

Predella journal of visual arts, n°53, 2023 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Angela D'Alise, Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Marco Foravalle, Christina Iannelli, Giulia Gilesi, Camilla Marraccini, Alessandro Masetti

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

In this short essay I examine the theory of composition in Leon Battista Alberti's De pictura to question it on the roles of the beholder and spectator of painting in the theory of pictorial composition.

To this end, I first verify in the Albertian perspective method the presence of the beholder of the painting and show its orderly function in the proportions of the figures and architectures in the pictorial space. Then I examine the role of the spectator in the composition of the painted story, highlighting the function of the theory of affects as a tool to capture the attention of the viewer and activate the understanding of the story narrated by painting. Finally, I suggest links, in Albertian theory, between painted history and humanistic comedy.

L'osservatore e l'apparenza dei corpi visibili

Il *De pictura* di Leon Battista Alberti è la prima testimonianza scritta in cui si prescrive, come fondamento della composizione pittorica, un osservatore posto alla giusta distanza e altezza da cui osservare l'immagine¹. Non solo la distanza, ma anche la statura dell'osservatore deve essere nota. Infatti, questa determina l'altezza del punto dell'occhio nel piano di rappresentazione, fornendo il parametro metrico indispensabile per definire il modulo proporzionante le grandezze delle figure e delle architetture e, in generale, il rapporto figura-fondo. L'osservatore, necessario in qualsiasi pittura in cui vi sia una rappresentazione prospettica dello spazio, può anche essere rappresentato e far parte dell'immagine, come, ad esempio, in *Las Meninas* di Velázquez, in cui in un gioco di riflessi e di chiarori il «guardante e il guardato si sostituiscono incessantemente l'uno all'altro»².

Com'è noto, Alberti divide la pittura in tre parti: circoscrizione (disegno), ricezione dei lumi (chiaro-scuro) e composizione. Quest'ultima è divisa a sua volta in tre parti: composizione delle superfici, delle membra e dei corpi. Osservatore e spettatore entrano attivamente nella teoria della composizione albertiana: il primo in quella delle superfici e il secondo in quella dei corpi.

Loggetto della composizione delle superfici è l'apparenza dei corpi visibili; l'intersecazione della piramide visiva ne permette la corretta rappresentazione. Alberti divide la procedura per intersecare la piramide con il piano pittorico in due operazioni: la prima consiste in un metodo per mettere in proporzione le altezze delle figure da dipingere con la larghezza del pavimento; la seconda è dedicata al modo di tracciare la diminuzione delle quantità secondo la distanza.

Prenderò brevemente in esame solo la prima parte della procedura, che stabilisce il rapporto proporzionale tra figura e fondo e che ambienta in modo verosimile i personaggi alla scena in cui agiscono. Tralascio la seconda parte che è molto complessa e lungamente discussa, e non essenziale al nostro discorso³.

Entriamo nel merito della procedura: Alberti annota con un trattino, su un lato verticale del quadro da dipingere, l'altezza dei personaggi. E poiché ritiene che l'uomo medio sia alto tre braccia, egli divide in tre parti la misura presa sul lato verticale, quindi, con una di queste braccia, divide la base del quadrangolo (fig. 1). Terminata questa fase, la base e l'altezza dello spazio pittorico sono misurate dalla stessa unità trovata in funzione dell'altezza dei personaggi. Il passo seguente è determinare la posizione dell'occhio dell'osservatore nel quadro; scrive Alberti:

Poi dentro a questo quadrangolo, dove a me paia, fermo uno punto, il quale occupi quello luogo dove il razzo centrico ferisce e questo il chiamo punto centrico. Sarà bene posto questo punto alto dalla linea che sotto giace nel quadrangolo non più che l'altezza de l'uomo quale ivi io abbia a dipingere però che *così chi vede e le dipinte cose vedute paiono medesimo in su uno piano*⁴.

Il «punto centrico» ha il compito di segnare la posizione dell'occhio del pittore mentre dipinge e di quello di chi poi osserverà il dipinto. E anche se Alberti afferma che il punto centrico è posto liberamente, in effetti, la sua posizione è condizionata dall'altezza dell'osservatore, perché il «punto centrico» può essere collocato solo lungo una linea parallela alla base del quadrangolo alta da terra quanto l'occhio di chi osserva. Essendo il punto dell'occhio dell'osservatore posto alla stessa altezza dei personaggi da dipingere, se ne evince che personaggi e osservatore hanno la stessa altezza. Del resto, la premessa che l'uomo è mediamente alto tre braccia vale tanto per i personaggi quanto per l'osservatore. Inoltre, poiché «chi vede e le dipinte cose vedute paiono medesimo in su uno piano» (cioè l'osservatore e le figure dipinte stanno sullo stesso pavimento), il pittore/osservatore si trova nello stesso spazio fisico dei personaggi ed è testimone oculare e narratore della storia dipinta. Che questo sia il senso è confermato verso la conclusione del capitolo, quando Alberti scrive: «veggiamo ne' tempi i capi delli uomini quasi tutti a un'equalità, ma i piedi de' più lontani quasi conrispondere a i ginocchi de' più presso»⁵.

Si vede spesso nella pittura del Quattrocento le teste dei personaggi poste tutte alla stessa altezza, e ciò può sembrare un modo innaturale di disporre i personaggi, ma è facile verificare che, in effetti, corrisponde all'esperienza visiva comune: in un grande spazio vediamo, proprio come afferma Alberti, le teste allinearsi e i piedi dei più lontani corrispondere ai malleoli, alle tibie o ai gomiti dei più vicini poiché chi vede e chi è visto poggiano i loro piedi su un medesimo piano e per un noto effetto ottico il piano del pavimento aumentando la distanza sale verso la linea d'orizzonte. Nel caso delle illustrazioni (fig. 2), chi fotografa e chi

è fotografato poggiano i piedi sul pavimento di Santa Maria Maggiore a Roma, e le teste degli astanti sono quasi tutte alla stessa altezza, mentre il pavimento sale verso il punto dell'occhio, e tanto i piedi salgono tanto diminuiscono le dimensioni apparenti delle altre persone nella fotografia.

