

DIBATTITI SULLA PRIMAZIA DELLE ARTI TRA NEOPLATONISMO E CLASSICITÀ. DA LEON BATTISTA ALBERTI AL CINQUECENTO DI BEMBO E CASTIGLIONE

Fabrizio RUSCONI*

- **RIASSUNTO:** Con questo articolo si vuole mostrare la profonda innervazione anche concettuale e filosofica che si stabilisce nel Cinquecento tra letteratura e pittura, tra immagine e parola. Il motto oraziano dell'*ut pictura poesis* torna costantemente nella riflessione dei vari scrittori che imbevuti di arte figurativa, in un'età fecondamente creativa e artisticamente stimolante, giustificano spesso il proprio operato ricorrendo al confronto con il pittore e con la pittura. Naturalmente questo confronto tra immagini dipinte e linguaggio poetico è anche alla base della cultura filosofica rinascimentale che fa del recupero di Platone, della riscoperta dei suoi dialoghi, un momento di riflessione fondamentale e originale.
- **PAROLE-CHIAVE:** Leon Battista Alberti. Pittura. Poesia. Pietro Bembo. Baldassare Castiglione. Cinquecento.

Luce, colore, disegno: la pittura come eccellenza tra le arti. L'esempio di Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci

Quella del Rinascimento è una civiltà dell'occhio, della visione e quindi, fondamentalmente, della luce. La grande rilevanza che assume l'immagine, che è fatta di luce e colore, tra Quattro e Cinquecento si scontra naturalmente con la primazia di altre arti: prima di tutte, con la poesia. Il tradizionale motto di Simonide (556-468 a.C) che paragonava la pittura a una poesia muta, viene contraddetto da molti grandi artisti e pensatori rinascimentali per i quali è vero piuttosto il contrario. Leonardo da Vinci (1452-1519) afferma che la pittura è superiore alla poesia poiché si avvale del senso della vista, che è il più importante e vitale nella vita dell'uomo. È nota la similitudine usata da Leonardo quando sostiene che vi è “[...] proporzione dalla scienza della pittura alla poesia, qual è dal corpo alla sua ombra derivativa [...]” (DA VINCI, 1971, p.236). Quindi secondo Leonardo la pittura sta al corpo come la poesia alla sua ombra. Luce contro ombra. Visione contro tenebre. L'immaginazione che resta fenomeno mentale da cui nasce la poesia è per Leonardo **tenebra** di contro alla luce della pittura che esteriorizza

* UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21941-917 - fabriziorusconi@gmail.com

Artigo recebido em 18/10/2020 e aprovado em 10/04/2021.

e dà materialità all'immagine mentale. "Oh che differenza è immaginare tal luce in l'occhio tenebroso, al vederla in atto fuori delle tenebre!" (DA VINCI, 1971, p.236). Scrive Cacciari (2019, p.37) sul tema della luce nel Rinascimento: "Tutti gli strati dell'essere sono connessi alla Luce, formando così un'*aurea catena*. Il simbolo della Luce pervade mistica e poesia." Luce che, come ricorda Cacciari (2019, p. 37), "[...] sarà continuamente esaltata dall'Umanesimo fino alla *Lalde del Sole di Leonardo* [...]", la cui essenza è nel suo potere "irradiante-illuminante, rivelativa", essa che "[...] dona il proprio stesso valore alle figure, ai corpi, all'ombra stessa." Ma se come scrive Cacciari (2019, p. 37) "la *poesia divina dipinge*", allora questa poesia sarà concepita da Leonardo come poesia della luce, ovverosia come disegno e come pittura. Il pittore è il poeta della Luce.

Un altro artista, teorico dell'eccellenza della pittura, è l'umanista, architetto, pittore Leon Battista Alberti (1404-1472). Nel *De Pictura* di Leon Battista Alberti si assiste al tentativo di nobilitare la pittura che per mezzo del disegno e della matematica si vuole conforme al mondo delle idee. Non è un caso che Alberti invochi l'ausilio di una Minerva dei poeti, molto simile a quella dei matematici, solo più corposa, più in carne (la Minerva grassa); come non è un caso se i nomi degli eccellenti artisti ricordati nel prologo sono probabilmente i più perfetti realizzatori dell'idea nella sua perfezione matematica e speculativa. Filippo Brunelleschi, Donatello, Masaccio, Luca della Robbia, chi nella pittura chi nella scultura chi nell'architettura, tutti loro hanno contribuito a nobilitare l'arte richiamandosi agli esempi degli antichi, dei classici, ma anche innovando, con quel coraggio e spregiudicatezza che lo stesso Alberti vanta per sé impegnandosi in una materia "[...] veramente difficile & de la quale per quanto io habbia veduto, non è stato alcuno che per ancora ne habbia scritto." (ALBERTI, 1782, p. 287).

