ²⁴.

Se nel *Theogenius* Alberti avverte, nella scoperta della corrispondenza astrale tra l'uomo e i pianeti, la sensazione di « abitare tra li dii »²⁵, in realtà non considera la « maninconia » che fa perdere il sonno, rifiutare il cibo, cercare la solitudine, e crogiolarsi nel dolore, un attributo dell'ingegno,

-
20. Nella sua interessante disamina del pensiero filosofico albertiano, Frank La Brasca (« L'arc et la flèche », *op. cit.*, p. 185) individua due componenti, quella stoico-ciceroniana e quella aristotelico-plutarchiana, che si correggono reciprocamente, al fine di privilegiare la saggezza pratica rispetto a quella teorica, la *fronesis* rispetto alla *sophia*, secondo la nomenclatura utilizzata da Aristotele nel *De anima*.
21. E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, (1924), Firenze, La Nuova Italia, 1996², p. 30 *sqq.*
22. M. Ficino, *Sulla vita* (I, 5), a cura di A. Tarabochia Canavero, Milano, Rusconi, 1995, p. 105.
23. G. Boccaccio, *Vita di Dante*, cap. 8, a cura di F. Macré-Leone, Firenze, Sansoni, 1888. Su questo argomento cf. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia*, trad. it. di R. Federici, Torino, Einaudi, 1983, p. 240.
24. F. Petrarca, « Epistola metrica a Zoilo », I, v. 167, in *Poemata minora quae extant omnia*, a cura di D. De' Rossetti, vol. II, Milano, Società tip. dei Classici Italiani, 1831, *op. cit.* da R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia*, *op. cit.*, p. 234.
25. L. B. Alberti, *Theogenius*, in *Opere volgari*, vol. II, *op. cit.*, p. 68 : « Godo testé qui ragionando con voi, godo solo leggendo in questi libri, godo pensando e commentando queste e simili cose de' quali io vi ragiono, e ricordandomi la mia ben trascorsa vita, e investigando tra me cose sottili e rare sono felice, e parmi abitare fra li dii quando io investigo e ritruovo el sito e forse in noi de' cieli e suoi pianeti ».

bensì una di quelle condizioni di sofferenza da cui il letterato deve fuggire²⁶. Alla contemplazione solitaria, dedicata alle *litterae* – di cui già nel *De commodis* avvertiva tutti gli svantaggi²⁷ – antepone un *modus vivendi* calato nella realtà e una cultura che non rimane fine a se stessa²⁸. La produzione letteraria e artistica deve essere frutto non di un momento di furia irrazionale, ma di una costante e metodica *ratio*, basata sullo studio e sull'esercizio e finalizzata a giovare all'umanità e a rendere felice la vita (*ad vitam bene beateque agere*). Per questo motivo Alberti fonda la gerarchia delle arti sul criterio dell'*utilitas*²⁹ e, criticando l'immoderata speculazione metafisica, invita alla « concretezza » :

Basta, essere umano : rinuncia a investigare questi misteri sacri e imperscrutabili più a fondo di quanto consenta la vostra condizione mortale. Ricordati che a te e alle altre anime chiuse nel corpo gli dei hanno concesso soltanto questo : non ignorare del tutto quello che potete vedere materialmente.³⁰

Questo atteggiamento « a-filosofico » si fonda su un ideale di conoscenza aderente alla realtà che, contro la vacua dialettica (si pensi oltre al *Momus* anche all'intercenale *Cynicus*), induce Alberti a riprendere, nella *Musca*, l'elogio ciceroniano di Socrate, il quale aveva portato la filosofia « dal cielo in terra »³¹. Tale finalità emerge chiaramente attraverso la metafora mito-

26. *Id.*, *Profugiorum ab erumna libri*, III, *op. cit.*, p. 97.

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

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

29. Per Alberti le arti devono avere una finalità pratica. Infatti nel *De iciarchia* (II, *op. cit.*, p. 243) alla domanda « E tante arte fra gli omni a che sono ? » risponde « solo per servire agli omni ».

30. *Id.*, « *Fatum et Fortuna* », *op. cit.*, p. 47. Anche nel *De iciarchia*, (II, *op. cit.*, p. 243) Alberti condanna chi spende le proprie energie « in cose non certe e di sua natura a' mortali non concesse ». L'istanza antimetafisica, presente nel pensiero albertiano, si pone in polemica con la teologia imperante nella cultura medioevale, ma anche con alcune ricerche fisiche e matematiche troppo astratte, o ancora con le pratiche magiche e alchemiche. Cf. F. Furlan, « De l'alchimie ou des sciences inutiles : methode et valeur de la recherche chez Alberti », *Chrysopoeia*, II, 1988, p. 221-248 (versione rivista e aggiornata in F. Furlan, *Studia albertiana*, Paris, J. Vrin – Torino, Nino Aragno editore, 2003, p. 17-38).

