

# ALBERTI E LA TRADIZIONE

## PER LO “SMONTAGGIO” DEI “MOSAICI” ALBERTIANI

Atti del Convegno internazionale del  
Comitato Nazionale VI centenario della  
nascita di Leon Battista Alberti

Arezzo, 23 – 24 – 25 settembre 2004

*a cura di*

ROBERTO CARDINI *e* MARIANGELA REGOLIOSI

TOMO PRIMO



EDIZIONI POLISTAMPA

Isbn 978-88-596-0380-1

© 2007 Edizioni Polistampa

Via Livorno, 8/32 50142 Firenze

Tel. 055 737871 (15 linee)

[info@polistampa.com](mailto:info@polistampa.com) - [www.polistampa.com](http://www.polistampa.com)

EDIZIONE NAZIONALE DELLE  
OPERE DI LEON BATTISTA ALBERTI  
STRUMENTI 4

## ALBERTI E LA TRADIZIONE

PER LO “SMONTAGGIO”  
DEI “MOSAICI” ALBERTIANI

Atti del Convegno internazionale del  
Comitato Nazionale VI centenario della  
nascita di Leon Battista Alberti

Arezzo, 23 – 24 – 25 settembre 2004

*a cura di*

ROBERTO CARDINI e MARIANGELA REGOLIOSI

EDIZIONI POLISTAMPA  
FIRENZE 2007

ELISABETTA DI STEFANO

LEON BATTISTA ALBERTI E LA METAFORA  
DELLO SPECCHIO: FONTI BIBLICHE E FILOSOFICHE  
PER UN TOPOS ARTISTICO

Generalmente, nell'immaginario simbolico, lo specchio si carica di valenze contraddittorie: talvolta, per l'influsso della condanna platonica, è collegato alla sfera della falsità e dell'inganno, talaltra, soprattutto nell'ambito dell'arte, è considerato emblema dell'imitazione realistica. Certamente un cenno a questo fondamentale strumento di bellezza non poteva mancare nel *De pictura* di Leon Battista Alberti, il testo che inaugura la moderna trattatistica figurativa; e, in modo significativo, vi compare nella sua duplice sfumatura semantica.

In un certo senso, all'insegna del negativo è la stessa nascita della pittura, simboleggiata dallo specchio d'acqua in cui Narciso si contempla con conseguenze fatali. Contravvenendo alla tradizione che indicava l'origine di questa pratica artistica nella circoscrizione dell'ombra tracciata dal vasaio Butade (Plinio, Quintiliano),<sup>1</sup> Alberti, con sommo rompicapo degli studiosi, traccia una genealogia mitologica che non ha precedenti.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Come è noto PLINIO (*Nat. Hist.* XXXV 151-53, trad. it. di A. CORSO ET AL., Torino, Einaudi, 1988, p. 473) attribuisce la nascita della modellazione in terracotta o coroplastica al vasaio Butade che, volendo donare alla figlia il ritratto in argilla dell'innamorato in procinto di partire, «tratteggiò i contorni della sua ombra, proiettata sulla parete dal lume di una lanterna». Alberti non ignora questa tradizione, come rivela il riferimento a QUINT. *Inst.* X 2, 7: «Diceva Quintiliano ch' e' pittori antichi soleano circoscrivere l'ombre al sole, e così indi poi si trovò questa arte cresciuta» (L.B. ALBERTI, *De pictura*, II 26, a cura di C. GRAYSON, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 46); ma riguardo alla nascita della pittura conferisce molta più enfasi al mito di Narciso.

<sup>2</sup> La scelta di Narciso sorprende sia perché non sono state trovate attestazioni che lo indicano come l'inventore della pittura, sia perché questa figura godeva di una cattiva reputazione nel Medioevo. Sulla tradizione di questo mito cfr. L. VINGE, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19<sup>th</sup> Century*, Lund, Skånska

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 dipingere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte?<sup>3</sup>

Nella vana ricerca di fonti autorevoli si potrebbe vedere in questo passo il frutto albertiano di un gioco verbale tra la metamorfosi floreale di Narciso e la pittura elogiata come fiore e ornamento di tutte le arti. Ma è probabile che in questa scelta giochino un ruolo non indifferente anche le suggestioni connaturate alla metafora dello specchio e forse, al termine di questa analisi, la genealogia mitologica coniata da Alberti apparirà non mero gioco verbale, ma un modello teorico sostanziato da una lunga tradizione filosofica e artistica.

«Si se non noverit»: <sup>4</sup> così ammonisce Tiresia alla nascita di Narciso, figlio della ninfa Liriope e del fiume Cefiso, pronunciandosi sulla prospettiva di vita del bambino. “Purché non si miri”; è un'immagine ingannevole quella riflessa nello specchio d'acqua: alla ricerca dell'Altro, Narciso scopre la sua stessa immagine e trova la morte. Ma l'area semantica del verbo latino *nosco* suggerisce un valore che va oltre la sfera del visivo e che, attraverso il riflesso della

---

Centralryckeriet, 1967. Esistono diversi lavori che affrontano, seppure da prospettive diverse, il tema di Narciso 'inventore della pittura': C. BASKINS, *Echoing Narcissus in Alberti's «Della pittura»*, «Oxford Art Journal», 16 (1993), pp. 25-33; P. CARABELL, *Painting, Paradox, and the Dialectics of Narcissism in Alberti's De pictura and in the Renaissance Theory of Art*, «Medievalia et Humanistica», 25 (1998), pp. 53-73; C. ROSEAU, *Narcisse, premier peintre. L. B. Alberti, l'expérience du double et de la peinture*, «Psychiatrie française», 29 (1998), pp. 121-25; G. WOLF, *“Arte superficiem illam fontis amplecti”: Alberti, Narziss und die Erfindung der Malerei*, in *Diletto e meraviglia: Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, a cura di CH. GÖTTLER ET AL., Emsdetten, Imorde, 1998, pp. 10-39; G. BARBIERI, *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Vicenza, Terra Ferma, 2000; H. DAMISCH, *L'inventeur de la peinture* e M. BROCK, *Narcisse ou l'amour de la peinture: le Dialogo di Pittura de Paolo Pino*, «Albertiana», 4 (2001), rispettivamente pp. 165-87 e pp. 189-227; U. PFISTERER, *Künstlerliebe: der “Narcissus”-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 64 (2001), pp. 305-30.

