

LUCA BOSCHETTO

Alberti, gli artisti, il volgare

[stampato in *'Proxima Studia': arte e letteratura a Firenze, 1300-1600* (Firenze, Palazzo Rucellai, 21-22 ottobre 2008), a cura di Stefano U. Baldassarri, «Letteratura & Arte, 9 (2011), pp. 71-81】*

* *Il testo qui riprodotto in formato digitale, messo a disposizione per fini di studio e ricerca, è destinato a un uso strettamente personale e in nessun caso può essere impiegato a scopi commerciali.*

ALBERTI, GLI ARTISTI, IL VOLGARE

LUCA BOSCHETTO

LA presenza di un intervento dedicato ad Alberti in questa sezione del Convegno, riservata al ritratto scritto degli artisti, potrebbe suscitare, a prima vista, qualche perplessità. Le opere albertiane – e penso in particolare al *De pictura*, di cui oggi parlerò – si distaccano infatti consapevolmente dall'impostazione 'biografica' che da Filippo Villani a Vasari avrebbe caratterizzato a Firenze il rigoglioso filone delle vite degli artisti. È innegabile, d'altra parte, che proprio Alberti con i suoi scritti ha contribuito in modo significativo alla costruzione di quel mito del *doctus artifex* in cui si è soliti rinvenire uno dei tratti di maggior novità dell'artista del Rinascimento.¹

Nella mia relazione mi soffermerò in particolare sulle pagine iniziali del III libro del *De pictura*. Le pagine, cioè, presenti sia nella redazione volgare che in quella latina dell'opera, dove Alberti traccia in modo sintetico il ritratto del 'suo' pittore, definito «uomo buono e dotto in buone lettere». Questo ritratto è in genere ritenuto molto idealizzato, alquanto distante insomma dalla realtà del tempo e del luogo in cui Alberti scriveva. La mia ricerca invita appunto a interrogarsi sulla fondatezza di questa asserzione, che richiede a mio avviso di essere un po' sfumata. In quanto segue, mi sforzerò perciò di mostrare che il discorso di Alberti, soprattutto per quel che riguarda la discussione intorno alle qualità morali del pittore, è tutt'altro che svincolato dalla realtà di quelle botteghe degli artigiani del tempo di cui Leon Battista, spinto da viva curiosità, se dobbiamo credere a quel che egli racconta nella sua autobiografia latina, più di una volta avrebbe varcato la soglia.

La riflessione sul legame che lo scritto albertiano intrattiene con il mondo delle botteghe fiorentine si giustifica d'altra parte anche alla luce delle importanti novità emerse di recente intorno alla tradizione del *De pictura*. Capovolgendo una convinzione che aveva dominato gli studi negli ultimi decenni, e che non poco aveva pesato sull'interpretazione dello scritto di Alberti, Lucia Bertolini ha dimostrato infatti che la redazione volgare dell'opera sulla pittura precede la sua versione latina. In altre parole, continuare oggi a sostenere che il *De pictura* venne pensato e composto originariamente 'per un pubblico umanisticamente educato', è in aperto disaccordo con la realtà dei fatti.²

Quanto alla cronologia dell'opera, vorrei ricordare soltanto che stando alla ricostruzione oggi più attendibile Alberti scrisse in lingua toscana una prima versione del *De pictura*, portandola probabilmente a termine nell'agosto del 1435, durante il suo

¹ Tanto sul sorgere a Firenze di questa tradizione storica e biografica, quanto sulla nuova immagine rinascimentale dell'artista, si veda adesso il quadro d'insieme tracciato da É. POMMIER, *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, trad. it., Torino, Einaudi, 2007.

² La dimostrazione in L. BERTOLINI, *Sulla precedenza della redazione volgare del «De pictura» di Leon Battista Alberti*, in *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, a cura di M. Santagata e A. Stussi, Pisa, ETS, 2000, pp. 181-210.

soggiorno fiorentino al seguito della corte pontificia di Eugenio IV. Il giovane abbreviatore apostolico lavorò quindi per alcuni mesi al miglioramento di questo testo, fino a quando nell'estate dell'anno successivo, a ridosso della cerimonia di consacrazione della cupola di Santa Maria del Fiore, il cui cantiere era giunto ormai a compimento, si risolse a inviarne una copia a Filippo Brunelleschi, accompagnata dalla celebre lettera di dedica. La spedizione di questa copia sembra di fatto aver segnato la fine dell'impegno sul testo toscano da parte di Alberti.¹ Sarei tentato, a questo proposito, di ipotizzare che il disinteresse nei riguardi della versione volgare, oltre che con una certa insoddisfazione per i risultati fin lì raggiunti, potrebbe essere posto in relazione anche con una circostanza di carattere esterno, come la partenza di Alberti da Firenze, proprio nell'agosto del 1436, alla volta di Bologna, dove la corte papale si era trasferita già da quattro mesi. Se guardiamo agli spostamenti di Alberti in quel periodo, l'impressione è insomma che l'autore abbia cessato di lavorare al *De pictura* volgare quando fu costretto a lasciare la città toscana. Forse soltanto da quel momento, quando il trasferimento a Bologna mise l'umanista di nuovo a più stretto contatto con l'area padana e con le sue corti signorili, Alberti concentrò i suoi sforzi sulla stesura latina di un testo che di lì a qualche anno sarebbe stato dedicato a Gianfrancesco Gonzaga, il marchese di Mantova.²

