

L'artefice delle forme. Un percorso morfologico fra Bonaventura, Alberti e Leonardo da Vinci

di Amalia Salvestrini*

ABSTRACT

In order to explore forms of Aesthetics in periods before its history, one intends to investigate the aesthetic aspects of the *forms maker* by focusing on the Bonaventure's Franciscan thought, which represents a decisive turning point in the diachronic sense of *poiesis*. A thought that perhaps contributes to both the artistic innovations introduced by Giotto and the Renaissance turn in the concept of the maker observed here in authors such as Leon Battista Alberti and Leonardo da Vinci.

KEYWORDS

Beauty, Forms, Art, Poiesis, Phenomenological Morphology

Paul Valéry, durante una sua conferenza per la Società francese di filosofia dedicata alla creazione artistica, ebbe a dire: “trattandosi di arte, bisogna prima di tutto distinguere tre fattori: un creatore o un autore; un oggetto sensibile, che è l'opera; colui che ne subisce l'azione, lettore, spettatore, uditore”¹. La distinzione sembra sintetizzare sincronicamente un concetto e un problema, quello di poiesi, produzione o creazione, che ha una dimensione profondamente diacronica, dal momento che attraversa il tempo e nel suo scorrere nella storia subisce variazioni significative. D'altra parte pur nelle costanti variazioni, la tripartizione sembra costituire una sorta di invariante di variazioni successive che si presenta anche quando il termine *arte* non ha il significato che il Moderno gli attribuisce, vale a dire quando non si esplicita la correlazione tra arte e bellezza che tanta fortuna riceve nel periodo attorno alla nascita dell'estetica.

L'articolo intende svolgere un percorso per approfondire forme dell'estetica in alcuni momenti precedenti alla sua storia. Almeno a partire dal *Timeo* platonico, l'attività poetica trova una sua spe-

* Università degli Studi di Pavia (FINO), École Pratique des Hautes Études (Paris), amalia.salvestrini@gmail.com

¹ Valéry P., *La creazione artistica*, a cura di E. Franzini, tr. it. F. Bandi, Morcelliana, Brescia 2017, p. 49.

cifica dimensione nella donazione di forme, nel movimento formativo nei confronti di una materia variamente intesa, determinando nel corso della storia una sorta di atteggiamento *morfologico*, quasi nel senso goethiano², là dove la genesi delle forme è coglibile nel suo aspetto dinamico tanto dal lato dell'atto creativo o produttivo, quanto dal lato dell'oggetto prodotto, sia esso natura o arte. Nelle pagine che seguono si cerca di mostrare attraverso la figura specifica dell'*artefice delle forme* come l'articolazione valéryana si presenti anche in un francescano del XIII secolo, Bonaventura da Bagnoregio, la cui riflessione su forma, bellezza e arti nel sistema dei saperi rappresenta uno snodo decisivo nel senso diacronico del concetto *morfologico* di poiesi, tanto da avere forse contribuito a favorire sia le novità artistiche introdotte da Giotto, sia la svolta rinascimentale del concetto di artefice qui osservata in autori quali Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci³.

1. *Un artefice delle forme francescano*

Il primo momento della distinzione di Valéry, l'autore dell'opera, emerge in modo particolare nell'attività *progettuale*, ideativa, quando l'artefice progetta nella propria mente l'opera da creare, secondo un movimento di pensiero che precede il farsi opera e concretizzarsi della forma. Attraverso molteplici variazioni che vanno dal *Timeo* platonico, passando attraverso Cicerone, Filone di Alessandria, Seneca e Agostino, il momento conoscitivo che nel demiurgo platonico è prevalentemente contemplativo rivolto a forme ideali diviene momento progettuale, intrinseco alla mente stessa dell'artefice divino in cui risiedono i criteri, le forme delle cose da porre esteriormente. Tale è anche la comprensione francescana, e bonaventuriana in particolare, della progettualità dell'artefice: i modelli delle cose sono eternamente nella mente divina, nonché Figlio, Verbo, Sapienza e Arte di Dio, a cui lo sguardo di Dio si rivolge per porle in essere secondo un libero volere.

Per il nostro discorso è significativo osservare come nell'*Itinerarium mentis in Deum* il concetto di bellezza sia connesso all'attività formativa dell'artefice e costituisca il punto di intersezione dei tre momenti della poiesi⁴. Il dinamismo che coinvolge la forma

² Cfr. Vercellone F., Tedesco S., 'Introduction', in F. Vercellone, S. Tedesco (eds.), *Glossary of Morphology*, Springer, Cham 2020, pp. 1-3.

³ Sulla nozione anche morfologica di artefice, cfr.: Salvestrini A., 'Artifex', in F. Vercellone, S. Tedesco (eds.), *Glossary of Morphology*, Springer, Cham 2020, pp. 37-40.

