

ELISA BACCHI

*Strategie dello sguardo/strategie della parola:
specchio, finestra e velo nel De pictura di Leon Battista Alberti.*

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ELISA BACCHI

*Strategie dello sguardo/strategie della parola:
specchio, finestra e velo nel De pictura di Leon Battista Alberti.*

L'articolo si propone di mostrare come, all'interno del De pictura, le immagini dello specchio, della finestra – cornice e vetro – e del velo abbiano per Leon Battista Alberti un valore ben più ampio di semplici strumenti tecnici per la riproduzione del reale, strutturandosi invece come vere e proprie metafore che guidano la riflessione intorno alle modalità rappresentativo-funzionali che prendono vita dall'intrecciarsi di dibattito retorico e discussione intorno al problema dello sguardo.

Ciò sarà reso possibile prendendo in considerazione lo stretto rapporto – la vera e propria genealogia – che lega tali strumenti-metafore albertiani con tutta quella tradizione che tra Cicerone, Quintiliano e la Seconda Sofistica ha posto decisamente l'attenzione sulla continuità tra strategie figurative e strategie retoriche.

Sebbene possa apparire sorprendente, uno dei modi più interessanti per accostarsi al *De pictura* di Leon Battista Alberti – la cui versione volgare risale al 1435 e di cui la redazione latina risulta essere una vera e propria riscrittura rivista e ampliata¹ – sta celato in un'opera di qualche anno successiva – risalente al 1441 – e che pare distantissima per argomento, stile e intenzione dal trattato d'arte albertiano: l'opuscolo morale *Profugiorum ab erumna*.

All'inizio del terzo e ultimo libro dell'opera, dedicata a un'esposizione dei rimedi contro l'avversa fortuna di sapore stoiceggiante, Niccola di Messer Veri de' Medici loda l'ottima ragione compositiva del discorso fin lì portato avanti da Agnolo di Filippo Pandolfini, paragonando tale discorso a un'opera musiva in cui la giustapposizione delle singole tessere dà vita a una nuova «forma e pittura»² che può essere goduta senza imbattersi in alcuna «grave fessura»³ o «deforme vacuità»⁴. Ciò che più interessa in questo contesto è però il racconto che contestualmente Nicola fa dell'origine dell'arte musiva:

Non so se fu Cipreste, del quale Vitruvio scrive tanta lode, o se fu altro architetto inventore di questo pingere e figurare, come oggi fanno, el pavimento. Ma costui qualunque e' fu trovatore di cosa sì vezzosa, forse fu a quel tempio ornatissimo di <Efeso>, quale tutta l'Asia construsse in anni non meno che settecento; e vide costui a tanto edificio coacervati e accresciuti e' suoi parieti con squarci grandissimi di monti marmorei, e videvi di qua e di là colonne altissime; e videvi sopra imposti e' travamenti e la copertura fatta di bronzo e inaurata; e vide che dentro e fuori erano e' gran tavolati di porfiro e diaspro a suoi luoghi distinti e applicati, e ogni cosa gli si porgea splendido; e miravavi ogni sua parte collustrata e piena di maraviglie: solo el spazzo stava sotto e' piedi nudo e negletto. Adunque, e per coadornare e per variare el pavimento dagli altri affacciati del tempio, tolse que' minuti rottami rimasi da' marmi, porfidi e diaspri di tutta la struttura, e coattatogli insieme, secondo e' loro colori e quadre compose quella e quell'altra pittura, vestendone e onestandone tutto el pavimento. Qual opera fu grata e iocunda nulla meno che quelle maggiori al resto dello edificio.⁵

¹ Per quanto riguarda la precedenza della redazione volgare su quella latina del *De pictura* si veda L. BERTOLINI, *Sulla precedenza della redazione volgare del De pictura di Leon Battista Alberti*, in M. Santagata-A. Stussi (a cura di), *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, Pisa, ETS, 2000, 281-310.

² L. B. ALBERTI, *Profugiorum ab erumna libri*, a cura di G. Ponte, Genova, Tilgher, 1988, 83.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, 81.