Lo spettatore e la composizione della storia

Ornata di cose piacevoli, la storia tiene «con diletto e movimento d'animo qualunque dotto o indotto la miri»⁶. Alberti spiega come il pittore possa raggiungere questo fine nel libro secondo, nella parte dedicata alla composizione dei corpi, dove troviamo il seguente passo:

Poi moverà l'istoria l'animo quando gli uomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d'animo. Interviene da natura, quale nulla più che lei si truova rapace di cose a sé simile, che piagniamo con chi piange, e ridiamo con chi ride, e doglianci con chi si duole⁷.

La pittura catturerà l'animo dello spettatore anche se «indotto», perché il nesso che rende possibile la traduzione dell'invenzione (letteraria) nella storia (dipinta) non è la parola, non è la lingua, non la sintassi, ma qualcosa di primordiale: la cognizione del linguaggio visivo dei corpi, che senza parole esprimono caratteri e stati d'animo e che comprendiamo e che ci coinvolgono emotivamente. La pittura catturerà l'attenzione di chi guarda se i personaggi faranno trasparire le loro emozioni, perché per nostra natura ridiamo con chi ride e partecipiamo al dolore di chi soffre. Stabilire empatia tra spettatore e personaggio è indispensabile affinché si attivi il meccanismo narrativo della storia dipinta. Lo spettatore del dipinto comprende e partecipa empaticamente al carattere e ai sentimenti dei personaggi, se i loro stati e moti dell'animo sono rappresentati con movimenti ed espressioni appropriati.

Alberti poteva trovare la questione dei moti dell'anima e del corpo in più autori a lui noti come *l'Istituzione oratoria* di Quintiliano e *la Storia naturale* di Plinio il Vecchio. Tuttavia, per questo particolare argomento, il *De anima* di Aristotele sembra essere la fonte più importante:

Sono alcuni movimenti d'animo, detti affezioni, come ira, dolore, gaudio e timore, desiderio e simili; altri sono movimenti de' corpi. Muovonsi i corpi in più modi: crescendo, discrescendo, infermandosi, guarendo e mutandosi da luogo a luogo. Ma noi dipintori, i quali vogliamo co i movimenti delle membra mostrare i movimenti dell'animo, solo riferiamo di quel movimento si fa mutando el luogo⁸.

Il concetto di «affezioni» dell'anima è illustrato nel *De anima* con termini simili a quelli usati da Alberti⁹. Il quale potrebbe aver conosciuto il passo durante

i suoi studi all'università di Bologna. Va notato che, se dal discorso aristotelico sull'anima si evince che i movimenti dell'animo sono riconoscibili da quelli del corpo, tuttavia non se ne ricava nulla rispetto alla loro rappresentazione pittorica.

L'argomento della rappresentabilità pittorica degli stati e moti dell'animo e della partecipazione empatica agli stati e moti dell'animo dei personaggi è, invece, trattato da Senofonte nei *Memorabili di Socrate*. Senofonte è uno dei rari autori nominati nel *De pictura* (ma in un punto del trattato in cui si parla dell'arte della linea) e Alberti menziona proprio il passo in cui Socrate e Parrasio concordano sulla rappresentabilità in pittura degli stati d'animo: «In questa [l'arte della linea] dicono Parrasio, quel pittore el quale appresso Xenofonte favella con Socrate, essere stato molto perito e molto avere queste linee esaminate»¹⁰. Alberti sta citando un passo dell'*Istituzione oratoria* in cui Quintiliano, ricordando il dialogo del pittore con Socrate, scrive che Parrasio «si dedicò con cura particolare all'esattezza dei contorni»¹¹.

Nel luogo dedicato ai movimenti dell'animo, Alberti non menziona né Socrate né Senofonte e neppure Parrasio. Nondimeno i *Memorabili* erano arrivati in Italia già dal 1417, Guarino da Verona ne possedeva un codice, da cui furono tratte delle copie. Dal 1424 Giovanni Aurispa ne possedeva una copia e in quell'anno quest'ultimo e Alberti erano ambedue all'Università di Bologna, il primo come professore di Greco e l'altro, come sappiamo, studente di Diritto canonico¹².

Questa digressione era necessaria per chiarire che Alberti conosceva sicuramente per "sentito dire" "l'intervista" di Socrate a Parrasio per il tramite di Quintiliano e che era nella condizione di conoscere il passo perché già diffuso negli ambienti umanisti a lui noti. Inoltre, anche se il testo originale era in greco, egli poteva essere stato assistito nella lettura¹³. Del resto, è difficile immaginare che Alberti, così avido di esplorare l'edificio della conoscenza, avendo saputo che uno dei suoi conoscenti possedeva "l'intervista" di Socrate a Parrasio, non abbia chiesto notizie del passo.

Poiché questo dialogo è poco noto agli storici dell'arte, ed è probabilmente la principale fonte della teoria degli affetti in pittura, lo citerò pressoché per esteso. Ecco cosa Socrate disse a Parrasio:

Socrate: Parrasio la pittura è la riproduzione di ciò che si vede? Voi [pittori] cercate di imitare, per mezzo dei colori, i diversi corpi: concavi o in rilievo, ombrosi o illuminati, duri o morbidi, rugosi o lisci, giovani o vecchi.

Parrasio: Dici il vero!

S.: E quando riproducete delle belle forme, poiché non è facile trovare che un solo uomo che abbia tutte le parti irreprensibili, e riunendo ciò che voi avete tratto da numerosi modelli che fate apparire bello il corpo nel suo insieme?