E sempre a questo riguardo, sia detto per inciso, la circostanza che la redazione latina del *De pictura* risulti effettivamente più ricca e più precisa dal punto di vista concettuale del suo corrispettivo volgare non pare essere a dire il vero ragione sufficiente per concludere senz'altro, con Charles Hope, come «fin dall'inizio fosse virtualmente sicuro che il *Della pittura* [si intende qui la versione volgare del testo] fosse destinato a trasformarsi nel *De pictura* [la sua versione latina]», ossia in un testo che solo grazie al latino poteva realizzare l'obiettivo di offrire a un uditorio elitario un aggiornato vocabolario per parlare intorno all'argomento della pittura e per giudicarne le realizzazioni.³

In ogni caso, se anche la stesura volgare fosse stata una 'falsa partenza', come qualche volta si è sostenuto, complice anche l'esigua tradizione manoscritta quattrocentesca che caratterizza questa redazione, resta il fatto che Alberti scrivendo in prima battuta l'opera in lingua toscana ha manifestato con chiarezza l'intenzione di rivolgersi ad un pubblico diverso da quello degli studiosi e dei committenti colti destina-

¹ Si veda per tutto ciò la ricostruzione proposta in L. BERTOLINI, *Come 'pubblicava' l'Alberti: ipotesi preliminari*, in *Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di M. Zaccarello e L. Tomasin, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Franceschini, 2004, pp. 219-240: pp. 237-240.

² Sulla presenza di Alberti a Firenze, attestata ancora nell'agosto del 1436, cfr. L. BOSCHETTO, «Chi dubiterà appellare questo tempio nido delle delizie?». *Leon Battista Alberti e Santa Maria del Fiore*, «Medioevo e Rinascimento», XXI, 2007, pp. 141-168: pp. 145-147. La data della dedica del *De pictura* a Gianfrancesco Gonzaga non è nota e ci si deve accontentare di fissarne semplicemente il *terminus ante quem*, costituito dalla morte del marchese il 25 settembre del 1444.

³ Si veda, per questa interpretazione, CH. HOPE, *The Structure and Purpose of «De Pictura»*, in *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich. Atti del Convegno internazionale (Mantova 29-31 ottobre 1998)*, a cura di L. Chiavoni, G. Ferlisi, M. V. Grassi, Firenze, Olschki, 2001, pp. 251-267: la citazione a p. 252: «It seems virtually certain, therefore, that *Della pittura* was always meant to be transformed into *De pictura*».

tari della successiva redazione latina: un pubblico che non si vede perché non dovesse includere quella stessa categoria di mercanti, non sprovvisti di un certo grado di cultura, per cui Leon Battista aveva da qualche tempo iniziato la stesura dei libri *De familia*, e che certo almeno in parte, se vogliamo credere alle tante dichiarazioni in questo senso dell'autore, doveva coincidere con i pittori professionisti che operavano a Firenze.¹ Dopotutto, come una ricca tradizione di studi ha mostrato, il lessico impiegato nella versione volgare del *De pictura* si contraddistingue per una notevole vivacità e per il suo consapevole orecchiare proprio al vocabolario in uso nei circoli artigiani e nelle botteghe cittadine.²

Sulla soglia del III libro del suo scritto Alberti espone dunque ciò che a suo avviso è necessario per rendere il pittore «perfetto», in modo da fargli conseguire, come si esprime il testo volgare, «intera lode». Il fine della pittura è infatti «rendere grazia e benivolenza e lode allo artefice, molto più che ricchezze» («Finis pictoris laudem, gratiam et benivolentiam vel magis quam divitias ex opere adipisci»). Ma qual è la via per raggiungere questo obiettivo? La risposta di Alberti è la seguente: «piacerammi sia il pittore, per bene potere tenere tutte queste cose, uomo buono e dotto in buone lettere».³ Queste parole risentono ovviamente del modo in cui Quintiliano, nel XII libro dell'*Institutio oratoria*, aveva impostato la questione dell'educazione dell'oratore, commentando il celebre detto catoniano secondo cui l'oratore deve essere un «vir bonus dicendi peritus».⁴ L'analogia però si ferma qui e infatti la trattazione che segue è del tutto indipendente dalla fonte classica, con Alberti che dapprima, nel seguito del paragrafo, discute il ritratto morale del suo artefice (§ 52), e quindi dedica i due paragrafi successivi all'educazione del pittore e alle sue capacità intellettuali (§§ 53 e 54).⁵

L'attenzione dei lettori e della critica, inutile sottolinearlo, è andata quasi per intero proprio alla seconda parte del ragionamento di Alberti, dove si auspica che il pittore possa essere «dotto, in quanto e' possa, in tutte l'arti liberali», e si suggerisce che a questo scopo egli faccia in modo di rendersi «famigliare ad i poeti, retorici e agli altri simili dotti di lettere». In pagine come questa una parte della storiografia ha riconosciuto anzi il *locus classicus* in cui per la prima volta si manifesta in modo consape-

¹ Su questo aspetto dell'operazione di Alberti che «come pittore» si rivolgeva ai pittori, scrivendo in volgare intorno ai «primi principi» di una scienza che, mai uscita «dalle aule universitarie», sembrava in effetti «inaudito far transitare in mezzo ai cartoni di repertorio che ingombravano le botteghe degli artisti artigiani», cfr. ancora L. BERTOLINI, *Come 'pubblicava' l'Alberti*, cit., p. 238.

² Si veda da ultimo, con riferimento alla bibliografia precedente relativa agli studi sul lessico della redazione volgare, M. McLAUGHLIN, *Bilinguismo e strategie retoriche nel «De Pictura» dell'Alberti*, in *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del «De re aedificatoria». Atti dei Convegni internazionali del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti (Mantova, 17-19 ottobre 2002 - Mantova, 23-25 ottobre 2003)*, a cura di A. Calzona, F. P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, 2 voll., Firenze, Olschki, 2007: I, pp. 203-223; pp. 213-215, 218-220, 222-223.