In effetti, anche in questo caso, come spesso accade nell'opera di Alberti⁶, il racconto delle origini dell'arte coincide con un'indicazione riguardo al suo statuto conoscitivo. Secondo Nicola, il mosaico – questo particolare modo di «pingere e figurare» – nasce come vera e propria opera di recupero di scarti, frammenti e resti architettonici – «minuti rottami» e «minuti rimasugli» tratti «da' marmi, porfiri e diaspri di tutta la struttura» – che vengono ricombinati e rifunzionalizzati in modo tale che l'osservatore si trovi davanti – citando le parole dello stesso Nicola – «tante cose e tante varie poste in uno e coattate e insite e ammarginate insieme tutte corrispondere a un tuono, tutte aguagliarsi a un piano, tutte estendersi a una linea, tutte conformarsi a un disegno»⁷.

Se tale immagine rappresenta, nel contesto dei *Profugiorum ab erumna*, una metafora del processo di composizione letteraria rispondente all'adagio terenziano *nihil dictum quin prius dictum* – non si può dire niente che non sia già stato detto⁸ –, essa d'altra parte, consente anche di chiarire e approfondire il senso che Alberti dà allo spazio pittorico. In effetti, mosaico e pittura hanno diverse caratteristiche comuni – più volte, come abbiamo visto, Alberti definisce il mosaico come una vera e propria *pittura* –, prima fra tutte quella che consente di intendere entrambe le arti come processi di composizioni in piano di un originale tridimensionale. Anche limitandosi a gettare uno sguardo all'ambito puramente lessicale, immediatamente evidente risulta infatti come il verbo “comporre” risulti costantemente riferito al mosaico⁹; allo stesso modo la pittura, di cui Alberti definisce i caratteri nel suo *De pictura*, rappresenta l'opera di *compositio* per eccellenza¹⁰. Sia mosaico che pittura, inoltre, non devono mostrare fessure – quelle che sono definite *rimulae* nella versione latina del *De pictura* – nei luoghi in cui tale processo di composizione avviene.

Porre l'attenzione sulla continuità individuata da Alberti tra mosaico e pittura non solo rivela la prossimità delle due arti, ma permette anche di chiarire i presupposti dell'una alla luce di quelli dell'altra: come lo spazio del mosaico è uno spazio vario e variegato che nasconde, dietro l'apparenza della continuità, una profonda frammentazione e stratificazione che dipende dalla storicità delle tessere che lo compongono, così anche il nuovo spazio pittorico che Alberti concepisce non può esser pensato come un'astrazione puramente matematica. Proprio attraverso l'accostamento di mosaico e pittura è così possibile mettere radicalmente in discussione le parole con le quali Erwin Panofsky definiva lo spazio prospettico albertiano: esso cesserebbe di essere uno spazio «totalmente razionale, ossia infinito, costante e omogeneo»¹¹ dal quale sarebbe esclusa ogni dimensione qualitativa, per risolversi invece in qualcosa di discontinuo e molteplice.

La parola chiave in questo contesto è, ancora una volta, *compositio*. Tale concetto, oltre ad accomunare, come abbiamo visto, tecnica musiva e tecnica pittorica, conduce inevitabilmente nei territori dell'arte retorica. Se infatti, fin dagli anni '70, con i fondamentali studi di Michael

⁶ Basti pensare all'inizio del secondo libro del *De pictura*, in cui Alberti associa all'invenzione della pittura il mito di Narciso, e al principio del *De statua* in cui si rintracciano le origini della scultura nella naturale tendenza umana a scorgere somiglianze.

⁷ ALBERTI, *Profugiorum ab erumna libri*, 83.

⁸ Ivi, 82. Riferimento allo stesso adagio terenziano ancora una volta rivolto a definire la natura composita dell'imitazione si ha nel proemio del *Momus*.

⁹ «Compose quella e quell'altra pittura», Ivi, 81; «Colui accolse e' minuti rimasugli e composene el pavimento», Ivi, 82; «compositissima opera», Ivi, 83.

¹⁰ «Picturam igitur circumscriptio, compositio et luminum receptio perficiunt», L. B. ALBERTI, *De pictura*, a cura di C. Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1975, 53. L'importanza della *compositio* è d'altra parte sottolineata anche dal fatto che, quando Alberti comincia a trattare la *circumscriptio* afferma che essa «ad compositionem [...] non parum pertinet», Ivi, 57.

¹¹ E. PANOFSKY, *Die Perspektive als "Symbolische Form"*, Leipzig, Teubner, 1927 (tr. it. di E. Filippini, *La prospettiva come "forma simbolica"*, Milano, Abscondita, 2007, 12).