P.: In effetti, è così che procediamo.

S.: Ma cosa c'è di più accattivante, di più gradevole, di più affettuoso, di più desiderabile, di più affascinante del carattere dell'anima? Lo imitate? O è impossibile imitarlo?

P.: Come si può imitare qualcosa che non ha né proporzioni, né colore, né alcuna delle caratteristiche di cui hai detto, e che non è assolutamente visibile?

S.: Esiste nell'uomo un modo amichevole e uno ostile di guardare gli altri?

P.: Secondo me sì.

S.: Si può imitare l'espressione degli occhi?

P.: Sì certo.

S.: Quanto alle cose, buone o brutte, che succedono ai nostri amici, quelli che se ne preoccupano mostrano la stessa espressione di quelli che non se ne curano?

P.: Niente affatto, per Giove, perché i loro volti risplendono della felicità dei loro amici, e sono scuri nel caso d'infelicità.

S.: E allora, queste espressioni possono essere imitate?

P.: Certo.

S.: Allo stesso modo, la magnificenza e la generosità, la bassezza e la meschineria, la moderazione e il buon giudizio, l'insolenza e l'assenza di gusto traspaiono sul viso e nella postura degli uomini in riposo o in movimento?

P.: Dici il vero.

S.: E allora, queste qualità possono essere imitate?

P.: Certamente.

S.: Che cosa pensi? Che sia più piacevole vedere dei caratteri che si rivelano belli, buoni e amabili, oppure che si rivelano brutti, cattivi e odiosi?

P.: Per Giove, fa una grande differenza, Socrate!¹⁴

La conversazione tra Socrate e Parrasio è un compendio della teoria pittorica della rappresentabilità dei corpi visibili e degli stati e dei moti dell'animo. Oltre alla conferma che i moti e gli stati d'animo delle persone possono essere rappresentati in pittura, troviamo l'altro elemento del discorso albertiano: la partecipazione emotiva ai drammi e alle gioie altrui. Se nella conversazione socratica ciò serve a stabilire la rappresentabilità in pittura dei sentimenti empatici, in Alberti invece consente di fissare quel canale di comunicazione empatico tra personaggi e spettatore che giustifica l'affermazione: «moverà l'istoria l'animo quando li uomini ivi dipinti molto porgeranno suo propio movimento d'animo»¹⁵.

Esser capace di eseguire un ritratto somigliante non significa necessariamente saper dipingere gli stati d'animo. Di Apelle, Plinio ricorda la prodigiosa capacità di realizzare dei ritratti estremamente somiglianti, ma non dice nulla sulla caratterizzazione psicologica degli stessi¹⁶. Aristide di Tebe, invece, sempre secondo Plinio, fu il primo che «dipinse l'animo dei suoi personaggi ed espresse i sentimenti umani che i Greci chiamano *ethe*, e anche le passioni»¹⁷.

Lo spettatore, la storia e il teatro

La questione non è come il pittore riproduca sulla superficie del dipinto i corpi

visibili, ma come quanto rappresentato comunichi l'invenzione narrativa; come la pittura possa coinvolgere lo spettatore emotivamente (con movimento d'animo) negli avvenimenti raffigurati; come, la pittura, entrando in contatto empatico con lo spettatore, lo coinvolga negli avvenimenti raffigurati:

E seguiranno questo i pittori ove la loro pittura terrà li occhi e l'animo di chi la miri, qual cosa, come possa farlo, dicemmo di sopra dove trattammo della composizione e del ricevere de' lumi. Ma piacerammi sia il pittore, per bene potere tenere tutte queste cose, uomo buono e dotto in buone lettere¹⁸.

Questo passo, tratto dalla parte dedicata alle funzioni del pittore che si legge all'inizio del terzo libro, sottolinea di nuovo che lo studio della composizione e della ricezione dei lumi consentono al pittore di catturare l'attenzione e l'empatia dello spettatore e associa lo studio del pittore alla formazione dell'oratore¹⁹.

L'arte oratoria ha il fine di persuadere lo spettatore catturandone l'attenzione. Alberti aveva appreso nei suoi studi umanistici l'arte della persuasione retorica e i concetti di «ethos», persuadere mediante il carattere del personaggio, «pathos», persuadere facendo appello alle emozioni del lettore, e «logos», persuadere mediante l'uso della ragione. Alberti applica l'arte della persuasione alla teoria della composizione pittorica: nel suo trattato, la ragione domina la parte matematica del primo libro, dove s'insegna il corretto proporzionamento matematico delle distanze e delle grandezze visibili; la persuasione mediante il carattere, invece, trova applicazione nella giusta rappresentazione dei corpi e, infine, la persuasione mediante il sentimento consiste nella difficile arte di dipingere i moti dell'animo, volta a suscitare la partecipazione emotiva dello spettatore della storia dipinta²⁰.

Per narrare storie è necessario che, oltre ai personaggi e alle azioni richieste dalla narrazione, il pittore sappia rappresentare anche i loro sentimenti, in modo tale che lo spettatore li comprenda e vi partecipi, così come avviene nella vita reale e nelle rappresentazioni teatrali. Dunque, è necessario che i pittori conoscano i "movimenti del corpo" e conviene che li studino direttamente dalla natura, ma, avverte Alberti, disegnare bene i movimenti del corpo non significa riuscire a ritrarre il moto dell'animo che essi esprimono:

E chi mai credesse, se non provando, tanto essere difficile, volendo dipignere uno viso che rida, schifare di non lo fare più tosto piangioso che lieto? E ancora: chi mai potesse senza grandissimo studio espriemere visi nei quale la bocca, il mento, li occhi, le guance, il fronte, i cigli, tutti ad uno ridere o piangere convengono?²¹

Il pittore deve osservare e ritrarre i movimenti del corpo dei singoli personaggi al fine di evocarne il carattere o le passioni del momento. Il suo obiettivo è mettere insieme, comporre, più personaggi per raccontare una storia e, secondo

l'umanista, la composizione di una storia è l'opera più importante del pittore. La storia, la *fabula* e la sua narrazione, è un'opera dell'intelletto e per questo supera il semplice ritratto della natura, che, nondimeno, può essere utilizzato per rendere più attraente la storia dipinta²².

