

Giuseppe Barbieri

**Lo sguardo di Narciso.  
Arte e malattia dopo Leon Battista Alberti**

*M.d.*

Lo scorso anno Sandro Dorna ha pubblicato una sorta di curioso dizionario sulle definizioni di arte<sup>1</sup>. Sono oltre ottocento, e non si tratta neppure di una silloge esaustiva: ma risultano più che sufficienti per lasciarci intravedere gli inesauribili rapporti che potremmo stabilire impiegando a moltiplicatore le definizioni di malattia, ovvero quelle di medicina. Fra le tre «arti sorelle», le figlie del disegno, secondo la celeberrima impostazione fornita da Giorgio Vasari nelle sue *Vite*, e l'*arte medica* cui si intitola questo convegno le relazioni sono insomma praticamente infinite, e non solo superiori in modo scoraggiante allo spazio di un intervento. Era pertanto inevitabile compiere una scelta drastica, che produrrà un'analisi limitata, insufficiente; a tratti, temo, addirittura noiosa; in altri, spero, puntuale: il che è l'obiettivo più ambizioso che mi sono proposto.

Tra le 822 definizioni raccolte da Dorna ce n'è una che sembrerebbe spettare a Leon Battista Alberti (anche se invece la fonte concretamente impiegata è piuttosto un libro di Barozzi su Andy Warhol<sup>2</sup>). La citazione di seconda mano l'ha semplificata, riportandola così: «Narciso, che vide la sua immagine riflessa nell'acqua e trasalì contemplando la bellezza del suo volto, è stato il vero inventore della pittura»<sup>3</sup>. Il senso di fondo è molto simile all'originale, naturalmente. Ma se questa fosse stata l'autentica espressione albertiana avrei risparmiato parecchia fatica. In realtà, al cap. 26 del II libro *De pictura*, sia pure nell'autoversione in volgare del 1436, Leon Battista scrive: «Però [perciò] usai di dire tra i miei amici, secondo la sentenza de' poeti, quel Narciso convertito in fiore essere della pittura stato inventore; ché già ove sia la pittura fiore d'ogni arte, ivi tutta la storia di Narciso viene in proposito. Che dirai tu essere dipignere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte?».

Ci sono insomma due elementi inquietanti nell'effettiva redazione albertiana: in primo luogo l'invito a considerare pertinente all'*invenzione* della pittura – ossia al suo rinvenimento, alla sua scoperta: con una esplicita impostazione naturalistica del fatto espressivo – «tutta la storia di Narciso»; in secondo luogo, il rimando ad una «poetarum sententia», ad una scoperta tradizione che avrebbe rivendicato al mitico giovinetto della Beozia un ruolo primario, originario addirittura, nella vicenda delle pratiche artistiche, almeno di quelle figurative.

Quali “poeti” Alberti intendesse non è affatto facile dire. La prima supposizione che viene alla mente rinvia alla più ampia e risonante versione del mito che sia mai stata prodotta, quella di Ovidio, nel terzo libro delle *Metamorfosi*<sup>4</sup>: che contiene straordinari spunti di riflessione – e su alcuni torneremo – come hanno dimostrato tra gli altri Louise Vinge<sup>5</sup>, Gianpiero Rosati<sup>6</sup> e, più recentemente, Maurizio Bettini<sup>7</sup>, ma in nessun punto ascrive a Narciso il merito, o la colpa, d’aver dato inizio all’arte. D’altra parte, Leon Battista non riporta il nome del poeta latino; il cap. 26 allinea piuttosto altri autori, *poeti* solo nella dilatata accezione diffusa nella cultura umanistica<sup>8</sup>: e si tratta di Quintiliano<sup>9</sup> e di Diogene Laerzio, che mi sento di poter escludere come fonti della «sentenza», nonché di Plinio, che possiamo parimenti depennare, oltre che per la celebre espressione sull’incertezza delle origini della pittura che apre il libro XXV della *Storia naturale*<sup>10</sup>, anche per una non benevola aggiunta di Alberti, laddove egli contrappone il proprio trattato all’enciclopedia del latino: «poi che non come Plinio recitiamo storie, ma di nuovo fabbrichiamo un’arte di pittura, della quale in questa età, quale io vegga, nulla si truova scritto». Con buona pace di Cennino Cennini. Se il pittore di Colle Valdelsa, nel suo *Libro dell’arte* composto a cavallo tra XIV e XV sec., aveva concluso il capitolo d’esordio invocando la Trinità, la Vergine e «Santo Luca evangelista, primo dipintore cristiano», in parallelo tracciando gli sviluppi di quella ch’egli riconosceva come la linea portante della nuova pittura italiana (Giotto, Taddeo Gaddi, e poi il figlio di questi, Agnolo, maestro di Cennino stesso), Alberti, nel momento in cui annuncia un secondo inizio – «di nuovo fabbrichiamo un’arte di pittura» –, il che evidentemente richiede un’origine, un inventore, un santo patrono, squaderna, in accordo con la sua consolidata riottosità a parlare del Dio cristiano (e ancor più dei suoi santi), il nome di Narciso.