⁴ Cfr. Bonaventura, *Itinerario della mente verso Dio*, a cura di M. Parodi, M. Rossini, BUR, Milano 1994.

naturale e quella artificiale, connessi dal riferimento a un modello intelligibile è indice di una prospettiva poetica che oggi potremmo denominare *morfologica*.

Nel contesto del percorso conoscitivo e spirituale dell'anima a Dio, Bonaventura sviluppa il tema della bellezza nel secondo capitolo, quando tratta la conoscenza di Dio *nelle* sue tracce nel mondo sensibile. L'artefice è qui l'*opifex summus*, le opere sono le creature, ovvero il mondo sensibile, ma tra l'artefice e la natura emerge la nozione di bellezza. Essa dapprima compare come la ragione peculiare del piacere (*oblectatio*) che si genera quando un oggetto è colto dal senso della vista. La conformità, l'appropriatezza del rapporto tra la facoltà della vista e il suo oggetto comporta perciò un piacere la cui ragione è una certa proporzione che Bonaventura chiama *speciositas*. La bellezza quindi si dà non tanto per una qualità oggettiva della cosa, quanto piuttosto per il tipo di rapporto che essa intrattiene con la facoltà che la coglie.

Il bello come *proportio* particolare è definito, in termini agostiniani (*De musica*), *numerus* o *aequalitas numerosa*, ossia eguaglianza di rapporti. La *proportio* ha inoltre un fondamento trascendente nella prima eguaglianza e somma proporzione, ossia nel Figlio, la seconda persona della trinità. Tale passaggio è di estremo interesse, non tanto perché pone nel trascendente il fondamento del piacere sensibile, di tipo 'estetico' potremmo dire, quanto piuttosto perché esplicita il nesso dei tre momenti della poiesi, ossia quello tra l'ideazione, l'opera e la fruizione, mettendo altresì in luce l'aspetto dinamico della forma. Il Figlio, come artefice sommo, Arte del Padre, ovvero dimensione progettuale nel suo versante conoscitivo e dimensione produttiva in quello operativo, rappresenta al tempo stesso il paradigma di bellezza in quanto eguaglianza prima, origine di ogni rapporto della realtà creata – quindi anche della *forma* come struttura proporzionale delle cose – e per questo fonte suprema di diletto (*Itin.* II, § 8). Il criterio del bello, cioè dell'eguaglianza di rapporti o proporzione, orienta perciò l'attività formativa dell'artefice divino nella creazione dell'opera e questa conserva a sua volta il medesimo criterio nella propria realtà, non più ideale, bensì materiale, ma è altresì protagonista di uno sviluppo dinamico e intrinseco in cui la forma è rivolta al proprio compimento. L'artefice delle forme si specifica quindi nel testo bonaventuriano nel senso del donare il *numerus* secondo l'accezione platonico-agostiniana, ossia il rapporto numerico appropriato che costituisce la bellezza della cosa nel momento in cui entra in contatto in modo congruo e armonioso con la facoltà che lo osserva.

La centralità del criterio del bello nell'attività formativa dell'artefice emerge con particolare rilevanza in *De reductione artium ad theologiam*⁵. Bonaventura qui propone un percorso attraverso sei illuminazioni o arti, ossia le discipline, o forme di conoscenza volte ad attingere la luce fontale, Dio Padre. Le arti meccaniche in quanto conoscenza esteriore sono il secondo gradino, dopo la conoscenza sensibile o inferiore, e prima della tripartizione della filosofia o conoscenza interiore che precede la forma più alta di conoscenza, ossia la Sacra pagina, sebbene essa non sia ancora il compimento del percorso che è appunto Dio Padre.

È importante sottolineare che l'operazione di Bonaventura di comprendere le arti meccaniche all'interno del medesimo percorso spirituale e conoscitivo di cui la filosofia e la teologia sono parte rappresenta un momento significativo del processo di dignificazione delle arti meccaniche già attuato da Ugo di san Vittore nel XII secolo, cui Bonaventura esplicitamente si ispira, ma che reinterpreta secondo uno spirito potremmo dire francescano in quanto ancora più attento agli aspetti *minori* dell'esistente⁶. Nel settenario delle arti meccaniche, le arti dello spettacolo (*theatrica*) hanno un ruolo fondamentale, in quanto si mette in luce la finalità non tanto di sopperire ai bisogni del corpo, come nel caso delle altre arti meccaniche, in accordo con Ugo, quanto piuttosto di mirare al piacere (*delectatio*), all'utile e al dilettevole (*utilis, dulcis*), seguendo l'autorità di Orazio a proposito della poesia (§ 2).

