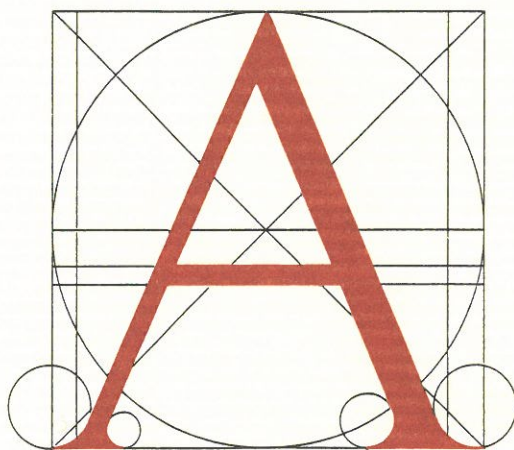


SOCIÉTÉ INTERNATIONALE LEON BATTISTA ALBERTI

ALBERTIANA

con il patrocinio dell' • sous le patronage de l' • under the patronage of the
Istituto Italiano per gli Studi Filosofici

Volume XIV - 2011



Leo S. Olschki Editore

tion de présentification et la fonction moderne d'expression des passions. Pour sa part, I. Bouvrande établit que la «superficiens» est le fondement aristotélicien de la peinture chez Alberti, la mesure de l'«historia», le grand œuvre du peintre. Enfin, plus ambitieux, Bertrand Prévost (*La peinture: une nouvelle dialectique?*) part de l'opposition du *Momus* entre le philosophe (scolastique) et le peintre (albertien) pour définir la philosophie humaniste comme dialectique naturelle, basée sur la notion d'évidence, que la transparente et efficace peinture prescrite dans le *De pictura* est censée incarner.

Les Actes du colloque de Ferrare positionnent nettement l'œuvre d'Alberti dans le champ de la réflexion sur l'esthétique de la Renaissance. Ainsi, même si ce n'est pas le thème principal de ces deux volumes, apparaît-il clairement que l'œuvre d'Alberti continue de nourrir la réflexion et l'imagination des artistes après sa mort. Marco Dorigatti («*L'artificio e 'l senso d'Alberto nel pensiero e nell'opera di Ludovico Ariosto*») insiste par exemple sur la connaissance qu'avait l'Arioste de l'œuvre d'Alberti, notamment les *Intercenales*, et Michel Paoli (*L'Alberti architetto tra Cinquecento e primo Ottocento: Una rassegna della fortuna critica*) étudie la réception critique des édifices albertiens essentiellement chez Vasari. Mais surtout, l'image d'Alberti qui ressort de ces Actes est celle d'un intellectuel accompli et radicalement novateur, voire révolutionnaire, d'un très grand humaniste chez qui tout communique et dont toutes les œuvres: littéraires, techniques, philosophiques ou architecturales demandent, pour être comprises dans toute leur amplitude, des regards croisés et complémentaires. L'esthétique albertienne se définit donc bien comme un champ du savoir complet et primordial.

THOMAS GOLSENNE

D.R. EDWARD WRIGHT, *Il De pictura di Leon Battista Alberti e i suoi lettori (1435-1600)*, [Traduction italienne par Silvia Catitti,] Firenze, Olschki, 2010, pp. VIII-266, tabb. 6 h.t.

Dès avant sa lecture, le livre d'Edward Wright apparaît enthousiasmant, car il fait partie des rares ouvrages qui, sans édition ou traduction du texte, sont dédiés entièrement au *De pictura* – ce qui suppose une approche approfondie et globale de l'œuvre. De plus, le propos annoncé dans l'introduction est d'une ambition à la fois louable et vertigineuse: il s'agit en effet de «récupérer l'Alberti de son temps» et de «rattacher le livre au contexte des intérêts intellectuels et des pratiques sociales de ses contemporains» afin de montrer que le *De pictura* est (ou serait) avant tout un manuel de pédagogie. L'ouvrage est en outre placé sous les meilleures auspices, puisque l'auteur indique que feu Michael Baxandall n'avait cessé de lui apporter ses encouragements depuis qu'en 1984 il avait

approuvé l'article du «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» dans lequel Wright engageait déjà une réflexion sur le *De pictura* comme manuel de pédagogie,¹ et que par ailleurs *Giotto and the orators* a été pour lui une source d'inspiration particulière,² ce qui ne saurait augurer que du meilleur.