Ma torniamo per un istante a Plinio, che pure fornisce a Leon Battista non pochi episodi sull’arte antica, greca soprattutto, su cui si impernia in molti punti la narrazione del secondo libro *De pictura*. Torniamo a Plinio per constatare che nella *Storia naturale* Narciso non è mai nominato, se non per razionalmente smentire – e a partire curiosamente da osservazioni di carattere medico – la credenza che al «mitico giovinetto» dovesse esser fatta risalire, almeno, l’origine dell’omonimo fiore<sup>11</sup>; il che, come abbiamo letto poco fa, risulta ingrediente di non poco conto nel passo albertiano, che approda a definire «la pittura fiore d’ogni arte».

Leon Battista Alberti fa dunque a meno, e intenzionalmente, anche di un Plinio troppo marcatamente scettico sulla figura di Narciso. E questo può consentirci ulteriori eliminazioni da una lista ideale di possibili ascendenze, quelle che ci vengono fornite dalla consultazione dei repertori di onomastica: per esempio, per limitarci per intanto a due autori del II sec. d.C., Luciano di Samosata e Pausania il Periegeta. Il primo, del cui influsso su molte ispirazioni albertiane (dal *Momus* alle *Intercoenales*) siamo da tempo informati, si limita ad elencare il nome del «mitico giovinetto» in sequenze di proverbiali e disinvolute bellezze, spesso in stretta contiguità con Giacinto – che i miti, come vedremo, a volte addirittura sovrappongono a Narciso –: così nel secondo libro della *Storia vera*<sup>12</sup> e, ancora con maggiore durezza, all’inizio del breve *dialogo* tra Menippo e Ermete, dove Narciso, non diversamente da altri emblemi di fuggevole fascino, è ridotto a «ossa e teschi privi di carne per lo più identici»<sup>13</sup>.

Quanto a Pausania, al libro IX, dedicato alla Beozia, della *Descrizione della Grecia*<sup>14</sup>, di cui per altro sono noti solo codici tardoquattrocenteschi, il che ad ogni modo non esclude una qualche, compendiarica o derivata, conoscenza albertiana, gli spetta la più recisa confutazione della *fabula* di Ovidio: «Ma è del tutto stupido immaginare – scrive – che un uomo abbastanza vecchio da innamorarsi fosse incapace di distinguere un uomo dalla sua immagine riflessa. Esiste un'altra versione della storia a proposito di Narciso, meno popolare dell'altra, ma non priva di supporti. Essa riferisce che Narciso aveva una gemella; essi erano del tutto simili in apparenza, i loro capelli erano gli stessi, indossavano abiti simili e andavano a caccia insieme. La storia procede informandoci che Narciso si innamorò di sua sorella, e quando la ragazza morì, volle andare alla fonte, ben sapendo che avrebbe visto la propria immagine riflessa, ma, a dispetto di tale conoscenza, trovando sollievo al suo amore con l'immaginare che non avrebbe visto il proprio riflesso ma una somigliante raffigurazione di sua sorella...».

Come si può notare, la versione di Pausania, assai più amaramente luttuosa rispetto a quella di Ovidio, introduce il tema dell'incesto, centrale – come vedremo – in molte altre pieghe del mito di Narciso; essa risulta inoltre non troppo remota, almeno per certi riguardi, dalla proposta albertiana. In due punti, soprattutto: nella sottolineatura che Leon Battista fa delle potenzialità del linguaggio iconico a comunicare nel tempo, a presentificare un'assenza, che immediatamente precede l'affermazione di Narciso come inventore della pittura<sup>15</sup>, ritroviamo gli accenti e gli obiettivi del gesto di quest'ultimo nella pagina di Pausania; dove pure – a proposito della dichiarata sfiducia a credere che uno sviluppato adolescente potesse confondere e scambiare la propria immagine – è dato cogliere una implicita allusione alle leggende apelliane, cui anche Alberti si riferisce in questa stessa zona del suo trattato<sup>16</sup>. Il che potrebbe forse portarci a concludere in favore di una certa dimestichezza di Leon Battista almeno con alcune porzioni della *Descrizione della Grecia*; ma anche qui con la forzosa necessità di espungerla come fonte diretta di un Narciso inventore della pittura.