³ L. B. ALBERTI, *De pictura*, repr. a cura di C. Grayson, Bari, Laterza, 1975, pp. 90-91 (III, § 52).

⁴ QUINTILIANO, *Inst.*, XII, 1: «Sit ergo nobis orator, quem constituimus, is, qui a M. Catone finitur, vir bonus dicendi peritus; verum, id quod et ille posuit prius et ipsa natura potius ac maius est, utique vir bonus». Sul rapporto che il III libro del *De pictura* albertiano intrattiene con il XII libro dell'*Institutio oratoria* cfr. D. R. E. WRIGHT, *Alberti's «De pictura»: Its Literary Structure and Purpose*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLVII, 1984, pp. 52-71: pp. 59, 66-68.

⁵ ALBERTI, *De pictura*, cit., pp. 90-95 (III, §§ 52-54).

vole il nuovo ideale dell'artista rinascimentale, conscio delle sue originali facoltà creative e assai diverso dall'artigiano del passato.¹

La riflessione albertiana dedicata alle qualità morali del pittore si vede invece riservato, in tutti i commenti, uno spazio decisamente minore. Eppure, proprio discutendo questo argomento Alberti sembra guardare in modo sorprendentemente realistico alla posizione sociale degli artigiani fiorentini che si dedicavano all'esercizio della pittura e alle regole e convenzioni che governavano il mondo in cui essi si trovavano di fatto ad operare:

E sa ciascuno – dice infatti Alberti – quanto la bontà dell'uomo molto più vaglia che ogni industria o arte ad acquistarsi benivolenza da' cittadini, e niuno dubita la benivolenza di molti molto all'artefice giovare a lode insieme e al guadagno. E interviene spesso che i ricchi, mossi più da benivolenza che da meravigliarsi d'altrui arte, prima danno guadagno a costui modesto e buono, lasciando adrieto quell'altro pittore forse migliore in arte ma non sì buono in costumi. Adunque conviensi all'artefice molto porgersi costumato, massime da umanità e facilità, e così arà benivolenza, fermo aiuto contro la povertà, e guadagni, ottimo aiuto a bene imparare sua arte.²

Insomma, spiegando come la categoria del *vir bonus* ereditata dalla tradizione retorica possa applicarsi al suo pittore, è precisamente nel principio della 'benevolenza dei cittadini' che Alberti rinviene la chiave per articolare il suo ragionamento. Il dar prova di «buoni costumi» e mostrarsi «umano e affabile» sono perciò altrettante qualità necessarie al pittore per essere apprezzato dalla maggior parte dei suoi concittadini, il che finirà per procurargli «lode» e «guadagno». Ma vi è di più; è provato, dice Alberti, che i ricchi, coloro cioè che hanno la possibilità di affidare all'artefice le commissioni più significative, in molti casi non assegnano un lavoro a un determinato pittore perché egli dà prova di un superiore magistero artistico, ma decidono piuttosto in base al legame di *benevolenza* che essi hanno precedentemente instaurato con l'artigiano. Il risultato è che le persone più abbienti spesso preferiscono dar «guadagno» non a chi ha dato prova di essere più capace, ma a chi è più «modesto e buono». La

¹ Cfr. M. e R. WITTKOWER, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artist: a Documentary History from Antiquity to French Revolution*, introduction by J. Connors, New York, New York Review of Books, 2007 (ed. orig. New York, Random House, 1963), p. 15.

² ALBERTI, *De pictura*, cit., p. 90 (III, § 52). Il corrispondente testo latino è il seguente: «Nam nemo nescit quantum probitas vel magis quam omnis industriae aut artis admiratio valeat ad benivolentiam civium comparandam. Tum nemo dubitat benivolentiam multorum artificum plurimum conferre ad laudem atque ad opes parandas. Siquidem ex ea fit ut cum non nunquam divites benivolentia magis quam artis peritia moveantur, tum lucra ad hunc potissimum modestum et probum deferant, spreto alio peritior sane, sed fortassis intemperanti. Quae cum ita sint, moribus egregie inserviendum erit artificum, maxime humanitati et facilitati, quo et benivolentiam, firmum contra paupertatem presidium, et lucra, optimum ad perficiendam artem auxilium, assequatur» (p. 91). Di questo passo, e del paragrafo successivo, ha dato recentemente una lettura R. SIGNORINI, «*Sed cvpio pictorem [...] in primi esse virvm et bonvm et doctvm bonarvm artivm*» / «*Ma piacerammi sia il pittore [...] uomo buono e dotto in buone lettere*» - *De pictura*, III 52, in *Leon Battista Alberti teorico delle arti*, cit., I, pp. 303-328, secondo cui le caratteristiche del pittore ideale auspicato nel *De pictura* si ritrovano poi compiutamente in Andrea Mantegna, artista «amico degli uomini di lettere» e sicuramente colto, come dimostra tra l'altro l'elenco di libri posseduti da Ludovico, uno dei suoi due figli, documento scoperto dallo stesso Signorini e di cui nel contributo viene riproposta la trascrizione (pp. 320-321).

raccomandazione di Alberti ai pittori è di conseguenza quella di ‘porgersi costumati’, in modo da procurarsi sia la benevolenza, definita «fermo aiuto contro la povertà», sia i «guadagni», verso cui, con molto buon senso, non si manifesta qui alcuna riserva: essi infatti sono giudicati «ottimo aiuto a bene imparare sua arte».