Tenendo ciò sullo sfondo occorre soffermarsi sui luoghi in cui si coglie l'articolazione della formatività dell'artefice specificamente riferita alla poiesi umana. Nel paragrafo 12, la produzione umana è in analogia con la creazione divina a livello del primo momento dell'attività poetica: il progetto dell'artefice è come il Verbo divino in quanto sede dei modelli delle cose da creare. L'artefice umano concepisce l'opera nella sua mente e attraverso una immagine (*similitudo*) produce nella realtà esterna secondo ciò che dispone (*dispono* – verbo sia biblico sia retorico) interiormente e si sforza così di rendere l'opera quanto più possibile adeguata al modello interiore (*exemplar*). In tal modo l'opera conserva la traccia della forma ideale con cui l'artefice produce, tanto che se l'opera potesse

⁵ Cfr. Bonaventura, *Riconduzione delle arti alla teologia*, a cura di L. Mauro, Rusconi, Milano 1985.

⁶ Sulla questione della dignificazione delle arti meccaniche in Ugo di san Vittore, cfr.: Alessio F., 'La riflessione sulle *artes mechanicae* (secoli XII-XIV)', in Id., *Studi di storia della filosofia medievale*, a cura di G. Francioni, ETS, Pisa 2002, pp. 121-178; De Capitani F., *Ugo di san Vittore e il problema delle artes mechanicae*, "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica" 92, 3/4 (2000), pp. 424-460; Sulle derivazioni e le differenze di Bonaventura rispetto alla prospettiva vittorina, cfr.: Solignac L., *La voie de la ressemblance. Itinéraire dans la pensée de saint Bonaventure*, Hermann, Paris 2014, pp. 340-58.

conoscere il proprio autore lo farebbe grazie alla sua somiglianza o immagine (*similitudo*). In modo analogo, l'artefice sommo (*Opifex*) è origine delle creature per mezzo del Verbo eterno, "in cui ogni cosa dispose", e crea tanto le *vestigia*, ossia le creature sensibili non razionali, quanto le *immagini*, vale a dire gli esseri umani la cui anima è fatta a *immagine e somiglianza* di Dio. In entrambi i casi di produzione umana o creazione divina si accenna altresì al movimento fruitivo (segnato dalla coppia *conoscenza e amore*) che porta all'assimilazione tra opera e autore, la cui condizione è rappresentata proprio dalla conformità al modello ideale.

La bellezza dell'opera nel *De reductione* compare nel secondo momento (§ 13) della *forma di conoscenza* delle arti meccaniche e costituisce uno dei criteri con cui l'artefice agisce: egli infatti produce un'opera *bella, utile e stabile*. Senza potersi attardare sulla significativa origine agostiniana della triade, è interessante notare come il bello sia ancora una volta connesso al sapere, in modo tale che a livello temporale si riproduca ciò che riguarda, nella regione dell'eterno, l'Arte o Sapienza della trinità divina, ovvero il Figlio come origine di ogni rapporto e bellezza. Il terzo momento della fruizione dell'opera è ben rappresentato dal culmine del piacere rispetto all'opera, ossia dal rapporto tra anima e Dio, ma, di nuovo, un piacere che è tale in ragione della *proportio* tra la facoltà e il suo oggetto, in quanto l'anima è *immagine e somiglianza* di Dio.

È possibile inquadrare i passaggi analizzati all'interno del dinamismo bonaventuriano che sembra delineare un concetto *morfologico* di poiesi. Mentre il dinamismo delle forme nella produzione dell'artefice è osservabile nel processo formativo che va dalla progettualità al compimento dell'opera secondo il modello, nella natura esso prosegue per così dire autonomamente, là dove l'intera realtà creata è rivolta al modello primo attraverso un incremento di forme progressivamente più perfette.

2. *Figure rinascimentali di artefice delle forme*

La riflessione francescana, e di Bonaventura in particolare, sembra rappresentare un momento significativo, una direzione di pensiero che apre ad alcuni sviluppi della figura dell'artefice delle forme nel periodo rinascimentale. La questione è d'altra parte complicata dal fatto che nel Rinascimento le trattazioni teoriche delle arti e i riferimenti alla figura dell'artefice delle forme sono proposte all'interno di un discorso teorico sulle arti là dove teoria e pratica nei secoli precedenti sembrano correre su due versanti distinti,

quello appunto della riflessione teologico-filosofica, nell'ambito di cui emerge il discorso sulla poiesi, e quello della prassi artistica fatta da capomastri, botteghe e committenti.

Ciononostante i due campi non sono del tutto incomunicabili, anzi la committenza francescana due-trecentesca rappresenta il contesto in cui si è costituita gran parte dell'arte di Giotto. Non solo il cantiere di Assisi, ma anche Santa Croce di Firenze, San Francesco di Pisa e il Tempio Malatestiano di Rimini, chiesa francescana riprogettata poi da Leon Battista Alberti, oltre che Padova, e in particolare alcuni affreschi del Santo, rappresentano centri fondamentali in cui egli opera e assimila la sensibilità francescana⁷. Per il nostro discorso è utile menzionare il ruolo dei testi bonaventuriani (*Legenda maior* e *Collationes in Hexaemeron*) nel programma iconografico della Basilica superiore di Assisi, come dimostrato da Chiara Frugoni⁸.