Baxandall¹², si è cominciato a mettere a fuoco l'importanza che le categorie retoriche e, in particolare, il concetto di *compositio* hanno avuto nello sviluppo della teoria pittorica di Alberti, ciò che non è stato sufficientemente messo in evidenza è, però, come tale concetto non agisca esclusivamente in quella che Alberti descrive come l'ultima fase dell'attività pittorica, cioè la composizione dei corpi – a cui è dedicata una buona parte del secondo libro del *De pictura* –, ma sia attivo fin dalla concezione del dispositivo spaziale così come tratteggiata nel primo libro del trattato albertiano.

Dal punto di vista retorico, la *compositio* è una parte molto specifica dell'*elocutio* che è a sua volta una delle cinque parti – *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio* – in cui è tradizionalmente divisa l'*ars bene dicendi*. La *compositio* ha a che fare con l'*ornatus* – l'ornamento – e si occupa della tessitura sonoro-sintattica dell'orazione. Da essa dipendono, fin da tempi di Cicerone, la fluidità e l'efficacia dell'orazione. Essa è la qualità che dà forza e vitalità al discorso costituendone, secondo una metafora che si trova nell'*Institutio oratoria* di Quintiliano, la vera e propria impalcatura tenuta in piedi dalla bilanciata tensione di un sistema di nervi e corregge¹³. È la *compositio* a garantire la perfetta corrispondenza tra utilità e bellezza¹⁴, facendo sì che il colorito si diffonda nell'orazione non come un prodotto di artificioso belletto, ma attraverso il naturale flusso sanguigno¹⁵.

La metafora che lo stesso Cicerone utilizza a più riprese – dal *De oratore* fino all'*Orator* e al *Brutus*¹⁶ – per descrivere la *compositio* è proprio quella di un particolare tipo di mosaico – l'*emblema vermiculatum* – composto da tessere tanto minute (*tesserulae*) e ben coese tra loro – senza fessure visibili – da apparire all'occhio come una struttura continua e elegantemente variata.

Se dunque, seguendo la produttiva intuizione di Baxandall, la teoria della *compositio* è così importante nella rifondazione dell'arte pittorica di Leon Battista Alberti, certamente parte di essa è

¹² Si veda, in particolare M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition (1350-1450)*, London, Oxford University Press, 1971 (tr. it. di F. Lollini, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica (1350-1450)*, Milano, Jaca Book, 1994).

¹³ «Quare mihi compositione velut ammentis quibusdam nervisve intendi et concitari sententiae videntur», QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, IX, 4, 9.

¹⁴ Si veda CICERONE, *Orator*, 68, 228; IDEM, *De oratore*, III, 52, 200; QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, IX, 4, 8.

¹⁵ CICERONE, *De oratore*, III, 52, 199; QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, VIII, *Proemio*, 19.

¹⁶ La definizione della *compositio* attraverso la metafora dell'*emblema vermiculatum* ha in Cicerone ora connotazione positiva («nihil tam tenerum quam illius comprehensio verborum, nihil tam flexibile, nihil quod magis ipsius arbitrio fingeretur, ut nullius oratoris aequae in potestate fuerit: quae primum ita pura erat ut nihil liquidius, ita libere fluebat ut nusquam adhaeresceret; nullum nisi loco positum et tamquam in vermiculato emblemate, ut ait Lucilius, structum verbum videres; nec vero ullum aut durum aut insolens aut humile aut [in] longius ductum», *Brutus*, 274; «Conlocationis est componere et struere verba sic, ut neve asper eorum concursus neve hiulus sit, sed quodam modo coagmentatus et levis; in quo lepide soceri mei persona lusit is, qui elegantissime id facere potuit, Lucilius: quam lepide lexis compostae! Ut tesserulae omnes arte pavimento atque emblemate vermiculato. Quae cum dixisset in Albucium inludens, ne a me quidem abstinuit: Crassum habeo generum, ne rhetoricoterus tu sis. Quid ergo? Iste Crassus, quoniam eius abuteris nomine, quid efficit? Illud quidem; scilicet, ut ille vult et ego vellem, melius aliquanto quam Albucius: verum in me quidem lusit ille, ut solet. Sed est tamen haec conlocatio conservanda verborum, de qua loquor; quae vincit orationem efficit, quae cohaerentem, quae levem, quae aequabiliter fluentem; id adsequimini, si verba extrema cum consequentibus primis ita iungentur, ut neve aspere concurrant neve vastius diducantur», *De oratore*, III, 43, 171), ora connotazione negativa («Conlocabuntur igitur verba, aut ut inter se quam aptissime cohaereant extrema cum primis eaque sint quam suavissimis vocibus, aut ut forma ipsa concinnitasque verborum conficiat orbem suum, aut ut comprehensio numero et apte cadat. Atque illud primum videamus quale sit, quod vel maxime desiderat diligentiam, ut fiat quasi structura quaedam nec tamen fiat operose; nam esset cum infinitus tum puerilis labor; quod apud Lucilium scite exagitat in Albucio Scaevola: quam lepide lexis compostae ut tesserulae omnes arte pavimento atque emblemate vermiculato! Nolo haec tam minuta constructio appareat; sed tamen stilus exercitatus efficit facile formulam componendi», *Orator*, 44, 149).