Salta all’occhio indubbiamente la distanza che corre tra queste parole, in cui si affaccia con forza l’immagine di un pittore costantemente sottoposto al rischio di finire – diremmo oggi – sotto la soglia della povertà, e invece il ritratto ben altrimenti famoso del pittore erudito in tutte le arti liberali che Alberti delinea nei paragrafi immediatamente successivi. Le considerazioni sul legame tra la «benivolentia civium» e i «guadagni» espresse nel *De pictura* garantiscono perciò che Alberti, quando scrive il suo testo per tanti versi rivoluzionario, pur infondendo nelle sue pagine, come suo solito, una considerevole carica utopica, non si dimentica affatto della realtà del lavoro della Firenze dei primi decenni del Quattrocento. Visto che per ottenere una commissione di qualche rilievo le relazioni di vicinanza e di amicizia erano spesso altrettanto importanti della valutazione delle capacità tecniche dell’artigiano, i rapporti personali del pittore con i suoi clienti non potevano che giocare un ruolo determinante nella vita degli artigiani fiorentini.¹ E, d’altra parte, come avrebbe potuto ignorare questo aspetto dell’economia cittadina chi, come Alberti, discendeva da una famiglia che sullo scorcio del Trecento si era imposta a Firenze su ogni altra per il suo spettacolare mecenatismo? Semmai, ciò che stupisce è la lucidità con cui l’umanista ha creduto di dover richiamare nel suo testo un meccanismo del genere, distaccandosi così in modo netto tanto dalle fonti classiche quanto dai contemporanei, e riprendendo peraltro una più ampia riflessione che negli stessi anni egli portava avanti, sempre in lingua toscana, anche nelle pagine dei libri *De familia*.²

Quanto al primo punto, il distacco dai contemporanei, fermo restando che una sensibilità così spiccata per i condizionamenti economici e sociali che caratterizzano l’attività del pittore è estranea a gran parte della trattatistica cinquecentesca sulle arti, mi limito a ricordare che Cennini si era sì raccomandato con il pittore affinché tenesse una vita «sempre hordinata», come se fosse uno studente di teologia o filosofia, ma soltanto perché una dieta troppo sregolata non compromettesse la fermezza della sua mano, necessaria per una buona esecuzione del lavoro.³ Con questo, Cennini proba-

¹ Si vedano gli esempi al riguardo citati in P. L. RUBIN, *Images and Identity in Fifteenth-Century Florence*, New Haven-London, Yale University Press, 2007, pp. 21-22 e pp. 59-89 (cap. III *The Economy of Honor*).

² Sul mecenatismo degli Alberti, un argomento su cui manca uno studio d’insieme, cfr. *ivi*, pp. 19-21 e inoltre T. J. LOUGHMAN, *Commissioning Familial Remembrance in Fourteenth-Century Florence: Signaling Alberti Patronage at the Church of Santa Croce*, in *The Patron’s Payoff: Conspicuous Commissions in Italian Renaissance Art*, eds. J. K. Nelson and R. J. Zeckhauser, Princeton, Princeton University Press, 2008, pp. 133-148, nonché I. CHABOT, P. PIRILLO, «Onore e fama» della famiglia: gli Alberti e l’oratorio di Santa Caterina a Rimezzano, in *L’Oratorio di Santa Caterina all’Antella e i suoi pittori*, a cura di A. Tartuferi, Firenze, Mandragora, 2009, pp. 19-43.

³ Si tratta del consiglio impartito nel cap. xxviii del I libro (*Chome dei temperare tuo’ vita per tua honestà e per chondizione de lla mano e con che chompagnia...*): «La tua vita vuole essere sempre hordinata, si cchome avessi a studiare in teologia o filosofia o altre scienze, cioè del mangiare e del bere temperatamente almen duo volte il dì, usando pasti leggieri e di valore, usando vini piccholi, conservando e ritenendo la tua mano, riguardandola dalle fatiche, chome in gittare priete, palo di ferro e molt’altre cose che sono chontrarie alla mano, da darle chagione da gravarla. Anchor ci è una chagione, che usandola può alleg-

bilmente intendeva reagire anche all'immagine dell'artista 'fantastico e lunatico', propenso ad abusare del vino, ereditata da una parte della tradizione novellistica, soddisfacendo un'esigenza che invece risulta sicuramente estranea all'orizzonte di Alberti.

Quanto al secondo punto, il collegamento cioè di queste riflessioni con il pensiero manifestato da Alberti in altre opere, si può star certi che il passo del *De pictura* potrebbe essere commentato ricorrendo a numerosi luoghi affini presenti un po' in tutta la produzione albertiana di argomento morale. Ed è del tutto evidente che a chi avrebbe dedicato di lì a poco proprio all'amicizia, descritta in tutte le sue gradazioni nel IV libro della *Familia*, una parte tanto importante della sua opera di maggior impegno, scegliendo quindi il tema come argomento del Certame, il concorso di poesia volgare tenuto nell'ottobre del 1441 in Santa Maria del Fiore, non poteva certo sfuggire il significato che questo genere di relazioni sociali rivestivano in una città come Firenze. Leon Battista era insomma perfettamente in grado di porsi in sintonia con il linguaggio e con la mentalità dei fiorentini del suo tempo. Lo dimostra, per fare un solo esempio, quella dichiarazione agli ufficiali del Catasto, in cui parlando della sua professione un medico poteva affermare: «Dell'arte mia non fo guadangnio nessuno, se non la benivolenza de' cittadini», insistendo così sulla relazione tra due termini, la 'benevolenza dei cittadini' e il 'guadagno', che anche Alberti consigliava al suo pittore di non perdere mai di vista.¹

