

# ALBERTIANA

XIV · 2011

\*

ISABELLE BOUVRANDE

## UNE SPÉCIFICITÉ DE LA PEINTURE VÉNITIENNE DU CINQUECENTO: LES CULS-DE-FOUR DORÉS

Une spécificité de la peinture vénitienne au *Cinquecento* réside dans la présence de culs-de-four ornés de mosaïques imitant l'or. Ces culs-de-four dorés, que nous appelons des «*cala* d'or» en référence au domaine architectural (les «ciels» des églises) et à celui de la philosophie aristotélicienne commentée au Moyen Âge et à la Renaissance (l'effet de «splendor»), sont le plus souvent représentés dans l'iconographie religieuse, plus particulièrement dans les *Saintes conversations*. Nous montrerons comment au XVI<sup>e</sup> siècle la suggestion de l'or dans la peinture vénitienne ne relève pas d'un archaïsme, mais témoigne d'un aspect de la *venezianità* – l'appartenance citoyenne à la Sérénissime république – dont le symbole architectural est la Basilique Saint-Marc.

Una specificità della pittura veneta cinquecentesca consiste nella concezione di semicatini ornati di mosaici imitanti l'oro. Questi semicatini d'oro, che chiameremo «*cala* d'oro» in riferimento all'architettura (i «cieli» delle chiese) e alla filosofia del visibile nel Medioevo e nel Rinascimento (l'effetto di «splendor»), compaiono spesso nell'iconografia religiosa, e soprattutto nelle *Sacre conversazioni*. Mostriamo come la suggestione dell'oro nella pittura veneta cinquecentesca non sia un arcaismo, ma la manifestazione di un aspetto della *venezianità* – l'appartenenza *citoyenne* alla Serenissima – il cui simbolo architettonico è la Basilica di San Marco.

A specificity of sixteenth-century Venetian painting is the concept of the semi-dome (*cul-de-four*) decorated with mosaics imitating gold. These gold *culs-de-four*, here referred to as «gold *cala*» – this a reference not only to the architectural «cielo» or ceiling (the «cieli» of Italian churches) but also to the Mediaeval and Renaissance philosophy of the visible (the effect of «splendor») – are often a feature of religious compositions, notably *Sacre conversazioni*. I aim to show that this suggestion of gold in sixteenth-century Venetian painting is not an archaism but a manifestation of *venezianità* – meaning citizenship of the *Serenissima repubblica* – the architectural symbol of which being the Basilica di San Marco.

\*

CLAUDIE CAMPAGNE-IBARCQ

LA VÉNUS D'URBIN

UNE COURTISANE PHILOSOPHIQUE?

La *Vénus d'Urbino* du Titien juxtapose une *nuda* couchée et une scène d'intérieur aristocratique, contradiction énigmatique qui a suscité bien des débats. Or, plusieurs aspects de cette œuvre correspondent au récit que fait Xénophon dans ses *Mémorables*, traduits et publiés à Venise, de la rencontre de Socrate avec la courtisane Théodote. Et les relations qu'entretenaient alors certains amis du Titien avec Tullia d'Aragona, «courtisane-philosophe» et personnage du *Dialogo d'amore* de Sperone Speroni, peuvent avoir attiré l'attention du peintre sur ce texte classique qui célèbre le pouvoir de la beauté.

La *Venere di Urbino* del Tiziano sovrappone un'ignuda sdraiata ad un'aristocratica scena d'interni, con enigmatica contraddizione che ha suscitato non pochi dibattiti. Diversi aspetti dell'opera corrispondono tuttavia al racconto che fa Senofonte nei *Commentarii*, tradotti e pubblicati a Venezia, dell'incontro di Socrate con la cortigiana Teodota. Le relazioni che mantenevano allora alcuni fra gli amici del Tiziano con la «cortigiana-filosofa» Tullia d'Aragona, altresì interlocutrice nel *Dialogo d'amore* dello Speroni, possono avere attirato l'attenzione del pittore su di un'opera quale quella di Senofonte, celebrante il potere della bellezza.