Le emozioni dei personaggi non si vedono come si vede un colore, ma si comprendono con un'attività cognitiva che permette di riconoscerle negli atti, nei gesti e nelle espressioni. Non è la precisione del ritratto, ma la capacità di far "pensare" della pittura che aiuta lo spettatore a intendere i sentimenti dei personaggi. Per questo, Alberti consiglia di imparare dalla natura disegnando cose molto evidenti, ma che facciano pensare, a chi le guarda, molto più di quanto vede. È per questa ragione, perché fa pensare, che la pittura «terrà con diletto e movimento d'animo qualunque dotto o indotto la miri»²³.

Alberti porta come esempio due opere: *Il Sacrificio di Ifigenia* di Timante, un soggetto tratto dal dramma di Euripide *Ifigenia in Aulide*, trasmesso ai posteri dalle descrizioni coeve, e per questo era noto a un circolo piuttosto ristretto, essenzialmente agli umanisti (fig. 3), e la *Navicella* di Giotto, un'opera musiva di grandi dimensioni che al tempo ornava la facciata dell'antica basilica di San Pietro, e che per questo era nota a un pubblico molto vasto²⁴.

Il dipinto di Timante, secondo Plinio il Vecchio, era «grandemente celebrato dagli oratori» e, in effetti, l'ammirazione per il dipinto fu condivisa anche da Cicerone e Quintiliano che lo lodarono nelle loro opere, che Alberti conosceva bene²⁵. Timante dipinse la progressiva accentuazione della tristezza di Ulisse, di Calcante e di Menelao, fino all'indicibile dolore del padre Agamennone, che per questo fu raffigurato con il volto coperto da un velo. Il volto celato lascia all'immaginazione di chi guarda la libertà di raffigurarsi il dolore del padre, ed è un esempio di quelle «cose molto pronte e quali lassino da pensare a chi le guarda molto più che elli non vede», che Alberti consiglia allo studioso pittore di apprendere dalla natura²⁶.

La *Navicella* di Giotto era collocata sulla facciata dell'antica basilica di San Pietro in Vaticano ed era nota a chiunque avesse visitato la basilica. L'umanista, che lavorava in Curia, doveva avere della *Navicella* un'esperienza diretta quasi quotidiana. Furono in molti ad apprezzarne la composizione: Filippo Villani la loda nella biografia di Giotto²⁷; Parri Spinelli e Pisanello la riprodussero in disegno (figg. 4-5). Quest'ultimo concentra la sua attenzione sui moti e le espressioni degli apostoli, tralasciando il resto. Anche Alberti, come Pisanello, è attratto dalla descrizione degli stati d'animo degli undici apostoli che assistono al miracolo di Pietro che cammina sulle acque e che sono rappresentati, scrive Alberti, «tutti commossi da paura» esprimendo di ciascuno l'«animo turbato» con «suoi diversi

movimenti e stati»²⁸.

Il teatro e la storia dipinta

La compartecipazione agli stati d'animo non è l'unica strategia che, nella composizione albertiana, ha il compito di attirare l'attenzione dello spettatore. In un passo molto noto del *De pictura*, ad Alberti piace che nella storia dipinta vi sia un personaggio che si rivolge direttamente allo spettatore, indirizzandone l'occhio e l'attenzione verso l'azione.

E piaciemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso cruccioso e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi meravigliosa, o te inviti a piagnere con loro insieme o a ridere; e così qualunque cosa fra loro o teco facciano i dipinti, tutto appartenga a ornare o a insegnarti la storia²⁹.

La funzione della figura che ammonisce lo spettatore è stata studiata da Bertrand Rougé dal punto di vista della teoria estetica della rappresentazione visiva³⁰. Michael Baxandall, invece, ha collegato il personaggio che ammonisce al «festaiuolo», una figura che nei drammi sacri fungeva da «tramite tra il pubblico e le vicende rappresentate»³¹. Ripartirei da questa indicazione. La storia dipinta albertiana merita di essere verificata alla luce dei rapporti tra teatro e pittura, anche in una direzione diversa da quella già esplorata da Baxandall. Non per niente, tra i meriti del giovane Alberti c'è anche quello di essere stato uno dei primi autori della rinascenza commedia³².

Alberti nel 1424, mentre frequentava l'università a Bologna, scrisse la *Philodoxeos fabula*, una commedia in latino che fece circolare come opera di un autore latino di nome Lepido³³. Avendo la commedia raccolto un discreto consenso tra gli umanisti, Alberti intorno al 1434 ne redasse una seconda versione e, nel 1437, ne rivendicò l'autografia dedicandola a Leonello d'Este, uno dei promotori della ripresa della commedia latina. Da quanto detto, emerge un dato importante e poco osservato: Alberti lavorò, per un anno almeno, contemporaneamente al trattato sulla pittura e alla seconda versione della sua commedia e, quando, il 26 agosto 1435, annotò nel volume di sua proprietà contenente il *Brutus* di Cicerone la data di completamento del *De pictura*, l'umanista era nel corso della seconda redazione della *Philodoxeos fabula*.

Oltre questi indizi biografici, nella versione latina si trova un passaggio che conferma la contiguità della riflessione sulla storia dipinta e quella sulla tragedia e/o la commedia:

Atque in historia id vehementer approbo quod a poetis tragicis atque comicis observatum video, ut quam possint paucis personatis fabulam doceant. Meo quidem iudicio nulla erit usque adeo tanta rerum varietate referta historia, quam novem aut decem homines non possint condigne agere, ut illud Varronis huc pertinere arbitror, qui in convivio tumultum evitans non plus quam novem accubantes admittebat³⁴.