La démarche de l'auteur qui, dans le but rappelé plus haut, se propose entre autres de «réexaminer les preuves documentaires», oblige à un examen non seulement du fond mais de la forme de son livre. L'entreprise s'appréhende ainsi à partir de l'ouvrage dans son intégralité, y compris ses annexes et leur présentation. Après l'«Appendice I», qui offre une «Reconstruction hypothétique de la chronologie des manuscrits du *De pictura*» et qui est organisé traditionnellement par paragraphes successifs (pp. 227-230), l'«Appendice II» se présente sous la forme d'un tableau des lecteurs du *De pictura*, classés essentiellement par ville ainsi que selon leur «profil», leurs «rapports avec le *De pictura*», leur «engagement éducatif» et leurs «intérêts artistiques» (pp. 231-250). Le cœur du volume comprend lui aussi deux tableaux, qui comparent l'*Institution oratoire* de Quintilien au *De pictura* (la «Tavola I» à la p. 6, dans l'introduction, et la «Tavola II» à la p. 67, dans le chap. II). Ces tableaux et appendices tendent à présenter l'ouvrage comme un outil de travail et renseignent en même temps sur la volonté de l'auteur de rendre compte avec précision et détermination, selon des faits «objectifs», d'une approche centrée sur l'*Institution oratoire* comme source première du traité et sur les «lecteurs» du *De pictura* – point sur lequel nous reviendrons *in fine*.

La problématique que Wright se proposait de résoudre en 1984 – «it remains unclear exactly what sort of work Alberti composed in 1435 and what its intended purpose was», écrivait-il alors³ – reste celle d'aujourd'hui. Le livre autorise cependant des développements conséquents autour du chap. II (pp. 37-69) qui, comme l'auteur le précise, reprend l'article du «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes». On retrouve en effet, dans ce chapitre, la rigueur analytique de la comparaison et le recours systématique à la citation de passages qui ont fait la force de la démonstration de l'article à l'époque de sa parution. Quintilien y tient une place centrale, puisque l'établissement de liens étroits avec le *De pictura* fonde la thèse selon laquelle le traité d'Alberti serait un manuel de pédagogie voulu par l'auteur.

Autour de la démonstration de 1984 ainsi étoffée, Wright a organisé quatre chapitres, qu'il résume dans l'introduction («Thématiques et méthodologie»,

¹ Cf. EDWARD WRIGHT, *Alberti's De pictura. Its literary structure and purpose*, dans «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLVII, 1984, pp. 52-71.

² Cf. MICHAEL BAXANDALL, *Giotto and the orators: Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition: 1350-1450*, London, Oxford University Press, 1971 – tr. fr. par Maurice Brock: *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture: 1340-1450*, Paris, Seuil, 1989.

³ E. WRIGHT, *Alberti's De pictura...*, cit., p. 52.