Il trattato dell'Alberti è un teatro delle forme pure e geometriche. La sfera, la piramide, il punto di vista centrale, chiamato punto focale, che organizza lo spazio, lo chiude in una regola perfetta, aurea e matematica. È grazie alla prospettiva, non più applicata su basi empiriche o al più intuita come in Cimabue e Giotto, ma minuziosamente teorizzata e applicata correttamente dai pittori del Rinascimento¹, che la pittura può essere riscattata dal pregiudizio con cui Platone l'aveva trattata. La pittura non è più solo una tecnica – nel mondo greco i concetti di arte e tecnica sono indistinguibili, entrambi rivelati dalla parola greca *tékhnē* – diventa una scienza, una *epistēmē*. È in parte evidente che questa promozione della pittura a scienza appiana in parte le questioni aperte

¹ Tra questi, oltre al già citato Masaccio, ricordato dall'Alberti, che con la Trinità, in Santa Maria Novella, inaugura la prospettiva pittorica su basi matematiche, va menzionato almeno Piero della Francesca (2009), anche lui teorizzatore di un innovativo trattato, *De prospectiva pingendi* (1474?), sui solidi regolari via maestra, tanto tecnica quanto concettuale per una rappresentazione dello spazio su base scientifica. Non è un caso allora se il matematico Luca Pacioli (2010) nel suo trattato, *De divina proportione* (1498), scelse di illustrarlo con immagini geometriche disegnate da Leonardo da Vinci. È ancora una volta la dimostrazione del connubio tra matematica e pittura menzionato da Alberti (2012) nel Libro Primo del suo *De Pictura*. Lo stesso Brunelleschi viene segnalato, dal Vasari, come il principale artefice di uno studio scientifico e corretto della prospettiva: "[...] atese molto alla prospettiva, allora molto in male uso per molte falsità che vi si facevano. Nella quale perse molto tempo, per fino che egli trovò da sé un modo che ella potesse venir giusta e perfetta, che fu il levarla con la pianta e profilo e per via della interseguazione, cosa veramente ingegnosissima ed utile all'arte del disegno." (VASARI, 2013, p. 171).

con il platonismo, della cui lezione il Rinascimento comincia a alimentarsi in dosi sempre più massicce. Ne segue che il pittore, quasi come il filosofo, dovrà conoscere *prima* con l'intelligenza, il mondo delle forme pure matematiche e geometriche, e solo *dopo* averle conosciute, *dopo* averle contemplate nella mente, ossia apprese nella teoria, applicarle e realizzarle. È questo il consiglio che Alberti dà, in conclusione al Libro Primo, ai pittori che sono anche i lettori del suo trattato: "Resta hora che si ammaestri il Pittore, del modo che egli harà a tenere nello immitar con la mano, le cose che egli si sarà immaginato prima nella mente." (ALBERTI, 1782, p.298). D'altronde la pittura, in quella che è la contesa rinascimentale per la primazia tra le arti, potrebbe occupare il primo posto, poiché sostiene l'Alberti, dalla pittura tutte le altre arti copiano. L'affermazione dell'Alberti è accettabile solo se si ammette che per lui la pittura corrisponde al disegno, e che non sarebbe concepibile per l'uomo del Rinascimento una pittura che non fosse prima accuratamente disegnata².

La posizione dell'Alberti sulla relazione tra pittura e poesia è chiara: non esiste una vera e propria primazia dell'una sull'altra ma deve esserci collaborazione tra le due arti. Così, come Alberti consiglia caldamente ai poeti di praticare la pittura, e menziona se stesso come esempio di questa virtuosa sinergia tra dipingere e comporre, così anche ai pittori si raccomanda di conoscere poeti e retori ("Poeti & Retorici"): "[...] imperoche costoro hanno molti ornamenti a comune con i Pittori [...]" (ALBERTI, 1782, p.315). Dai poeti i pittori trarranno una miglior conoscenza della storia e quindi saranno più vari nell'invenzione. Paradigma esemplare di questa relazione virtuosa tra pittore e poeta per Alberti è il più celebre dei pittori antichi, Fidia, che confessava di aver imparato da Omero come dipingere "Giove con maestà" (ALBERTI, 1782, p.318).

Neoplatonismo e classicità latina

Giunti a questo punto, non ci si può più esimere dalla domanda sul come la **pittura**, ma in generale l'arte, sia stata riabilitata in una civiltà profondamente permeata di platonismo. Sono conosciute le parole di spregio e di condanna con cui Platone taccia la pittura e i pittori, questi assieme ai poeti accusati di dar forma a dei simulacri che non rappresentano la verità ma la deformano. "La pittura, che è per eccellenza la generatrice di immagini, non è presentata affatto da Platone come una copia del mondo, ma come una sua deformazione." (PALUMBO, 2008, p. 60). È noto il passo dal X libro della *Repubblica* di Platone, laddove il filosofo contrappone il creatore e l'artefice all'imitatore. Il primo è più vicino all'essenza dell'idea, il secondo più lontano di un passaggio. Tanto il pittore quanto il poeta, osserva Platone, sono inferiori all'artigiano poiché creano immagini e non oggetti reali ispirati all'idea.

² L'uso prettamente rinascimentale dei cartoni per la realizzazione degli affreschi, non solo conferma il massimo rilievo che assume il disegno, ma è un procedimento che sembra riprodurre l'ideale platonico dell'immagine mentale realizzata prima della sua fissazione materiale.