Il numero dei personaggi è un problema rilevante per la pittura come per il teatro, in merito al quale il giovane umanista s'interrogava sia come drammaturgo sia come teorico della pittura. A questo proposito va osservato che nella redazione volgare l'autore consiglia «uno certo competente numero di corpi», formula flessibile, che lascia spazio ad adattamenti secondo i casi. Mentre, nella redazione latina, auspica il minor numero possibile di personaggi e indica in nove il numero oltre il quale la composizione sarebbe confusa come un tumulto. Una scelta per la quale un soggetto come la *Navicella* o anche l'*Ultima cena* sarebbero sconvenienti. Mentre nella redazione volgare Alberti riflette sul numero dei personaggi mantenendo il rigore logico, nella redazione latina sembra farsi prendere la mano dalla citazione di Varrone perdendo di vista l'oggettività del problema compositivo.

Detto che Alberti è (anche) un autore teatrale che studia i "poeti" tragici e comici, va ricordato che negli anni Trenta del Quattrocento la commedia umanistica viveva una stagione molto particolare. Antonio Stäuble scrive che, in quanto alla messa in scena, «gli umanisti avevano idee molto vaghe, la concezione corrente nel Medio Evo e ancora nel primo Quattrocento era che gli attori si limitassero a mimare la parte mentre un personaggio avrebbe letto l'intero testo»³⁵.

La stagione di una siffatta commedia umanistica negli anni Trenta stava per terminare. Già alla metà del Quattrocento a Ferrara fu messa in scena una commedia di Francesco Ariosto in cui alla voce recitante furono lasciate, scrive Stäuble:

solo le parti introduttive e finali, mentre il vero e proprio dialogo veniva pronunciato dagli attori [infine, verso la fine del secolo] col fiorire delle rappresentazioni di commedie di Plauto e Terenzio è indubbio che il "recitatore" era scomparso e che gli attori dicevano la loro parte oltre a compiere i gesti³⁶.

Eugenio Battisti ritenne la *Philodoxeos fabula* pensata per la rappresentazione teatrale e individuò alcuni elementi scenici nel testo³⁷. In tal caso dobbiamo pensare a una scena in cui gli attori si esprimono con i movimenti del corpo, i gesti delle membra e con le espressioni dei volti, mentre un lettore, forse lo stesso Leon Battista, recita il testo. La concezione umanistica del teatro in voga negli anni in cui Alberti scrisse il *De pictura* rende più facilmente applicabile il paragone tra il teatro e la storia dipinta poiché, in entrambi, i personaggi si esprimono con

movimenti, gesti ed espressioni. In ambedue, il punto di partenza è un'invenzione letteraria alla quale, secondo Alberti, va ogni lode perché piace ancora prima di essere dipinta. Per questo l'umanista consiglia i pittori di «dilettarsi de' poeti e delli oratori. Questi hanno molti ornamenti comuni col pittore e, copiosi di notizia di molte cose, molto gioveranno a bello componere l'istoria, di cui ogni laude bella invenzione sta grata»³⁸.

La letteratura, l'opera dei poeti e degli oratori dai quali il pittore trae l'invenzione, poteva essere rappresentata visivamente sia in pittura sia in teatro. Alberti in quegli anni riflette sicuramente sulla composizione pittorica di un'invenzione letteraria, ed è molto probabile che durante la redazione della seconda versione della sua commedia l'umanista meditasse anche sulla messa in scena teatrale dell'invenzione letteraria. Almeno a questo fa pensare la figura che ammonisce lo spettatore a osservare l'azione messa in scena nel dipinto, di cui egli fa parte, e dalla quale cerca di prendere l'animo dello spettatore. Questo anche se Alberti in altri luoghi del *De pictura* afferma: «parmi in prima, tutti e' corpi a quello si debbano muovere a che sia ordinata la storia»³⁹, escludendo la presenza di attori che non sono coinvolti nell'azione. Ciò significa che i personaggi rappresentati devono essere tutti completamente, e persuasivamente, assorbiti nelle loro azioni, passioni e stati d'animo e organizzati in una struttura coerente, in un organismo chiuso e autonomo, nel quale non sono previsti attori che non partecipino all'azione.

In conclusione

La *fabula* narrata dai poeti è l'invenzione letteraria che la composizione pittorica (delle superfici, delle membra e dei corpi) trasforma in un'opera visiva. Invenzione e composizione sono due momenti distinti della realizzazione di un'opera. La prima, suggerisce Alberti, è il territorio dei poeti e i pittori dovrebbero chiedere l'aiuto dei letterati. Per la seconda, che dovrebbe essere di pertinenza dei pittori, l'umanista propone agli artisti un processo esecutivo che si dipana dal piccolo al grande: superfici, membra, corpo, e che partecipa sia della costruzione del periodo letterario sia della composizione architettonica. La triade di Alberti (superfici, membra, corpo) ha un'evidente affinità con quella della composizione architettonica di Vitruvio (modulo, membra, corpo)⁴⁰ e con quella della composizione oratoria di Quintiliano (incisa, membra, corpo)⁴¹. La composizione pittorica albertiana condivide aspetti con la teoria della costruzione architettonica e con quella oratoria. Con la prima ha in comune il disegno e le proporzioni tra le parti e con il tutto. Siamo dunque nel territorio dell'osservatore. Con la seconda, la composizione pittorica condivide la teoria dei moti dell'animo

e della compartecipazione empatica ai sentimenti altrui. E qui siamo nell'area di pertinenza dello spettatore.