l'idea che la concezione dello spazio pittorico ha a che fare con una composizione musiva in cui nessuno spazio preesiste all'inserzione delle tessere, così come nessun periodo preesiste all'incontro tra singole lettere, sillabe o parole. Siamo dunque distanti dall'idea di uno spazio sistematico come «continuum di ordine superiore»¹⁷ capace di «circoscrivere e risolvere la contrapposizione tra corpi e non-corpi»¹⁸, così come descritto da Panofsky.

A una dimensione puramente matematica della spazialità si sostituisce quindi, come ci hanno insegnato gli studi di Graziella Federici-Vescovini riguardanti la diffusione della nuova ottica derivata dall'opera di Alhazen nell'ambiente umanistico vicino ad Alberti¹⁹, una dimensione decisamente fisiologico-percettiva, strettamente legata ai processi cognitivi dell'occhio che guarda e ricomponde. Lo spazio pittorico composto e composito, così come l'orazione, è allora il prodotto di una manipolazione che deve essere commisurata alla capacità comprensiva del punto di vista – che è insieme quello di chi dipinge e di chi guarda. Esso diviene il centro dal quale si irradiano i raggi visivi – o nel quale convergono i raggi luminosi – che legano l'oggetto e lo fanno rivivere in quanto impressione – tanto nel senso di impronta quanto in quello di effetto:

Id quidem qua ratione fiat perscrutemur, exordiamurque a philosophorum sententia, qui metiri superficies affirmant radiis quibusdam quasi visendi ministris, quos idcirco visivos nuncupant, quod per eos rerum simulacra sensui imprimantur. Nam ipsi idem radii inter oculum atque visam superficiem intenti suapte vi ac mira quadam subtilitate perniciosissime congruunt, aera corporaque huiusmodi rara et lucida penetrantes quoad aliquod densum vel opacum offendant, quo in loco cuspede ferientes e vestigio haereant. Verum non minima fuit apud priscos disceptatio a superficie an ab oculo ipsi radii erumpant. Quae disceptatio sane difficilis atque apud nos admodum inutilis pretereatur. Ac imaginari quidem deceat radios, quasi fila quaedam distenta et prorsus tenuissima uno capite quasi in manipulum artissime colligata, una simul per oculum interius, ubi sensus visus considerat, recipi, quo loco non secus atque truncus radiorum adstent, a quo quidem exeuntes in longum laxati radii veluti rectissima virgulta ad oppositam superficiem effluant.²⁰

L'abilità del pittore sta allora prima di tutto nella capacità di orientare lo sguardo, nella consapevolezza che la visione è prima di tutto un processo cognitivo²¹ e che l'*imago* è una costruzione che può essere guidata, se ne conoscono i processi generativi, utilizzando la piramide visivo-radiosa come un sistema di corde e pulegge.

In questo senso, l'idea della pittura come intersecazione della piramide visiva – o meglio *intercisio*, nel senso di tagliare attraverso, per usare le parole di Alberti²² – ha il suo principio nella

¹⁷ PANOFSKY, *La prospettiva come forma simbolica...*, 25

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ In proposito si vedano G. FEDERICI VESCOVINI, *Contributi per la storia della fortuna di Alhazen in Italia: il volgarizzamento del ms. vat. 4595 e il Commentario terzo del Ghiberti*, «Rinascimento» 2 (1965), 17-49; EAD., *Image et représentation optique: Blaise de Parme et Léon-Baptiste Alberti*, «Chora», ³/₄ (2006), 357-375; EAD., *All'origine della prospettiva artificialis: la piramide visiva di Ibn al-Haytham al-Hasan (Alhazen) e Leon Battista Alberti*, in EAD. (a cura di), *Circolazione dei saperi nel mediterraneo. Filosofia e scienze (secoli IX-XVII)*, Firenze, Cadmo, 2012, 111-124. Per un'aggiornata discussione delle relazioni tra la prospettiva albertiana e l'ottica medievale si veda anche P. ROCCASECCA, *Filosofi, oratori e pittori. Una nuova lettura del De pictura di Leon Battista Alberti*, Roma, Campisano, 2016.