31. G. Ponte, *Leon Battista Alberti umanista e scrittore*, Geonova, Thilgher, 1991², p. 52.

logica del *Momus*, nella quale il sapere « concreto » del pittore, abituato a scrutare le forme, è anteposto a quello astratto dei filosofi, con le loro sottigliezze, i loro cavilli verbali e le loro « ricerche sul cielo »³². Alberti condanna chi si dedica a ricerche astronomiche e matematiche, giudicate « poco necessarie e molto faticose »³³ – come i movimenti degli astri o la quadratura del cerchio –, e ritiene che il « fare » degli artisti sia il modo più adatto a cogliere la verità. Nel *Momus*, architettura e pittura vengono contrapposte alla speculazione filosofica e sono considerate fonte di un sapere che si può definire « poietico » in senso etimologico (*poiein*), in quanto la dimensione gnoseologica si fonde con quella produttiva³⁴; motivo per cui Giove si rammarica di aver affidato ai filosofi, piuttosto che agli architetti, il piano di ricostruzione del mondo³⁵.

Come interpretare quindi l'affermazione di Lionardo nei *Libri della Famiglia*, come conciliare un ideale di vita e di cultura incentrato sulla *praxis* e sulla *poiesis* con una prospettiva esistenziale volta alla pura teoresi? Si tratta, in realtà, di una contraddizione apparente, che può essere sciolta se interpretiamo quella contemplazione che distingue l'uomo dagli animali non secondo una prospettiva teoretica, ma estetica. L'uomo, infatti, è l'unico essere vivente in grado di sollevare in alto il viso e soffermarsi ad ammirare le opere della natura, senza altro scopo che la percezione del bello. Gli animali, pur possedendo sensi più acuti e ricevendo impressioni più intense, traggono il piacere dal gusto e dal tatto e sono sempre spinti dal soddisfacimento di bisogni primari, al contrario solo l'uomo sa cogliere il piacere disinteressato della bellezza³⁶.

32. L. B. Alberti, *Momo o del principe*, a cura di R. Consolo, Genova, Costa & Nolan, 1986, p. 257. In questo romanzo Alberti si scaglia con disprezzo contro i principi fisici e metafisici della tradizione aristotelica, ma la sua sprezzante ironia non risparmia nemmeno Pitagora, Teofrasto, Melisso e Parmenide, salvando solo Socrate e Democrito. Ma soprattutto egli mira a difendere la sua libertà di pensiero contro ogni principio dogmatico: in questo consiste, come afferma Garin (*Medioevo e Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 90), la « non-filosofia del filosofo ». Cf. anche L. Boschetto, « Democrito e la fisiologia della follia. La parodia della filosofia e della medicina nel *Momus* di Alberti », *Rinascimento*, s. II, vol. XXXV, 1995, p. 3-29.

33. L. B. Alberti, *De ierarhia*, II, *op. cit.*, p. 243.

34. Su questo tema mi si permetta di rinviare al mio *L'altro sapere. Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2000.

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

36. Aristotele, *Etica Eudemia*, 1230b 31-5. Cf. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, *op. cit.*, p. 356-357.

L'estetica della contemplazione trova la sua prima attestazione in un detto di Pitagora, che dichiara privilegiata la condizione dello « spettatore », ovvero di chi, libero da qualsiasi condizionamento, può godersi lo spettacolo della vita³⁷. L'affermazione è riportata nelle *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio, un testo noto nel Quattrocento grazie alla traduzione di Ambrogio Traversari (1435) e ampiamente utilizzato da Alberti nei *dicta* raccolti nell'autobiografia³⁸. Ma in realtà una vera e propria elaborazione di questa teoria risale al Medioevo. Giovanni Scoto Eriugena, filosofo alla corte di Carlo il Calvo, nel suo *De divisione naturae*, contrappone l'attitudine pratica a quella estetica, ovvero l'atteggiamento dell'uomo avido di ricchezze e l'atteggiamento disinteressato del saggio che, pur apprezzando gli oggetti belli e preziosi, li guarda senza cupidigia (*nulla libido*), ammirando semplicemente l'opera di Dio, creatore di tutte le cose³⁹. Nei secoli successivi questa « contemplazione estetica », sebbene descritta in termini meno religiosi, rimane caratterizzata da un godimento privo di qualsiasi interesse pratico, utilitaristico o persino teoretico, per culminare nell'Ottocento con la teoria di Arthur Schopenhauer, secondo la quale l'osservatore, liberandosi da tutti i condizionamenti contingenti, si rispecchia nell'oggetto e si abbandona esclusivamente al piacere della contemplazione⁴⁰.