Titian's *Venus of Urbino*, which juxtaposes a reclining *nuda* with an aristocratic interior scene, is an enigmatic contradictory picture which has prompted much debate. However, several aspects of this painting correspond to the story of the encounter between Socrates and the courtesan Theodote as told by Xenophon in his *Memorabilia*, a work translated and published in Venice. It is possible that the contemporary relationships which certain friends of Titian's maintained with the «philosophical courtesan» Tullia d'Aragona (one of the characters of Sperone Speroni's *Dialogo d'amore*) drew the painter's attention to that classical text celebrating the power of beauty.

\*

ALBERTO G. CASSANI

LEON BATTISTA ALBERTI: “CONSERVATORE” O “DISTRUTTORE”?

Quelle est, dans le domaine architectural, l'attitude d'Alberti face à ce qui préexiste et sur quoi il doit intervenir, depuis le Temple de Malatesta à Rimini jusqu'à la façade de Santa Maria Novella à Florence? Les positions de la critique sur

ce point ne sont pas univoques: elles vont de la solution indiquée par Panofsky, selon lequel Alberti opérerait une sorte de compromis, jusqu'à des lectures qui assimilent de fait ses interventions à des restaurations critiques. Cette étude, dans sa tentative de relèver la question, passe en revue les positions affichées par Alberti dans le *De re ædificatoria*, en mettant en évidence les nombreux passages où l'auteur attribue une sorte de valeur en soi aux constructions des Anciens, y compris pour les simples murs, l'optique étant celle d'une *pietas* de type pré-conservatoire – le meilleur exemple étant sans doute le projet de “restauration”, plutôt que de réfection, selon les vœux du pape Nicolas V, de la Basilique Saint-Pierre de Rome. Telle est du moins la théorie – car la pratique d'Alberti apparaît plus hésitante: dans le cas du Temple de Malatesta, par exemple, Alberti semble jouer avec les pièces héritées du passé pour élaborer un projet inédit, tout à fait étranger à ce qu'avaient fait les «bons Anciens».

Qual è l'atteggiamento dell'Alberti nei confronti delle preesistenze architettoniche su cui si trova ad operare, dal Tempio malatestiano alla facciata di Santa Maria Novella? Le posizioni della critica su questo punto non sono univoche, e vanno dalla soluzione indicata dal Panofsky, secondo cui l'Alberti opererebbe una sorta di compromesso, a letture che di fatto equiparano il suo intervento ad un restauro critico. Nel tentativo di redimere la questione, il saggio ripercorre le posizioni espresse dall'autore del *De re ædificatoria* evidenziando i numerosi passi in cui viene riconosciuta una sorta di valore in sé alle costruzioni degli Antichi, ivi compresi i semplici muri, nell'ottica di una *pietas* di stampo pre-conservativo il cui miglior esempio è forse nel suggerimento di “restauro”, anziché di rifacimento – giusta il desiderio di Nicolò V –, di San Pietro. Questa, invero, la teoria – ché incerta rimane al riguardo la prassi costruttiva dell'Alberti: nel caso del Malatestiano, ad esempio, egli sembra giocare con le tessere dell'antico al fine di creare un disegno del tutto nuovo, «mai attinto» dai «buoni antichi».

What was Alberti's attitude when he found himself obliged to work with pre-existing architecture, such as with the Tempio malatestiano and the façade of Santa Maria Novella? Opinions have been divided on this, ranging from Panofsky's theory that Alberti adopted a sort of compromise solution to that whereby Alberti executed a sort of critical restoration. The author tries to answer the question by returning to the positions expressed by Alberti in the *De re ædificatoria*, paying special attention to the many passages where ancient constructions, even simple walls, are given an intrinsic value, where Alberti reveals a sort of pre-conservative *pietas*, the best example of which being the suggestion to “restore” rather than to follow Nicholas V and “rebuild” the Basilica of San Pietro. So much for the theory. As for Alberti's building practice, however, the question remains uncertain: in the case of the Tempio malatestiano, for example, Alberti seems to play with the building blocks of the ancients in order to create a completely new design, «never achieved» by the «worthy ancients».