- E il falegname? Non lo chiameremo artefice del letto?
- Sì.
- Ed il pittore? Lo diremo anche lui artefice e creatore del letto?
- Nient'affatto.
- Ma nei confronti del letto, che dirai allora ch'egli sia?
- Il nome – rispose – che meglio di tutti a me sembra gli si addica è quello di imitatore di quella cosa di cui quegli altri sono artefici.
- Bene! – esclamai – ma allora tu chiami imitatore colui che di tre gradi si allontana da quella che è l'essenza?
- Esattamente – rispose.
- Tale sarà dunque anche il poeta che scriva tragedie, in quanto è un imitatore, di tre gradi lontano dal re e dalla verità, e così tutti gli altri imitatori. (PLATONE, 1981, p. 673).

In realtà la rivalutazione della pittura e il confronto attivo di quest'arte con la poesia conosce, nel Rinascimento, gli apporti attivi che provengono dalla classicità latina. Sarà appunto questa a temperare la sfiducia con cui il platonismo aveva guardato alle arti imitative. Sono ricorrenti nel dibattito cinquecentesco sulle arti i richiami all'*Ars poetica* di Orazio (2020) che equipara espressamente le due arti nel celebre motto dell'*Ut pictura poesis*, considerandole entrambe grandi, entrambe degne: "Pictoribus atque poetis/ quidlibet audiendi semper fuit *aequa potestas*" (VARCHI, 1971, p.263)³. Orazio è d'altronde uno degli autori più influenti nella cultura umanistica e rinascimentale, continuamente citato e parafrasato, tanto che lo incontriamo in autori anche diversi tra loro, come Bernardo Daniello, Benedetto Varchi, Francesco d'Olanda, Lodovico Dolce, Torquato Tasso, Giovanni Andrea Gilio, Raffaele Borghini etc.

Ma l'influenza di Platone nella cultura umanistico-rinascimentale non sarà forse tanto influente sul piano dell'aperta condanna delle arti mimetiche, quanto lo sarà sotto un altro aspetto, ossia sulla separazione tra arte e concetto, tra rappresentazione e dimostrazione. Scrive Mazzoni (2011, p.40): "L'opera di Platone dà un nome al processo che porta la cultura europea a consumare la tensione fra poesia e pensiero e a separare due piattaforme culturali differenti: il sapere che mima e il sapere che argomenta, l'imitazione e la riflessione, la mimesi e il concetto."

Degni di nota saranno semmai gli effetti concreti sulla tipologia dei generi la cui origine risale all'**annoso bisticcio** tra poesia e filosofia (PLATONE, 1981). In tal senso possiamo sostenere che il tardo Cinquecento introietta questa separazione tra i due ambiti di pensiero e di ricerca introdotta nella *Repubblica* di Platone. Il risultato di questa graduale assimilazione di Platone e del suo pensiero sarà duplice: la separazione concettuale tra la poesia, da un lato, e quelle forme e quei generi di letteratura in cui si

³ Non è d'altronde Orazio il solo a indicare per le due arti, pittura e poesia, pari dignità. Un'altra *auctoritas* è Plinio, fonte molto citata dall'Alberti nel *De Pictura*, che nella sua *Historia naturalis*, svolge spesso la comparazione tra le due arti, come nell'episodio di Apelle che dipinse Diana tra un coro di vergini (XXXV, 96) che vinse per eloquenza i versi di Omero che descrivevano la stessa immagine (VARCHI, 1971).

discute, si dibatte di questioni ideali, speculative o morali; ma anche la scelta della forma dialogica conforme al dialogo platonico⁴.

Mi sembra che sia questo il punto di penetrazione più significativo del pensiero di Platone nella speculazione del Cinquecento. La scelta del dialogo letterario corrisponde inoltre pienamente a una sensibilità che da civiltà dell'immagine, dell'occhio, si sta spostando sempre più, almeno nelle sue classi istruite, verso una **civiltà della parola** che prende forma nelle corti, nelle Accademie, e nei palazzi nobiliari.

Arti mimetiche contro arti speculative: un confronto di posizioni

La condanna platonica delle arti mimetiche funzionale a una esaltazione della filosofia speculativa, nel pieno vigore del Rinascimento, resta sottotraccia; quel Rinascimento che con Alberti e Leonardo è massima esibizione di luce, disegno, forma, non contraddice la verità ideale ma la realizza senza deformazione. Tra la pura contemplazione delle immagini ideali e la loro realizzazione in pittura non esiste iato purché quelle forme si realizzino nelle proporzioni esatte della matematica e della geometria. E tuttavia nel corso dei decenni il confronto tra le arti, e particolarmente tra pittura e poesia, si fa sempre più aspro. È come se molti letterati cercassero in qualche modo di prendere le distanze dalla pur gloriosa civiltà dell'occhio e della visione, che era inevitabilmente anche una civiltà delle immagini dipinte. E il varco, affinché questa separazione potesse avvenire, era stato aperto proprio dal più geniale sostenitore della pittura, Leonardo:

Quando il poeta cessa del figurare colle parole quel che in natura è in facto, allora il poeta no' si fa eguale al pittore, perché se il poeta, lasciando tal figurazione, e' descrive le parole ornate e persuasive di colui a chi esso vole fare parlare, allora egli si fa oratore, e non è più poeta né è pittore; e se lui parla de' cieli, egli si fa astrologo; e filosofato e teologo, parlando delle cose di natura o di Dio. (DA VINCI, 1971, p. 16).