pp. 1-17). Afin de cerner la démarche de l'auteur et les conclusions auxquelles il arrive, nous indiquerons ici les axes principaux de chacun d'entre eux. Avant d'étudier au chap. II les «divers parallèles» entre l'*Institution oratoire* et le *De pictura*, au chap. I^{er} Wright se propose d'expliquer les raisons pour lesquelles Alberti aurait songé à rédiger un manuel sur l'enseignement de la peinture – raisons qui résideraient essentiellement dans le «déclin de la peinture florentine et la probable stérilité des méthodes d'enseignement du temps». Il affirme par ailleurs que la division du *De pictura* en trois livres ne serait pas d'ordre théorique, mais dériverait de l'*Institution oratoire* et correspondrait à trois phases de l'apprentissage de la peinture. Au chap. III (pp. 69-109), Wright se propose de montrer que le *De pictura* aurait été destiné à l'Académie «Fonte Buona», près du couvent de Santa Maria degli Angeli à Florence alors dirigé par Ambrogio Traversari (1386-1439), une institution religieuse camaldule à caractère pédagogique à laquelle la famille Alberti était étroitement liée. Au chap. IV (pp. 109-189), Wright traite d'abord du programme d'enseignement des Arts libéraux, de l'Antiquité à la Renaissance et, en particulier, de la place que la représentation graphique tenait pour la connaissance de notions abstraites; il aborde ensuite la question de la possible «influence» du *De pictura* sur la pratique des peintres de l'époque. Dans le cinquième et dernier chapitre (pp. 189-227), Wright tente de cerner les «réactions» des lecteurs du *De pictura*, lecteurs qui sont principalement de deux sortes: les «profanes», dotés d'un savoir issu des Arts libéraux et s'intéressant essentiellement aux implications mathématiques; et les «professionnels», chez qui on noterait un développement des catégories du dessin lié à l'insistance albertienne sur la nécessité de s'inspirer des modèles offerts par la nature et des phénomènes optiques, plutôt que de copier des œuvres de maître. L'approche, non chronologique, s'intéresse aux peintres comme aux théoriciens, de l'époque d'Alberti à celle de Poussin.

Edward Wright part de la conviction selon laquelle, dans la Florence des années 1434-35, les questions ayant trait à la pédagogie étaient d'une grande actualité. Et il soutient que dans un tel contexte Alberti a voulu proposer une alternative d'inspiration humaniste à des méthodes d'apprentissage inadéquates, celles pratiquées dans les ateliers et synthétisées par Cennino Cennini dans *Il libro dell'arte*, en prônant l'abandon de la pratique médiévale de la copie et de l'imitation stylistique.

Le modèle du *De pictura* serait donc l'*Institution oratoire*, dont le Pogge avait découvert en 1416 un manuscrit et qu'Alberti aurait pu lire dans la bibliothèque de l'Académie padouane de Gasparino Barzizza, qui fut un des premiers à en posséder une transcription intégrale. Avant de quitter l'Académie en 1421, et bien avant d'entreprendre la rédaction du *De pictura*, Alberti aurait donc eu une certaine familiarité avec la structure et les contenus de l'œuvre de Quintilien. Comme ce dernier, il aurait été contre la pratique pédagogique de son temps, laquelle se fondait sur l'imitation de la manière des maîtres de grande renommée, tels que Giotto au *Quattrocento*. De même que Quintilien prône

l'enseignement des premiers éléments de rhétorique parallèlement à celui de la langue, de même Alberti, avant la «professionnalisation» des peintres, préconiserait une introduction précocée à l'art fondée sur l'observation sensorielle et les exercices de mémorisation liés à la peinture, cette préconisation reposant sur l'idée que les enfants ont une adaptabilité particulière leur facilitant la compréhension de la peinture.

E. Wright croit aussi déceler une visée pédagogique particulière dans chacun des trois livres du *De pictura*: le livre I, qui traite des «Elementa», serait consacré à ce qui précède l'apprentissage en atelier; le livre II, consacré à l'«Ars», correspondrait à l'apprentissage professionnel lui-même; le livre III, sur l'«Artifex», consisterait enfin en l'acquisition, venant après l'apprentissage, d'un art parfait, conformément aux préceptes de Quintilien qui insiste sur l'importance de prolonger le processus à l'âge adulte.