\*

ALBERTO G. CASSANI

MOMO E LE INVENZIONI “IMPERFETTE”

NOTE AGGIUNTIVE ALLA *FABVLA* DI ESOPPO *Ζεύς και Προμηθεύς και Ἀθηνᾶ και Μῶμος*  
NELLE INTERPRETAZIONI DI LUCIANO, ALBERTI E LEOPARDI

La fable ésoopienne *Zeus, Prométhée, Athéna et Momus* a joui d'une fortune considérable, déclinée de différentes manières jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, avant tout en raison de la qualité de ses interprètes: parmi les plus grands, on compte Lucien, Alberti et Leopardi. Le protagoniste absolu est Momus, le dieu du blâme, à travers qui le filon de pensée auquel ils appartiennent a pu exprimer le côté “critique” de la pensée ancienne et moderne, notamment dans le domaine de la littérature italienne. Cette note creuse en particulier la question des affinités entre Ésope, Lucien, Alberti et Leopardi – et surtout entre les deux derniers, bien que dans l'œuvre de Leopardi la présence albertienne soit souterraine et jamais explicite – en mettant en évidence un pessimisme commun vis-à-vis de la supposée bonté naturelle de l'homme.

La *fabula* esopiana *Zeus, Prometeo, Atena e Momo* ha goduto di una notevole fortuna, variamente declinata fino al Settecento, soprattutto per la rilevanza dei suoi interpreti: tra i più grandi, possiamo annoverare Luciano, l'Alberti e il Leopardi. Protagonista assoluto è Momo, dio del biasimo, attraverso cui il filone di pensiero al quale essi appartengono ha potuto esprimere il lato “critico” del pensiero antico e moderno, soprattutto nell'ambito della letteratura italiana. La nota approfondisce, in particolare, le affinità tra Esopo, Luciano, l'Alberti e il Leopardi – e segnatamente tra questi ultimi due, sebbene nell'opera leopardiana la presenza di Leon Battista sia sotterranea e non esplicita –, evidenziando un comune pessimismo nei confronti della presunta bontà naturale dell'uomo.

The æsopian fable *Zeus, Prometheus, Athena and Momus* remained a popular source of inspiration right up until the eighteenth century, and this success was largely due to the importance of those who rewrote the fable – Lucian, Alberti and Leopardi, to name but the greatest. The indisputable star of the fable is Momus, the God of criticism, and in the literary train of thought to which Lucian, Alberti and Leopardi belong the god is used as a way of expressing the “critical” side to ancient and modern thought; and this is especially true of Italian literature. This article takes a close look in particular at the affinities between Aesop, Lucian, Alberti and Leopardi – above all the last two, though in Leopardi's work the presence of Alberti is never explicit – in an attempt to reveal the pessimism which they share regarding the presumed natural goodness of the man.

\*

FRANCESCO P. DI TEODORO  
QUEL(S) VITRUVÉ? LE *DE ARCHITECTURA* AU DÉBUT DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE  
À LA LUMIÈRE DE LA TRADUCTION DE FABIO CALVO POUR RAPHAËL

L'étude préalable à l'édition du *Vitruve* de Fabio Calvo destiné à Raphaël (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, mss. *It. 37* et *It. 37a*) met en évidence le fait qu'une multitude de sources imprimées et, surtout, manuscrites ont été sollicitées. Nombreuses sont toutefois les leçons indirectement attestées par cette traduction qui ne sont pas mentionnées dans les éditions critiques du *De architectura* dont nous disposons: dans le meilleur des cas, celles-ci utilisent (et rappellent dans l'apparat) tout juste  $\frac{1}{7}$  des quelque 140 témoins conservés de cet ouvrage, les  $\frac{6}{7}$  restant étant donc laissés dans l'oubli. Au Moyen Âge et à la Renaissance, personne n'a cependant connu le texte de Vitruve tel que nous le connaissons aujourd'hui, *i.e.* proche du texte légué par l'auteur, sinon identique à lui. En effet, sa diffusion semble s'être faite uniquement à travers de manuscrits corrompus et très altérés. Si donc le texte critique moderne s'avère être un outil privilégié pour l'historien de l'art ancien et de l'architecture gréco-romaine, ainsi que pour qui étudie Vitruve en tant que trattatiste et architecte, il n'en va pas de même pour l'historien de l'architecture de l'Âge moderne, qui ne peut qu'être intéressé au premier chef par les erreurs de transmission, en particulier celles qui ont influencé les œuvres architecturales et les théories de l'architecture des siècles dont il s'occupe. Seule une édition comparée de tous les témoins vitruviens conservés, dont on ne peut que souhaiter qu'elle voie le jour, pourra donc fournir un outil véritablement utile pour rendre compte de certains moments-clé dans l'histoire de l'architecture des époques qui ont placé le *De architectura* au cœur de leur réflexion, en y trouvant un puissant ressort de changement et d'innovation.