<sup>3</sup> ALBERTI, *De pictura*, II 26, p. 46.

<sup>4</sup> *Ov. Met.* III 348.

forma esteriore, rinvia ad una conoscenza più profonda.<sup>5</sup> Pertanto lo specchio assume ad emblema e modello di un'indagine gnoseologica, in cui il mito di Narciso si incontra, come si vedrà più avanti, con la speculazione filosofica e con la teoria dell'arte.

Ma lo specchio, come si è accennato, compare nel *De pictura* anche nella sua valenza positiva, quale strumento di verità. A conclusione del II libro, in uno dei paragrafi dedicati alla 'ricezione dei lumi', Alberti suggerisce al pittore un utile espediente per migliorare la qualità dell'opera:

E sarati a ciò conoscere buono giudice lo specchio, né so come le cose ben dipinte molto abbino nello specchio grazia: cosa maravigliosa come ogni vizio della pittura si manifesti diforme nello specchio. Adunque le cose prese dalla natura si emendino collo specchio.<sup>6</sup>

Il passo esprime un concetto talmente chiaro e assodato da apparire quasi banale, dato che lo specchio, da sempre, persino nell'uso quotidiano, si rivela intransigente strumento di verifica e prezioso ausilio emendativo. Ma le connotazioni simboliche di cui questo oggetto si carica nel corso del tempo, inducono a tracciare un *excursus* nella storia delle idee, per riaccostarci infine al testo di Alberti con una maggiore padronanza di teorie filosofiche e letterarie che certo non era estranea al dotto umanista.

Nella *Bibbia* lo specchio ricorre nei libri salomonici (*Salvezza*, 7, 25-6), nei *Proverbi* e nell'*Ecclesiaste* in relazione alla salvezza. Inoltre, con questa valenza semantica, sta all'origine dell'identificazione della perfezione divina della sapienza con la purezza virginale di Maria, *speculum sine macula*. Negli scritti apocrifi, come *Gli Atti di Giovanni* (*Act. Joh.* 95, 24-27) o le *Odi di Salomone* (*Od. Sal.* XIII), interviene a rafforzare il motivo della 'somiglianza' con Dio, proclamata in *Genesi* 1, 26, sicché 'attraverso il Figlio' l'uomo recupera l'origina-

---

<sup>5</sup> Sull'intreccio di motivi filosofici e teoria pittorica, anche in relazione al mito di Narciso cfr. S. BENASSI, *Gli antichi e le origini del moderno. Modelli estetici tra letteratura e arti figurative*, Bologna, Clueb, 1995, in part. pp. 75-98.

<sup>6</sup> ALBERTI, *De pictura*, II 46, p. 82.

ria specularità col Padre.<sup>7</sup> Infine tale metafora è presente anche nel *Nuovo Testamento*, in particolare nelle *Epistole* di San Paolo. La prima *Lettera ai Corinzi* (1 Cor. 13, 12: «Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo a faccia a faccia») inserisce nel contesto della rivelazione cristiana una problematica gnoseologica che già Platone aveva affrontato nei suoi dialoghi. Nel *Tèeteto* (193c), infatti, lo specchio che riflette le forme in modo invertito diviene metafora della conoscenza ingannevole, assimilata nel *Timeo* (46a-c) alle illusioni prodotte dai sogni. Con la medesima connotazione negativa si presenta nel *Sofista* (239c-e), dove le immagini pittoriche e scultoree sono messe in relazione con quelle riflesse nell'acqua e negli specchi, per condannare tanto i sofisti quanto gli artisti, entrambi colpevoli, secondo Platone, di illudere gli uomini: gli uni con le parole, gli altri con le forme e i colori. Pertanto lo specchio diviene simbolo di un sapere falso<sup>8</sup> al pari di quello prodotto, nel famoso mito della caverna (*Rep.* VII 516), dalle ombre proiettate sul muro, contrapposte alle Idee che si trovano nell'Iperuranio e che per il filosofo sono l'unica fonte di verità.

Tuttavia Platone mostra anche una concezione positiva dello specchio in un passo del *Fedro* (255d) che sarà fertile di ripercussioni filosofiche e letterarie. Secondo il mito esposto in questo dialogo l'anima, che prima contemplava le Idee come riflesse nello specchio della mente divina, una volta caduta nel 'carcere' del corpo, anela a ripristinare la situazione originaria, risalendo al cielo grazie alle ali della virtù attiva e contemplativa. L'abbrivo a tale ascensione è dato dall'amore 'celeste' – contrapposto a quello 'volgare' rivolto ai piaceri terreni – il quale è generato dalla visione della bellezza, ed ha il potere di risvegliare nell'anima umana il

---

<sup>7</sup> A. TAGLIAPIETRA, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una teoria simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 144.

<sup>8</sup> Si veda anche PLAT. *Resp.* X 596d-e, trad. it. a cura di F. SARTORI, *Opere complete*, Roma-Bari, Laterza, 1999: «Basta che tu voglia prendere uno specchio e farlo girare da ogni lato. Rapidamente farai il sole e gli astri celesti, rapidamente la terra e poi te stesso e gli altri esseri viventi, i mobili, le piante e tutti gli oggetti che si dicevano or ora. – Sì, rispose, oggetti apparenti, ma senza effettiva realtà. – Bene, dissi, vieni a proposito per il nostro discorso. A simili artigiani, secondo me, appartiene anche il pittore».

ricordo della sua vera origine e il desiderio di risalire al cielo; di conseguenza lo specchio assume a simbolo della relazione esistente tra amore e bellezza, tra le idee e i corpi belli, immagini ricorrenti nella poesia platonizzante tra '400 e '500, nei cui versi sono frequenti le metafore del fuoco, delle ali, delle anime, dell'*eros socraticus*, dell'amore platonico.<sup>9</sup> Un esempio significativo è dato da uno dei maggiori e più originali poeti neoplatonici del Cinquecento, Michelangelo, che nel madrigale *Per fido esempio alla mia vocazione*,<sup>10</sup> ritiene la conoscenza della bellezza innata, e la considera una guida indispensabile per tornare a contemplare Dio, in cui si riflettono come in uno specchio i modelli di tutte le cose, che l'artista mira a riprodurre con la pittura e la scultura: «Per fido esempio alla mia vocazione / nel parto mi fu data la bellezza, / che d'ambo l'arti m'è lucerna e specchio».<sup>11</sup>