S'il renvoie au tableau II pour le détail des correspondances entre l'*Institution oratoire* et le *De pictura*, Wright insiste cependant sur le parallélisme existant, à son avis, entre la composition littéraire de Quintilien et la combinaison harmonieuse des parties du corps humain par Alberti, soit entre mot / phrase / proposition / période chez l'un et, chez l'autre, surface / membre / corps / histoire. Tout en jugeant indubitable que le *De pictura* soit redevable à l'*Institution oratoire* sur le plan littéraire, Wright n'en note pas moins certaines différences. Il conteste ainsi l'affirmation de Moshe Barash selon laquelle la tripartition albertienne en «circumscriptio», «compositio» et «receptio lumina» viendrait des trois premières parties ordonnées par Quintilien dans son œuvre, soit «inventio», «dispositio» et «locutio»;⁴ à son avis, en effet, traitant des questions de «styles», la «compositio» serait plus proche de l'«locutio» que la «receptio lumina» – ce qui reste à démontrer. Le but prétendument unique d'Alberti, la pédagogie, offrirait de la sorte une clé de lecture pour la composition: celle-ci serait plus compréhensible si elle était lue comme une méthode didactique par le biais de laquelle l'élève appelé à exprimer l'«historia» apprendrait d'abord à dessiner les détails (les yeux, le nez, les oreilles) et passerait ensuite à la tête, puis au corps tout entier, enfin au groupe de figures.

Wright fait par ailleurs remarquer que les recommandations albertiennes sur l'«historia» (*De pictura*, II 40) ont été acceptées et reprises exception faite, pour ce qui est de la quantité de figures à peindre dans chaque «histoire», du nombre de neuf qu'il faudrait respecter – à l'instar du conseil de Varron⁵ – pour éviter le désordre pendant les banquettes: à l'appui de sa remarque, l'auteur cite deux traités qui réfutent ou modèrent ce conseil, à savoir *Il trattato di*

⁴ Cf. MOSHE BARASH, *Light and color in the Italian Renaissance theory of art*, New York, New York University Press, 1978, pp. 12 s.

⁵ Sur ce point E. Wright renvoie à la démonstration de M. BAXANDALL, *Giotto and the orators...*, cit., pp. 131-133 – tr. fr. cit., pp. 159-161.

⁶ Cf. AURU-GELLE, *Les nuits attiques*, XIII xi 1-3.

architettura d'Antonio di Pietro Averlino dit Filarete, composé vers 1460-64,⁷ et le *Dialogo di pittura* de Paolo Pino, imprimé à Venise en 1548.⁸ Plutôt que de se borner à cette constatation, il aurait été préférable de se demander pourquoi, dans le cadre d'un projet pédagogique cohérent et, partant, utile et applicable, Alberti aurait proposé une règle manifestement intenable. Car la thèse de Wright est bien que le *De pictura* se serait inscrit dans un projet pédagogique très concret, conçu pour (et destiné à) une institution non moins précieuse: l'Académie de «Fonte Buona» fondée par A. Traversari sur le modèle de celle, mantouane, de Vittorino da Feltrè.⁹ Le couvent de Santa Maria degli Angeli qui l'aurait possédait un *scriptorium*, et son programme d'étude comprenait, suppose Wright, la peinture. Traversari, dont la familiarité avec Alberti est établie par la demande qu'il lui fit d'écrire à sa mort, en 1439, sa propre biographie officielle, serait donc l'homme-clé du projet albertien, son influence sur le projet lui-même étant confirmée, d'une part, par l'intérêt qu'il partageait avec son ami Vittorino pour les méthodes pédagogiques véhiculées par l'*Institution oratoire* et, d'autre part, par l'interprétation de «graphikè» comme «pictura» qu'il proposa parmi les premiers dans sa traduction latine de Diogène Laërce¹⁰ – interprétation qu'Alberti aurait adoptée. Pour Wright, la question de la place des arts graphiques dans le programme des Arts libéraux et celle de la traduction de la «graphikè» grecque est considérable pour la genèse du *De pictura*. Tout en précisant qu'une distinction s'impose entre le dessin technique employé dans l'étude de sciences comme l'optique, et la peinture entendue comme pratique manuelle et personnelle, l'auteur souligne par ailleurs que la *Leonis Baptistæ de Albertis Vita* compte la peinture au nombre des disciplines du programme d'études libérales (à savoir les lettres, la musique, l'exercice physique et les arts graphiques),¹¹ à l'instar de Pier Paolo

⁷ Selon la référence donnée par Wright, «Filarete's treatise on Architecture, being the treatise by Antonio di Pietro Averlino, known as Filarete, translated and edited by John R. Spencer, New Haven & London, Yale University Press, 1965, p. 313».