Lo studio per l'edizione del *Vitruvio* di Fabio Calvo per Raffaello (Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, codd. *It. 37* e *It. 37a*) evidenzia il ricorso a una pluralità di fonti a stampa e, soprattutto, manoscritte. Di molte delle diverse lezioni indirettamente attestate dalla traduzione non si trova però menzione nelle edizioni critiche del *De architectura* di cui disponiamo – che nei casi migliori usano (e ricordano in apparato) appena  $\frac{1}{7}$  dei 140 ca. codici superstiti dell'opera, destinando all'oblio i restanti  $\frac{6}{7}$ . Nel Medioevo e nel Rinascimento nessuno ha però conosciuto il testo di Vitruvio come lo conosciamo noi oggi, vicino cioè, se non identico, a quello licenziato dall'autore, dal momento che la diffusione sembra essere avvenuta esclusivamente attraverso codici guasti e notevolmente alterati. Il moderno testo critico risulta perciò uno strumento privilegiato per lo storico dell'arte antica e dell'architettura greco-romana, o per chi si occupa di Vitruvio in quanto trattatista e architetto; non però per lo storico dell'architettura dell'Età moderna, al quale gli errori della tradizione, e in particolare quelli che hanno influenzato le architetture e le teorie architettoniche dei secoli dei quali egli si occupa, non possono che interessare prioritariamente. Solo un'auspicabile edizione comparata di tutti i testimoni vitruviani superstiti potrà pertanto fornire uno strumento realmente utile a spiegare alcuni momenti-chiave della storia architettonica delle età che hanno posto il *De architectura* al centro delle proprie riflessioni, rinvenendovi un propulsore di cambiamenti e innovazioni.

Preparatory research for an edition of Fabio Calvo's *Vitruvio* made for Raphael (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, mss. *It. 37* and *It. 37a*) has revealed Calvo's use of a plurality of printed, and above all manuscript, sources. However, in currently available critical editions of the *De architectura*, no reference is made to many of the variants attested indirectly by this translation – indeed in the best cases the critical editions use (and record in the *apparatus*) barely one seventh of the approximately 140 known manuscripts of the work, thus consigning the remaining six sevenths to oblivion. In the Mediaeval and Renaissance periods, no-one knew the text of Vitruvius as we know it today, namely, one close to (if not identical to) that licensed by the author, given that the diffusion of text seems to have occurred exclusively via corrupt and significantly altered manuscripts. Thus the modern critical text may well be the perfect tool for historians of ancient art and Greco-Roman architecture and for scholars of Vitruvius as a treatise writer and architect; it is not, however, much use for historians of the modern period, since for them it is the errors in the tradition, especially those errors which influenced the architecture and architectural theory of their period, which are of primary interest. Only a comparative edition of all the surviving witnesses to the Vitruvian text can provide a tool able to help explain some key moments in the architectural history of a period which placed the *De architectura* at the centre of its thoughts, thus making the Roman's text a medium for change and innovation.

\*

FRANCESCO FURLAN  
PER UN RITRATTO DELL'ALBERTI

L'on propose ici un portrait intellectuel synthétique et entièrement mis à jour d'un point de vue critique de Leon Battista Alberti (Gênes, 1404 - Rome, 1472). Il est ébauché à partir de la formation, des fréquentations, des intérêts multiples et de la recherche polysémique du grand humaniste, architecte et théoricien des arts qu'Alberti a été. En traçant ce portrait, l'auteur entend également appréhender ou expliquer l'œuvre polymorphe et éclatée de ce dernier, qui risque sinon à maints égards d'échapper à la compréhension dans ses motivations profondes, sur la base de ses préoccupations épistémologiques fondamentales et de sa tentative concomitante de réorienter dans un sens immanentiste l'ordre des

savoirs en son entier, en se livrant *de facto* à l'œuvre de refondation d'ensemble qui caractérise dès le départ une si grande partie de ses écrits.