Un po' ovunque nei libri *De familia* si incontrano concetti di questo genere. Scegliendo a caso, si prenda ad es. quel luogo dove l'autore, a proposito dell'educazione dei figli, raccomanda che essi imparino ad «acquistare lodo, grazia e favore, molto più che ricchezze» – lo stesso 'fine della pittura'! – e siano addestrati appunto «a conservarsi onore e benivolenza»;² oppure, nel III libro, il passo in cui si parla della corretta gestione di una bottega che, come suggerisce Giannozzo, dovrà essere improntata in primo luogo alla conservazione della «buona fama e amore tra' cittadini»: un «benevoluto venditore», infatti, si sostiene, «sempre arà copia di comperatori», e «perdere grazia e benivolenza», magari «avanzando denaro», va considerato a giudizio del patriarca albertiano «perdita più tosto che guadagno»;³ per concludere, infine, nel IV li-

gierire tanto la mano, che andrà più arieggiando e volando assai più che non fa la foglia al vento, e questa si è usando troppo la chompagnia della femmina» (C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza, Neri Pozza, 2003, pp. 81-82). Sulla reticenza di gran parte della trattatistica successiva intorno ai condizionamenti economici e sociali che pesano sull'attività del pittore si veda R. WILLIAMS, *The Vocation of the Artist as seen by Giovanni Battista Armenini*, «Art History», XVIII, 1995, pp. 518-536, che esaminando i *Dei veri precetti della pittura* di Armenini si occupa invece di uno dei pochi trattati di questo genere in cui, al pari del *Dialogo di pittura* di Paolo Pino, viene dato largo spazio alla discussione di questo problema.

¹ La testimonianza, che si riferisce alla portata al Catasto del 1451 di Maestro Giovanni da San Miniato, è citata in RUBIN, *Images and Identity in Fifteenth-Century Florence*, cit., p. 80 e nota 37 (pp. 280-281).

² «Però si vuole insegnare a' tuoi virtù, farli imparare reggere sé in prima ed emendare gli appetiti e le volontà sue, instituirli che sappino acquistare lodo, grazia e favore molto più che ricchezze, ammaestrarli che sieno dotti come nell'altre cose civili, così a conservarsi onore e benivolenza» (LEON BATTISTA ALBERTI, *I libri della famiglia*, in IDEM, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, 3 voll., Bari, Laterza, 1960-1973: I, p. 55 = L. B. ALBERTI, *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano e A. Tenenti, nuova ed. a cura di F. Furlan, Torino, Einaudi, 1994, p. 66).

³ «[...] siate con qualunque si venga onesti, giusti e amichevoli, con gli strani non meno che con gli amici, con tutti veridici e netti, e molto vi guardate che per vostra durezza o malizia mai alcuno si parta

bro, con l'articolatissima trattazione della «benivolenza», la «quale nata da cose oneste accende gli animi a desiderar bene a chi gli par che 'l meriti», che è il fondamento su cui si costruisce ogni «vera e perfetta amicizia».¹

Lo stesso accenno agli «uomini ricchi» presente nella pagina del *De pictura* trova un parallelo in un'altra opera, di poco precedente, che Alberti scrisse in questi anni, il *De commodis litterarum atque incommodis*. Qui l'umanista aveva, infatti, già individuato con chiarezza nella categoria dei *divites* gli ideali destinatari di quei piaceri che derivano dalla contemplazione delle opere degli artisti («ingenia, picturam, formas»): a conferma del fatto che la riflessione estetica di Alberti non si presenta mai slegata dalla considerazione del contesto sociale in cui l'esercizio di tutte le buone arti ha luogo.²

Vorrei a questo punto utilizzare lo spazio che mi resta per accennare, sia pur brevemente, al problema della circolazione del *De pictura* negli anni immediatamente successivi alla sua composizione, che ha un certo rilievo per mettere meglio a fuoco il rapporto che la redazione volgare dell'opera intrattenne con il mondo fiorentino. Circa la possibilità che il testo albertiano fosse rivolto davvero in prima battuta ai pittori, si è obiettato in effetti tante volte che il modo in cui la trattazione del *De pictura* viene sviluppata avrebbe richiesto un livello di istruzione che era molto lontano da quello che gli artefici fiorentini del tempo potevano vantare. Se si inserisce il *De pictura* nel quadro della promozione e del rinnovamento della lingua volgare di cui Alberti fu protagonista nel corso degli anni trenta e quaranta, le cose tuttavia sembrano stare in un modo diverso. Risulta facile infatti constatare che in gran parte delle sue opere in lingua volgare, soprattutto se rivolte ad inaugurare, come in questo caso, dei generi letterari innovativi, Alberti è un autore particolarmente esigente, che si aspetta dai suoi lettori ogni sforzo per affrontare e superare le difficoltà poste da testi che mirano programmaticamente ad innalzarsi sul panorama della letteratura contemporanea.³

È vero, tuttavia, che un primo esame dei dati fin qui a disposizione induce a pensare che subito dopo la sua composizione il testo volgare del *De pictura* sia stato so-

dalla nostra bottega ingannato, o male contento; ché, figliuoli miei, così a me pare perdita più tosto che guadagno, avanzando moneta, perdere grazia e benivolenza. Uno benevoluto venditore sempre arà copia di comperatori, e più vale la buona fama e amore tra' cittadini che quale si sia grandissima ricchezza» (ivi, ed. Grayson, p. 204 = ed. Furlan, pp. 251-252).

¹ Ivi, ed. Grayson, pp. 310-313 = ed. Furlan, pp. 386-390. E per ulteriori riferimenti al posto che il concetto di 'benevolenza' ricopre nella teoria albertiana dell'amicizia cfr. L. BOSCHETTO, *Incrocicare le fonti: archivi e letteratura. Rileggendo la lettera di Leon Battista Alberti a Giovanni di Cosimo de' Medici, 10 aprile [1456?]*, «Medioevo e Rinascimento», xvii, 2003, pp. 243-264; pp. 253-257.