⁸ PAOLO PINO, *Dialogo di pittura*, dans *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1960, vol. I, pp. 95-139 et 396-432: 116.

⁹ Cf. CHARLES L. STINGER, *Humanism and the Church Fathers: Ambrogio Traversari (1386-1439) and Christian antiquity in the Italian Renaissance*, Albany, State University of New York Press, 1977.

¹⁰ Cf., dans la réf. donnée par Wright, DIOGENES LAERTIUS, *De vitis, dogmatibus et apothegmatibus clarorum philosophorum libri X: Græce et Latine [...] Latinam Ambrrosii versionem complecti et emendati Marcus Meibomius*, I, Amstelodami, Henricus Westersium, 1692, pp. 166 s., 575 et 581. Pour les diverses traductions de «graphikè», Wright renvoie aux *Dionysiaac: Recueil dormant l'ensemble des traductions latines des ouvrages attribués au Derys de l'Atropage*, t. II, Édité par P. Chevalier O.s.B., Paris & Bruges, Desclée, 1950.

¹¹ Cf. *Leonis Baptistæ de Albertis Vita*, dans RICCARDO FUBINI - ANNA MENCI GALLORI, *L'autogratia di Leon Battista Alberti: Studio e edizione*, dans «Rinascimento», XII, 1972, pp. 21-78: 68-78. Wright, qui désigne cet écrit par son ancienne (et fautive) dénomination de

Vergero dans son *De ingenius moribus et liberalibus studiis adulescentiæ*, écrit à Padoue entre 1400 et 1404.¹²

Quelle fut la «pratique» qu'Alberti eut de la peinture? Wright considère qu'on la sous-estime généralement au profit de son érudition, et qu'elle aurait été son véritable passe-temps: l'humaniste devrait par conséquent être considéré comme un non spécialiste qui se serait astreint à écrire un essai sur un argument technique alors en constante évolution. Wright suppose ainsi trois sources d'informations distinctes du *De pictura*: la littérature, les échanges d'idées avec ses contemporains pratiquant la peinture et l'expérience personnelle acquise à travers ses expérimentations en matière d'optique. Il replace par ailleurs la condition physique d'Alberti dans le champ des données à prendre en compte: par un excès de travail, l'humaniste aurait subi les avatars d'une maladie nerveuse ne lui permettant plus de compter que sur sa mémoire visuelle; ainsi, peignant des portraits ou dessinant des perspectives,¹³ Alberti aurait cherché non seulement à perfectionner sa connaissance dans les sciences, mais également à exercer sa mémoire visuelle – notamment par le biais de l'optique avec des plans vus en raccourcis et la projection stéréométrique de corps réguliers. Il aurait alors révisé que les démonstrations, par leurs vertus mnémotechniques, permettraient aisément aux jeunes étudiants en peinture de s'affranchir des conventions picturales alors encore adoptées bien qu'en déclin – raison pour laquelle, dans le livre I, il aurait prôné l'observation attentive et la mémorisation des phénomènes sensoriels visibles. Les portraits réalisés par Alberti pourraient par ailleurs être rapprochés de la cartographie, qui prendrait en compte son objet dans des proportions exactes; à l'appui de ce rapprochement, Wright mentionne les travaux de Samuel Y. Edgerton, selon lequel la similitude entre le «velum» albertien et la grille mathématique de la cartographie réalisée à partir de la *Géographie* de Ptolémée ne peut être une simple coïncidence.¹⁴ Toutefois, dans l'hypothèse d'un projet pédagogique reposant sur les arts graphiques comme support à la mémorisation, il aurait été du plus grand intérêt de s'interroger sur l'absence de tout véritable dessin ou graphique dans les manuscrits du *De pictura*.¹⁵

Vita anonyma, ne donne pas le passage concerné, que nous pensons lire *ibid.*, pp. 68 s. Dans le cadre de la démarche de notre auteur, il aurait été intéressant de considérer également le passage suivant (*ibid.*, pp. 72 s.).