L'interpretazione dello specchio come simbolo divino, di cui gli esseri e gli oggetti non sono che il riflesso, è abbastanza ricorrente: san Paolo nella seconda *Lettera ai Corinzi* collega alla capacità di riflettere, come in uno specchio, la gloria di Dio la possibilità di essere trasformati nella sua immagine in virtù dello Spirito Santo (2Cor. 3, 18: «E noi tutti, a viso scoperto, riflettendo come in uno specchio la gloria del Signore, veniamo trasformati in quella medesima immagine, di gloria in gloria, secondo l'azione dello Spirito del Signore»). E tale metafora costituisce il fondamento del neoplatonismo cristiano. Per Plotino (*Enn.* IV 3, 11) l'immagine riflette come in uno specchio la cosa rappresentata e di conseguenza partecipa del suo modello, in virtù di quell'unione creata dal *noûs*. Ma tale specchio serve non soltanto per riflettere l'apparenza dell'aspetto materiale, bensì soprattutto per captare l'anima universale, cioè l'essenza spirituale delle cose, la loro stessa 'divinità'.

---

<sup>9</sup> A. CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino, Einaudi, 1968, p. 291, e pp. 294-303.

<sup>10</sup> Su questo poema, di evidente carattere neoplatonico, cfr. P. DE VECCHI, *Studi sulla poesia di Michelangelo*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 140 (1963), pp. 30-66 e pp. 364-402; W. BINNI, *Michelangelo scrittore*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», 68 (1964), pp. 213-55.

<sup>11</sup> M. BUONARROTI, *Rime*, Milano, BUR, 1998, p. 225.

La metafora dello specchio è fertile di sviluppi anche nella tradizione letteraria: nel *Paradiso* dantesco diviene simbolo dell'empireo e della divinità. Dio si riflette, come in uno specchio, nei beati e in Beatrice (*Par.* XXVIII 4-11), come pure nei troni, terzo ordine della gerarchia angelica: «Sù sono specchi, voi dicete Troni, / onde refugge a noi Dio giudicante» (*Par.* IX 61-62). Infine Dio stesso è «specchio / in che, prima che pensi, il pensier pandi» (*Par.* XV 62-63). E ancora il 'dio-specchio', nella sua perfezione, contiene tutto quanto esiste nel mondo sensibile (*Par.* XXVI 106-108: «verace specchio / che fa di sé pareggio a l'altre cose, / e nulla face lui di sé pareggio»).

La descrizione della divinità come specchio, in cui tutto il pensiero si manifesta, è perfettamente conciliabile col neoplatonismo. Pertanto tali riferimenti danteschi si pongono sulla stessa linea di quel processo di adattamento tra filosofia platonica e teologia cristiana, operato dai neoplatonici fiorentini del Quattrocento, *in primis* Marsilio Ficino, per il quale la luce divina, riflettendosi nella bellezza esteriore, diviene lo strumento che assimila l'uomo a Dio: «l'animo è acceso da quel divino fulgore che risplende nell'uomo bello come in uno specchio, e che per ignote vie catturato ne viene come da un amo trasportato in alto fino ad indiarci».<sup>12</sup>

La centralità di questa nozione per il neoplatonismo fiorentino si evince dal fatto che Ficino riprende la tematica sia nella nota epistola *De divino furore* (1457) indirizzata a Pellegrino degli Agli<sup>13</sup> sia in un opuscolo in volgare *Di Dio et anima* (1458):

---

<sup>12</sup> M. FICINO, *Theol. Plat.*, XIV 1, a cura di M. SCHIAVONE, Bologna, Zanichelli, 1965, p. 203.

<sup>13</sup> M. FICINO, *Epistola a Pellegrino degli Agli (De divino furore)*, successivamente entrata a far parte del I libro delle *Epistole* (I 6): *Epistolarum familiarum liber*, a cura di S. GENTILE, Firenze, Olschki, 1990, pp. 19-28. Su Pellegrino degli Agli, umanista della cerchia di Lorenzo, cfr. G. MICCOLI, s. v., in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Roma, Enciclopedia Treccani, 1960, pp. 401-402. A. Sheppard propone di spostare la datazione dell'epistola al 1462 (*The Influence of Hermias on Marsilio Ficino's Doctrine of Inspiration*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 43, 1980, pp. 98-100) sulla base di alcune fonti greche che, a suo parere, non erano ancora accessibili a Ficino nel 1457.

La sapientia è come uno immenso specchio, nel quale le similitudini di tutte le cose risplendono. Et come il pictore et ogn'altro artefice di tutte l'opere che dimostra nella steriore materia, ha prima et poi le immagini nella mente formate, così di qualunque cosa produce la divina potentia, la sapientia ab eterno in sé forma l'exemplo [...] Per la qual cosa gli exempli di tutte le cose eternalmente nella divina sapientia consistono. Onde la potentia a exemplo di sua sapientia e a fine di sua bontà crea il mondo.<sup>14</sup>

Ma colui che contribuì ad una più ampia divulgazione di questa metafora fu Cristoforo Landino che in diversi scritti (*Praefatio in Virgilio*, 1462; Proemio al Commento della *Divina Commedia*; Proemio al III libro delle *Disputationes Camaldulenses*),<sup>15</sup> parafrasando ampiamente l'epistola a Pellegrino degli Agli, descrive le anime nelle sedi celesti, dove «come in lucidissimo specchio le idee e immagini di ciò che da Dio è prodotto contemplavano»<sup>16</sup> e alle quali, dopo la caduta nei corpi, possono ascendere in virtù del divino furore.