²⁰ ALBERTI, *De pictura...*, 15-17-

²¹ Sulla pratica figurativa come strumento capace di rendere esperibile e manipolabile l'esperienza conoscitiva della visione si veda A. AMBROSINI, *Immaginazione visiva e conoscenza: teoria della visione e pratica figurativa nei trattati di Leon Battista Alberti, Lorenzo Ghiberti, Leonardo Da Vinci*, Pisa, Pisa University Press, 2008.

²² ALBERTI, *De pictura...*, 29.

possibilità di riprodurre all'esterno e rendere visibile un processo interno di manipolazione. Essa è dunque lo specchio, più che del mondo esterno, dell'incontro tra il mondo esterno e l'occhio che conosce²³. Solo in questa prospettiva è possibile spiegare come l'atto di rispecchiamento di Narciso stia, secondo quanto Alberti ci dice all'inizio del secondo libro del *De pictura*, all'origine dell'arte pittorica:

Quae cum ita sint, consuevi inter familiares dicere picturae inventorem fuisse, poetarum sententia, Narcissum illum qui sit in florem versus, nam cum sit omnium artium flos pictura, tum de Narcisso omnis fabula pulchre ad rem ipsam perapta erit. Quid est enim aliud pingere quam arte superficiem illam fontis amplecti?²⁴

L'accento albertiano alla vicenda di Narciso, in effetti, più che spiegare la pittura nei termini mimetici della specularità ha lo scopo di illustrare il rapporto che si instaura tra il pittore-osservatore e il proprio operare: dapprima Narciso, guardando il proprio riflesso nelle acque della fonte, vede un altro che produce su di lui un effetto proprio in quanto altro, poi riconosce di essere l'origine di quel riflesso, di esserne al centro, di esserne insieme produttore e prodotto²⁵. Come avviene in quella carrellata di descrizioni di opere d'arte conosciuta con il titolo di *Eikones* composta dal retore greco Filostrato (II-III secolo d. C.) – che rappresenta tra l'altro la più probabile fonte dell'idea albertiana di Narciso come inventore della pittura²⁶ – se è la natura stessa a dipingere l'immagine che inganna Narciso, al giovinetto «basterebbe sollevare il capo, cambiare espressione, muovere appena una mano»²⁷ per spezzare l'incanto mimetico e sostituire ad esso la propria astuzia e arte.

Lo specchio funziona così, per Alberti, come metafora della pittura. Il pittore si comporta di fronte alla superficie pittorica proprio come il retore di Quintiliano si comporta di fronte allo specchio, giudicando cioè se l'immagine che egli ha concepito interiormente produce l'effetto desiderato sull'osservatore²⁸. Lo specchio è però anche strumento della pittura: guardando il riflesso della propria opera il pittore ne vede più chiaramente i difetti e può agilmente emendarli:

Erit quidem ad eam rem cognoscendam iudex optimus speculum. Ac nescio quo pacto res pictae in speculo gratiam habeant, si vitio careant. Tum mirum est ut omnis menda picturae in speculo deformior appareat. A natura ergo suscepta speculi iudicio emendentur²⁹.

Quello pittorico è dunque un costante gioco di riflessioni e rifrazioni. Tra l'occhio del pittore e il proprio oggetto si frappongono molteplici superfici attraverso le quali la natura è ingabbiata e costretta a manifestarsi. La pittura pare funzionare per Alberti proprio come ce la descrive

²³ Ci troviamo di fronte alla trasformazione della teoria della visione in teoria dell'immagine così come descritta in H. BELTING, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München, C. H. Beck, 2008 (tr. it. A cura di M. Gregorio, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, 208): «Introducendo nel quadro lo sguardo, la nuova prospettiva vi introduce anche il soggetto».

²⁴ ALBERTI, *De pictura...*, 47.

²⁵ Per una simile interpretazione della figura albertiana di Narciso si veda H. BELTING, *I canoni dello sguardo*, 220-230.

²⁶ Per quanto riguarda Filostrato come fonte di Alberti si veda C. NORDHOFF, *Narziss an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und des 17. Jahrhunderts*, Münster-Hamburg, Lit, 1992 e G. BARBIERI, *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Vicenza, Terra Ferma, 2000.