È nota la considerazione di Giotto ancora nel Rinascimento, come attestano gli elogi di Leon Battista Alberti nel *De pictura*, quando sottolinea l'esemplarità dell'attenzione giottesca per la rappresentazione degli affetti nella *Nave* in San Pietro a Roma, oggi visibile in una ricostruzione del XVII secolo⁹. Egualmente significativi sono gli apprezzamenti di Giorgio Vasari che, non senza certi teleologismi, individua addirittura nell'arte di Giotto e del suo maestro Cimabue i primi bagliori della pittura *del secol nostro*, in un'epoca di oscurità per le arti figurative¹⁰. Alla luce del nesso possibile tra ciò che potrebbe dirsi *estetica* francescana e l'*arte* francescana, giottesca in particolare, alla luce di tali testimonianze, è lecito domandarsi quanto ruolo abbia la sensibilità – per così dire – *estetica* francescana, di cui si sono esplorati taluni aspetti del pensiero di Bonaventura, per il costituirsi rinascimentale della figura di artefice e in particolare di artefice delle forme.

Per esplicitare questo punto, occorre riprendere il tema emerso con il *De reductione* di Bonaventura a proposito dell'ordinamento dei saperi e osservare il mutato contesto rinascimentale in cui la questione della dignificazione delle arti visive diventa centrale. Le riflessioni di Alberti e successivamente di Leonardo rappresentano

⁷ Sul significativo rapporto tra Giotto e i francescani, cfr.: Gardner J., *Giotto and His Publics: Three Paradigms of Patronage*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2011; Romano S., *Giotto, Francesco, i Francescani*, in *Francesco e la rivoluzione di Giotto*, a cura di S. Romano, E. Grau, R. Manselli, Jaca Book, Milano 2018, pp. 87-205.

⁸ Cfr. Frugoni C., *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore ad Assisi*, Mondadori, Milano 2015.

⁹ Cfr. Alberti L.B., *De pictura (redazione volgare)*, a cura di L. Bertolini, Polistampa, Firenze 2011, libro II, p. 282.

¹⁰ Cfr. Vasari G., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Einaudi, Torino 1986, pp. 137-38.

due momenti significativi nella elaborazione della problematica sulla dignità delle arti e al suo interno della figura dell'artefice delle forme. Senza privarli della loro intenzione innovatrice rispetto al periodo medievale, è opportuno sottolinearne altresì le linee di continuità, dal momento che sembrano proseguire, per un verso, la direzione di pensiero approfondita dai francescani, tanto più che entrambi, in momenti diversi, sono in contatto con frate Luca Pacioli¹¹; per l'altro, gli atteggiamenti più aristotelici legati al valore dell'esperienza. I rapporti con la riflessione francescana, sebbene sia stata oggetto di peculiari tesi storiografiche¹², sembrano meno indagati, quando invece rappresentano forse un passaggio significativo per la costituzione dell'idea di artefice rinascimentale e poi moderno.

Alberti, intento a promuovere le arti visive a discipline scientifiche fino a equipararle alle arti liberali, ravvisa nel *numerus* il tratto unificante che le eleva dalla condizione servile o meccanica. Architettura, pittura e scultura traggono il loro fondamento dal *numerus*, dai rapporti matematici senza i quali non vi potrebbe essere bellezza e proporzioni in edifici, dipinti, sculture. Nel Prologo del *De re aedificatoria*, riprendendo la metafora vitruviana dell'edificio come un organismo animale per esporre la struttura del trattato, Alberti sottolinea che, simile a un corpo, l'edificio consiste di disegno e materia, per poi aggiungere: "Ma abbiamo altresì appurato che né l'uno né l'altro, ciascuno per sé, rispondono allo scopo senza l'intervento della mano esperta dell'artefice (*periti artificis manus*) che sia in grado di dar forma alla materia secondo il disegno (*quae lineamentis materiam conformaret*)"¹³. I due momenti della poiesi progetto e opera, sono qui unificati dall'attività dell'artefice, un'attività che si svolge proprio nel donare forme, nel *con-formare* materia e disegno.

La capacità di conferire forma alla materia da parte dell'artefice si specifica e si precisa con la nozione di bellezza, da Alberti concepita come *concinntas*, o armonia delle parti in un intero fondata

¹¹ Cfr. Garin E., *Il francescanesimo e le origini del rinascimento, in Filosofia e cultura in Umbria tra Medioevo e Rinascimento: atti del 4. Convegno di studi umbri, Gubbio, 22-26 maggio 1966*, Centro di studi umbri presso la Casa di Sant'Ubaldo in Gubbio, Gubbio 1967, pp. 124-125; Ciocci A., *Luca Pacioli. La Vita e le Opere*, Biblioteca del Centro Studi "Mario Pancrazi", University Book, Sansepolcro 2017, pp. 63-69.