Alberti auspica l'invenzione di una struttura compositiva unificata nei suoi elementi costruttivi: posizione e altezza dell'osservatore, proporzioni delle figure tra loro e con il tutto, luci, ombre, colori; e immagina una teatralizzazione della relazione tra pittura e spettatore stabilendo per la pittura che narra storie un canone compositivo che rimase attuale e vitale nella pittura accademica fino alla fine dell'Ottocento. Alla totale coerenza di questo sistema fa eccezione il personaggio che invita lo spettatore a guardare la scena, ma, come abbiamo visto, esso è una figura teatrale tipica della commedia umanistica, che nel giro di pochi anni sarebbe scomparsa dalla scena. Nondimeno personaggi che guardano fuori del quadro, verso lo spazio dell'osservatore, continueranno a essere dipinti nei secoli successivi.

Poiché, come scrive Alberti, la pittura persegue il fine di tenere «gli occhi e l'animo di chi la miri»⁴², si può affermare allora che l'osservatore e lo spettatore sono l'occhio e l'animo. Due funzioni diverse svolte dallo stesso soggetto che guarda: l'osservatore è «l'occhio» che ha una funzione razionale ordinante le proporzioni delle figure, delle architetture e della prospettiva; lo spettatore è «l'animo», il destinatario della narrazione, colui che piange con chi piange e ride con chi ride.

* Il presente saggio è la rielaborazione della mia comunicazione al Colloquio: *Observateurs & spectateurs dans l'art et la littérature de l'Antiquité au milieu du XVIIe s.*, svoltosi dal 24 Novembre 2021 al 26 Novembre 2021, presso la Maison de la Recherche, Université Toulouse - Jean Jaurès.

1 Le citazioni della versione volgare del trattato sono tratte da Leon Battista Alberti, *De pictura (redazione volgare)*, a cura di L. Bertolini, Firenze, 2011. Per la redazione latina seguono Leon Battista Alberti, *De pictura*, in *Opere Volgari*, a cura di C. Grayson, 3 voll., Bari, 1973, vol. 3, pp. 7-107.

2 M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, 2006, p. 19.

3 La bibliografia sull'argomento è molto ampia. Per avere un'idea delle diverse interpretazioni del metodo si veda M. Kemp, *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, 1994; F. Camerota, *La prospettiva del Rinascimento: arte, architettura, scienza*, Milano, 2006; R. Sinisgalli, *Leon Battista Alberti: On Painting; a new translation and critical edition*, Cambridge, 2011; P. Roccasecca, *Divided into Similar Parts: Representation of Distance and Magnitude in Leon Battista Alberti's De pictura*, in *Perspective as practice: Renaissance cultures of optics*, a cura di S. Dupré, Turnhout, 2019, pp. 361-389.

4 Alberti, *De pictura (redazione volgare)*, cit., I, 19, 8-9; corsivo mio.

5 *Ivi*, I, 20, 14.

6 *Ivi*, II, 16, 1.

- 7 *Ivi*, II, 17, 1-2.
- 8 *Ivi*, II, 19, 1-3.
- 9 Aristotele, *Dell'anima*, in *Opere*, a cura di G. Giannantoni, Roma/Bari, 1973, I (A), 1, 403 a, 16-19: «Ora anche le affezioni dell'anima par che siano congiunte con un corpo: il coraggio, la dolcezza, il timore, la misericordia, l'audacia e ancora la gioia, l'amore, l'odio, perché quando si producono, il corpo subisce una modificazione».
- 10 Alberti, *De pictura (redazione volgare)*, cit., II, 6, 5; corsivo mio.
- 11 Vedi Marco Fabio Quintiliano, *Istituzione oratoria*, a cura di O. Frilli, Bologna 1972-1978, (1978). XII, X, 4.
- 12 Per la circolazione dei *Commenti socratici* (così era chiamato il libro di Senofonte al tempo), vedi M. Bandini, *La costituzione del testo dei 'Commentari socratici di Senofonte' dal Quattrocento ad oggi*, in «Revue d'histoire des textes», 24, 1994, pp. 61-91.
- 13 R. Cardini, *Onomastica albertiana*, in «Moderni e antichi», Quaderni del Centro di Studi sul Classicismo, 1, 2003, pp. 143-175; L. Bertolini, *Per la Biblioteca greca dell'Alberti*, in Leon Battista Alberti, *La biblioteca di un umanista*, a cura di R. Cardini, Firenze, 2005, pp. 101-103; vedi anche *Dibattito: gli scritti in volgare – gli scritti sull'arte*, in *Leon Battista Alberti umanista e scrittore*, a cura di R. Cardini, M. Regoliosi, Firenze, 2007, p. 602.
- 14 Cfr. Xénophon, *Mémorables*, a cura di M. Bandini e L.-A. Dorion, Parigi, 2011, vol. 2, III, 10.1-5. La traduzione dal francese è mia.
- 15 Alberti, *De pictura (redazione volgare)*, cit., II, 17, 1.
- 16 Gaio Plinio Secondo (sarebbe meglio usare il nome più noto di Plinio il Vecchio, ma lascio a lei la scelta), *Storia naturale. Mineralogia e storia dell'arte*, libri 33-37, a cura di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, Torino, 1988, vol. 5, XXXV, p. 88.
- 17 *Ivi*, p. 98.
- 18 Alberti, *De pictura (redazione volgare)*, cit., III, 2, 4-6.
- 19 Quintiliano, *Istituzione oratoria*, cit., 1978, 12, I, 1.
- 20 Ai rapporti con l'oratoria del *De pictura* sono stati dedicati numerosi studi. Vedi a questo proposito: R.W. Lee, *Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting*, in «The Art Bulletin», 22, 1940, pp. 197-269 e J.R. Spencer, *Ut rhetorica pictura. A study in Quattrocento Theory of Painting*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 20, 1957, pp. 26-44; D.R. Edward Wright, *Alberti's De pictura: its literary structure and purpose*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 47, 1984, pp. 52-71. L'idea condivisa era che il *De pictura* fosse un trattato pedagogico in tre libri modellato sulla struttura tripartita della *Istituzione oratoria* di Quintiliano. Per un'utile disamina critica della questione vedi S. Deswarte-Rosa, *Le De picture, un traité humaniste pour un art "mécanique"», in Leon Battista Alberti, De la peinture, de Pictura (1435)*, a cura di J.L. Schefer, Parigi, 1992, pp. 23-62.
- Gli interventi più rilevanti tra quelli che riportano l'argomento in un quadro storico e teorico più ampio, che non la semplice comparazione dell'articolazione in tre libri del *De pictura* con la teoria oratoria, sono di J.M. Greenstein, *Alberti on "historia": a Renaissance view of the structure of significance in narrative painting*, in «Viator», 21, 1990, pp. 273-299; e di A. Grafton, *Historia and Istituzione. Alberti's Terminology in context*, in «Tatti Studies», 8, 1999, pp. 37-68.
- 21 Alberti, *De pictura (redazione volgare)*, cit., II, 18, 2-3.
- 22 *Ivi*, III, 6, 10-11: «poi che in una storia sarà uno viso di qualche conosciuto e degno uomo,