²⁷ FILOSTRATO MAGGIORE, *La Pinacoteca*, Palermo, Aesthetica, 2010, 46.

²⁸ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, 3, 68.

²⁹ ALBERTI, *De pictura...*, 83-85.

Filostrato nelle sue *Eikones*. Essa, secondo Filostrato, deve infatti «ingannare gli occhi, in modo che essi circolino per il quadro seguendo opportuni percorsi»³⁰. Lo spazio pittorico albertiano assomiglia così ancora una volta all'opera retorica della *compositio* che secondo Quintiliano serve a disciplinare la natura evitando che l'orazione inciampi nelle orecchie³¹, funzionando allo stesso modo dell'*ars* che devia e indirizza il corso di un fiume in modo tale da farlo scorrere agile e veloce³².

Le immagini che Alberti utilizza nel suo *De pictura* per descrivere il proprio metodo – quella del vetro, quella della finestra spalancata, quella del velo e quella, appena analizzata, dello specchio –, per quanto in apparenza contraddittorie, hanno tutte in comune la caratteristica di spostare l'attenzione dal dato naturale, all'occhio che guarda. In effetti, lo stesso vetro “tralucente” attraversato dai raggi della piramide visiva – che Alberti utilizza per far comprendere al lettore il significato del processo di intersecazione della piramide visiva da parte della superficie pittorica – funziona come un doppio dell'occhio del pittore-osservatore: esso, producendo – secondo la teoria ottica di Alhazen – un processo di rifrazione dei raggi della piramide visiva stessa simile a quello che avviene quando essi passano dalla densità dell'aria alla diversa densità dell'umore glaciale presente all'interno dell'occhio, fa sì che l'immagine si generi nello spessore del vetro e che dunque essa si manifesti più come un vedere dentro al vetro piuttosto che un vedere oltre esso³³. In questo senso, il vetro diviene effettivamente più che immagine della trasparenza, metafora esteriorizzata del processo interiore di formazione dell'immagine.

Nella stessa direzione si muove la metafora della superficie dipinta come una finestra aperta dalla quale il pittore si affaccia: «Principio in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur»³⁴. Ancora una volta l'attenzione di Alberti si rivolge principalmente alla necessità di portare al centro dell'opera l'occhio del pittore-osservatore e la sua percezione: il punto di fuga è in effetti un punto di vista. La finestra interessa allora principalmente in quanto limite e cornice che è commisurata alla capacità di abbracciare con un solo sguardo lo spazio pittorico, cioè la *historia*. Non stupisce allora che fonte probabile di tale metafora sia il Cicerone delle *Epistole ad Attico*, laddove l'oratore romano descrive come l'architetto della propria villa abbia progettato la dimensione delle finestre come ideale per godere appieno della piacevolezza del panorama³⁵. Alla voce di Cicerone, si affianca poi quella di Plinio il Giovane, sempre attento a descrivere dettagliatamente le relazioni tra sguardo e veduta attraverso il *medium* della finestra-cornice come soglia che, inquadrando, rende godibile il paesaggio³⁶. D'altra parte, nel *De pictura* l'intera esperienza dell'osservare attraverso una finestra aperta è radicalmente ribaltata: se è vero che spettatore e cose dipinte si trovano sullo stesso piano, poggiando i piedi sullo stesso suolo - «aequali in solo et spectantes et pictae res adesse videntur»³⁷ – ciò avviene non perché sia la superficie dipinta ad

³⁰ FILOSTRATO MAGGIORE, *La Pinacoteca...*, 30.

³¹ «Primum quia nihil intrare potest in adfectus quod in aure velut quodam vestibulo statim offendit», QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, IX, 4, 10.

³² «Ceterum quanto vehementior fluminum cursus est prono alveo ac nullas moras obiciente quam inter obstantia saxa fractis aquis ac reluctantibus, tanto quae conexa est et totis viribus fluit fragosa atque interrupta melior oratio» Ivi, IX, 4, 7.

³³ Si veda in proposito ROCCASECCA, *Filosofi, oratori e pittori...*, 131-132.

³⁴ ALBERTI, *De pictura...*, 37.

³⁵ CICERONE, *Epistulae ad Atticum*, II, 3, 2.

³⁶ Si vedano in particolare PLINIO IL GIOVANE, *Epistularum libri decem*, II, 17 e V, 6.

³⁷ ALBERTI, *De pictura...*, 37.

essere immaginata da Alberti come facente parte della realtà esterna ad essa, ma poiché lo stesso il pittore-osservatore è immaginato come facente parte dello spazio pittorico, della *historia* appunto.