Nell'evoluzione concettuale di questa nozione, puntualmente ricostruita dal filosofo polacco Władysław Tatarkiewicz⁴¹, Alberti costituisce una tappa significativa. Infatti le riflessioni su quell'esperienza che, a partire dal Settecento, è stata chiamata « estetica », generalmente, si trovavano in contesti estranei all'ambito propriamente artistico, come la metafisica, l'etica, la retorica. Pertanto, il merito di Alberti consiste nell'aver inserito concetti già presenti nella tradizione antica e medievale all'interno della teoria dell'arte. Ad esempio i richiami alla necessità della bellezza archi-

37. Diogene Laerzio, *Vite*, VIII, 1, *op. cit.* da W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee, op. cit.*, p. 353 : « La vita è come una gara : alcuni vengono come lottatori, altri come commercianti, ma i migliori come spettatori ».

38. Cf. S. Gentile, « Sulle prime traduzioni dal greco di Marsilio Ficino », *Rinascimento*, s. II, XXX, 1990, p.79. Su Plutarco come fonte di Alberti Cf. anche D. Marsh, « A new Source for L. B. Alberti's *Convelata* : Vat. Lat. 4037 », *Rinascimento*, s. II, XXIII, 1983, p. 213.

39. Giovanni Scoto Eriugena, *De divisione naturae* IV (*Patrologia latina*, vol. CXXII, c. 828). W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, vol. II, Torino, Einaudi, 1979, p. 119-120.

40. A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1818), III, cap. 34, 37, 38, Roma-Bari, Laterza, 2004¹¹. Per gli sviluppi novecenteschi di tale teoria Cf. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee, op. cit.*, p. 371 *sqq.*

41. *Id.*, « L'Esperienza estetica : storia del concetto », in *id.*, *Storia di sei Idee, op. cit.*, p. 353-382.

tettonica, in passato erano dovuti, per lo più, ad un'esigenza di ordine e proporzione legata al concetto di *civitas* o, per quanto riguarda i luoghi di culto, a motivazioni teologiche che si rifacevano alla metafisica della luce. Con Alberti, invece, arte e bellezza trovano un'occasione di incontro nell'esperienza vissuta dallo spettatore e acquistano una valenza significativa proprio all'interno di una riflessione estetica. Nonostante ciò, però, finora non esistono studi adeguati sul piacere che, secondo Alberti, può e deve procurare l'opera d'arte a chi la guarda; come ha osservato Daniel Arasse a proposito del *De pictura*⁴², aprendo una prospettiva di ricerca volta a sottolineare il valore « liberale » delle arti figurative.

Più interessato al fare che al percepire, Alberti non si sofferma a lungo sull'esperienza estetica, tuttavia si possono cogliere riferimenti sparsi in diverse opere: nel *De pictura* sono frequenti i richiami al piacere procurato dalle immagini – come indicano i termini *voluptas*, *delitiae*, *delectare / delectari* e *grata* e le corrispettive traduzioni volgari – e nel *De re aedificatoria* ricorrono spesso le nozioni di *gratia*, *venustas*, *amoenitas*, espressioni di una gradevolezza colta dal fruitore⁴³. Da questo esame deriva una scoperta sorprendente: quell'inerzia, più volte condannata e considerata negativamente da una prospettiva etico-politica, cambia ora di segno. Infatti nel *De iciarchia*, Alberti condanna la « lentezza » di quell' « animo desidioso » che, schivando le fatiche, si attarda in un pigro godimento dell'inoperosità⁴⁴. Invece questa stasi in cui l'azione cede il passo al piacere contemplativo, trasferendosi alla sfera estetica, si carica di connotazioni positive poiché, quasi rallentando le funzioni vitali, produce un prolungato senso di piacere (*voluptas*) e di grazia (*gratia*) e diviene l'elemento connotativo di quell'esperienza che costituisce il fine dell'esistenza umana: la contemplazione estetica.

Questa ipotesi di ricerca può essere confermata attraverso un *excursus* di passi albertiani. Ad esempio nel *De re aedificatoria* la bellezza esercita un potere taumaturgico e sedativo tale da riuscire a placare l'atteggiamento ostile e distruttivo del nemico, preservando l'integrità degli edifici: « la bellezza fa sì che l'ira distruttrice del nemico si acquieti e l'opera d'arte venga rispettata. Oserei dire insomma che nessuna qualità, meglio del decoro e della gradevolezza formale, è in grado di preservare illeso un

42. D. Arasse, « Alberti et le plaisir de la peinture : propositions de recherche », *Albertiana*, I, 1998, p. 143-152 : 143.