Attraverso questa chiave ermeneutica Landino interpreta anche la *Storia Naturale* di Plinio, testo di estrema importanza per tutti gli artisti e i teorici, in quanto costituisce una delle poche fonti antiche superstiti sulle arti, e nel proemio alla sua traduzione italiana (1476) identifica lo specchio con Dio verso cui lo spirito umano, ansioso di penetrare nel cosmo per diventare più saggio, si leva in volo attraverso le sfere celesti. Una tematica che sarà approfondita nel Proemio al Commento della *Divina Commedia*, dove a partire dalla metafora dello specchio, Landino promuove l'entrata di Dante e della sua opera nella metafisica del *Fedro*. In realtà egli vede Dante al pari dei *prisci theologi*, Trismegisto e Platone, e degli antichi poeti illuminati (Orfeo, Lino, Omero, Pindaro, Ennio, Virgilio), capaci di attingere alla reminiscenza e di descrivere le idee

---

<sup>14</sup> Cit. da S. GENTILE, *In margine all'epistola «De divino furore» di Marsilio Ficino*, «Rinascimento», s. II, 23 (1983), pp. 41-42.

<sup>15</sup> C. LANDINO, *Scritti critici e teorici*, a cura di R. CARDINI, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 19-20. Sull'influenza che l'epistola *De divino furore* esercitò su Landino cfr. E. TIGERSTEDT, *The Poet as a Creator: Origin of a Metaphor*, «Comparative Literature Studies», 27 (1968), pp. 459-78.

<sup>16</sup> C. LANDINO, *Orazione fatta per messer Cristoforo Landino quando cominciò a leggere la commedia di Dante in istudio*, in LANDINO, *Scritti critici e teorici*, p. 46.

divine ed eterne che contemplan nello specchio perfetto di Dio prima di nascere.<sup>17</sup>

Ritornando al *De pictura* dopo questo *excursus* vien da chiedersi quanto di questa tradizione filosofica venga accolto da Alberti. Il fatto che egli compaia tra i protagonisti delle *Disputationes Camaldulenses* di Landino ha talvolta indotto gli studiosi a considerarlo un neoplatonico; in realtà sebbene avesse contatti con i componenti dell'Accademia platonica Alberti non può essere considerato un adepto di questa dottrina.<sup>18</sup> Ed è ormai assodato che le *Disputationes Camaldulenses* si debbano interpretare non come un documento storico ma come una finzione letteraria in cui Alberti assolve il

<sup>17</sup> Su Landino interprete di Dante cfr. R. CARDINI, *Landino e Dante*, «Rinascimento», s. II, 30 (1990), pp. 175-90.

<sup>18</sup> In passato alcuni studiosi hanno interpretato l'opera dell'umanista in chiave idealistica, perdendone di vista il carattere empirico e pragmatico: cfr. 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<sup>me</sup> 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*, a cura di F. BUTTNER – CH. LENZ, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1985, pp. 48-49. Non sono mancate, tuttavia, posizioni contrarie: A. BLUNT, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino, Einaudi, 1966, p. 33; W. TATARKIEWICZ, *Storia dell'estetica*, III, Torino, Einaudi, 1980, p. 115. D'altro canto già G. MANCINI (*Vita di Leon Battista Alberti*, Firenze, Sansoni, 1882, cap. XVIII, pp. 484-85) non dava molta importanza alle relazioni di Alberti con l'Accademia platonica, nonostante Platone sia uno degli autori più citati nel *De re aedificatoria*. Ma il fatto che l'umanista citi spesso Platone non autorizza a farne un seguace della sua dottrina tanto più che pure la tradizione aristotelica, molto viva nel Rinascimento (V. ZOUBOV, *La théorie architecturale d'Alberti*, «Albertiana», 3, 2000, p. 29; P.O. KRISTELLER, *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1987, pp. 27-28), influisce sul pensiero albertiano. Un attento esame delle posizioni albertiane pro e contro la tradizione filosofica si trova in M. PAOLI, *L'idée de nature chez Leon Battista Alberti*, Paris, Editions Honoré Champion, 1999, p. 26. In realtà, come ha sostenuto F. LA BRASCA, *L'arc et la flèche (Apologi, XXII). La culture philosophique de L.B. Alberti*, in *Leon Battista Alberti, Congrès international, Paris, 10-15 Avril, 1995*, a cura di F. FURLAN, Paris-Torino, Vrin-Aragno, 2000, p. 195, il platonismo che si può scorgere nel pensiero di Alberti è piuttosto 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.

compito di autorevole portavoce delle posizioni dell'autore.<sup>19</sup> Le suggestioni che accoglie da questa o quella filosofia sono solo tasselli di un mosaico,<sup>20</sup> attinto da diverse fonti, ma profondamente radicato nella realtà; di conseguenza, prendendo le distanze dalla linea metafisica capeggiata da Ficino, Alberti sceglie la strada del 'fare' artistico e di un sapere che deriva dalla pratica e dall'esperienza.<sup>21</sup> Di conseguenza lo specchio nel *De pictura* è principalmente un espediente tecnico, uno strumento di cui si servono gli artisti per cogliere le parti che altrimenti rimarrebbero inaccessibili alla vista.

Se la pittura, come sostiene Alberti, è simile all'abbracciare con arte la superficie di un fonte si può instaurare un'analogia tra la superficie pittorica e quella speculare, o almeno lo specchio piano, se ci riferiamo alla mimesi realistica, cui il Rinascimento, supportato dagli ausili della prospettiva, generalmente tende. E in questo senso vanno interpretate tanto le parole di Alberti che si dimostra entusiasta di questo strumento per dimostrare l'esatta rappresentazione delle immagini dipinte, quanto di Leonardo che, appellando lo specchio 'maestro', in modo più chiaro ed esplicito, instaura la similitudine tra l'immagine dipinta e quella riflessa su una superficie piana:

Quando tu vuoi vedere se la tua pittura tutta insieme ha conformità con la cosa ritratta di naturale, abbi uno specchio, e favvi dentro specchiare la cosa viva, e paragona la cosa specchiata con la tua pittura, e considera bene se il subietto dell'una e dell'altra similitudine abbiano conformità insieme. Soprattutto lo specchio si deve pigliare per maestro, intendo lo specchio piano imperocché sulla sua superficie le cose hanno similitudine con la pittura in molte parti; cioè, tu vedi la pittura fatta sopra un piano dimostrare cose che paiono rilevate, e lo specchio sopra un piano fa il medesimo; la pittura è una sola superficie, e lo specchio è quel

---

<sup>19</sup> R. CARDINI, *Alberti oggi*, «Moderni e Antichi», 1 (2003), p. 70.