Proprio la centralità della riflessione albertiana intorno alla *historia* consente inoltre di mettere a fuoco più chiaramente il ruolo del concetto di *compositio* nella sua teoria della pittura:

Est autem compositio ea pingendi ratio qua partes in opus picturae componuntur. Amplissimum pictoris opus non colossus sed historia. Maior enim est ingenii laus in historia quam in colosso. Historiae partes corpora, corporis pars membrum est, membri pars est superficies. Primae igitur operis partes superficies, quod ex his membra, ex membris corpora, ex illis historia, ultimum illud quidem et absolutum pictoris opus perficitur. Ex superficierum compositione illa elegans in corporibus concinnitas et gratia extat, quam pulchritudinem dicunt³⁸.

La contrapposizione che Alberti opera tra *historia* e *colosso*, cioè – seguendo la definizione di Plinio il Vecchio³⁹ – un tipo di ritratto monumentale, propendendo decisamente per la prima – la *historia* –, getta, in effetti, una nuova luce anche sulla teoria del disegno albertiana – quella che egli chiama *circumscriptio* –, mostrando come essa risulti largamente dipendente dalla dimensione compositiva, così come la *circumscripsio* retorica – traduzione latina della parola greca *periodon*, cioè periodo⁴⁰ – non è altro che una delle parti – insieme a *incisa* o *commata* e *membra* o *keola* – la cui *compositio* dà come risultato l’orazione⁴¹.

Di particolare rilievo nel contesto del discorso riguardante la *circumscriptio* che Alberti affronta all’inizio del secondo libro del *De pictura*, è la citazione che l’umanista fa del pittore greco Parrasio, ricordandone, seguendo Plinio il Vecchio⁴² e Quintiliano⁴³, l’estrema abilità nel disegno dovuta all’estrema sottigliezza della sua linea appena percepibile dall’osservatore:

Circumscriptio quidem ea est quae lineis ambitum fimbriarum in pictura conscribit. In hac Parrhasium pictorem eum, cum quo est apud Xenophontem Socratis sermo, pulchre peritum fuisse tradunt, illum enim lineas subtilissime examinasse aiunt. In hac vero circumscriptione illud praecipue servandum censeo, ut ea fiat lineis quam tenuissimis atque admodum visum fugientibus.⁴⁴

Ciò che Alberti non cita è però come Plinio riferisca che Parrasio con la sola linea era capace di suggerire i diversi piani della figura mostrando per cenni anche le cose in realtà nascoste ed invisibili⁴⁵. La stessa dote aveva rivelato Parrasio quando, sempre seguendo la narrazione pliniana⁴⁶,

³⁸ Ivi, 61-63.

³⁹ PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis historia*, XXXV, 33, 51.

⁴⁰ «circuitu illo orationis, quem Graeci περιόδον, nos tum ambitum, tum circuitum, tum comprehensionem aut continuationem aut circumscriptionem dicimus», CICERONE, *Orator*, 61, 204.

⁴¹ «At illa conexas tris habet formas: incisa, quae commata dicuntur, membra, quae κῶλα, περιόδον quae est vel ambitus vel circumdictum vel continuatio vel conclusio», QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, IX, 4, 22.

⁴² PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis historia*, XXXV, 36, 67

⁴³ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XII, 10, 4-5.

⁴⁴ ALBERTI, *De pictura...*, 53-55.

⁴⁵ «Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia post se ostendatque etiam occultat», PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis historia*, XXXV, 36, 68

⁴⁶ Ivi, XXXV, 36, 65.

dipinse una tenda con tanto realismo da suggerire a Zeusi che dietro ad essa si nascondesse il vero dipinto.

Non è forse un caso dunque che, proprio dopo l'accento a Parrasio e all'arte tanto potente della *circumscriptio*, Alberti ci ponga di fronte all'ultimo dei suoi strumenti/metafore simulanti la superficie da dipingere, cioè quel velo sottilissimo, descritto nei termini di un panno «filo tenuissimo et rare textum quovis colore pertinctum filis grossioribus in parallelas portiones quadras quot libeat distinctum telarioque distentum»⁴⁷. Ancora una volta un elemento con il quale intersecare la piramide visiva e provocare la diffrazione dei raggi luminosi che ha la funzione di filtro attraverso il quale scomporre e ricomporre le superfici. Strumento ottico dunque, ma anche parente prossimo della tenda attraverso la quale Parrasio fa intuire, senza rappresentarlo, un piano ulteriore.