E altrettanto possiamo dire per Stazio, che nelle *Selve*<sup>17</sup> si limita ad un convenzionale e rapidissimo accenno allo specchiarsi del giovinetto nella fonte; ovvero per Lattanzio, cui dobbiamo un erudito ma per noi non pertinente commento al testo ovidiano<sup>18</sup>.

Chi dunque? Non voglio dare l'impressione di essere il primo che si sia posto il problema, che mostra invece – e questo è noto agli specialisti – i segni di un dibattito assai qualificato. A partire dalla tesi, sostenuta sin dal 1916 da Flemming<sup>19</sup>, che vuole l'affermazione albertiana ricalcata su un passo delle *Enneadi* di Plotino<sup>20</sup>, segnatamente laddove si sostiene che Narciso, come chi confonde la natura dell'autentica bellezza, «volle abbracciare la sua ombra». Il che pare riecheggiare puntualmente la frase di Leon Battista: «Che dirai tu essere dipingere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte?». Non consideriamo neppure, per intanto, che anche il testo di Ovidio parla, e in più punti, di “abbracci”. E diamo conto, piuttosto, dell'obiezione – su cui totalmente concordo – che Erwin Panofsky sottolinea nelle note della sua *Idea* del 1924, ribadendo con Janitschek una più probabile ascendenza ovidiana: «Plotino dunque – scrive Panofsky – evoca il mito di Narciso come un avvertimento a non perdersi in una bellezza ch'è meramente sensibile: l'Alberti invece [...] rievoca il

mito stesso per definire le origini della pittura quale derivazione dall'amore del bello, ed assomigliarne la funzione ad un abbracciare un'immagine eguale (non solo nell'apparenza): resta quindi difficile sostenere che in ambo i casi il paragone abbia assunto lo stesso significato»<sup>21</sup>. E mentre non possiamo non osservare che Panofsky, sia pure in poche righe, fornisce già una complessiva interpretazione del passo di Leon Battista (e su questo mi pare che si debba aggiungere qualcosa: e proverò a farlo) vale per intanto la pena di completare, sia pure schematicamente, il seguito della discussione, che coinvolge essenzialmente André Chastel che, nel suo studio sui rapporti tra il pensiero ficiniano e l'arte, e in accordo con Flemming, ha considerato il passo del *De pictura* né più né meno che un *misunderstanding* albertiano del testo delle *Enneadi*, di lì a qualche decennio corretto da Marsilio<sup>22</sup>. Ma senza citare il collega, come ha notato Louise Vinge<sup>23</sup>.

Sia come sia, neppure Plotino rivendica a Narciso il merito o la colpa d'aver dato avvio alla pittura. Possiamo insomma arrestare questa nostra faticosa ricognizione e giungere ad una prima conclusione. Credo cioè che si debba riconoscere ad Alberti la vera invenzione di questo intrigante patronato, camuffata nei termini di una scaltra mistificazione, non diversamente da quanto gli era accaduto di fare all'inizio della sua carriera, allorquando aveva attribuito ad un inesistente Lepidus la sua *Philodoxeos fabula*, e anche in seguito<sup>24</sup>. Ma ciò determina appena uno spostamento del problema. Perché, dunque, Narcisso? E lo rende, spero, assai più pertinente al tema del nostro incontro.

Chi è Narciso?