43. Sul lessico estetico della latinità, cf. P. Monteil, *Beau et laid en latin*, Paris, Klincksieck, 1964.

44. L. B. Alberti, *De iciarchia*, II, *op. cit.*, p. 270.

edificio dall'umano malvolere »⁴⁵. Anche nel *De pictura* la furia cruenta si placa innanzi all'opera d'arte, impedendo così a Demetrio di ardere Rodi per timore di distruggere i dipinti di Protogene⁴⁶; e l'impeto di Cassandro, che pure aveva affrontato pericolose battaglie, viene domato e vinto dalla vista del ritratto di Alessandro⁴⁷. Sebbene questo potere calmante sembri una prerogativa di tutte le opere belle, alcune immagini si prestano particolarmente a infondere una pace rasserenante che invita a indulgere nella contemplazione estetica: « l'animo nostro [...] si rallegra in sommo grado alla vista di dipinti raffiguranti plaghe ridenti, porti, vivai, zone di caccia, specchi d'acqua, divertimenti agresti, paesaggi coperti di vegetazione e fioriti »⁴⁸. In tal modo le arti figurative vengono poste sullo stesso piano della musica la quale, placando i turbamenti interiori, produce un piacere indefinibile che sembra rallentare i moti dell'animo:

Non so quello s'intervenga agli altri; questo affermo io di me, che e' possono in me questi canti e inni della chiesa quello a che fine e' dicono che furono trovati: troppo m'acquetano da ogni altra perturbazione d'animo, e commuovonmi a certa non so quale io la chiami lentezza d'animo, piena di reverenzia verso Dio.⁴⁹

Questa condizione spirituale può essere provocata anche da altri fattori che, pertanto, acquistano notevole importanza nell'architettura religiosa. Ad esempio, poca luce intorno all'altare, che Alberti vuole immerso nell'ombra di un abside senza finestre, farà sentire maggiormente la presenza divina e faciliterà il raccoglimento, ispirando timore, senso di mistero o semplicemente uno stato di contemplazione estetica in grado di « intrattenere piacevolmente l'animo e riempirlo di gioiosa meraviglia »⁵⁰. Alberti raccomanda particolare cura nell'ornamentazione dei luoghi sacri in modo che i fedeli, assorbiti nell'ammirazione di tanta bellezza, percepiscano meglio la grandezza di Dio:

45. *Id.*, *L'Architettura*, VI, 2, a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1966, p. 446. Il concetto è ripreso anche in VIII, 3, trad. it. *cit.*, p. 680: « Indubbiamente l'ornamentazione piace; [...] nulla più di essa concorre a salvare qualsiasi cosa dalla distruzione e a tramandarla ai posteri ».

46. *Id.*, *De pictura*, II, 27, a cura di C. Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 48. Sulla capacità della bellezza di tenere lontano l'odio dei nemici Cf. J. Bialostocki, « The power of Beauty: an utopian idea of Leon Battista Alberti », in AA. VV., *Studien zur toskanische Kunst. Festschrift für L. H. Heydenreich*, München, Prestel Verlag, 1964, p. 13-19.

47. L. B. Alberti, *De pictura*, II, 25, *op. cit.*, p. 44.

48. *Id.*, *L'Architettura*, IX, 4, *op. cit.*, p. 804.

49. *Id.*, *Profugiorum ab erumna libri*, *op. cit.*, p. 5.

50. *Id.*, *L'Architettura*, VII, 3, *op. cit.*, p. 542.

Raccomanderemo che il tempio sia di tanta bellezza, che nulla sia possibile immaginare che abbia un aspetto più adorno; sia disposto in ogni particolare in modo tale che i visitatori entrando vengano colpiti da stupore e da meraviglia alla vista di cose tanto degne, e provino un desiderio incontenibile di esclamare: «ciò che vediamo è realmente un luogo degno di Dio!»⁵¹

Alla contemplazione mistica, tipica dell'ascetismo medievale, in cui il fedele si annulla in un muto dialogo con la divinità, sembra sostituirsi una contemplazione estetica, in cui la bellezza diviene intermediaria tra uomo e Dio. Agendo sull'animo, infatti, svolge una funzione psagogica tale da attrarre i fedeli dentro il tempio; a tal fine un ruolo significativo è attribuito alle immagini sacre, la cui bellezza e dignità, degna di una natura divina, deve favorire il raccoglimento dei fedeli: «dal suo viso e dall'intero suo corpo devono spirare, comunicandosi ai fedeli, una grazia e una maestà degne di una natura divina: quasi accolga i presenti accennando benevolmente col capo e con la mano, spontaneamente disposto ad esaudirne le preghiere»⁵².