Sintetico e criticamente aggiornato ritratto intellettuale di Leon Battista Alberti (Genova, 1404 - Roma, 1472), qui sbozzato a partire dalla formazione, dalle frequentazioni, dai molteplici interessi e dalla polisemica ricerca del grande umanista, architetto e teorico delle arti. Tracciandolo, l'autore propone altresì di inquadrare o spiegare la multiforme e divaricata opera dell'Alberti, altrimenti per più versi sfuggente nelle sue motivazioni profonde, sulla base delle fondamentali sue preoccupazioni epistemologiche e del correlato suo tentativo di reorientare in senso immanentistico l'intero complesso dei saperi, *de facto* operandone quella generale rifondazione che caratterizza *ab imo* tanta parte dei suoi scritti.

This article is an attempt to paint a synthetic and critically up-to-date intellectual portrait of Leon Battista Alberti (Genoa, 1404 - Rome, 1472), dwelling on the education, contacts, multiple interests and polyseminal research of the great humanist, architect and art theorist. The aim is to highlight Alberti's fundamental epistemological concerns and his correlated attempt to re-orientate, immanentistically speaking, the whole of human learning, *de facto* operating its general reformulation, a feature characteristic *ab imo* of so many of his writings, and then to use these elements to delineate and explain Alberti's polymorphous and variegated works, the radical motivations for which would otherwise in several respects resist definition.

\*

SANDRO LA BARBERA  
UNA RECENTE EDIZIONE DEI *CARMINA* DEL FILELFO  
DISCUSSIONI E NUOVE PROPOSTE

À l'occasion de l'examen de la nouvelle édition des poésies latines de Francesco Filelfo par Diana Robin, des nouvelles propositions sont avancées pour l'établissement du texte, son interprétation, l'analyse métrique et le commentaire de certains passages.

Nel discutere la nuova edizione delle poesie latine di Francesco Filelfo a cura di Diana Robin, vengono avanzate nuove proposte per la costituzione del testo, l'interpretazione, l'analisi metrica e il commento di alcuni passi.

Within the discussion of Diana Robin's new edition of Francesco Filelfo's Latin poems, some new proposals are made on some passages as to the constitution of text, interpretation, metrical analysis and commentary.

\*

BERTRAND PRÉVOST  
LES POLITIQUES DE LA PEINTURE  
MULTITUDE, PARTAGE ET PLAISIR SELON ALBERTI

Cet article introduit la question du politique dans le *De pictura* d'Alberti non du point de vue des fonctions de la peinture mais dans son fonctionnement propre. On fait apparaître que pour elle-même, la peinture s'ordonne selon une hiérarchisation socio-politique marquée, qui divise, réunit, subordonne dans le *continuum* pictural ou perceptif. Or, cette organisation interne se défait totalement dans le collectif qui s'agrège *autour de* la peinture. Devant la peinture, toutes les discontinuités sociales, professionnelles, politiques, sexuelles... s'annulent pour constituer une multitude indivise. En sorte qu'il faudrait acter la naissance d'un sens commun esthétique, tout fondé sur l'égalité de plaisir que la peinture donne en partage.

L'articolo introduce la questione politica nell'albertiano *De pictura* dal punto di vista non delle funzioni esteriori della pittura, ma del peculiare suo funzionamento. Invero, la pittura appare di per sé ordinata secondo una netta gerarchia socio-politica, che divide, raccoglie, subordina nel *continuum* pittorico o percettivo. Ma quest'organizzazione interna si scioglie completamente nel collettivo aggregantesi *intorno a* la pittura. Nella pittura, infatti, le divisioni sociali, professionali, politiche, sessuali... si annullano, cedendo il posto ad una moltitudine indivisa. Si dovrebbe pertanto prender atto dell'esistenza di un senso estetico comune, integralmente fondato sul piacere che la pittura suscita in ugual misura in ciascuno.