² La discussione è nella sezione del *De commodis* dedicata alla «voluptas». Cfr. LEON BATTISTA ALBERTI, *De commodis litterarum atque incommodis*, a cura di L. Goggi Carotti, Firenze, Olschki, 1976, pp. 48-65. Su queste pagine si veda anche L. BOSCHETTO, *Leon Battista Alberti e Firenze. Biografia, storia, letteratura*, Firenze, Olschki, 2000, pp. 83-87 e nota 41.

³ Come ha osservato a suo tempo Maurizio Dardano, il nuovo tipo di volgare toscano promosso da Alberti probabilmente richiedeva infatti di essere «non soltanto composto, ma anche fruito» con quello 'studio' e quelle 'vigilie' che l'autore dichiarava di aver profuso nella sua opera, e dunque «attraverso un esercizio» che coinvolgesse interamente «le facoltà critiche e il gusto del lettore» (M. DARDANO, *Leon Battista Alberti nella storia della lingua italiana*, Convegno internazionale indetto nel v centenario di Leon Battista Alberti (Roma-Mantova-Firenze, 25-29 aprile 1972), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, pp. 261-272; poi ristampato in IDEM, *Studi sulla prosa antica*, Napoli, Morano, 1992, pp. 287-308; p. 292).

stanzialmente ignorato a Firenze, e che questa situazione si sia protratta addirittura fino agli anni sessanta del Quattrocento, quando l'opera, forse riportata in città dall'esterno, comincia a essere citata da diversi autori fiorentini.¹ Se si guarda alle testimonianze e alle citazioni esplicite, questa ricostruzione è senza dubbio corretta; ma quando si ha a che fare con i testi albertiani è sempre opportuno esaminare anche l'eventualità di forme alternative di circolazione, più sommerse e sotterranee. In effetti, non va dimenticato che gli anni trenta, quando il *De pictura* fu composto, coincidono con un periodo di scambi particolarmente intensi tra l'ambiente degli umanisti e il mondo degli artisti cittadini, il che francamente rende difficile pensare che l'iniziativa di Leon Battista sia potuta rimanere completamente avulsa da quel che si muoveva nel panorama culturale della Firenze del tempo.² In realtà, quanto Alberti andava facendo nel territorio di confine tra letteratura e arti non sembra essere passato del tutto inosservato. L'elogio della cupola presente nella lettera di dedica a Brunelleschi del *De pictura* potrebbe aver avuto un immediato riscontro nell'orazione *De secularibus et pontificalibus pompis* scritta da Giannozzo Manetti per commemorare la consacrazione, in quello stesso 1436, dell'altare maggiore di Santa Maria del Fiore. In quest'opera Manetti tocca infatti a più riprese argomenti affrontati anche da Alberti nel *De pictura*, tanto che di recente si è proposto di interpretare la descrizione della cupola di Brunelleschi offerta da Manetti come una risposta, in parte certamente polemica, a quel che Alberti dice intorno al medesimo monumento nella lettera che accompagna l'invio del *De pictura* all'architetto fiorentino.³ Il che, sia detto per inciso, non sarebbe che l'inizio di una sorta di lunghissimo duello a distanza tra questi due intellettuali, rappresentanti di due modi radicalmente diversi di interpretare gli *studia humanitatis*. Alberti e Manetti si sarebbero confrontati pochi anni dopo sul terreno delle autotraduzioni dal latino al volgare (in cui di nuovo Manetti avrebbe risposto all'esempio di Alberti scrivendo in doppia redazione il *Dialogus consolatorius*), per giungere poi a scontrarsi frontalmente, nella Roma nicolina degli anni cinquanta.⁴ Qui infatti Alberti, con il *Momus*, avrebbe fornito una critica puntuale e corrosiva di quell'ideologia del pontificato di Niccolò V che trovava invece la sua celebrazione più significativa nella *Vita Nicolai quinti* di Giannozzo Manetti.⁵

¹ Si veda in proposito L. BERTOLINI, *Nouvelles perspectives sur le «De pictura» et sa réception*, in *Alberti humaniste, architecte*, éd. établie par F. Choay et M. Paoli, Paris, Musée du Louvre-École nationale supérieure des beaux-arts, 2006, pp. 33-45.

² Su questo si veda R. KRAUTHEIMER, T. KRAUTHEIMER-HESS, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, Princeton University Press, 1956, pp. 294-305 (*Humanists and Artists*): in particolare, su Alberti, le pp. 315-334, nonché le riflessioni che riguardano l'umanista nella prefazione alla terza edizione dell'opera, quella del 1970 (pp. XIX-XXII).

³ Istruttivo, a questo riguardo, il commento che accompagna la recente edizione dell'orazione di Giannozzo Manetti in CHR. SMITH, J. F. O'CONNOR, *Building the Kingdom. Giannozzo Manetti on the Material and Spiritual Edifice*, Tempe (AR), Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies-Brepols, 2006, pp. 330-333, 337-338.

⁴ È assai probabile che con la tempestiva autotraduzione del suo *Dialogus consolatorius* dal latino (1438) al volgare (1439) Giannozzo Manetti in qualche misura intendesse anche replicare alle analoghe prove offerte da Alberti sulla scena fiorentina, volgendo in volgare, ad es., le intercenali *Naufragus* e *Uxor* (quest'ultima inviata nel 1438 al giovane Piero de' Medici).