Consapevole di questa forza persuasiva, Alberti presta particolare attenzione alla decorazione della facciata e del vestibolo che, come l'esordio nella retorica, deve attirare l'attenzione: «La cosa migliore sarà indubbiamente provvedere affinché riescano quanto più possibile decorose quelle parti dell'edificio che più sono a contatto col pubblico o devono riuscire gradite agli ospiti: come è il caso della facciata, del vestibolo etc.»⁵³.

Nella retorica l'esordio è particolarmente importante perché deve coinvolgere l'uditorio ed è significativo che Cicerone chiarisca la sua funzione proprio attraverso una metafora architettonica:

Ogni esordio dovrà contenere o il motivo centrale dell'intera causa che sarà trattata o un'introduzione e un avviamento verso di essa o qualcosa che possa servire di ornamento e abbellimento. Però bisogna che, come avviene per i vestiboli e gli ingressi dei palazzi e dei templi, l'esordio della causa sia adeguato all'importanza della causa stessa.⁵⁴

Come l'ingresso o il vestibolo, l'esordio costituisce una soglia: segna il passaggio dalla banalità del discorso quotidiano «alla solennità della

51. *Ibid.*, VII, 3, p. 544.

52. *Ibid.*, VII, 17, p. 662.

53. *Ibid.*, IX, 1, p. 782.

54. Cicerone, *De oratore* II, 320, in *Opere retoriche*, a cura di G. Norcio, Torino, UTET, 1976, p. 421.

parola eloquente »⁵⁵. Esercitando una sorta di *captatio benevolentiae*, invita l'ascoltatore a interrompere il ritmo frenetico delle azioni, dei dialoghi, dei pensieri e lo induce a fermarsi, ad ascoltare. In tal senso l'esordio può essere messo in relazione con il frontespizio di un testo che svolge un ruolo determinante nel catturare l'attenzione del lettore. Anche in questo caso la bellezza delle immagini provoca una stasi contemplativa, un momento di transizione che deve invitare alla lettura.

La soglia, simbolo del passaggio da una dimensione pubblica ad una intima e privata, dal *negotium* all'*otium*, è il luogo in cui l'azione rallenta per cedere il posto ad una sensazione di piacere rasserenante. Pertanto la bellezza del vestibolo deve provocare una sorta di « indugio estetico », ovvero uno stato di dubbioso inappagamento : « lo spettatore, pur dopo aver più e più volte riguardato il tutto con ammirazione, non si reputerà ancora soddisfatto di quanto avrà visto senza aver dato un'ultima occhiata nell'allontanarsi »⁵⁶. Si consuma così quel momento di transizione tra la stasi contemplativa e il desiderio di nuovi gradevolissimi allettamenti : « Tutto deve accogliere festosamente l'arrivo dell'ospite. Questi, appena varcata la soglia, dovrà rimanere dubbioso se restare dove si trova – per il diletto che ne ritrae – o andare oltre verso altre parti che lo attirano con la loro piacevole eleganza »⁵⁷. Questo indugio, questo rallentamento dell'azione è determinato da un totale abbandono contemplativo che nel caso della pittura si rivela fatale per l'esistenza dell'opera d'arte. Infatti, in questo tempo rallentato la visione non avviene più con gli occhi esteriori, bensì con quelli interiori, producendo un godimento estetico che trascende l'elemento materico attraverso cui la pittura prende forma⁵⁸, poiché : « sola senza pittura per sé la bella invenzione sta grata »⁵⁹.

Da questo *excursus* è evidente che l'esperienza estetica si configura per Alberti come una sensazione che invita ad indugiare : l'azione cede il posto alla contemplazione. In tal modo l'uomo percepisce la varietà e l'armonia

55. M. Fumaroli, *La scuola del silenzio*, Milano, Adelphi, 1995, p. 461-462 : « il frontespizio segna lo spazio orientato del libro nel suo punto più delicato : la soglia. La retorica antica ha molto riflettuto sull'esordio, che realizza la transizione dalla banalità della parola quotidiana alla solennità della parola eloquente. Un libro umanistico è sempre, in certo qual modo, la proiezione scritta dell'eloquenza orale, la sua trasposizione dall'ordine dell'udito a quello della vista. [...] l'arte dell'esordio, con la sua *captatio benevolentiae* e il riassunto che preannuncia il discorso, è analoga all'arte dei cortei regali così come a quella dei frontespizi ».