<sup>20</sup> L'immagine del mosaico di saperi, per cui *nihil dictum quin prius dictum*, a cui Alberti fa esplicito riferimento nei *Profugiorum ab erumna libri* (a cura di G. PONTE, Genova, Tilingher, 1988, p. 82) è stata ripresa da R. CARDINI, *Mosaici. Il «nemico» dell'Alberti*, Roma, Bulzoni, 1990 come chiave ermeneutica per l'esegesi dei testi albertiani.

<sup>21</sup> E. PANOFKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1996<sup>2</sup>, pp. 30-37. 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.

medesimo; la pittura è impalpabile in quanto che quello che pare tondo e spiccato non si può circondare con le mani, e lo specchio fa il simile. Lo specchio e la pittura mostrano la similitudine delle cose circondata da ombre e lume, e l'una e l'altra pare assai di là dalla sua superficie. E se tu conosci che lo specchio per mezzo de' lineamenti ed ombre e lumi ti fa parere le cose spiccate, ed avendo tu fra i tuoi colori le ombre ed i lumi piú potenti che quelli dello specchio, certo, se tu li saprai ben comporre insieme, la tua pittura parrà ancor essa una cosa naturale vista in un grande specchio.<sup>22</sup>

E ancora:

Lo specchio di piana superficie contiene in sé la vera pittura in essa superficie; e la perfetta pittura, fatta nella superficie di qualunque materia piana, è simile alla superficie dello specchio; e voi, pittori, trovate nella superficie degli specchi piani il vostro maestro, il quale v'insegna il chiaro e l'oscuro e lo scorto di qualunque oggetto; ed i vostri colori ne hanno uno che è piú chiaro che le parti illuminate del simulacro di tale oggetto, e similmente in essi colori se ne trova alcuno che è piú scuro che alcuna oscurità di esso oggetto; donde nasce che tu, pittore, farai le tue pitture simili a quelle di tale specchio, quando è veduto da un solo occhio, perché i due occhi circondano l'oggetto minore dell'occhio.<sup>23</sup>

Nella dialettica piano/concavo si gioca la simbologia dello specchio come simbolo di verità e di riproduzione realistica o di falsità e di fantasia ingannevole; così, nella seconda metà del Cinquecento, col diffondersi dell'estetica manierista, si continuerà a fare uso di specchi, non piú piani, secondo le indicazioni di Alberti e Leonardo, bensì concavi o convessi tali da alterare o concentrare l'immagine, in modo da creare una raffigurazione deformante della realtà, come nell'*Autoritratto* del Parmigianino al Kunsthistorisches Museum di

---

<sup>22</sup> LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, § 402, a cura di E. CAMESASCA, Milano, TEA, 1995, pp. 200-201. Ma già al § 53, p. 51: «L'ingegno del pittore vuol essere a similitudine dello specchio, il quale sempre si trasmuta nel colore di quella cosa ch'egli ha per oggetto, e di tante similitudini si empie, quante sono le cose che gli sono contrapposte. Adunque conoscendo tu pittore non potere esser buono se non sei universale maestro di contraffare colla tua arte tutte le qualità delle forme che produce la natura, le quali non saprai fare se non le vedi e le ritrai nella mente, onde, andando tu per campagne, fa che il tuo giudizio si volti a' varî oggetti, e di mano in mano riguarda or questa cosa, or quella, facendo un fascio di varie cose elette e scelte infra le men buone».

<sup>23</sup> LEONARDO, *Trattato*, § 404, pp. 201-202.

Vienna o probabilmente anche nella sua famosa *Madonna dal collo lungo* agli Uffizi. Ma in generale lo specchio diviene un elemento iconografico diffuso nella produzione artistica del Cinquecento e, in linea col gusto estetico tendente al capriccioso e al fantastico, il linguaggio emblematico ne privilegia la valenza ambigua e ingannevole. Infatti nell'*Iconologia* di Cesare Ripa lo specchio ricorre, non solo come attributo della prospettiva, ma anche, con sfumature semantiche opposte, connota l'allegoria della superbia.<sup>24</sup>

Ma già *in situ* all'estetica del Rinascimento lo specchio finisce col catalizzare una polarità che anima le teorie artistiche tra Quattrocento e Cinquecento: la dialettica *imitatio/electio*. Giudice severo e irremovibile, lo specchio si presta, per sua natura, alla raffigurazione del vero, ma proprio per questo viene utilizzato, quale strumento emendativo, per effettuare un'azione migliorativa. Alberti, ritenendolo «buono giudice», gli riconosce la capacità di mettere in rilievo la grazia e denunciare i difetti della pittura, e in modo ancora più esplicito Leonardo, se da un lato individua nella similitudine con lo specchio la possibilità per l'artista di gareggiare con la natura («facendo a similitudine dello specchio, il quale si tramuta in tanti colori, quanti sono quelli delle cose che gli si pongono dinanzi; e facendo così, gli parrà essere seconda natura»),<sup>25</sup> dall'altro spiega le motivazioni psicologiche che, grazie allo specchio, consentono di divenire 'Altro da Sé' favorendo un giudizio più distaccato e imparziale della propria opera, imprescindibile punto di partenza per ogni intervento emendativo:

Noi sappiamo che gli errori si conoscono più nelle altrui opere che nelle proprie, e spesso riprendendo gli altrui piccoli errori, non vedrai i tuoi grandi. Per fuggire simile ignoranza, [...] dico che nel tuo dipingere tu devi tenere uno specchio piano, e spesso riguardarvi dentro l'opera tua, la quale lí sarà veduta per lo

---

<sup>24</sup> C. RIPA, *Iconologia*, Milano, TEA, 1992, p. 367 e p. 434. Il motivo dello specchio ricorre anche nell'allegoria del 'Contento' (p. 76), dell'«Operazione perfetta» (p. 324), della 'Prudenza' (p. 369) e del 'Disegno' (p. 101).