⁵ Su tutto ciò cfr. adesso I. MANETTI, *De vita ac gestis Nicolai Quinti summi pontificis*, ed. critica e trad. a cura di A. Modigliani, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2005, pp. XLIV-XLV.

Quanto alla eventuale circolazione di esemplari del *De pictura* nelle biblioteche private dei fiorentini della prima metà del Quattrocento, di nuovo, i dati attualmente a disposizione non sono confortanti; ma al tempo stesso non va dimenticato che le ricerche tutt'altro che esaustive fin qui condotte in questo campo non consentono di esprimere giudizi definitivi. Va ribadito, così, che proprio la redazione volgare dell'opera di Alberti potrebbe celarsi in quel «libro dela pictura» che nel 1443 figurava nell'inventario della raccolta di testi volgari posseduta a Firenze da Michele di messer Ranieri Siminetti. Discendente di una antica famiglia nobile pratese, per affinità sociale e per interessi culturali (testimoniati in uno zibaldone in cui convivono curiosità tecnico-scientifica e apprezzamento per i testi canonici dell'umanesimo volgare) Siminetti non pare davvero troppo distante dal tipo di lettore che Alberti poteva presumere interessato alle sue opere toscane, incluso il *De pictura*.¹ È vero, Siminetti non era un pittore, ma è ben noto a questo proposito che due personaggi vicini all'*entourage* albertiano come il monaco benedettino Girolamo Aliotti e il canonico della Cattedrale di Firenze Niccolò Corbizzi davano per scontato qualche decennio più tardi che gli scritti volgari di Leon Battista potessero trovarsi anche tra le mani degli artefici cittadini. In caso contrario Aliotti non avrebbe chiesto nel 1460 a Corbizzi di informarsi – presso «i vostri pittori e scultori», così scriveva – dell'eventuale paternità albertiana di un opuscolo volgare intitolato *De arte fusoria* (ed è noto che questo interessante testo, scritto in realtà da Porcellio Pandonio per il Filarete, è stato ritrovato e pubblicato di recente).²

Sui libri presenti nelle botteghe artigiane, così come anche sulla composizione delle raccolte personali possedute dai pittori che a Firenze operavano nella prima metà del secolo, regna tuttavia un silenzio pressoché assoluto.³ L'inventario dei libri posseduti dal pittore fiorentino Stefano di Lorenzo, contenuto in un documento notarile e steso curiosamente proprio nel marzo del 1436, pochi mesi prima che Alberti si accingesse a dedicare a Brunelleschi la sua opera, viene a rappresentare in questa generale oscurità una piccola ma significativa eccezione. La raccolta di Stefano comprendeva tredici volumi e risultava composta interamente, come del resto era ragionevole attendersi, da testi volgari di argomento religioso e devoto. Il cammino da percorrere per giungere al pittore educato nelle «buone lettere» indicato da Alberti era insomma indubbiamente ancora molto lungo.⁴ Nato nel 1377, Stefano tuttavia era un pittore ap-

¹ Il documento è segnalato in BOSCHETTO, *Leon Battista Alberti e Firenze*, cit., p. 97, nota 8. La cultura di Siminetti, oltre che sulla base di questo inventario, è ricostruibile attraverso il contenuto del suo zibaldone, su cui cfr. G. BUCHHOLZ, *Die «Mescolanz» des Michele Siminetti auf der königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden*, «Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte und Renaissance-Literatur», II, 1889, pp. 340-359.

² U. PFISTERER, *Filaretos Künstlerwissen und der wiederaufgefundene Traktat «De arte fusoria» des Giannantonio Porcellio de' Pandoni*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVI, 2002, pp. 121-151, con il riferimento allo scambio epistolare tra Aliotti e Corbizzi.

³ In generale sulle biblioteche come indicatore della cultura degli artisti, soprattutto in relazione al loro rapporto con la lingua latina, cfr. F. AMES-LEWIS, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven-London, Yale University Press, 2000, pp. 20-26. E per un periodo successivo cfr. J. BIAŁOSTOCKI, *The «doctus artifex» and the library of the artist in the XVIth and XVIIth centuries*, in IDEM, *The Message of Images*, Wien, IRSA, 1988, pp. 150-165 e 267-270.

⁴ ASFI, *Notarile antecosimiano*, 15591, cc. 236r-238r; cc. 237v-238r, inventario *post mortem* redatto il 13 marzo 1436. In camera di Stefano il notaio incaricato di stilare l'inventario trovò i seguenti volumi: «1° libro

partenente alla generazione precedente rispetto agli artisti a cui Alberti in quegli anni stava guardando con più forte interesse, e non è detto che le sue scelte in questo campo sarebbero state confermate dai suoi colleghi con l'avanzare del secolo.¹

Il più giovane tra gli artisti menzionati nella lettera di dedica del *De pictura* volgare, lo scultore Luca della Robbia, potrebbe essere un candidato ben più convincente per la figura di cui Alberti è in cerca. I lacerti della sua biblioteca, di cui sopravvivono alcuni codici volgari che Luca acquistò nel corso degli anni sessanta del Quattrocento, testimoniano infatti che questo artista dedicò all'allestimento della sua raccolta una cura particolare. Come è stato reso noto di recente, oltre alle *Laudi* di Iacopone, lo scultore risulta infatti aver posseduto un codice che conteneva la *Vita Nova* e il *Convivio* di Dante, confezionato da un copista particolarmente aggiornato, che fornì a Luca non soltanto un volume di fattura pregiata, scritto in una elegante grafia umanistica, ma anche un esemplare di straordinaria qualità testuale.² Sia pur molti anni dopo l'elogio albertiano, tutto ciò dà la misura per così dire di un 'umanesimo volgare' di Luca che di sicuro non sarebbe dispiaciuto a Leon Battista.