In questa importante osservazione Leonardo riflette sulle specificità delle varie arti e discipline. Se la pittura è superiore alla poesia per ciò che concerne la "figurazione", noi diremmo per la parte propriamente rappresentativa o mimetica, la poesia passa a essere superiore alla pittura sul terreno dei concetti e della retorica. Questa intuizione di Leonardo potrebbe spiegare le ragioni per le quali, tra Quattro e Cinquecento, epoca di massimo splendore della civiltà delle immagini, la poesia seguirà in effetti – con rare eccezioni – generi non narrativi, quali appunto il dialogo in cui la *mimesi* non è più rivolta alla natura bensì ai concetti e alle idee.

⁴ Per Sperone Speroni (1978), nell'*Apologia dei dialoghi*, la distinzione da farsi è tra Aristotele che usa i "sillogismi dimostrativi" definiti "vera scienza", ovvero il genere del trattato e Platone che "[...] con argomenti dialettici ci dà probabile opinione del nostro vivere civile [...]", quindi il dialogo la cui materia di indagine passa a essere l'universo umano e non più il mondo fisico (SPERONI, 1978, p. 706).

Questo distinguo tra poesia e oratoria, tra poesia e dialettica, si trova concettualizzata in molti autori del Cinquecento che ristabiliscono in tal modo una primazia della scrittura sulla pittura separando i due ambiti. Ecco che allora, Sperone Speroni, nel *Dialogo della Rhetorica*, pubblica a Venezia nel 1596, mette insieme il pittore e il poeta, esempi di un arte puramente imitativa, esteriore, mentre considera superiore l'oratore nel suo sforzo di esprimere specularmente la verità; la retorica diviene così "la forma tipica dell'umano sapere" (GARIN, 1954, p. 136).

Benedetto Varchi, nella prolusione letta all'Accademia fiorentina nel 1547, *Lezione della maggioranza delle arti*, scrive:

E così avemo veduto perché la poesia si chiama arte, e che è simile alla pittura, perché amendue imitano la natura; ma è da notare che il poeta l'imita colle parole et i pittori co' colori, e, quello che è più, i poeti imitano il di dentro principalmente, cioè i concetti e le passioni dell'animo, se bene molte volte descrivono ancora e quasi dipingono colle parole i corpi e tutte le fattezze di tutte le cose, così animate come inanimate; et i pittori imitano principalmente il di fuori, cioè i corpi e le fattezze di tutte le cose. (VARCHI, 1971, p. 264).

Risulta evidente, leggendo questo passo, a chi vada la simpatia del Varchi. La poesia, quasi ribaltando l'argomento leonardesco, è più ricca e varia, inoltre solo la poesia è capace di dare rappresentazione alle idee (i concetti) e alle passioni dell'animo, quindi all'interiorità, cosa che è negata alla pittura che si limita a rappresentare l'esterno, la superficie.

La battaglia per la primazia tra le arti, tra pittura e poesia, si combatte senza esclusione di colpi, anche se civilmente, stando all'interno di quella civiltà della parola di cui il Rinascimento è la massima espressione. Per un lato abbiamo l'equiparazione oraziana che rende legittima la contesa tra le due arti, entrambe degne e nobili. Dall'altro lato però inizia a insinuarsi una critica della pittura come pura esteriorità. Questa lettura la sia è vista nel Varchi, ma si trova anche in Aretino, in Speroni. Gradualmente, tuttavia, i letterati iniziano a staccarsi dalla poesia dando continuità a una delle convinzioni fondanti del platonismo: la separazione tra filosofia e poesia a cui corrisponde, sul piano epistemologico, quella tra verità e apparenza.

La maggior considerazione che la figura del letterato retore, o fine speculatore, acquista nel corso del Cinquecento, ben testimoniata dai numerosissimi dialoghi sui temi più vari, dall'amore, alla lingua, dalle arti, alla retorica, determina ovviamente l'indebolimento del partito dei sostenitori delle arti figurative o poetiche. Tutto ciò porta a ritenere che nella parte più istruita, quella dei letterati, la lezione di Platone dovette far più presa. L'intero sistema dei generi letterari si adegua a questo cambio di paradigma. Il genere letterario del dialogo si smarca dai generi più direttamente legati alla mimesi, quali, p.e., la novella, il poema cavalleresco, il poema epico: travolti inoltre, ma non casualmente, da una serie di poetiche normative che tentano di ingessarli usando categorie aristoteliche lette in maniera dogmatica – sotto accusa il poema cavalleresco come mostra il caso Ariosto, ma anche il poema epico, come nel Tasso. Si è visto in che misura molti

scrittori e letterati tenderanno a precisazioni tese a separare generi letterari propriamente speculativi dai generi “poetici”, direttamente imitativi, questi sì messi sullo stesso piano della poesia o con essa in competizione, e sui quali i generi speculativi esercitano il loro controllo in termini di valore, convenienza, utilità e giovamento.

Dal Bembo al Castiglione: la poesia è superiore alla pittura?

Vediamo adesso la forma che prende la riflessione sulle arti in due autori di dialogo, due tra i più noti e celebri del Cinquecento italiano: Pietro Bembo e Baldassar Castiglione. Non va taciuto tuttavia che proprio la scelta del genere letterario del dialogo si configura già come una scelta di campo. Il dialogo, come si è osservato, nel corso del Cinquecento va separandosi sempre più dall'ambito poetico *tout court*. In entrambi gli autori la parola ragionata, dialettica e discorsiva, è più eloquente delle immagini; sia detto esplicitamente o taciuto, è al dialogo che si affida la ricerca di una verità, o per lo meno, il massimo dell'approssimazione possibile.