Sebbene, in effetti, secondo Alberti, sia la stessa natura a dipingere sul velo il simulacro di ciò che sta oltre il velo⁴⁸, la condizione di possibilità di tale pittura naturale coincide ancora una volta con il gesto dell'uomo che produce stratagemmi per far parlare la natura, per riordinare e dare un significato ai segni sparsi e, anzi, per produrli in quanto segni.

Particolarmente significativo in questa prospettiva è il fatto che quando nel *De pictura* Alberti descrive come la natura stessa paia dilettarsi a dipingere tra le fessure dei marmi e nelle gemme⁴⁹, in queste parole non possa fare a meno di risuonare la narrazione che egli stesso, alcuni anni più tardi – nel 1462 – farà delle origini della scultura nel *De statua*. Alberti, in effetti, riferisce come la scultura sarebbe nata quando lo sguardo dell'uomo riconobbe per la prima volta in un tronco o in una zolla alcuni tratti che con pochi cambiamenti sarebbero potuti assomigliare a un qualche altro oggetto naturale e si impegnò ad aggiungere e togliere, a correggere e a ridefinire le superfici fino ad esprimere pienamente la somiglianza intuita:

Nam ex trunco glebave et huiusmodi mutis corporibus fortassis aliquando intuebantur lineamenta nonnulla quibus paululum immutati persimile quidpiam veris naturae vultibus redderetur. Coepere id igitur animo advertentes antequam adnotantes adhibita diligentia tentari conarique possentne illic adiungere adimereve atque perfinire quod ad vera simulacri speciem comprehendam absolvendamque deesse videretur. Ergo quantum res ipsa admonebat lineas superficiesque istis emendando expoliendoque institutum adsecuti sunt, non id quidem sine voluptatem⁵⁰

Sia nel caso della pittura, sia in quello della scultura la natura è dunque per Alberti un prodotto secondo, un'immagine di se stessa. La sua verità sta esattamente nello spazio intermedio tra l'astratta idealità del canone e la costante mutevolezza delle forme, coincidendo cioè con la sapienza insieme immediata e meditata della mano che nota e riannota il campionario inesauribile delle forme, sformandolo in un processo costante di ricombinazione. Se è vero che la natura ha la stessa consistenza materiale delle nuvole di cui parla nella sua *Vita di Apollonio di Tiana* quel Filostrato che ai tempi di Alberti risultava ancora indistinguibile dal già citato autore delle *Eikones* – nuvole nel cui avvicinarsi l'uomo immagina somiglianze⁵¹ – altrettanto vero, per Alberti, è che non esiste la

⁴⁷ ALBERTI, *De pictura...*, 55.

⁴⁸ Ivi, 101.

⁴⁹ «Ipsam denique naturam pingendo delectari manifestum est. Videmus enim naturam ut saepe in marmoribus hippocentaurus regumque barbatus facies effigiet. Quin et aiunt in gemma Pyrrhi novem musas cum suis insignibus distincte a natura ipsa fuisse depictas.», Ivi, 51.

⁵⁰ L. B. ALBERTI, *De statua*, a cura di M. Collareta, Livorno, Sillabe, 1998, 4.

⁵¹ «E le figure che si vedono nel cielo quando le nubi si disperdono qua e là, i centauri e i capricervi, per Zeus, e i lupi e i cavalli, cosa dirai che sono? Non sono forse opere di imitazione? [...] Ma tu certo non vuoi dire

distinzione individuata da Filostrato tra la mente che immagina e la mano che compie, tra l'immaginazione naturale e la pittura come *technè*⁵²: la mente dell'artista albertiano coincide con l'*ars* della mano che plasma e compone.

questo, Damis, [...] bensì che tali immagini passano per il cielo senza alcun significato e affatto a caso per quanto riguarda il dio, e che noi vi ricostruiamo e suscitiamo immagini, perché per natura siamo inclini all'imitazione?», FILOSTRATO, *Vita di Apollonio di Tiana*, a cura di D. Del Corno, Milano, Adelphi, 1978, 122-123.

⁵² «Duplice è dunque l'imitazione, o Damis; e quella che imita con la mano e con la mente è la pittura, mentre l'altra rappresenta solo con la mente [...] Dunque, o Damis, [...] siamo entrambi d'accordo che la facoltà mimetica proviene all'uomo dalla natura, la capacità pittorica dall'arte», Ivi, p. 123