In un bellissimo articolo pubblicato su «la Repubblica» il 29 dicembre 1994<sup>25</sup>, Claude Lévi-Strauss ha analizzato, secondo la linea fondata dallo straordinario e recente *Guardare ascoltare leggere*<sup>26</sup>, un celebre dipinto di Nicolas Poussin, *Eco e Narciso* o *La morte di Narciso* del Louvre, confrontando tra loro le diverse, ed anzi contrastanti, emergenze dei miti europei, eschimesi, amerindi. A partire, per dire il vero, soprattutto dalla figura di Eco; ma il discorso, come vedremo, coinvolge saldamente anche il suo impossibile amore. Nella riflessione europea, all'immagine della ninfa si lega sostanzialmente un valore positivo, intensamente venato di nostalgia; nell'eco cogliamo insomma la possibilità «di ravvivare, con la ripetizione, il caro ricordo di parole o di canti che già non sono più». Siamo nel clima di presentificazione di un'assenza che abbiamo già rintracciato in Leon Battista Alberti<sup>27</sup>. In quella extraeuropea, viceversa, Eco è «un demone malefico, che spinge all'exasperazione coloro che lo interrogano, ripetendo ostinatamente le loro stesse domande». Pietosa – suo malgrado, saremmo tentati di dire – solo nel caso che l'interlocutore sia un malvagio, come un orco che inseguisse una vittima, il nume del malinteso e degli equivoci è connotato da un ruolo dominante di paralisi, di ostacolo, di intralcio. Da un canto dunque, in Grecia e nelle infinite riprese testimoniate dal volume della Vinge, la nostalgia come conseguenza di un eccesso di comunicazione, di norma autoricorsivo; dall'altro il malinteso come difetto di comunicazione, ma stavolta con un interlocutore altro da sé. La divergenza di tali approcci al mito si traduce, sia pure con una significativa inversione, anche nei differenti e comunque dolorosi esiti della vicenda stessa di Eco: «mentre la ninfa greca – scrive ancora Lévi-Strauss – viene smembrata dai pastori che Pan, per vendicarsi di lei,

ha reso folli, l'eroina inuit fa da se stessa strazio delle proprie membra e trasforma in rocce i resti del proprio corpo».

D'altra parte, neppure nelle versioni greche del mito, e in tutte le infinite riprese testimoniate dal bel volume di Louise Vinge, è assente il malinteso, a cominciare da un Narciso che non sa distinguere la propria immagine da una concreta entità. È quel malinteso che Nicolas Poussin, il «pittore filosofo», ha saputo esprimere nel suo dipinto con una generale divaricazione degli arti dei personaggi, dei rami dell'albero sullo sfondo, degli sguardi. Secondo Lévi-Strauss vi contribuisce, con un ruolo non secondario, l'incesto, «paralisi degli scambi matrimoniali». Il riferimento è soprattutto, naturalmente, alla versione di Pausania cui ho fatto in precedenza riferimento, ma a questo proposito dovremmo in effetti aggiungere qualche ulteriore elemento.

Nella sua classica rassegna dei miti riferibili agli antichi dei della Grecia<sup>28</sup>, Carlo Kerényi ha suggerito una esplicita contiguità tra quello di Narciso e quello che riguarda gli amori dei due gemelli divini, Hermes e Afrodite, soprattutto per quanto concerne l'episodio dell'incontro del loro figlio, Eros, in Caria, nell'Asia Minore, con un'altra ninfa, Salmakis<sup>29</sup>. Quest'ultima trascorrevva tutto il suo tempo ad ammirare la propria immagine riflessa nell'acqua. Anche Eros, non diversamente da Narciso nei confronti di Eco, respinge le profferte d'amore di Salmakis, e non sa tuttavia resistere alla tentazione di entrare nell'acqua. Qui la ninfa lo abbraccia e gli dei le consentono di divenire tutt'uno con Eros, dando così vita ad Ermafrodito.

Non abbiamo naturalmente indizi che ci consentano di affermare la conoscenza, da parte di Leon Battista Alberti, di questa *fabula* tardiva, ancorché intessuta di qualche riferimento esiodeo. Ma vale ciononostante la pena di osservare come in un'altra tappa essenziale dell'itinerario espressivo albertiano, e cioè in quella sorta di *romanzo* a molte chiavi che è *Momus*, di pochi anni successivo alla redazione del *De pictura*<sup>30</sup>, il protagonista eponimo del testo, dio della malevolenza (di nuove difficoltà ed impacci di comunicazione, dunque), assuma, quasi alla fine del testo, dei connotati non troppo dissimili da Ermafrodito, maschio e femmina insieme. Nel terzo libro di *Momus* Zeus sogna di costruire una nuova città per gli dei: per questo sente il bisogno di consultare i filosofi sulla Terra, sia direttamente che inviando degli ambasciatori. Con i suoi modi sgradevoli Momus scombina il progetto, mostrando come l'unica città razionale sia quella costruita dagli uomini. Scontenta così soprattutto Giunone che, forte delle smisurate ricchezze offerte dai suoi fedeli, avrebbe in animo di edificare palazzi grandiosi. Ed è la dea a pretendere che Momus venga precipitato dall'Olimpo e conficcato nella terra, in una roccia in mezzo al mare, per esser più precisi. Né la punizione la soddisfa. Dato che il perfido dio ha tanto a lungo vituperato la natura femminile, ella chiede ch'egli venga privato della sua identità maschile<sup>31</sup>. Giove acconsente. Così Momus, già uomo, diventa donna, e il fatto avrà conseguenze anche riguardo al suo nome, che gli dei muteranno in *humus*: «Da allora in poi i celesti chiamarono *humus* il confinato e mutilato Momus, mutilandone così anche il nome»<sup>32</sup>.