Lo scopo del dialogo non sarà più allora la rappresentazione del particolare ma l'individuazione di un universale. Non è un caso che questa approssimazione all'universale sia dichiarata da entrambi gli autori. Dal Castiglione, quando al III paragrafo della dedica entrando in polemica con scettici e detrattori, osserva che lui sta dalla parte di Platone nel perseguire un ideale di perfezione: che se nel caso di Platone era quello di “perfetta repubblica”, nel suo caso sarà quello del “perfetto cortegiano”. Implicito nell'affermazione, il fatto che a questo ideale ci si potesse approssimare solo per la via dei ragionamenti, della conversazione a più voci, sull'esempio di Platone e dei suoi dialoghi filosofici. Al Bembo, con il suo canone rigoroso che mentre esclude Dante, elegge Petrarca la cui lingua assurge a modello ideale di perfezione.

Non è difficile leggere dietro la scelta di un siffatto canone l'azione di due spinte concomitanti: quella del classicismo e quella del platonismo. Lo stesso può essere affermato nei confronti dell'altro autore canonico: il Boccaccio del *Decameron*, stando però molto attenti a separare l'autore che interviene in prima persona, dalla narrazione dei dieci novellieri, in cui si verifica un abbassamento dello stile, della lingua e della materia che Bembo non approva. Si vede nella selezione bembiana ripetersi una implicita condanna del genere novella, eccessivamente mimetico e *realistico*, e la conseguente promozione di un tipo di discorso, quello del Boccaccio autore e testimone⁵, più consono al ragionamento e alla retorica, ossia alla stessa materia di cui è fatto il dialogo come genere e come modello ideale. Facciamo nostre le parole di Guglielminetti quando scrive che dalle Prose del Bembo: “[...] usciva soltanto l'indicazione del Boccaccio quale maestro di prosa, ma non di prosa narrativa, di prosa retorica piuttosto, atta al dialogo, al trattato, all'orazione.” (GUGLIELMINETTI, 1972, p. XVII).

⁵ Boccaccio parla/scrive in prima persona nel *Proemio*, ricordando un suo caso personale, la “noia” d'amore e il rischio di morte che si accompagnò a questo affetto. Nell' *Introduzione* alla prima giornata, è sempre l'autore che interviene rivolgendosi a un pubblico di donne e ricordando di essere stato personalmente testimone dei fatti narrati, ossia “l'orrido cominciamento”, la peste del 1348 che funestò la città di Firenze portando morte e disperazione (BOCCACCIO, 2015).

La posizione del Bembo sul valore della letteratura contrapposta alla pittura, ma in generale alle altre arti, viene espressa nelle *Prose della volgar lingua* al principio del *Terzo Libro*, quivi l'autore, rivolgendosi a Giulio de' Medici, ancora Cardinale alla data di composizione dell'opera, poi salito al soglio papale nel 1523, con il nome di Clemente VII, introduce il tema della superiorità delle lettere sulle altre arti. Fatta salva la regola dell'imitazione dei grandi esempi del passato, valida per la pittura, la scultura e l'architettura, grazie a cui divennero grandi "Michele Agnolo fiorentino e Raffaello da Urbino" (BEMBO, 1978, p.167), la letteratura si conferma in ogni modo superiore dato "[...] che è opera così leggiadra e così gentile che niuna arte può bella e chiara compiutamente essere senza essa [...]" (BEMBO, 1978, p.168). La tesi del Bembo è chiara: le lettere sono superiori alle altre arti poiché grazie a esse tutto ciò che è degno di memoria può essere ricordato e riappropriato. Le lettere sono pertanto garanzia di una continuità tra passato e presente. Il principio dell'imitazione si innesta necessariamente sul filo di una memoria che non si è interrotta solo perché vi è stato un recupero, in seno alla civiltà dell'umanesimo. Senza le lettere anche la memoria delle imprese più grandi non si tramanda. Ma ovviamente il punto di congiunzione tra il latino e il volgare è proprio qui: come hanno saputo fare i romani in latino, così dovranno fare gli italiani nella propria lingua; ai buoni scrittori in volgare Bembo assegna il compito di costruire il futuro riproducendo questa trasmissione virtuosa tra i tempi garantita dalla memoria e dalle lettere.

Più ambigua è invece la posizione del Castiglione sull'argomento del confronto tra le virtù delle lettere e quelle della pittura.

Baldessar Castiglione (2017), in conclusione alla nostalgica apertura del *Libro del Cortegiano*, ricordando i felici tempi della sua giovinezza trascorsa alla corte urbinata di Guid'Ubaldo di Montefeltro e della duchessa Elisabetta Gonzaga, in compagnia del selezionatissimo gruppo di gentili e dotti cortigiani, è preso da un moto di nostalgia e di dolore nel ripensare ai tempi che furono e che non sono più. Scrive allora a Don Michele da Silva, vescovo portoghese, e diplomatico in stanza alla corte papale romana, dedicandogli in *Cortegiano*, verosimilmente nel 1527, affinché egli pure abbia contezza dei meravigliosi ingegni che animarono la corte di Urbino almeno due decenni prima. Ecco le parole con le quali l'autore giustifica la dedica e la finalità dell'opera:

E perché voi né della signora duchessa né degli altri che son morti [...] aveste notizia in vita loro, acciò che, per quanto io posso, l'abbiate dopo la morte, mandovi questo libro come un ritratto di pittura della corte d'Urbino, non di mano di Rafaello o Michel Angelo, ma di pittor ignobile e che solamente sappia tirar le linee principali, senza adornar la verità de vaghi colori o far parer per arte di prospettiva quello che non è. (CASTIGLIONE, 2017, p.140).