¹² Cfr. Thode H., *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, a cura di L. Belloso, Donzelli, Roma 1993. Peraltro Massimo Cacciari sottolinea che la tesi generale di Thode resta ancora valida (cfr. *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Einaudi, Torino 2019, p. 17, n. 4).

¹³ Alberti L.B., *L'architettura (De re aedificatoria)*, traduzione di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Il polifilo, Milano 1989, Prologo, p. 10. Si segnala anche la traduzione più recente: Alberti L.B., *L'arte di costruire*, a cura di V. Giontella, Bollati Boringhieri, Torino 2010, ma nelle pagine che seguono si farà riferimento a quella a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, quando non diversamente indicato.

su una legge¹⁴. Nel libro IX, l'artefice architetto mira a imitare la natura, ora intesa come "creatrice delle forme migliori (*formarum artificem*)"¹⁵. In tal senso l'artefice può essere detto artefice delle forme, come si è visto dal Prologo, in quanto imita l'attività formatrice della natura. Le forme naturali sono regolate da un criterio, ossia la bellezza come *concinntas*, dal momento che Alberti la concepisce come "legge fondamentale e più esatta della natura."¹⁶ Gli artefici del passato, prosegue Alberti, volgono la loro arte da una parte alla imitazione delle leggi con cui la natura crea, e dall'altra all'essenza stessa che si ripete negli organismi.¹⁷ Alberti può così riprendere l'analogia tra architettura e organismo come specifico approfondimento di quella tra arte e natura; ma descrive altresì un atteggiamento *morfologico* là dove l'attività dinamica della natura creatrice di forme, che si esplica a partire da una struttura invariante, è imitata dall'artefice umano che ne riproduce tanto la struttura intrinseca (la *concinntas*) quanto la dinamicità diveniente.

L'aspetto dinamico si coglie altresì nel paragone tra musica e architettura a proposito della seconda delle tre componenti della bellezza di cui la *concinntas* rappresenta l'unità e il compimento, ossia la *finitio* o delimitazione¹⁸. Come si è visto, la formatività dell'artefice è connessa alla capacità di cogliere la "legge fondamentale e più esatta della natura" che regola tutte le cose secondo rapporti numerici. Se il criterio del *numerus* porta a considerare il numero in sé stesso, si può dire che la *finitio* consiste nella delimitazione di un corpo secondo un rapporto tra numeri¹⁹. Alberti mostra come i rapporti numerici che regolano le relazioni tra i suoni in musica e quelle tra le parti di un edificio in architettura sono gli stessi e generano egualmente piacere rispettivamente all'udito e alla vista.

Ciò porta a evidenziare il terzo momento dell'attività poetica dell'artefice, là dove la formatività entra in relazione con uno spettatore. La fruizione dell'opera mette in luce la sottile linea che collega la riflessione francescana, bonaventuriana, e la cultura rinascimentale, se si osserva quanto Alberti scrive nel trattato sull'architettura

¹⁴ Cfr. *ivi*, VI, 2, p. 235.

¹⁵ *Ivi*, IX, 5, p. 453 (Giontella – p. 361 – traduce: "perfetta Artefice di tutte quelle forme").

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cfr. *ibidem*.

¹⁸ Secondo Alberti la bellezza è costituita da numero (*numerus*), delimitazione (*finitio*) e collocazione (*collocatio*), ma la *concinntas* le comprende in una unità che le supera. Cfr. Di Stefano E., *L'altro sapere. Bello, arte, immagine in Leon Battista Alberti*, Aesthetica Preprint. Supplementa 4, Centro internazionale Studi di estetica presso l'Università di Palermo, Palermo 2000, pp. 17-27.

¹⁹ Più precisamente, come osserva Di Stefano in *L'altro sapere*, cit., p. 20: "la *finitio* indica la reciproca corrispondenza tra le linee (lunghezza, larghezza, altezza) che definiscono le dimensioni".

(I, 9) a proposito della bellezza intesa non solo come *concinntitas*, bensì anche come “varietà” (*varietas*) ed “eguaglianza di rapporti” (*proportionum aequabilitas*), concetto fondamentale nella sua estetica dell’architettura che per certi versi amplia e specifica una nozione agostiniana, l’“eguaglianza di rapporti” (*aequalitas numerosa*), che si è visto comparire nelle pagine di Bonaventura. L’analogia con la musica del passo di Alberti conferma inoltre l’ispirazione agostiniana, ma ancora di più fa pensare al passaggio menzionato dell’*Itinerarium* di Bonaventura quando egli, proprio nel considerare la bellezza come *numerus*, *proportionalitas* e appunto *aequalitas numerosa*, cita il *De musica* agostiniano.