<sup>25</sup> LEONARDO, *Trattato*, § 55, p. 54. E anche § 115, p. 80: «I pittori spesse volte cadono in disperazione del loro imitare il naturale, vedendo le loro pitture non aver quel rilievo e quella vivacità che hanno le cose vedute nello specchio».

contrario, e ti parrà di mano d'altro maestro, e giudicherai meglio gli errori tuoi che altrimenti.<sup>26</sup>

Tuttavia Alberti non ignora lo spessore teorico che sustanzia l'immagine, e se nel *De pictura*, un trattato tecnico rivolto agli artisti, si attiene semplicemente a sottolineare il valore strumentale dell'oggetto, nell'intercenale *Anuli* si mostra consapevole della stratificazione filosofica supportata da questa metafora. E non è un caso; infatti se lo specchio, a partire dalla mitologia greca, pone l'enigma dell'Altro e dello Stesso, dell'identità e della differenza, le *Intercenali*, con le loro maschere ironiche, erano il testo più indicato per affrontare la simbologia dello specchio, quale strumento ambiguo di rivelazione/occultamento.

Come è noto, *Anuli* è un racconto allegorico a sfondo misterico: il giovane letterato Filoponio, vittima dell'indifferenza dei contemporanei, viene consolato da Minerva che celebra un rito di iniziazione culminante nella cerimonia degli anelli. Accettando questi anelli, in cui sono incise delle immagini simboliche e delle massime sapienziali, Filoponio entra nella corte della dea.

Questo testo, particolarmente infuso di simbologia platonica, risente anche di suggestioni ermetiche e, in particolare per il valore conferito all'occhio, ricorda la *Kore Kosmou*,<sup>27</sup> un frammento del *Corpus Hermeticum* tramandatoci da Stobeo. Fin dal titolo questo scritto si focalizza sul motivo dell'anima 'pupilla del cosmo' e riprendendo il tema dell'ascesa delle anime a Dio, dopo la caduta nel corpo, ci riconduce alla problematica filosofica sviluppata da Ficino e Landino.

<sup>26</sup> LEONARDO, *Trattato*, § 401, p. 200.

<sup>27</sup> ERMETE TRIMEGISTO, *La pupilla del mondo*, a cura di C. POLTRONIERI, Venezia, Marsilio, 1994. Cfr. E. GARIN, *Fonti albertiane*, «Rivista critica di Storia della Filosofia», 19 (1974), pp. 90-91 e E. GARIN, *Studi su Leon Battista Alberti*, in *Rinascite e Rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Bari, Laterza, 1975, pp. 149-50. Non si hanno prove certe che Alberti conoscesse la *Kore 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 (p. 32, p. 86, p. 98, p. 126, p. 144, p. 146, p. 154, p. 162, p. 250, p. 258).

Al di là delle suggestioni ermetiche *Anuli* apre uno spiraglio su un'altra tematica che, pur legata alla simbologia dello specchio, assume connotazioni differenti rispetto alla metafisica dei neoplatonici fiorentini, conciliando speculazione filosofica e prassi pittorica: quella dello γνῶθι σεαυτόν ('conosci te stesso').<sup>28</sup> Infatti la massima che commenta l'immagine del diamante, incisa su uno degli anelli, dichiara che

un uomo deve avere a disposizione un gran numero di orecchie e di occhi di amici leali, rivolti in ogni direzione: così sarà informato di tutto ciò che lo riguarda. Gli amici non gli renderanno solo più facile il confronto con la realtà esterna; potrà anche osservare se stesso come in uno specchio, nelle parole e nelle azioni delle persone che gli sono più vicine.<sup>29</sup>

Il richiamo al *Laelius* è immediato, benché la concezione albertiana dell'amicizia sembri connotarsi di una sfumatura utilitaristica assente in Cicerone.<sup>30</sup> Tuttavia il fatto che, a differenza del *Laelius*, in *Anuli* venga esplicitato il riferimento allo specchio come strumento di conoscenza di se stesso, ci riconduce ad alcuni luoghi che tramandano il famoso motto socratico.

Diogene Laerzio nelle *Vite dei Filosofi* (II 33), racconta che Socrate consigliava ai suoi discepoli di guardarsi frequentemente allo specchio per adeguare il comportamento alla loro bellezza ed occultare i difetti con l'educazione.<sup>31</sup> Il motivo ricorre anche in alcuni dialoghi platonici che, come è noto, sono la principale fonte del pensiero del grande filosofo.<sup>32</sup> Ad esempio, nel *Fedro* (255d), la

<sup>28</sup> Su questo tema si veda il fondamentale saggio di P. COURCELLE, *Conosci te stesso da Socrate a San Bernardo*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.

<sup>29</sup> L.B. ALBERTI, *Intercenales*, a cura di F. BACCHELLI – L. D'ASCIA, Bologna, Pendragon, 2003, p. 779. Corsivo nostro.

<sup>30</sup> CIC. *De am.* 23, a cura di K. SIMBECK, Stuttgart, Teubner, 1971, p. 55: «verum enim amicum qui intuetur, tamquam exemplar aliquod intuetur sui».

<sup>31</sup> DIOGENE LAERZIO, *Vite dei Filosofi*, a cura di M. GIGANTE, I, Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 60.