56. L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 9, *op. cit.*, p. 850-852.

57. *Ibid.*, IX, 2, p. 792.

58. D. Arasse, *Alberti et le plaisir de la peinture*, *op. cit.*, p. 151.

59. L. B. Alberti, *De pictura*, III, 53, *op. cit.*, p. 92.

delle forme, dei suoni, dei colori, realizzando il fine per cui è stato creato che, ritornando alle parole di Lionardo nei *Libri della Famiglia*, è quello di:

essere creato [...] per riconoscere un primo e vero principio alle cose, ove si veggia tanta varietà, tanta dissimilitudine, bellezza e multitudine d'animali, di loro forme, stature, vestimenti e colori; per ancora 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; [...] per ancora temere e onorare Iddio udendo, vedendo, conoscendo el sole, le stelle, el corso de' cieli, e' tuoni e saette, le quali tutte cose non può non confessar l'uomo essere ordinate, fatte e dateci solo da esso Iddio.⁶⁰

Il fine dell'esistenza umana è quello di riconoscere e apprezzare la bellezza dell'opera di Dio; ciò costituisce quel *quid* divino che rende l'uomo dedito a cose nobili e alte⁶¹. Infatti in questa contemplazione estetica si rinnova ogni volta l'atto compiuto da Dio dopo la creazione, quando si fermò a contemplarne la bellezza: « Allora Dio vide tutto quello che aveva fatto, ed ecco era cosa molto buona »⁶².

È stato spesso affermato che Alberti è il primo ad instaurare l'analogia tra l'artista e Dio: nel *De pictura* infatti più di una volta definisce l'artista *alter deus*, mentre nel *Momo* e nel *Defunctus*⁶³, seguendo un percorso inverso, qualifica Dio *rerum omnium conditor*, con un appellativo tipico dell'architetto. In realtà spesso la creazione divina è stata esemplificata attraverso metafore artistiche; si pensi al *Timeo* di Platone – da cui discendono una serie di riprese medievali, dato che fu l'unico dialogo mai smarrito – e alle 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)⁶⁴. Al contrario il paragone mirante ad esemplificare l'operare dell'artista con quello divino trova sporadiche attestazioni prima della nota affermazione di Alberti, trampolino di lancio per

60. *Id.*, *I libri della Famiglia*, II, *op. cit.*, p. 162.

61. *Ibid.*, II, p. 163: « fece la Natura, cioè Iddio, l'uomo composto parte celeste e divino, parte sopra ogni mortale cosa formosissimo e nobilissimo ». Non è il caso di cogliere in queste affermazioni una dimensione religiosa, abbastanza marginale nel pensiero laico di Alberti, come ha dimostrato A. Tenenti, « La religione nei *Libri della Famiglia* albertiani », in *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, (Atti del Convegno, Mantova, 16-19 novembre 1994) Firenze, Olschki, 1999, p. 123-139.

62. *Genesis*, 31.

63. L. B. Alberti, *Momo*, *op. cit.*, p. 106: « *rerum conditor, Iuppiter* ». *Id.*, « *Defunctus* », in *Intercenales*, *op. cit.*, p. 436.

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

la nozione di artista-dio : « 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 »⁶⁵. Tuttavia alla creazione artistica viene a mancare un elemento connotativo fondamentale : è un'operazione demiurgica che prende avvio da un materiale dato, mai una *creatio ex nihilo*.

La nozione di artista come *alter deus*, che troverà ampia diffusione nella trattatistica, avvalorandosi grazie alle dichiarazioni di Leonardo⁶⁶ e all'influenza del concetto neoplatonico di *furor* divino, assume diverso significato in Alberti. Come ho tentato altrove di dimostrare⁶⁷, tale nozione, attingendo da fonti letterarie, svolge nel *De pictura* un ruolo parallelo a quella di artista-scienziato al fine di assimilare sul duplice fondamento delle arti del trivio e del quadrivio il valore liberale delle arti figurative. Al contrario un paragone più calzante si può cogliere sul versante della percezione estetica, ovvero in quell'atto contemplativo che rende l'uomo simile a Dio. D'altro canto, secondo il mito riportato da Alberti, la stessa arte pittorica nasce dalla contemplazione di un'immagine riflessa nell'acqua, e forse non è un caso che il riferimento a Narciso segua di presso l'analogia tra l'artista e Dio :