Alberti osserva: “La varietà (*varietas*) dà un sapore gradevole (*quidem gratiae*) a tutte le cose, se poggia sull’unità e sulla corrispondenza reciproca tra elementi distinti tra loro”²⁰, analogamente la varietà delle voci della lira – acute, medie e gravi – genera una “eguaglianza di proporzioni” (*proportionum aequabilitas*²¹) che conduce l’animo al piacere (*oblectet animos*)²². Come nello schema bonaventuriano, ben sintetizzato in *Itinerarium* II, la percezione di rapporti armoniosi conduce al piacere, poiché fondato sul “rapporto di eguaglianza” (*proportio aequalitatis*). Nel mondo sensibile esso si manifesta nella sua dimensione temporale, transeunte, ma ha un’origine stabile ed eterna che solo il giudizio umano può cogliere perché ne riconosce interiormente la provenienza divina.

Oltre alla “eguaglianza di rapporti” albertiana, un altro termine è ancora più caratterizzante: *oblecto*. In Alberti compare come verbo per indicare il piacere provocato nell’animo dello spettatore, in Bonaventura si presenta come sostantivo (*oblectatio*) che indica la categoria generale del piacere sensibile. Alberti usa *oblecto* mentre parla di un piacere uditivo, ma il suo riferimento alla musica ha la finalità di esplicitare la dinamica del rapporto tra bellezza e piacere nell’architettura, per cui si spiega forse l’utilizzo della categoria generale di piacere.

L’architetto, come artefice delle forme, si specifica in questi passaggi per la sua attività progettuale, operativa e per l’esito sul piano affettivo che comporta l’osservazione della sua opera. Al centro della sua poieticità, *morfologica* si potrebbe dire, vi sono appunto l’attività formatrice che si esplicita nell’osservazione e imitazione della natura, in quanto essa stessa è creatrice di forme; ma le forme

²⁰ Alberti L.B., *L’architettura*, cit., I, 9, p. 38.

²¹ Il concetto di *aequabilitas*, come proporzionata unità del molteplice, ha un’origine latina ciceroniana, si veda: Pagnotta F., *Cicerone e l’ideale dell’aequabilitas: l’eredità di un antico concetto filosofico*, Stilgraf, Cesena 2007, ma in tal contesto albertiano altri indici testuali fanno pensare anche a integrazioni con il lessico bonaventuriano.

²² Cfr. Alberti L.B., *L’architettura*, cit., I, 9, p. 69.

da imitare sono le sue leggi, la sua struttura intrinseca, quella che regola armoniosamente le parti in accordo al tutto secondo i criteri del bello e la formazione degli organismi animali.

L'architettura albertiana sembra così avvicinarsi, per certi versi, alla leonardesca pittura come *interpretatio naturae*. Anche in tal caso, la figura dell'artefice delle forme emerge nel più ampio contesto del tema sul sistema dei saperi, che in Leonardo si specifica nella questione sullo statuto della pittura rispetto alle altre arti. Nella riflessione leonardesca si possono osservare gli effetti dell'impulso anche francescano nella direzione di pensiero che porta le arti meccaniche prima e le arti visive poi alla dignità della scienza, ma in Leonardo ciò si riconfigura in una riflessione sulla pittura che trova il suo fondamento nel senso della vista. La pittura, a differenza delle altre arti quali la poesia, la musica e la scultura, è arte dell'occhio e ciò le conferisce i caratteri più degni, primo tra tutti lo statuto scientifico dal momento che la vista è un senso che fin dagli antichi è legato al pensiero e alla conoscenza.

Proprio nella considerazione della dimensione conoscitiva della pittura sembra costituirsi la figura del pittore come artefice delle forme in rapporto con la natura. In *Trattato I*, 8 Leonardo sottolinea che la pittura è “nipote di essa natura e parente d'Iddio”²³, poiché imita la natura. Le modalità attraverso le quali la pittura imita la natura sono ancora più significative per il nostro discorso: la pittura “con filosofica e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme”²⁴. Si tratta perciò di un'arte *mentale*, come ribadisce più volte Leonardo nella prima parte del suo trattato, carattere che le consente di elevarsi a scienza e di non restare ancorata alla dimensione corporea dell'esecuzione. Ancora di più, essa è attività mentale o *speculativa* – come si legge in questo passaggio – cui Leonardo aggiunge il riferimento, aggettivato, alla filosofia, appunto “con filosofica e sottile speculazione”. La pittura ha quindi un atteggiamento *filosofico* nell'osservare la natura, atteggiamento che diviene vera e propria conoscenza che sempre di nuovo interroga il proprio oggetto. Come osserva Elio Franzini: “La pittura è filosofia perché il suo fine è conoscere il mondo, una conoscenza che è un'analisi infinita che è una ricerca sul visibile che non si limita a determinarne gli aspetti *quantitativi* ma guarda invece ai lati *qualitativi*, sia della natura sia della creazione artistica”²⁵.