<sup>32</sup> Persino Ripa (*Iconologia*, p. 369) riporta l'aneddoto in riferimento all'allegoria della Prudenza: «Lo Specchio significa la cognizione del prudente non poter regolare le sue azioni, se i propri suoi difetti non conosce, e corregge. E questo intendeva Socrate quando essortava i suoi Scolari à riguardar se medesimi ogni mattina nello specchio».

relazione Io-Altro è inserita non nel contesto etico dell'amicizia, ma in quello della metafisica dell'amore e della relazione amante-amato: «Così è innamorato, ma non sa di che cosa: non capisce né può dire ciò che prova continuamente, ma, come chi abbia contratto da un altro una malattia d'occhi, non può dirne il motivo e non s'accorge che nell'amante egli *vede se stesso come in uno specchio*». <sup>33</sup> L'occhio, definito nell'intercenale *Anuli* «vestibolo dell'animo» <sup>34</sup> e strumento di conoscenza in generale e di se stessi in particolare non può non richiamare alla mente il famoso passo dell'*Alcibiade I* (XXVIII, 133a-e) in cui Socrate individua nell'occhio lo specchio attraverso cui pervenire alla conoscenza di se stessi:

SOCR. Rifletti anche tu. Se l'iscrizione consigliasse l'occhio, come consiglia l'uomo, dicendo: "guarda te stesso", in che modo e cosa penseremmo che voglia consigliare? Non forse a guardare verso qualcosa guardando la quale l'occhio fosse in grado di vedere se stesso? ALC. Certo. SOCR. Ecco: indaghiamo quale oggetto v'è che a guardarlo possiamo vedere lui e noi stessi. ALC. È chiaro, Socrate, gli specchi e oggetti simili. SOCR. Esatto. Non c'è forse anche nell'occhio con il quale vediamo qualcosa dello stesso genere? ALC. Certo. SOCR. Hai osservato poi che a guardare qualcuno negli occhi si scorge il volto nell'occhio di chi sta di faccia, come in uno specchio, che noi chiamiamo pupilla, perché è quasi un'immagine di colui che la guarda. ALC. È vero. SOCR. Dunque se un occhio guarda un altro occhio e fissa la parte migliore dell'occhio con la quale anche vede, vedrà se stesso. ALC. Evidentemente. SOCR. Ma se l'occhio guarda un'altra parte del corpo umano o degli oggetti, ad eccezione di quella che ha simile natura, non vedrà se stesso. ALC. È vero. SOCR. Se allora un occhio vuol vedere se stesso, bisogna che fissi un occhio, e quella parte di questo in cui si trova la sua virtù visiva; e non è questa la vista? ALC. Sì. SOCR. Ora, caro Alcibiade, anche l'anima, se vuole conoscere se stessa, dovrà fissare un'anima, e soprattutto quel tratto di questa in cui si trova la virtù dell'anima, la sapienza, e fissare altro a cui questa parte sia simile? ALC. Credo di sì, Socrate. SOCR. Possiamo noi indicare nell'anima una parte più divina di quella ove risiedono la conoscenza e il pensiero? ALC. Non possiamo. SOCR. Questa parte dell'anima è simile al divino, e, se la si fissa, si impara a conoscere tutto ciò che vi è di divino, intelletto e pensiero, si ha la possibilità di conoscere se stessi nel modo migliore. ALC. Evidentemente. SOCR. Ma come lo specchio è più chiaro di quello che è nel nostro occhio, e più puro e luminoso, così si dà il caso che anche il dio sia

---

<sup>33</sup> Corsivo nostro.

<sup>34</sup> ALBERTI, *Intercenales*, p. 781.

più puro e luminoso della parte migliore che è nell'anima? ALC. Mi pare, Socrate. SOCR. Quindi, mirando in dio, useremmo del più bello specchio anche delle cose umane che tendono alla eccellenza dell'anima, e così potremo vedere e conoscere meglio noi stessi.<sup>35</sup>

Probabilmente Alberti non ignorava la tematica dello γνῶθι σεαυτόν, icasticamente simboleggiata nello specchio; ed è possibile che l'abbia recepita tramite la cultura latina in cui tale motivo diviene il presupposto per riscoprire la somiglianza con Dio. Secondo Cicerone, infatti, chi «conosce se stesso, sentirà in primo luogo di avere in sé qualcosa di divino».<sup>36</sup> Bastava collegare questa tradizione filosofica con una topica prettamente artistica, ricongiungendo nell'immagine dello specchio prassi e teoria, per cogliere nel mito di Narciso, oltre alle tematiche tradizionali dell'amore, della bellezza e dell'orgoglio punito, anche quella più insolita della creazione pittorica. E questo avviene grazie al cosiddetto 'motto di Cosimo il Vecchio'.

Come Narciso contempla la sua stessa immagine nella fonte, l'artista si riflette nelle sue opere secondo il principio che 'ogni pittore dipinge se stesso'. Questo detto si diffonde in Toscana a partire dalla seconda metà del Quattrocento. Nella raccolta di *Detti Piacevoli* (1477-79) attribuita ad Angelo Poliziano, il motto è attribuito a Cosimo il Vecchio, 'signore' di Firenze dal 1434 al 1464.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> PLAT. *Alc.* I XXVIII, 132d-133e, a cura di P. PUCCI, Roma-Bari, Laterza, 2004<sup>5</sup>.

<sup>36</sup> CIC. *Leg.* I 58-59 (trad. it. a cura di L. FERRERO e N. ZORZETTI, *Opere politiche e filosofiche*, I, Torino, UTET, 1974, p. 461): «ci insegnò pure quella che è la cosa più difficile, a conoscere noi stessi; ed è tale la forza ed il concetto di questo insegnamento, che esso venne attribuito non già ad alcun uomo, ma al dio di Delfi. Chi infatti conosce se stesso, sentirà in primo luogo d'avere in sé qualcosa di divino e considererà il proprio ingegno come una sorta di sacra immagine in lui consacrata, e sempre penserà e farà qualcosa di degno di un così gran dono degli dei». Il concetto è presente anche in *Tusc.* I 52 (trad. it. a cura di N. MARINONE, *Opere politiche e filosofiche*, II, Torino, UTET, 1988, p. 501), dove Cicerone esplicita che si tratta non della conoscenza esteriore, del corpo, ma di quella dell'anima, poiché solo questo tipo di conoscenza è «cosa divina» [*a deo sit hoc se ipsum posse cognoscere*].

<sup>37</sup> G. FOLENA, *Sulla tradizione dei "Detti Piacevoli" attribuiti a Poliziano*, «Studi di filologia italiana», 11 (1953), pp. 431-48.