Orbene, è certamente azzardato sostenere che Alberti voglia affermare con questa narrazione, con questa *figura*, un'origine per l'architettura. Anche se egli proclamerà con evidenza, nel *De re aedificatoria*, concluso all'inizio del sesto decennio del XV sec., la natura pienamente razionale che ogni città degli uomini deve vantare. Il punto è

un altro, e risiede nella convinzione di Leon Battista che l'architettura sia per l'uomo un bisogno primario, conficcato, non diversamente da Momus nella sua roccia, nel profondo del suo cuore. Con ogni necessaria avvertenza, insomma, potremmo cogliere, nelle espressioni artistiche più a lungo indagate e direttamente praticate da Alberti, sempre una natura doppia dell'io: dimidiata, spezzata in due, in Momus; illusoriamente raddoppiata, in Narcisso.

Torniamo per un momento a Kerenyi. Che non solo propone un diverso etimo per il nome del «mitico giovinetto»: non torpore, come in Plinio, ma «stupore», ch'è termine esigente – nel suo rinviare a quella che potremmo sommariamente indicare come una logica della “meraviglia” – in ogni avventura di conoscenza, precedente o parallela (e spesso anche successiva) alla riflessione albertiana. Kerenyi suggerisce un'ulteriore prosimità mitica, che abbiamo in parte già accennato: quella tra Narciso e Giacinto. Come Eros, anche Giacinto nasce da una relazione incestuosa, quella tra Piero, padre delle Muse, e sua figlia Clio, cui pertiene la storia. E anche Giacinto, come Narciso, è segnato da un'intima doppiezza: «Si diceva che la sua immagine culturale ad Amicle, presso Sparta, rappresentasse un essere doppio, con quattro orecchie e quattro braccia»<sup>33</sup>.

Credo che dobbiamo cominciare a pensare a Narcisso, «della pittura stato inventore», come a una persona malata. E, sulla base dell'affermazione albertiana, a Narcisso come ad una possibile, interessante relazione tra arte e malattia. Non tra arte e medicina, invece: o assai meno. Ed è anche il momento di iniziare a considerare qualche aspetto del lungo racconto di Ovidio, nel III libro delle *Metamorfosi*, anche perché abbiamo notato in esordio come, per Alberti, «tutta la storia di Narcisso viene a proposito». Segnaliamo dunque, per intanto, che la vicenda prende avvio da quella di Tiresia.

Anche il famoso indovino, come Ermafrodito o, in modi drammaticamente diversi, Momus, aveva affiancato una natura femminile a quella maschile. Aveva infatti violato – cito dalla traduzione per Einaudi di Piero Bernardini Marzolla<sup>34</sup> – «con un colpo di bastone il connubio di due grossi serpenti in una verde selva» e pertanto era «divenuto – cosa prodigiosa – da uomo femmina, [ed] era rimasto tale per sette autunni»<sup>35</sup>. L'anno ancora successivo aveva ritrovato gli stessi serpenti, li aveva colpiti di nuovo e aveva potuto così riottenere la propria identità. Non la vista, invece, in seguito ad una risposta che Giunone (la stessa cui spettano anche le condanne di Eco e di Momus) aveva ritenuto offensiva. Zeus aveva risarcito la condanna consentendogli di «conoscere il futuro, alleviandogli la punizione con quell'onore».