L'attività formativa dell'artefice, come colui che “considera tutte

²³ Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, a cura di A. Borzelli, Carabba, Lanciano 1947, I, 8.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Franzini E., *Il mito di Leonardo. Sulla fenomenologia della creazione artistica*, Unico-
pli, Milano 1987, p. 26.

le qualità delle forme”, quindi l’indagine sulle *qualità* della natura, emerge con particolare evidenza a proposito del rapporto tra musica e pittura, rapporto fondamentale che come in Alberti nobilita l’arte prima ritenuta meccanica, ma che, diversamente dalla comprensione albertiana, è reinterpretato nel senso che la seconda supera la prima. La musica è per Leonardo “sorella minore” della pittura: “sorella” in quanto con essa condivide l’*armonica proporzione* che regola le sue parti²⁶, ma è “minore” dal momento che essa si fonda sul senso dell’udito e trascorre nel tempo, mentre la pittura, fondata sulla vista, perdura nel tempo. La pittura inoltre è un’arte “mentale” e a tal proposito Leonardo riprende significativamente la tradizione boeziana che osserva le arti del quadrivio a partire da diversi punti di vista sul numero²⁷: “io ti dirò che la pittura è mentale, e ch’ella, siccome la musica e la geometria considerano le proporzioni delle quantità continue, e l’aritmetica delle discontinue, questa considera tutte le quantità continue, e le qualità delle proporzioni d’ombre e lumi e distanze nella sua prospettiva”²⁸.

Ciò che qui più importa sottolineare sono gli oggetti di cui la pittura studia le proporzioni: “ombre e lumi e distanze nella sua prospettiva”. Si tratta delle forme qualitative, cui si accennava, che in tale contesto acquisiscono una particolare rilevanza anche per la torsione che Leonardo conferisce all’apparato concettuale di matrice platonica, agostiniana e francescana: la bellezza torna non solo come criterio dell’attività formativa dell’artefice, nella sua accezione di *proportio*, ma anche come dimensione qualitativa in rapporto alla luminosità – aspetti peraltro che in Leonardo acquisiscono un senso specificamente immanente. Egli va oltre e interseca dimensione qualitativa e quantitativa nella osservazione proporzionale di “ombre e lumi”.

In conclusione occorre osservare che l’attività dell’artefice in Leonardo non si esaurisce nel mondo dell’immanenza, dal momento che l’*armonica proporzione* ha un lato intelligibile da cui si origina quella che organizza intrinsecamente le forme naturali. Il dinamismo poetico che lega in via analogica l’operare di Dio e quello dell’uomo, se in Bonaventura è in funzione del processo conoscitivo volto alla elevazione al divino, in Leonardo (passando per Alberti) sembra rivolto a deificare l’arte del pittore²⁹, capace tanto di com-

²⁶ Si rammenta che Leonardo definisce la bellezza come “armonica proporzione che contenta il senso” (*Trattato*, cit., I, 19), definizione che conserva ancora una volta gli elementi sottolineati in precedenza della tradizione platonica, ciceroniana e agostiniana.

²⁷ Cfr. *Introduction*, in Boèce, *Institution arithmétique*, a cura di J.-Y. Guillaumin, Les Belles Lettres, Paris 1995.

²⁸ Cfr. Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, I, 27.

²⁹ Cfr. *ivi*, II, 65: “La deità che ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si

prendere le forme intrinseche e strutturali della natura, quanto di crearne di nuove.

L'artefice delle forme leonardesco può quindi essere detto tale in rapporto a tutte le dimensioni della natura, cui costantemente egli guarda, con sguardo filosofico, per esplicitarne il senso tramite la pittura. Come sottolinea Paul Valéry: "Ecco quello che mi sembra in Leonardo più meraviglioso e che lo contrappone e lo unisce ai filosofi ... Leonardo è pittore: *io dico che ha la pittura per filosofia*"³⁰. Una filosofia che al tempo stesso consiste nel "sentimento preciso delle forme naturali" tanto che Leonardo diviene, secondo il poeta francese: "l'angelo della morfologia", è un 'genio di metamorfosi' che, nella pittura, coglie le 'forze formative' del reale, che unisce l'azione alla materia, la costruzione alla formazione"³¹.

Bibliografia

- Alberti L.B., *De pictura (redazione volgare)* (1435), a cura di L. Bertolini, Polistampa, Firenze 2011.
- Alberti L.B., *L'architettura* (1452), traduzione di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Il polifilo, Milano 1989.
- Alberti L.B., *L'arte di costruire*, a cura di V. Giontella, Bollati Boringhieri, Torino 2010.
- Alberti L.B., *Prologo al De re aedificatoria*, a cura di E. Di Stefano, ETS, Pisa 2012.
- Alessio F., 'La riflessione sulle *artes mechanicae* (secoli XII-XIV)', in Id., *Studi di storia della filosofia medievale*, a cura di G. Francioni, ETS, Pisa 2002, pp. 121-44.
- Boèce, *Institution arithmétique* (500 c.), a cura di J.-Y. Guillaumin, Les Belles Lettres, Paris 1995.
- Bonaventura, *Itinerario della mente verso Dio* (1259), a cura di M. Parodi, M. Rossini, BUR, Milano 1994.
- Bonaventura, *Riconduzione delle arti alla teologia* (seconda metà XIII sec.), in Id., *Itinerario dell'anima a Dio; Breviloquio; Riconduzione delle arti alla teologia*, a cura di L. Mauro, Rusconi, Milano 1985.
- Cacciari M., *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Einaudi, Torino 2019.
- Ciocci A., *Luca Pacioli. La Vita e le Opere*, Biblioteca del Centro Studi "Mario Pancrazi", University Book, Sansepolcro 2017, pp. 63-69.