bene che ivi sieno altre figure di arte molto più che questa perfette e grate, pure quel viso conosciuto a sé imprima trarrà tutti li occhi di chi la storia riguardi: tanto si vede in sé tiene forza ciò che sia ritratto dalla natura».

- 23 *Ivi*, II, 1 6, 1.
- 24 Il mosaico fu rimosso nel 1610 e oggi forse può sfuggire l'importanza e la fama di cui godeva. Il mosaico completamente rifatto oggi si trova nell'atrio della nuova San Pietro non fornisce informazioni sulla qualità dell'opera di Giotto ma, insieme ai disegni di Parri Spinello e Pisanello, aiuta ad avere un'idea della composizione. A questo proposito vedi: *L'opera completa di Giotto*, a cura di E. Baccheschi, Milano, 1977, p.110; A. Busignani, *Giotto*, Firenze, 1993; H. Köhren-Jansen, *Giottos Navicella. Bildtradition, Deutung, Rezeptiongeschichte*, Worms am Rhein, 1993.
- 25 Plinio, *Storia naturale*, cit., XXXV, 73; Marco Tullio Cicerone, *Orator*, in *Opere retoriche di M. Tullio Cicerone*, a cura di G. Norcio, Torino, 1976, 22, 74; Quintiliano, *Istituzione oratoria*, cit., 1972, II, XIII, 13.
- 26 Alberti, *De pictura (redazione volgare)*, II, 18, 11-12.
- 27 P. Villani, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, a cura di G. Tanturli, Patavii, 1997, 155, 213, 412, 463.
- 28 Alberti, *De pictura (redazione volgare)*, cit., II, 18, 13-14.
- 29 *Ivi*, II, 18, 7-10.
- 30 B. Rougé, *L'œil Éraillé et La Voix de Peinture: Narration et Vis-à-Vis Chez Carpaccio*, in «Rue Descartes», 21, 1998, pp. 77-94, < <https://www.jstor.org/stable/40978520> > (ultimo accesso 08/05/2023). Vedi anche B. Prévost, *De l'index comme personnage esthétique: admoniteur et invitation au tableau chez Alberti et dans quelques images de la Renaissance italienne*, in *L'Index*, atti del quindicesimo colloquio del CICADA, 1-3 dicembre 2005, Université de Pau, a cura di B. Rougé, Pau, 2009, pp. 99-106.
- 31 M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, 1978, p. 75.
- 32 L'argomento del teatro e della teatralità nell'opera di Leon Battista Alberti è vasto; per una disamina vedi: L. Cesarini Martinelli, *Metafore teatrali in Leon Battista Alberti*, in «Rinascimento» 29, 1989, pp. 3-51; e vedi anche: S. Lang, *La pittura come palcoscenico nel trattato dell'Alberti, Teatro ed arti figurative*, numero monografico di «Quaderni di teatro», IV, 14, novembre 1981, testi di F. Bartoli et al., pp. 18-30.
- 33 Leon Battista Alberti, *Philodoxeos fabula*, edizione critica a cura di L. Cesarini Martinelli, «Rinascimento», 17, 1977, pp. 111-234, in part. 111-113; vedi anche C. Buonfiglioli, *La fortuna della "Philodoxeos fabula" di Leon Battista Alberti*, Firenze, 2014.
- 34 Alberti, *De pictura* in *Opere Volgari*, cit., 40.
- 35 A. Stäuble, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, 1968, p. 188.
- 36 *Ivi*, p. 191.
- 37 E. Battisti, *La visualizzazione della scena classica nella commedia umanistica*, in «Commentari», 8, 1957, pp. 248-256. Poi in *Rinascimento e Barocco*, Torino, 1960, pp. 96-111. Si veda anche la nuova edizione con l'aggiunta di sette note critiche di Alberto Giorgio Cassani, in «Annuario Accademia di Belle Arti di Venezia 2012»: *Che cos'è la scenografia? Lo spazio dello sguardo dal teatro alla città*, a cura di A.G. Cassani, 2013, pp. 51-73; nonché A.G. Cassani, *La questione della scena umanistica. Qualche precisazione*, in *ivi*, pp. 75-95.
- 38 Alberti, *De pictura (redazione volgare)*, cit., III, 3, 7-9.

39 *Ivi*, II, 18, 6.

40 Vitruvio Pollione, *Architettura (dai libri I-VII)*, a cura di S. Ferri, Milano, 2002, I, II, 2.

41 Quintiliano, *Istituzione oratoria*, cit., 1975, IX, IV, 22.

42 *Ivi*, III, 2, 4.