La prima a verificarne l'efficacia fu la madre di Narciso, la ninfa Liriope, che l'aveva concepito in seguito all'unione con la violenta corrente del fiume Cefiso. La profezia richiesta (Narciso sarebbe giunto ad una tarda vecchiaia?) ha una certa attinenza con un ambito di carattere medico. Molto meno il responso: «Si se non noverit»<sup>36</sup>, se non conoscerà se stesso. Se non scruterà dentro di sé, potremmo in qualche modo chiosare.

Il che ci aiuta forse a intendere un curioso silenzio albertiano, tanto più evidente se confrontato con una di poco successiva dichiarazione che Lorenzo Ghiberti affida al primo dei suoi tre *Commentari*. Si tratta della opportunità, per l'artista, di conoscere i rudimenti essenziali della medicina<sup>37</sup>: «Non bisogna esser medico come Ypocrate e Avicenna e Galieno – scrive Ghiberti<sup>38</sup> –, ma bene bisogna avere vedute l'opere di loro, avere veduto notomia, avere per numero tutte l'ossa che sono nel corpo dell'uomo,

sapere i muscoli [che] sono in esso, avere tutti i nervi e tutte le legature che sono nella statua virile. Altre cose di medicina non bisognano tanto».

Leon Battista tace del tutto, al riguardo. Forse per un rispettoso adeguamento, almeno in questo caso, a quanto aveva scritto Plinio nella sua *Storia naturale*. Ove non solo si denunciano le pratiche anatomiche come inutilmente crudeli, ma anche le difficoltà, per l'uomo, a fare luce dentro di sé<sup>39</sup>. E ancora: se confrontiamo tra loro l'impostazione del libro dedicato, almeno all'inizio, a tracciare una sintetica storia della medicina (il XXIX) e quella del XXXV, dove, come abbiamo veduto, si delinea la storia dell'arte, possiamo constatare una vistosa contrapposizione. Mentre in quest'ultimo il denaro è l'indicatore privilegiato del valore ma, meglio, del rilievo culturale dell'opera artistica, nell'altro esso è avviso di una disdicevole conduzione morale, posta in atto da un'«arte» che ha incrementato «la propria fama anche con la malafede»<sup>40</sup>. Emblematico, in tale prospettiva, l'episodio<sup>41</sup> in cui Ippocrate dà fuoco al tempio di Esculapio a Cos dopo aver ricopiato, per mero fine di lucro, i sintomi e i rimedi comprovati, che i malati vi avevano scritto dopo aver conseguito la guarigione. Ma non mancano ulteriori manifestazioni di scetticismo e diffidenza, costantemente biasimate<sup>42</sup>. Sino ad una significativa conclusione: «Questo è il quadro della situazione: la corruzione dei costumi, la cui causa principale è la medicina, solo la medicina, conferma ogni giorno la profezia di Catone e convalida il suo oracolo, secondo cui “basta avere una conoscenza superficiale delle invenzioni del genio greco, senza approfondirle”». È quasi inutile sottolineare – e del resto vi ritorneremo<sup>43</sup> – il peso di questa finale esortazione alla «conoscenza superficiale». Ma ricordiamo ancora una volta che per Alberti la pittura non è «altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte».

L'amore di Narcisso per la superficie pare dunque rendere impraticabile, nella prospettiva albertiana, un approfondimento delle relazioni tra arte e medicina. Torniamo piuttosto alla sua “malattia”. Nel suo bel libro su *Narciso e Pigmaliione*, Gianpiero Rosati ha osservato, anche sulla scorta di Agamben<sup>44</sup>, come la riflessione medievale sul «mitico giovinetto» avesse accentuato «non tanto il motivo dell'amore in sé quanto piuttosto quello dell'illusione, dell'amore per un'immagine vana»<sup>45</sup>. Questa era la più concreta tradizione, rispetto a quella, fittizia, della «poetarum sententia», con cui Alberti aveva dovuto misurarsi, sia pure tra i suoi amici, come egli ci avvisa: il che rende, se possibile, ancora più curiosa la sua elevazione di Narcisso a patrono della pittura. Certo, Leon Battista conosceva con buona probabilità il motto di Isidoro: «pictura autem dicta quasi fictura»<sup>46</sup>, ma questo non prometteva nulla di buono nel faticoso cammino, che Alberti condivide, di riscatto dell'arte figurativa dalle pratiche *meccaniche* – ne sarebbe prova bastante la dedica del *De pictura* a Brunelleschi, quasi appena uscito dal carcere ove era stato rinchiuso per non aver voluto corrispondere, in nome della dignità liberale dell'artista, le quote dovute alla sua fraglia di mestiere; ma disponiamo di molti altri riscontri nel testo del trattato.