This article considers the problem of politics in Alberti's *De pictura*, not however from the point of view of the external functions of painting but in the dynamic proper of painting itself. Intrinsically, painting is ordered according to a strict socio-political hierarchy which separates, unites and subordinates in the pictural or perceptual *continuum*. And yet, this internal ordering comes undone in the collective which gathers *around* the painting. In front of the painting, all the social, professional, political, sexual divisions cancel themselves out in the constitution of an undivided multitude. We ought therefore to talk of a shared aesthetical sensibility, based upon the equality of shared pleasure that the painting gives.

\*

MARTIN MCLAUGHLIN

ALBERTI'S *CANIS*

STRUCTURE AND SOURCES IN THE PORTRAIT OF THE ARTIST AS A RENAISSANCE DOG

Malgré l'apparition de nombreuses publications faisant suite au sixième centenaire de la naissance d'Alberti, en 2004, très peu de spécialistes ont analysé de façon approfondie son éloge de son chien, le *Canis*, écrit en latin vers 1438. Le but de cet article est de proposer un examen plus minutieux de l'œuvre par rapport aux études précédentes, en se concentrant en particulier sur trois aspects: la structure de l'éloge, qui suit de près celle des oraisons funèbres classiques et humanistes; l'utilisation des sources (en particulier la façon dont, dans sa "mosaïque" d'allusions intertextuelles, l'humaniste s'emploie à réordonner avec soin les *exempla* puisés à sa source principale, l'*Historia naturalis* de Pline); et l'interprétation que l'on peut donner des liens multiples avec l'autobiographie latine du même auteur. Il en ressort que le *Canis* n'est pas simplement une manifestation de la virtuosité rhétorique de l'humaniste, mais aussi un autoportrait à la fois comique et idéalisé: son emphase sur ceux qui seront les thèmes principaux de la *Vita* (la versatilité, l'éthique du travail, l'amitié et l'humour) révèle une œuvre aussi sérieuse que ludique.

Nonostante il numero elevato di pubblicazioni sull'Alberti che sono apparse a seguito del sesto centenario dell'umanista nel 2004, pochi studiosi si sono occupati del *Canis* (scritto intorno al 1438) e nessuno finora ne ha offerto un'analisi approfondita. Lo scopo dell'articolo è quello di esaminare l'orazione in maniera più particolareggiata rispetto alle analisi precedenti, studiandone specificatamente tre aspetti: la struttura dell'elogio, che rispecchia quella di un'orazione funebre classica o umanistica; le fonti utilizzate dall'Alberti (in particolare, il modo in cui, nel suo "mosaico" di allusioni intertestuali, l'umanista si adopera studiatamente a mutare l'ordine degli *exempla* derivanti dalla sua fonte principale, la *Storia naturale* di Plinio); e come siano da interpretarsi i molteplici legami con l'autobiografia latina. Risulta così che il *Canis* non è solo un esempio del virtuosismo retorico dell'umanista, ma che rappresenta altresì un autoritratto nel contempo comico e idealizzato: l'enfasi dell'orazione sui temi principali della *Vita* (versatilità, etica del lavoro, amicizia e senso dell'umorismo) dimostra che il *Canis* è un'opera tanto seria quanto ludica.

Despite the plethora of recent publications stemming from the 2004 Alberti centenary, very few critics have analysed in any depth his Latin eulogy for his dog, *Canis*, written around 1438. The aim of the present article is to offer a more detailed examination of the work than has been carried out hitherto, concentrating in particular on three aspects: the structure of the eulogy, which closely follows that of classical and humanist funeral orations; its use of sources (in particular how Alberti's "mosaic" of allusions carefully rearranges the *exempla* taken from his main source, Pliny's *Historia naturalis*); and the significance of its links with Alberti's Latin autobiography. The *Canis* turns out to be not just a display of the humanist's rhetorical virtuosity, but an idealized if comic self-portrait: its emphasis on the main themes that resurface in the *Vita* (versatility, work ethic, friendship and humour) reveal it as a work that is as serious as it is ludic.