Adunque [...] qual sia pittore maestro [...] sentirà sé quasi giudicato un altro iddio. E chi dubita qui apresso la pittura essere maestra, o certo non picciolo ornamento a tutte le cose ? [...] Però usai di dire tra i miei amici, secondo la sentenza de' poeti, quel Narcisso convertito in fiore essere della pittura stato inventore ; ché già ove sia la pittura fiore d'ogni arte, ivi tutta la storia di Narcisso viene a proposito. Che dirai tu essere dipignere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte ?⁶⁸

Si ignora la provenienza di questa variante mitologica sulla nascita della pittura che non trova riscontro nelle fonti antiche⁶⁹. Potrebbe anche essere il frutto albertiano di un gioco verbale tra la metamorfosi floreale di Narciso

65. L. B. Alberti, *De pictura*, II, 26, *op. cit.*, p. 46.

66. Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, II, cap. 65, Milano, TEA, 1995, p. 59 : « La deità che ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina ».

67. Su questo argomento Cf. il mio intervento, « Leon Battista Alberti e l'idea della bellezza », in *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del « De re edificatoria »*, a cura di A. Calzona, F. P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, vol. I, Firenze, Leo S. Olschki, 2007, p. 33-45.

68. L. B. Alberti, *De pictura*, II, 26, *op. cit.*, p. 46.

69. Su questo tema cf. oltre al saggio di Barbieri precedentemente citato, H. Damisch, « L'inventeur de la peinture », e M. Brock, « Narcisse ou l'amour de la peinture : le *Dialogo di Pittura* de Paolo Pino », in *Albertiana*, IV, 2001, risp. p. 165-187 e p. 189-227.

e la pittura elogiata come fiore e ornamento di tutte le arti. Ma perché non ipotizzare che all'origine di questo mito sia operante quel piacere della contemplazione in cui consiste quel *quid* divino che è insito nell'uomo? Nell'intercenale *Anuli*, infatti, un occhio, inciso in un anello, è definito *quasi deus* e « invita a celebrare Dio in ogni cosa, a rallegrarci della sua creazione [*in eo letandum*] »⁷⁰. Ancora una volta è la capacità di contemplare e godere della bellezza che rende l'uomo « quasi divino », come indica il verbo *laetor* che esprime la gioiosa emozione provocata da ciò che è gradito e che piace.

L'ipotesi, pertanto, potrebbe trovare conferma nel famoso emblema albertiano: l'occhio, il *primus* e *praecipuus*, il più eccellente fra tutti gli organi dell'uomo, è l'immagine stessa del Dio che tutto vede, confermata nel *De re aedificatoria* dall'autorità degli Egizi⁷¹. Sebbene il rapporto con la cultura egizia ed ermetica sia uno degli aspetti più enigmatici del pensiero di Alberti, di certo è possibile individuare per l'emblema dell'occhio una fonte nella *Korè Kosmou* di Ermete Trimegisto⁷². In questo frammento tramandatoci da Stobeo – in cui fin dal titolo emerge il tema centrale dell'anima come « pupilla del cosmo » – le anime, create per ammirare la bellezza dell'universo, vengono condannate ad incarnarsi quale punizione per la loro *vana curiositas*. Il fine delle anime è la contemplazione estetica, una volta prigioniere dei corpi, però, possono vedere solo attraverso le anguste lenti vitree degli occhi mortali e invano anelano a ripristinare la beata

70. L. B. Alberti, *Anuli*, in *Intercenales*, op. cit., p. 774 sqq.

71. *Id.*, *L'Architettura*, VIII, 4, op. cit., p. 696: « Quanto agli Egizi, si servivano di simboli figurati, così: un occhio significava la divinità ». Il mito degli Egizi era molto diffuso presso gli umanisti, che li immaginavano come un popolo antichissimo, custode di un'arcana e misteriosa sapienza. Tali suggestioni erano alimentate dalla diffusione di alcuni testi sapienziali appartenenti al *Corpus Hermeticum*, la cui traduzione curava in quegli anni Marsilio Ficino. Cf. E. Garin, *Ermetismo nel Rinascimento*, Roma, Editori Riuniti, 1988. Sull'occhio come simbolo divino nella tradizione geroglifica Cf. Diodoro Siculo, *Bibliotheca*, I, 11; Plutarco, *De Iside et Osiride*, 10; Macrobio, *Saturnalia*, I, 21, 12.