¹² Wright renvoie au passage cit. dans M. BAXANDALL, *Giotto and the orators...*, cit., p. 125 et n. 9 – tr. fr. cit., p. 155 et n. 9.

¹³ Cf. *Leonis Baptistæ de Albertis Vita*, éd. cit., p. 73.

¹⁴ Cf. SAMUEL Y. EDGERTON JR., *The Renaissance rediscovery of linear perspective*, New York, Basic Books, 1975, p. 111.

¹⁵ Ce sont, en effet, exclusivement le souci pédagogique de leur auteur et la destination particulière et concrète de l'opuscule qu'expliquent la présence de nombreux dessins et figures – cas absolument unique dans l'œuvre d'Alberti! – dans tous les mss. des *Ex libris rerum mathematicarum*: cf. MARIO CARPO & FRANCESCO FURAN, *Introduzione: Riproducibilità e trasmissione dell'immagine tecnico-scientifica nell'opera dell'Alberti e nelle sue fonti*, in *Leonis*

ella circolazione di «promemoria» esemplati sul modello dell'*Ordine delle lettere*, delinea uno scenario piuttosto probabile – e anzi quasi certo quando il cod. 267 della Biblioteca Palatina di Parma. Ciò che interessa maggiormente rilevare è dunque il fatto che l'esame condotto da Cardini si faccia, dopo queste prime conclusioni relative alla natura e alla funzione dell'*Ordine delle lettere*, decisamente più ampio passando ad osservare «altre campagne correttive dell'Alberti logicamente vicine all'epoca della confezione» del *Mor. 2* (p. xxxv), in modo da verificare in che termini e a che altezza cronologica la riforma ortografica proposta dall'Alberti risultasse operativa nell'opera dell'umanista.

La nuova fase dell'analisi proposta dallo studioso prende le mosse dalla constatazione che il nuovo regime ortografico albertiano emerge in maniera evidente nella revisione del libro III *de Familia* compiuta dall'umanista nelle carte del cod. *II iv 38* della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (= *F¹*). Lasciatasi le spalle questa prima notazione, approfondita nel giro di poche pagine, l'indagine assume un respiro ancora più ampio mentre lo studioso tenta di mettere fuoco la cronologia dell'*Ordine* in rapporto soprattutto alla grammatica *Della lingua toscana* e all'elaborazione degli ultimi due libri *de Familia*, rimanendo dunque naturalmente al di qua della soglia cronologica rappresentata dal *Certare coronario*. L'argomentazione tocca qui una serie di nodi estremamente complessi e dibattuti, relativi in particolare alla delicata questione della cronologia del terzo *de Familia* e all'attendibilità della testimonianza offerta dall'autobiografia *Vita*, che separa di tre anni il quarto e ultimo libro dai tre precedenti,⁶ tenendo altresì in considerazione – benché alquanto sullo sfondo – il ruolo fondamentale che per il pensiero linguistico dell'Alberti dovette giocare la disputa del 435 sulla diglossia latino-volgare tra il Biondo e il Brunni.