Si noterà che anche nel passo del *Cortegiano* da noi commentato, il confronto, come per le *Prose*, chiama in causa ancora una volta Raffaello e Michelangelo, perfetti rappresentanti di un ideale di artista la cui perizia tecnica, il cui virtuosismo si accompagna a una cultura ammirevole.

La similitudine tra un'opera fatta di parole e la pittura degli artisti più quotati, che ha la funzione di richiamare la modestia come virtù, ci ricorda l'importanza della cultura figurativa per un uomo colto e istruito qual è Castiglione. Un'opera letteraria, come il ritratto di un pittore, serve a preservare la memoria dei grandi committenti che hanno commissionato il loro ritratto. Il paragone con Raffaello non è d'altronde peregrino, se è vero che il pittore urbinato aveva dedicato proprio al duca di Urbino, Guid'Ubaldo (nel 1506) e alla sua sposa, la duchessa Elisabetta Gonzaga (nel 1504), due ritratti giovanili; e che lo stesso Castiglione si mise in posa per essere immortalato dal pennello del grande pittore (nel 1514). Insomma, Castiglione non sceglie il confronto con l'artista urbinato e con il genere del ritratto a caso. Ha ben presente la funzione che ha il ritratto di un grande artista nella civiltà rinascimentale delle corti italiane.

A metà tra l'obiettività documentaria e l'idealizzazione celebrativa, il ritratto rinascimentale assolve a un ruolo di promozione molto evidente: serve a immortalare i più grandi e degni uomini del tempo – che sono anche fatalmente i più facoltosi e potenti – affinché di loro giunga memoria, e quindi la loro immagine, composta, solenne e dignitosa, possa giovare alla continuità del blasone, quanto alla posterità tutta⁶. Ma esiste, pur nella somiglianza, una grande differenza tra un ritratto pittorico e un ritratto “in parole”: il primo fissa il soggetto in un istante presente e in una posa immobile, al di là dal tempo; il secondo si realizza nel tempo, non essendo legato né alla fissità dell'immagine né all'istante presente del fissaggio dell'immagine su una superficie.

Ma ancora cosa intende dire Castiglione (2017, p.131) quando contrappone il ritratto fatto di sole linee principali dai ritratti dei grandi artisti che invece fanno “[...] adornar la verità dei vaghi colori, o far parere per arte di prospettiva quello che non è.” Il primo termine di confronto, quell'**adornare** la verità dei vaghi colori, non sembra del tutto lusinghiero verso quei grandi artisti. Adornare la verità, alle nostre orecchie suona un po' come un contraffarla, aggiungervi qualcosa di superfluo. È interessante notare che almeno in un altro passo dell'opera Castiglione riprende l'aggettivo “vaghi” sempre inserito in un discorso elogiativo sulla pittura, vaghezza che è sempre in coppia con l'ornamento:

E veramente chi non estima questa arte parmi che molto sia dalla ragione alieno; perché la machina del mondo che noi veggiamo coll'amplo cielo di chiare stelle tanto splendido e nel mezzo la terra dai mari cinta, di monti, valli e fiumi variata e di sí diversi alberi e vaghi fiori e d'erbe ornata, dir si po che una nobile e gran pittura sia, per man della natura e di Dio composta; la quale chi po imitare parmi esser di gran laude degno. (CASTIGLIONE, 2017, p. 221).

⁶ Sulla funzione di conservare la memoria e con essa le virtù dei grandi uomini ritratti in pittura, si legga questo passo da Lomazzo, *Composizione di ritrarre al naturale*: “[...] le immagini over ritratti, così di rilievo, come di pittura, furono fatte prima per memoria de i re, i quali vivendo aveano bene governati i popoli, acciò che morendo lasciassero di sé grandissimo desiderio a' posterì, [che] svegliati da quelle pitture o statove spesso ripetessero nella memoria i loro fatti illustri et opere gloriose e s'accendessero ad imitarle.” (LOMAZZO, 1977, p.2737).

La vaghezza che è nel mondo naturale immagine dell'opera sapiente di Dio, può essere imitata e dunque riprodotta dal grande pittore attraverso una tecnica che è artificio. In realtà, le parole del Castiglione vanno poste all'interno del dibattito dell'epoca sulla primazia tra le arti. Solo in contesto si comprendono per quello che realmente vogliono significare. La pittura infatti contrapposta alla scultura è più vaga e nobile e per queste ragioni deve essere praticata dal cortegiano. La supremazia della pittura sulla scultura – affidata nel *Cortegiano* all'intervento del Conte – impiega esattamente gli argomenti usati dal Castiglione: la pittura è capace, mercé il colore, di “contrafar le carni, i panni e tutte le altre cose colorate” (CASTIGLIONE, 2017, p. 222). Il “contraffar” equivale all'**adornar la verità**, ma non è un termine negativo per la sensibilità dell'uomo tardo rinascimentale: contraffazione, artificio, adornare, sono in realtà termini che suggeriscono la perizia tecnica e l'abilità dell'artista, nel caso del pittore.