A questo rapporto con una vana *imago* aveva contribuito anche Boccaccio, con l'interpretazione allegorica di Eco e di Narciso fornita nella *Genealogia Deorum*<sup>47</sup>: dove il giovinetto mutato in fiore risultava emblema della *vanitas*<sup>48</sup> in forza, si noti, del valore assunto dalla ninfa amplificatrice e ripetitrice delle parole altrui, ossia quello di *reputatio*, la fama. Non possiamo non soffermarci per un momento su questo aggancio,

che ci dischiude un'intera, e a prima vista insospettabile, prospettiva, e forse anche una prima ragione della scelta di Narciso, operata da Alberti, a patrono della pittura. Com'è da tempo noto<sup>49</sup>, e almeno a partire da Dante<sup>50</sup>, è per l'appunto sul tema della *fama* che si inizia a impostare quel confronto tra linguaggio verbale e linguaggio iconico che trova proprio nel *De pictura* un momento, una tappa, di straordinario rilievo, specie nel terzo e conclusivo libro, dove Leon Battista insiste, con martellante frequenza, sulle somiglianze tra i due codici, a partire da una comune e radicata esigenza comunicativa<sup>51</sup>.

Quanto questo articolato, parallelo e analogo procedere tra espressività iconica e verbale gli possa essere stato suggerito da una meditazione sulla *fabula* ovidiana – perché è ad Ovidio che occorre tornare – è tutt'altro che agevole dire. Tanto più che nel *De pictura*, come abbiamo visto sin dall'inizio, è solo Narciso a comparire, senza alcun esplicito riferimento ad Eco: a significare insomma, in tale contesto di relazioni interlinguistiche, piuttosto lo statuto effimero di ogni espressione che la diffusione di riconosciute *reputations*. Varrà la pena di aggiungere una sottolineatura a proposito della figura di Eco, così come essa risulta connotata nel racconto delle *Metamorfosi*, prima esplicita coniugazione del mito della ninfa con quello del bellissimo e scontroso giovinetto di Beozia.

Anche Eco, come abbiamo accennato in precedenza, ha subito il castigo di Giunone: come Tiresia, come Momus. Sentitasi tradita dalla ninfa che, con i suoi lunghi discorsi, le impediva di scoprire alcuni amori di Giove, la dea l'aveva condannata ad essere *resonabilis*, a divenire colei che «rimanda i suoni»<sup>52</sup>, incarnazione di una illusione comunicativa, e di una concreta paralisi. Che conduce, come osserva Rosati, ad una realtà di soli riflessi, in nessun modo oggettiva, solo «determinata dal soggetto che la crea»<sup>53</sup>. Un mondo di cangianti ovvero reiterate apparenze<sup>54</sup>, assai prossimo, come vedremo tra breve, all'unico mondo che costituisce, in Alberti, l'esperienza e la stessa conoscenza delle cose. Un mondo di *immagini*, potremmo aggiungere, dato che, come nuovamente Rosati ha opportunamente notato, «l'idea dell'accostamento di Eco e Narciso e delle due analoghe illusioni, dell'immagine e del suono, potrebbe esser stata suggerita al nostro poeta dal termine *imago vocis* (o semplicemente *imago*), con cui la lingua latina designava comunemente il fenomeno dell'eco»<sup>55</sup>. Il che ci permette di stabilire una maggiore pertinenza *figurativa*, per il passo del *De pictura*, tra i due protagonisti della *fabula* di Ovidio.

Avevo promesso una qualche aggiunta alla complessiva interpretazione che Panofsky fornisce, in *Idea*<sup>56</sup>, all'impiego albertiano del mito di Narciso, risolvendolo in un voler «definire le origini della pittura quale derivazione dall'amore del bello»: in una parola, sostanziando l'arte figurativa in un oggettivo parametro estetico. Mi pare, da un lato, che un siffatto ancoraggio sia molto lontano dallo sguardo di Leon Battista sulla realtà, costantemente pervaso dall'insuperabile percezione di insondabili superfici, di duplicità e contraddizioni, come ha da tempo, e assai lucidamente, osservato Garin<sup>57</sup>; che, inoltre, e in particolar modo per quanto si riferisce alla pittura, si debba tenere in giusto conto la scelta di Alberti di porvi all'origine una figura sofferente.