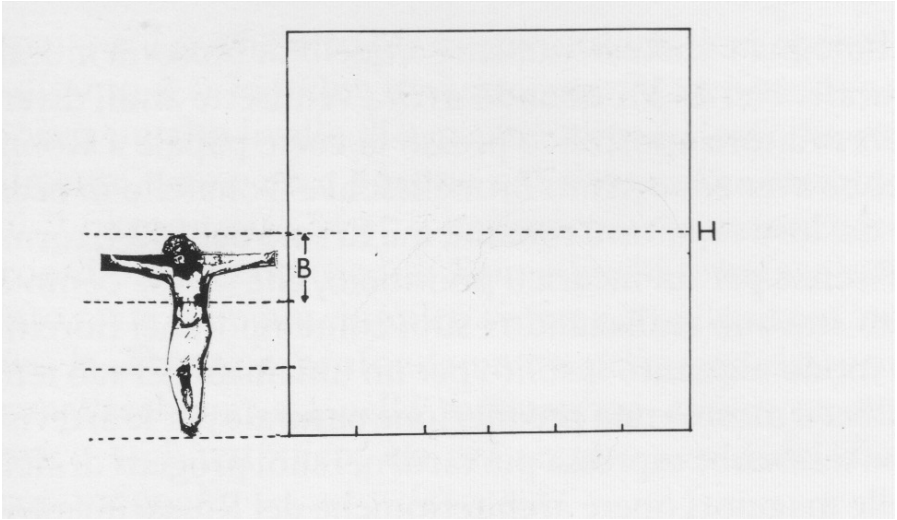


Fig. 1: Schema del metodo albertiano, prima fase:

B è il modulo di un braccio equivalente ad un terzo della figura da dipingere,
la base è divisa in parti dallo stesso modulo;

H è la linea tracciata all'altezza della figura dipinta e dell'osservatore
lungo la quale si colloca il punto centrico.

Foto: M. Kemp, *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*,
Firenze, 1994, p. 32.



Fig. 2: Santa Maria Maggiore a Roma, navata centrale.
Le persone hanno la testa alla stessa altezza, la figura di spalle al centro è la più vicina all'obiettivo fotografico, mano a mano che aumenta la distanza le figure restanti hanno i piedi a livello del ginocchio, del gomito o della spalla della figura più prossima.
Foto dell'autore.



Fig. 3: *Sacrificio di Ifigenia*, affresco staccato dalla Casa del Poeta Tragico, Pompei. Museo Archeologico Nazionale, Napoli.

Foto: Creative Commons: <[https://it.wikipedia.org/wiki/File:Fourth_Style_fresco_depicting_the_Sacrifice_of_Iphigenia,_from_the_House_of_the_Tragic_Poet_in_Pompeii,_Naples_National_Archaeological_Museum_\(17430222481\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Fourth_Style_fresco_depicting_the_Sacrifice_of_Iphigenia,_from_the_House_of_the_Tragic_Poet_in_Pompeii,_Naples_National_Archaeological_Museum_(17430222481).jpg)> (ultimo accesso 08/05/2023)

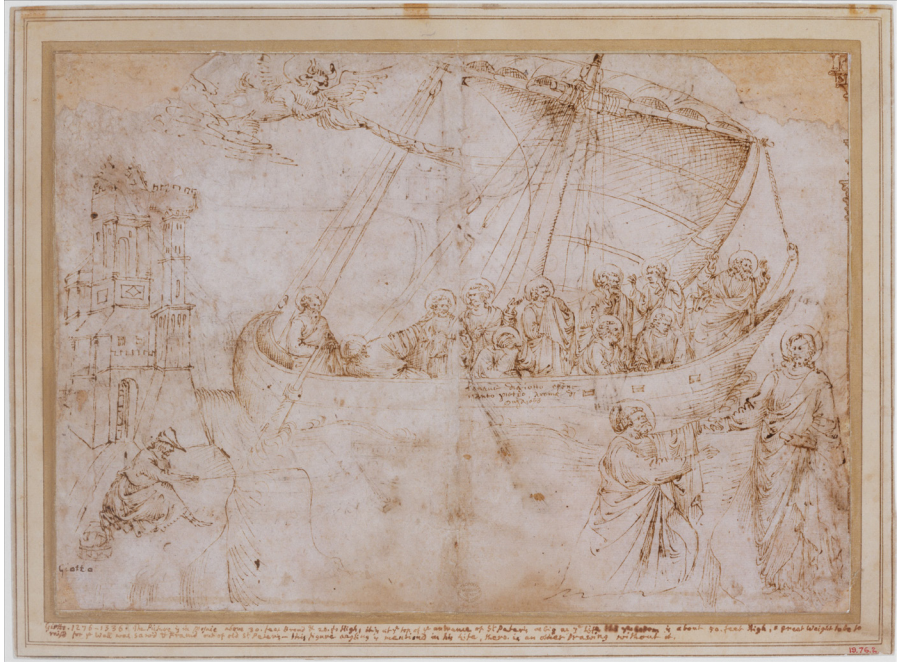


Fig. 4: Parri Spinelli, *Navicella di Giotto*, anni 20 del XIV secolo, disegno.

Metropolitan Museum of Art, New York.

Foto: H. Köhren-Jansen, *Giottos Navicella: Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte* - Worms am Rhein Werner 1993, tavola 74 (pubblico dominio).



Fig. 5: Pisanello, *Navicella di Giotto*, 1431-1442, disegno.

Biblioteca Ambrosiana, Milano.

Foto: *Pisanello: le peintre aux sept vertus*, Musée du Louvre, Paris, 6 mai – 5 août 1996, a cura D. Cordellier e P. Marini, Paris Éditions de la Réunion des Musées Nationaux 1996, p.156. (pubblico dominio)