D'altronde se il concetto di “contraffazione” risulta un sinonimo di imitazione di rappresentazione artistica, **l'artificio** è etimologicamente derivato dall'*artifex*, ossia dall'artefice come creatore, inventore, autore, mentre **l'adornare** è ben lungi per la sensibilità dell'uomo del Cinquecento da un'attività futile o superflua, come potrebbe sembrare oggi. Scrive Mazzali, come introduzione agli scritti del Tasso: “[...] l'ornato o l'artificio adorna l'elocuzione poetica e la rende grande e magnifica o vaga e piacevole.” (MAZZALI, 1959, p. XXVIII); l'attività poetica insomma fa dell'ornato e dell'**adornare** qualcosa di essenziale alla stessa definizione di poesia. Possono essere incluse in questa categoria, per tanto, la metrica, le figure del linguaggio, il ritmo, le clausole, la prosopopea, l'allegoria.

Ecco che allora la prima parte della sentenza del Castiglione si spiega da sé. Sta dicendo, in una *excusatio non petita*, al suo interlocutore, Don Michele da Silva, che la sua descrizione/ritratto della corte urbinata e dei dotti personaggi che la animarono, sarà priva di ornato, ovvero prosaica, “impoetica”, poiché priva delle risorse del verso, ma anche dell'immaginazione poetica che sappiamo essere, per il Castelvetro, motivo di diletto e giovamento per il lettore. Per Castelvetro infatti tra pittura e poesia esiste una specularità perfetta nella difficoltà, nel giovamento che dipende dalla cosa imitata. La pittura infatti “diletta molto” quando rappresenta “uno uomo certo e conosciuto”; la difficoltà del pittore è infatti maggiore nel riprodurre perfettamente la fisionomia di un personaggio conosciuto, mentre è poca nel ritrarre un uomo “incerto e sconosciuto”, di cui nessuno, per altro, potrebbe controllare la somiglianza effettiva. Per la poesia è esattamente il contrario: è più difficile la poesia che “rassomiglia cosa incerta né conosciuta” (CASTELVETRO, 1977, p. 2712-2713) e in questo caso “diletta fuori di misura”. Castelvetro (1977) menziona l'*Eneide* di Virgilio come esempio di una poesia la cui materia è appunto inventata e proprio per questo grande nella difficoltà ma anche nel piacere che procura nel lettore. Risulta pertanto evidente che il basso profilo con cui l'autore giudica la sua opera, oltre a essere un esempio di modestia e quindi di virtù, risponde anche al fatto che si discosterà dalla poesia tanto sotto l'aspetto dell'elocuzione poetica, come abbiamo visto, quanto sotto quello dell'invenzione e della materia, quest'ultima di impronta schiettamente storica e fedele al vero.

Insomma il Castiglione prende le mosse dal confronto con la grande pittura del suo tempo, ma in realtà ciò che gli preme è dichiarare – tra le righe – che si distanzierà dalle opere di poesia: il ritratto del “pittore ignobile” che sa tracciare solo “le linee principali”, al di là della modestia apparente, istruisce il lettore che il valore del suo “ritratto” in parole risiede giustamente nella sua verità, la quale è il frutto di una ricostruzione che mette al centro solo l’essenziale, cioè il dibattito e il confronto di opinioni da cui nascerà un altro ritratto, questo sì ideale, quello del perfetto cortegiano.

In conclusione, speriamo di aver dimostrato, con i quattro movimenti di questo articolo, in che modo la civiltà aurea rinascimentale di Leon Battista Alberti, il cui testimone viene raccolto da Leonardo da Vinci, si incentrava nella piena valorizzazione della pittura, vista quale più alta espressione della virtù imitativa dell’arte. Il pieno Rinascimento, nel quale è massima la valorizzazione del mondo classico latino, riconosce indiscussa legittimità al motto oraziano dell’*Ut pictura poesis*. Siamo ancora legittimamente interni a una civiltà dell’immagine, dell’occhio e della luce. La penetrazione sempre più massiccia del platonismo, tuttavia, inizia a incrinare questo quadro. In breve, a partire dal Cinquecento, si inizia a dibattere sulla primazia delle arti e sul confronto non più pacifico tra poesia e pittura: per un verso abbiamo le arti speculative, degne continuatrici dei dialoghi filosofici di Platone, per l’altro quelle mimetiche tra cui la poesia, preferita alla pittura, per la sua capacità di esprimere anche l’interiorità, le affezioni dell’anima. Il passaggio successivo sarà quello di separare la poesia, arte puramente imitativa, dalle forme più nobili di scrittura, quelle in cui si riflette specularmente sulla verità. Il poeta diventa allora un retore, un oratore, un filosofo e la mimesi si sposta allora dalla realtà delle azioni a quella dei concetti. È in questo scenario, ormai pienamente cinquecentesco, che il genere del dialogo predomina. La civiltà dell’occhio e della visione è diventata a tutti gli effetti una civiltà della parola e del concetto. I dialoghi del Bembo e del Castiglione divengono paradigmatici della sensibilità di un’epoca che ha fatto della parola e del dialogo la virtù per eccellenza.