trasmuta in una similitudine di mente divina".

³⁰ Valéry P., *Leonardo e i filosofi*, a cura di D. Manca, A. Sanna, ETS, Pisa 2019, p. 52.

³¹ Franzini E., *Il mito di Leonardo*, cit., p. 215.

- De Capitani F., *Ugo di san Vittore e il problema delle artes mechanicae*, “Rivista di Filosofia Neo-Scolastica” 92, 3/4 (2000), pp. 424-60.
- Di Stefano E., ‘Leon Battista Alberti e l’“idea” della bellezza’, in *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del “De re edificatoria”*, cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, Leo S. Olschki, Firenze 2007, pp. 33-45.
- Di Stefano E., *L’altro sapere. Bello, arte, immagine in Leon Battista Alberti*, Aesthetica Preprint. Supplementa 4, Centro internazionale Studi di estetica presso l’Università di Palermo, Palermo 2000.
- Franzini E., ‘Paul Valéry: l’angelo e il testimone’, in *Leonardo da Vinci: interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry*, a cura di N. Romano, A. Sanna, Leo S. Olschki, Firenze 2012, pp. 155-68.
- Franzini E., *Estetica e filosofia dell’arte*, Guerini, Milano 1999.
- Franzini E., *Il mito di Leonardo. Sulla fenomenologia della creazione artistica*, Unicopli, Milano 1987.
- Frugoni C., *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore ad Assisi*, Mondadori, Milano 2015.
- Gardner J., *Giotto and His Publics: Three Paradigms of Patronage*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2011 (tr. it. *Giotto e i Francescani: tre paradigmi di committenza*, Viella, Roma 2015).
- Garin E., *Il francescanesimo e le origini del rinascimento*, in *Filosofia e cultura in Umbria tra Medioevo e Rinascimento: atti del 4. Convegno di studi umbri, Gubbio, 22-26 maggio 1966*, Centro di studi umbri presso la Casa di Sant’Ubaldo in Gubbio, Gubbio 1967, pp. 124-125.
- Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura* (1550 c.), a cura di A. Borzelli, Carabba, Lanciano 1947.
- Pagnotta F., *Cicerone e l’ideale dell’aequabilitas: l’eredità di un antico concetto filosofico*, Stilgraf, Cesena 2007.
- Panti C., *Il bello fra musica e filosofia. Agostino, Boezio e il pensiero medievale*, in *Musica e parola da Platone a Adorno*, a cura di A. Brancacci, Mimesis, Milano 2019, pp. 43-75.
- Panza P., ‘“Lui geometra, lui musico, lui astronomo”’. Leon Battista Alberti e le discipline liberali’, in *Estetica. Le arti e le scienze*, a cura di S. Zecchi, il Mulino, Bologna 1995, pp. 243-58.
- Romano S., *Giotto, Francesco, i Francescani*, in *Francesco e la rivoluzione di Giotto*, a cura di S. Romano, E. Grau, R. Manselli, Jaca Book, Milano 2018, pp. 87-205.
- Salvestrini A., ‘Artifex’, in F. Vercellone, S. Tedesco (eds.), *Glossary of Morphology*, Springer, Cham 2020, pp. 37-40, URL = https://link.springer.com/chapter/10.1007%2F978-3-030-51324-5_5.

- Solignac L., *La voie de la ressemblance. Itinéraire dans la pensée de saint Bonaventure*, Hermann, Paris 2014.
- Valéry P., *La creazione artistica* (1928), a cura di E. Franzini, tr. it. F. Bandi, Morcelliana, Brescia 2017.
- Valéry P., *Leonardo e i filosofi* (1929), a cura di D. Manca, A. Sanna, ETS, Pisa 2019.
- Vasari G., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (1550), a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Einaudi, Torino 1986.
- Vercellone F., Tedesco S. (eds.), *Glossary of Morphology*, Springer, Cham 2020, URL = <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-030-51324-5>.
- Vercellone F., Tedesco S., 'Introduction', in F. Vercellone, S. Tedesco (eds.), *Glossary of Morphology*, Springer, Cham 2020, pp. 1-21, URL = https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-51324-5_1.