Chissà che a determinare l'inclusione del nome di Luca della Robbia nella dedica del *De pictura*, oltre ai meriti artistici e alla circostanza che egli stava allora lavorando al cantiere della cattedrale, non fossero state anche considerazioni di altro genere, che rendevano agli occhi di Alberti questo scultore suo coetaneo un personaggio particolarmente interessante. Nato in seno ad una famiglia piuttosto agiata di uomini d'affari, Luca aveva infatti un fratello più grande che esercitava la professione di notaio. È naturale che quando Alberti sostiene nel *De pictura* che l'artista deve avere «buoni costumi» e dar prova di un comportamento modesto e dignitoso, la cosa dovesse risultare quasi automatica nel caso di chi, come Luca, fosse in grado di esibire un retroterra familiare più elevato rispetto a quello che invece solitamente caratterizzava la maggior parte dei rappresentanti della categoria.³ Viene in mente, a questo pro-

in volgare di storie di santi chovertò d'asse; 1° libro chovertò d'assi di storie di sante; 1° libro di 4 virtù di Seneca in volgare; 1° libro di soloqui di santo Agostino chovertò d'assi; 1° libro di pistole di santo Pagolo in volgare chovertò d'assi; 1° libro della pistola del beato Eusebio in volgare; 1° libro dello specchio della penitenza chovertò d'assi; 1° libro di vangeli; 1° libro della vita cristiana chovertò di rosso; 1° libro di charta di pechora delle 4 quistioni di Giona profeta; 1° libro di fogli reali della pistola di santo Ghirigoro sopra morali; 1° libro dela vita di Iesus Cristo overo della meditatione di Iesus Cristo; 1° libricciuolo in charta di pechora della povertà; 1° libriccino dell'ufficio di nostra donna». Il testamento di Stefano, rogato nella sua abitazione il 24 ottobre 1434, si trova alle cc. 218r-219v. In conformità con gli interessi letterari di Brunelleschi, aperti sul fronte della novellistica e della poesia comica burlesca, e attivi verso questi ambienti, esiste naturalmente a Firenze anche un'altra linea, assai più secolare, che caratterizza il gusto letterario degli artisti e di cui troviamo traccia, ad es., alla fine del secolo, nei libri che apparterranno ad Andrea del Verrocchio (su cui si vedano le ricerche, tuttora in corso, di Christina Neilson).

¹ Sull'attività professionale di Stefano di Lorenzo, che risulta immatricolato nell'Arte dei Medici e Speciali fin dai primi anni del Quattrocento, cfr. W. JACOBSEN, *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2001, pp. 633-634.

² Su questo codice cfr. adesso A. DECARIA, *Un copista di classici italiani e i libri di Luca della Robbia*, «Rinascimento», s. II, XLVII, 2007, pp. 243-287. Prima di questo lavoro, l'unico libro di Luca noto a Pope-Hennessy era una copia «of the poems of Jacopone da Todi» (J. POPE-HENNESSY, *Luca della Robbia*, Oxford, Phaidon, 1980, p. 15).

³ Lo stesso valeva in fondo, e certo non a caso, come mi fa notare Peggy Haines, che qui ringrazio, anche per quasi tutti gli altri artisti citati nella lettera che accompagna il *De pictura*, da Brunelleschi, fi-

posito, che alla fine del Quattrocento Antonio Manetti nel breve compendio intitolato *Huomini singolari in Firenze dal 1409 innanzi* avrebbe definito Luca della Robbia «uomo buono e di costumata vita e di grande intelletto»: qualifica questa, «uomo buono e di costumata vita», che riecheggia con sufficiente precisione il ritratto morale del pittore albertiano. Sia pur a distanza di tanti decenni dalla stesura del *De pictura*, dunque, e sebbene in modo implicito, l'approccio di Alberti alla figura del pittore riusciva a trovare anche a Firenze un punto di contatto con la tradizione cittadina delle biografie degli artisti.¹

glio di un notaio, a Donatello, che apparteneva alla consorceria dei Bardi. Sull'identità del «Masaccio» menzionato nella dedica del *De pictura*, che piuttosto che il celebre pittore, scomparso già nel 1428, dovrebbe invece essere lo scultore Maso di Bartolomeo, cfr. ancora L. BERTOLINI, *Nouvelles perspectives sur le «De pictura» et sa réception*, cit., pp. 35-36, con la bibliografia ivi citata, e inoltre M. PAOLI, *Perché Masaccio non ha potuto ritrarre Leon Battista Alberti (bilancio provvisorio delle celebrazioni del sesto centenario)*, «Prospettiva», CXXVI-CXXVII, 2007, pp. 56-59.

¹ *Operette storiche edite ed inedite di Antonio Manetti matematico ed architetto fiorentino del secolo xv*. Raccolte per la prima volta e al suo vero autore restituite da Gaetano Milanesi, Firenze, Successori Le Monnier, 1887, pp. 161-168: p. 168. Su questo ritratto di Luca della Robbia, e insieme sulle scelte, saldamente attestate sui nomi della generazione degli artisti fiorentini dei primi decenni del xv secolo, che guidano Antonio Manetti nella stesura del suo compendio composto dopo il 1494, in aperto contrasto con il catalogo laurenziano e ficiniano degli artisti che si trova ad es. in Cristoforo Landino e Ugolino Verino (e invece in piena sintonia con il gusto che governa le *Vite* di Vespasiano da Bisticci), si vedano le osservazioni di G. TANTURLI, *Le biografie d'artisti prima del Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista. Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1976, pp. 275-298: pp. 294-295.