RUSCONI, F. Debates on the primacy of the arts between Neoplatonism and classicity. From Leon Battista Alberti to Bembo e Castiglione in the 16th century. **Revista de Letras**, São Paulo, v.60, n.2, p.39-51, jul./dez. 2020.

- **ABSTRACT:** *With this article we want to show the deep conceptual and philosophical innervation that is established in the sixteenth century between literature and painting, between image and word. The Horatian motto ut pictura poesis constantly returns in the reflection of the various writers who, imbued with figurative art, in a fruitfully creative and artistically stimulating age, often justify their work by resorting to confrontation with the painter and with painting. Of course, this comparison between painted images and poetic language is also at the basis of the Renaissance philosophical culture which makes of Plato, of his dialogues, a fundamental and original moment of reflection.*
- **KEYWORDS:** *Leon Battista Alberti. Painting. Poetry. Pietro Bembo. Baldassare Castiglione. Sixteenth century.*

Riferimenti

ALBERTI, L. B. **De pictura**. Firenze: Polistampa, 2012.

ALBERTI, L. B. **Della architettura, della pittura e della statua**. Traduzione di Cosimo Bartoli. Bologna: Istituto delle Scienze, 1782.

BEMBO, P. Prose della volgar lingua. *In*: POZZI, M. (Ed.). **Trattatisti del Cinquecento**. Milano: Ricciardi, 1978. t.1, p.51-284. (La letteratura italiana. Storia e testi, 25).

BOCCACCIO, G. **Decameron**. Roma: N. Compton, 2015.

CACCIARI, M. **La mente inquieta**: Saggio sull'umanesimo. Torino: Einaudi, 2019.

CASTELVETRO, L. Poetica di Aristotele vogarizzata e sposta. *In*: BAROCCHI, P. (Ed.). **Scritti d'arte del Cinquecento**. Milano: R. Ricciardi, 1977. p. 2712-2714. (La Letteratura italiana. Storia e testi, 32).

CASTIGLIONE, B. **Il libro del Cortegiano**. A cura di Walter Barberis. Torino: Einaudi, 2017.

GUGLIELMINETTI, M. Introduzione. *In*: GUGLIELMINETTI, M. (Ed.). **Novellieri del Cinquecento**. Milano: R. Ricciardi, 1972. p. IX-LIII. (La Letteratura italiana. Storia e testi, 24).

DA VINCI, L. Esempio tra la pittura e la poesia. *In*: BAROCCHI, P. (Ed.). **Scritti d'arte del Cinquecento**. Milano: R. Ricciardi, 1971. p. 235-250. (La Letteratura italiana. Storia e testi, 32).

FRANCESCA, P. della. **De prospectiva pingendi**. Sansepolcro: Aboca Edizioni, 2009.

GARIN, E. **Medioevo e rinascimento**. Bari: Laterza, 1954.

LOMAZZO, G. P. Composizione di ritrarre dal naturale. *In*: BAROCCHI, P. (Ed.). **Scritti d'arte del Cinquecento**. Milano: R. Ricciardi, 1977. p.2737-2748. (La Letteratura italiana. Storia e testi, 32).

MAZZALI, E. Introduzione. *In*: TASSO, T.; MAZZALI, E.; FLORA, F. **Prose**. Milano: Ricciardi, 1959. p.XVII-XLI. (La Letteratura italiana. Storia e testi, 22).

MAZZONI, G. **Teoria del romanzo**. Bologna: il Mulino, 2011.

ORAZIO. **L'arte poetica**. A cura di Augusto Rostagni. Bologne: Bononia University Press, 2020.

PACIOLI, L. **De divina proportione**. Facsimile ad uso professionale. Sansepolcro: Aboca Edizioni, 2010.

PALUMBO, L. **Mimesis**. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella *poetica* di Aristotele. Napoli: Loffredo Editore, 2008.

- PLATONE. **Dialoghi filosofici**. A cura di Giuseppe Cambiano. Torino: UTET, 1981.
- SPERONI, S. Apologia dei dialoghi. *In*: POZZI, M. (Ed.). **Trattatisti del Cinquecento**. Milano: Ricciardi, 1978. t.1, p.683-724. (La letteratura italiana. Storia e testi, 25).
- VARCHI, B. In che siano simili et in che differenti i poeti et i pittori. *In*: BAROCCHI, P. (Ed.). **Scritti d'arte del Cinquecento**. Milano: R. Ricciardi, 1971. p. 263-269. (La Letteratura italiana. Storia e testi, 32).
- VASARI, G. **Vite scelte**. A cura di Anna Maria Brizio. Novara: UTET, 2013.

Bibliografia consultata

- POZZI, M. **Discussioni linguistiche del Cinquecento**. Torino: UTET, 1988.
- POZZI, M. (Ed.). **Trattatisti del Cinquecento**. Milano: Ricciardi, 1978. t.1. (La letteratura italiana. Storia e testi, 25).
- VV.AA. **Il Cinquecento: l'età del Rinascimento**. A cura di Umberto Eco. Milano: EncycloMedia, 2017.