Dal momento che sarebbe impossibile affrontare in maniera adeguatamente approfondita anche una soltanto delle questioni appena menzionate, basti in questa sede indicare che, variamente intervenendo sulle ricostruzioni dei più recenti editori dei libri *de Familia*: Cecil Grayson (1960) e Francesco Fulcani (1994), Cardini si mostra piuttosto deciso nel sostenere che il succitato cod. I non costituisce l'ultimo passaggio redazionale del libro III, che la redazione in esso conservata in *F¹* sia stata elaborata successivamente alla stesura del libro IV, e che le informazioni dell'autobiografia siano attendibili; il quadro cronologico che se ne ricava viene da lui descritto in questi termini (p. XLVIII):

come il IV libro [sc. *de Familia*] l'Alberti lo donò agli ingrati parenti non prima del 1437, che ne conseguì che la revisione redazionale del libro III su *F¹* necessariamente fu fatta *pro* la prima e provvisoria stesura del libro IV: dunque *dopo* il 1437. Siccome inoltre quella visione comporta l'impiego, contestuale e coevo, dei segni diacritici, e dato che il loro im-

⁶ Cfr. *Leonis Baptistae de Albertis Vita*, in RICCARDO FUBINI - ANNA MENCIO GALLORINI, *Autobiografia di Leon Battista Alberti. Studio e edizione*, in «Rinascimento», s. II, XII, 1972, p. 21-78: 68-78: 71 s.

piego comporta a sua volta l'esistenza dell'*Ordine delle lettere*, e pertanto, quantomeno in una fase embrionale, della *Grammatica*, anche e finalmente ne consegue che la revisione del libro III in *F¹*, *Ordine delle lettere* e *Grammatica* vanno altrettanto necessariamente datati a *dopo* il 1437. Mentre il proemio al libro III, legato com'è al completamento, almeno, della redazione di X, non può che essere ancora successivo.

Affrontato lo spinoso problema della possibile datazione dell'*Ordine* secondo una prospettiva estremamente interessante, ma forse meritevole di ulteriore approfondimento (soprattutto sul versante dei *Libri della famiglia*), Cardini dedica la parte finale del suo saggio ad illustrare un'ultima ipotesi, relativa stavolta al *corpus* di testi contenuto nel cod. *Mor. 2*. Se la Colombo era stata alquanto perentoria nell'affermare che l'allestimento del codice, con le tre opere in esso contenute, non è da farsi risalire all'Alberti, Cardini sostiene al contrario che *Theogenius*, *Naufragio* ed *Epistola consolatoria* siano in realtà testi tutti riconducibili al tema della consolazione, e possano dunque essere considerati parte di un *corpus* costruito proprio da Leon Battista. Per suffragare la tesi, lo studioso porta avanti un'interessante analisi tematica del *Naufragio* – il testo che dei tre meno sembra avere a che fare con il genere della *consolatio* – volta a mostrare come al centro del breve racconto non vi sia, come generalmente sostenuto dalla critica, una sorta di allegoria di matrice platonica, ma piuttosto una riflessione sulla necessità di resistere alla fortuna avversa. In questa prospettiva dunque, i tre testi che compongono il codice declinerebbero il tema della consolazione secondo una raffinatissima varietà di angolature, secondo un'elegante alternanza di generi che sembrerebbe andare oltre le capacità di un allestimento diverso dall'Alberti, sempre attento a dimostrare, per usare ancora una volta le parole di Cardini, come «la realtà sia molteplice e pertanto irriducibile ad un unico modello, genere e stile» (p. LXXV).

MAURO SCARBELLI

Leon Battista Alberti umanista e scrittore. Filologia, esegesi, tradizione, Atti del Convegno internazionale del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti: Arezzo, 24-25-26 giugno 2004, a cura di Roberto Cardini e Mariangela Regoliosi, Firenze, Polistampa, 2007 [sed 2009], pp. 980.

Gli Atti di questo primo convegno aretino sponsorizzato dal Comitato per il sesto centenario della nascita dell'Alberti raccolgono in due volumi materialmente distinti, ma unificati nella numerazione delle pagine e in ogni altra caratteristica editoriale, una serie di contributi principalmente dedicati all'analisi della problematica filologica posta dalle opere dell'umanista, dalla loro diffusione