72. Ermete Trimegisto, *La pupilla del mondo*, a cura di C. Poltronieri, Venezia, Marsilio, 1994. Cf. E. Garin, « Fonti albertiane », *Rivista critica di Storia della Filosofia*, XIX, 1974, p. 90-91 e *Id.*, « Studi su Leon Battista Alberti », in *Rinascite e Rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Bari, Laterza, 1975, p. 149-150. Non si hanno prove certe che Alberti conoscesse la *Korè Kosmou*, tuttavia sembra che l'avesse presente durante la redazione del *Momo*. Sulla scia di Garin, A. Di Grado e R. Consolo hanno segnalato nella loro edizione del *Momo* le probabili allusioni al frammento (op. cit., p. 32, p. 86, p. 98, p. 126, p. 144, p. 146, p. 154, p. 162, p. 250, p. 258).

visione celeste e la comunione con Dio⁷³. Emerge così la distanza tra la potenza della vista divina e la limitatezza di quella umana, ricorrente in molte opere di Alberti dal *Defunctus* al *Somnium* e a *Fatum et fortuna*. Tuttavia, nonostante questa distanza, la vista è pur sempre il senso che maggiormente avvicina l'uomo all'onnipotenza divina.

Di fronte al misterioso emblema albertiano si sono configurate due tendenze ermeneutiche: l'una lo interpreta come occhio di Dio, onnisciente e terribile⁷⁴; l'altra come occhio dell'uomo che ha toccato vette di eccellenza nei più diversi campi e per questo può essere considerato *diis persimilis*⁷⁵. In realtà, sembra più fruttuosa la conciliante proposta di Edgar Wind che tiene insieme le due linee interpretative⁷⁶ e che costituisce una chiave di lettura per dimostrare, sulla base di fonti classiche e bibliche⁷⁷, che l'occhio rappresenta l'elemento di massima somiglianza tra uomo e dio. È stato detto che l'« occhio alato » è « un simbolo che « tende » al divino, ma che

-
73. A. G. Cassani, « *Explicanda sunt mysteria*. L'enigma albertiano dell'occhio alato », in *Leon Battista Alberti*, Congrès International, *op. cit.*, p. 255 *sqq.*
74. Per R. Wittkower (*Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino, Einaudi, 1987, p. 235) è il « simbolo dell'onniscienza divina e l'incarnazione dello stimolo a un'attenta vigilanza che risulti sempre guidata direttamente dalla forza dell'intelletto ». Per S. Danesi Squarzina (« Leon Battista Alberti. Disegno raffigurante un occhio alato », in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, A. Cavallaro e E. Parlato (dir.), Milano, Mondadori, 1988, p. 46) « l'occhio significa la divinità, le ali sono l'onnipresenza, la fama, la capacità di volare alto; è la fama che donando l'immortalità uguaglia l'artista a Dio ». Sulla stessa linea si pongono K. Giehlow (« Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchster Kaiserhauses XXXII*, 1915, p. 36-37) e L. Volkmann (*Bilderschriften der Renaissance: Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Leipzig, Verlag von K. W. Hiersemann, 1923, p. 11), per i quali l'occhio raffigurato è quello di Dio. Anche P. Panza, (*Leon Battista Alberti. Filosofia e teoria dell'arte*, Milano, Guerini, 1994, p. 50-51) collega l'occhio con il simbolo solare e con Dio, fonte di conoscenza e verità.
75. Secondo P. H. Michel (*Un idéal humain au xv^e siècle*, *op. cit.*, p. 181) e M. Jarzombek (*On Leon Battista Alberti. His literary and aesthetic theories*, Cambridge-London, The MIT Press, 1989, p. 63-65) l'occhio si riferisce alla conoscenza umana, attenta a cogliere i segreti della natura. Per un attento esame delle fonti e delle interpretazioni Cf. A. G. Cassani, « L'occhio e l'ala. Un'interpretazione dell'emblema di Leon Battista Alberti », *Paradosso*, n. 8, 1994, p. 39-91.
76. E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1971, p. 286.
77. David Marsh (« Alberti as satirist », *Rinascimento*, 23, 1983, p. 198-215 e *id.*, *Dinner Pieces*, New York, Binghamton, 1987, p. 261) ha individuato come probabile fonte dell'emblema albertiano l'*Icaromenippo* di Luciano. Per le fonti bibliche dell'*Antico Testamento*, in particolare il libro dei *Salmi* e quello di *Giobbe*, Cf. A. G. Cassani, *Explicanda sunt mysteria*, *op. cit.*, p. 279 *sqq.*

rimane, ciononostante, del tutto radicato in una dimensione umana, segno di una *virtus* completamente terrena »⁷⁸. Uno scarto tra umano e divino che si gioca in quel *quasi deus* dell'intercennale *Anuli* e che, pur sullo sfondo di una concezione etica e poetica incentrata sull'azione, trova nella stasi contemplativa in cui l'occhio si ferma ad ammirare la bellezza la possibilità di una somiglianza con Dio.

78. *Ibid.*, p. 247.