Probabilmente in origine indicava l'abitudine dei pittori di inserire il proprio ritratto, in posizione defilata, all'interno di qualche grande composizione:<sup>38</sup> è il caso dell'*Incoronazione della Vergine* di Filippo Lippi (oggi agli Uffizi) o del *Viaggio dei Magi* di Palazzo Medici, in cui Benozzo Gozzoli si raffigurò tra i personaggi del seguito.<sup>39</sup> Tuttavia il detto, coniato o meno da Cosimo, era molto frequente nella Firenze del Quattrocento, ed è probabile che non indicasse semplicemente l'abitudine autoritrattistica di alcuni pittori, ma avesse un valore molto più profondo.<sup>40</sup> Infatti questa frase, come una sorta di firma, allude ad una nuova concezione del rapporto autore-opera: all'anonimato del 'fare artigianale' e 'meccanico' subentra una consapevolezza dell'individualità intellettuale dell'artista; pertanto questo motto, sancendo l'indipendenza dell'artista rispetto alle corporazioni, vuole indicare che l'opera d'arte non è una produzione meccanica ma richiede una disposizione dell'anima. L'affermazione che 'ogni pittore dipinge se stesso' allude ad una raffigurazione non dell'aspetto esteriore dell'artista, ma di un'idea insita nella sua mente.<sup>41</sup> Si ritorna così alla dottrina dell'Idea ampiamente sviluppata dai neoplatonici.<sup>42</sup>

Sebbene Ficino non mostri particolare interesse per le arti, talvolta, in forma esemplificativa, fa riferimento alla creazione artistica:

---

<sup>38</sup> Secondo l'ipotesi di A. WESSELSKI che ha curato l'edizione dei *Detti Piacevoli* (Angelo Poliziano *Tagebuch*, Jena, Diederich, 1929). Cfr. P. D'ANGELO, «Ogni dipintore dipinge sé»: contributo alla storia di un'idea, «Intersezioni», 2 (1991), pp. 213-35.

<sup>39</sup> Entrambe queste opere risalgono agli anni della 'Signoria' di Cosimo e poco più tardi Botticelli dipinse il proprio autoritratto nella *Adorazione dei Magi* per Santa Maria Novella (oggi agli Uffizi).

<sup>40</sup> Sull'influenza di questo detto sulla teoria artistica di Leonardo cfr. M. KEMP, 'Ogni dipintore dipinge se': a Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?, in *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of P.O. Kristeller*, a cura di C.H. CLOUGH, Manchester, Manchester University Press, 1976, pp. 311-23.

<sup>41</sup> TATARKIEWICZ, *Storia dell'estetica*, III, p. 109; CH. BOURROUGHS, *La riflessione sull'arte nel Rinascimento*, in M. DUFRENNE - D. FORMAGGIO, *Trattato di Estetica*, I. *Storia*, Milano, Mondadori, 1981, p. 107. Sulla nota formula cfr. anche CHASTEL, *Arte e umanesimo*, pp. 109-11.

<sup>42</sup> PLOT. *Enn.* I 6, 6.

Tutte le opere dell'artefice che riguardano la vista o l'udito rivelano intero l'ingegno dell'artefice. Quelle che riguardano i rimanenti tre sensi lo rivelano pochissimo [...]. Invece nelle pitture e negli edifici la sapienza e l'abilità dell'artefice rifulgono. Inoltre possiamo vedere in essi l'atteggiamento e per così dire l'immagine del suo spirito. Infatti *l'animo si esprime e si raffigura in queste opere come il volto di un uomo che si guarda e si riflette in uno specchio*.<sup>43</sup>

Se l'animo si riflette nelle opere d'arte come il volto nello specchio, quest'oggetto si carica di una valenza semantica ulteriore: finora ne abbiamo preso in considerazione il valore strumentale come espediente tecnico della pratica artistica e il valore metaforico come emblema di un precetto estetico imperante nel Rinascimento, quello dell'imitazione realistica; adesso vi cogliamo un altro valore concettuale che attinge alla dottrina dell'Idea. Così il cerchio si chiude e possiamo tornare a Narciso, un soggetto non estraneo alla speculazione neoplatonica.

Se colleghiamo il motto socratico dello γνῶθι σεαυτόν col motivo che 'ogni dipintore dipinge se stesso', possiamo cogliere il crogiolo di motivi letterari, filosofici e artistici che si riflettono nell'immagine di Narciso inventore della pittura, tanto più che il tema della contemplazione di uno specchio d'acqua come momento di ispirazione per cogliere l'idea è frequente nella tradizione. Lo troviamo nelle *Genealogie* del Boccaccio<sup>44</sup> e persino nello stesso Alberti, proprio in quell'intercenale *Anuli*<sup>45</sup> che ancora una volta si

---

<sup>43</sup> FICINO, *Theol. Plat.* X 4, trad. it. in D'ANGELO, «Ogni dipintore dipinge sé», p. 220, poiché nell'edizione della *Teologia Platonica*, curata da Schiavone, i capitoli 2-4 sono omessi. Il paragone di Ficino tra il rispecchiamento dell'artista nell'opera e il riflesso della divinità nel mondo da essa creato induce a considerare il mondo come una sorta di 'autoritratto' divino. Nel commento al *Simposio* infatti afferma che il volto di Dio «in mundi machina refulget»: D'ANGELO, «Ogni dipintore dipinge sé», p. 221.

<sup>44</sup> G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium libri*, a cura di V. ROMANO, Roma-Bari, Laterza, 1951, p. 542: «Est et Musis consecratus fons Castalius et alii insuper plures, et hoc quia habeat limpidus fons, non solum delectare intuentis oculos, sed eius etiam ingenium quadam virtute abscondita in meditationem trahere, et componendi desiderio urgere».

<sup>45</sup> Nell'intercenale *Anuli* Filoponio si reca al fonte d'Elicona e si specchia alla sorgente per dare avvio alla meditazione letteraria: ALBERTI, *Intercenales*, p. 765.

rivela preziosa chiave ermeneutica per indagare il suo pensiero ricco di sfaccettature.

Alberti non dipinse il suo ritratto – e del resto la questione dell'Alberti-pittore, per l'assenza di un'accertata produzione artistica, resta ancora aperta – ma chiese agli artisti, come riconoscimento per la sua 'fatica' di teorico, di dipingere il suo viso nelle loro opere, moltiplicando così la sua immagine come in un gioco di specchi.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> ALBERTI, *De pictura*, III 63, p. 106: «nelle sue istorie dipingano il viso mio, acciò dimostrino sé essere grati e me essere stato studioso dell'arte».