Notre auteur propose en revanche un tableau des «lecteurs» du *De pictura*, qui se diviseraient essentiellement en deux catégories, les professionnels et les non professionnels, autrement dit les peintres de métier et – selon une indication du manuscrit de Paris à laquelle Wright ne manque pas de se référer¹⁶ – les profanes passionnés: collectionneurs, fins connaisseurs ou peintres eux-mêmes dans la sphère privée. Il conclut en affirmant que les «réponses» des lecteurs ont été suffisamment diverses et variées pour rendre incertaines les relations entre la lecture du *De pictura* et les réalisations picturales. Ainsi, le titre de son livre ne doit pas se comprendre comme une étude de la réception du *De pictura* par ses lecteurs, quels qu'ils aient été, à partir des manuscrits qui ont pu circuler, ou bien à partir de l'édition *princeps* de la rédaction latine (Bâle, 1540) et des différentes versions postérieures du traité, mais avant tout comme une étude du *De pictura* en tant que «manuel» destiné aux apprentis en peinture – lesquels sont, pour Wright, les véritables destinataires de l'ouvrage.

Il est toujours salutaire de bousculer les idées reçues, et bien qu'affirmer une univocité quelconque du *De pictura* soit contraire à l'esprit interdisciplinaire qui est le propre de la Renaissance en général et d'Alberti en particulier, le livre de Wright reste sur bien des points stimulant.

ISABELLE BOUVRANDE

Baptistæ Alberti Descriptio urbis Romæ, Édition critique par Jean-Yves Boriaud & Francesco Furlan, [...] Ouvrage coordonné par Francesco Furlan, Paris, S.I.L.B.A. & Firenze, Olschki, 2005, pp. 7-37: 28 ss. – Engl. tr. by Peter Hicks: *Introduction: The reproducibility and transmission of the technico-scientific illustrations in the work of Alberti and in his sources*, in LEON BATTISTA ALBERTI'S *Delineation of the city of Rome (Descriptio urbis Romæ)*, Edited by M.C. & F.F., Critical edition by Jean-Yves Boriaud & Francesco Furlan, Paris, S.I.L.B.A. & Tempe (Az.), A.C.M.R.S., 2007, pp. 1-39: 23 ss.; et FRANCESCO FURLAN, *In margine alle edizioni della Descriptio e degli Ex ludis Ossia osservazioni e note per l'edizione di un testo scientifico e delle sue figure*, dans *Leon Battista Alberti: Actes du Congrès international «Gli Este e l'Alberti: Tempo e misura»*: Ferrara, 29 · XI-3 · XII · 2004, Édités par / a cura di / Edited by Francesco Furlan & Gianni Venturi, Paris, S.I.L.B.A. & Pisa-Roma, Serra, 2010, vol. II, pp. 47-60: 54 s. Il aurait été également intéressant de s'interroger de la même manière au sujet du *De re ædificatoria* et du *De statua*, par exemple, ces deux traités pouvant eux aussi être éventuellement considérés comme des manuels de pédagogie. Voir cependant, à propos du *De re ædificatoria*, la réponse négative de MARIO CARPO, *Drawing with numbers: Geometry and numeracy in early modern architectural design*, dans «Journal of the Society of Architectural Historians», LXII, 2003, pp. 448-469: 452 – tr. fr. par Isabelle Bouvrande, revue et mise à jour par l'auteur: *Dessiner avec des nombres: Géométrie et arithmétique dans le dessin d'architecture au début de l'époque moderne*, dans *Leon Battista Alberti: Actes du Congrès international «Gli Este e l'Alberti: Tempo e misura»*..., cit., vol. II, pp. 15-45: 21 s.

¹⁶ Sans toutefois citer l'indication en question, que nous rapportons ci-après d'après RENÉE WATKINS, *Note on the ms. of L.B. Alberti's vernacular Della Pittura*, dans «Rinascimento», II, 1955, pp. 369-372: 370, n. 1: «Incomença uno tractato partito intre parte facto perlo eruditissimo homo miser batista degli Alberti facto in latino. e lui medesimo reducto in vulgare per che sene potesse havere piu comodita perli non litterate che fosseno delarte. aquella tirate peraffectione o amore che habiano alarte».