«Tutta la storia di Narciso viene in proposito». Anche la maledizione che gli rivolge un giovane non contraccambiato («Che possa innamorarsi anche lui e non possedere chi ama!»<sup>58</sup>); anche i classici sintomi della malattia (inappetenza, rifiuto di bevande, incapacità di riposo) che lo pervadono; anche il lungo grido che dichiara il suo dolore<sup>59</sup>;



anche, e forse soprattutto, l'impossibilità, comune alla stessa Eco, di colmare quelle minime, ma assolute distanze che ci separano da ciò che senza troppe speranze inseguiamo: e non importa se si tratta dell'amore, di un amante, della verità del reale.

La malattia di Narciso è quella di ogni uomo che diffida di troppo agevoli certezze, che sperimenta la complessità incontrollabile della vita, che rifiuta falsificatorie e consolanti strategie di rappresentazione o di riproduzione del mondo contraddittorio che lo ospita. È la stessa di Leon Battista. E se ne avessimo il tempo – ma non è certo questa la sede – potremmo verificare in quante circostanze anche Leonardo da Vinci, pur senza dimostrare mai troppa considerazione per Alberti, raccolga, faccia suo e sviluppi, nei tanti abbozzi del mai concluso *Trattato della pittura*, questa perdurante – e produttiva – tensione tra arte e reale che potremmo d'ora in poi chiamare, chiaritone ormai, come spero, il senso, la “sindrome di Narciso”.

La coscienza dolorosa di tale irrimediabile fragilità non è tuttavia, ritengo, senza appello. O senza medicina, in altri termini. In un suo saggio di oltre trent'anni fa<sup>60</sup> – solo da pochi mesi tradotto in italiano – Ernst H. Kantorowicz ricostruisce con straordinaria finezza il processo che, tra fine Medioevo e Umanesimo, gradualmente elaborava, a partire da considerazioni di carattere squisitamente giuridico (ed è quasi inutile ricordare che questa è la formazione di Alberti), la teoria della *sovranità* dell'artista creatore. Né Narciso né Leon Battista vi compaiono: ma nella sequenza di *aequiparationes* che lega Dio al pontefice, all'imperatore, al poeta – tutti accomunati dalla prerogativa di poter «*Ens non esse facit, non ens fore*»<sup>61</sup>, di cancellare ciò che è, di dare realtà a ciò che non è –, possiamo scorgere forse la più autentica motivazione che spinse Alberti ad eleggere un personaggio della poesia a patrono della pittura. La sua è un'ulteriore *aequiparatio*. Lo scopo, quello di conferire anche all'artista del linguaggio iconico la stessa dignità degli dei. Il prezzo da pagare, un male incurabile: la passione dello sguardo.

## NOTE

- <sup>1</sup> Cfr. S. DORNA, *Che cos'è l'arte? 822 definizioni di qualcosa d'indefinibile*, Torino 1994.
- <sup>2</sup> P. BAROZZI, *Voglio essere una macchina (la fotografia di Andy Warhol)*, Milano 1979.
- <sup>3</sup> DORNA, *Che cos'è l'arte* cit., p. 10.
- <sup>4</sup> Vv. 339-512.
- <sup>5</sup> Cfr. L. VINGE, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund 1967.
- <sup>6</sup> Cfr. G. ROSATI, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze 1983.
- <sup>7</sup> Cfr. M. BETTINI, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992.
- <sup>8</sup> Cfr. al riguardo E. KANTOROWICZ, *La sovranità dell'artista. Mito e immagine tra Medioevo e Rinascimento*, Venezia 1995, pp. 24-25.
- <sup>9</sup> Che potrebbe al più guidarci a scoprire una relazione tra arte e medicina: cfr. *Institutio oratoria*, III, II, 3: «La natura ha dato inizio alla parola, l'osservazione all'arte [*initium artis observatio*]. Gli uomini infatti, come nella medicina, vedendo alcune cose salutari, altre no, dall'osservazione di esse arrivarono all'arte...».
- <sup>10</sup> Cfr. GAIO PLINIO SECONDO, *Storia naturale*, a cura di Gian Biagio Conte e Giuliano Ramucci, Torino 1982-1988, t. V, 1988, lib. XXV, cap. 5, p. 306: «La questione degli inizi della pittura è molto incerta e del resto esula dal nostro compito...». Com'è noto, Plinio deriva l'impostazione e le scansioni della sua «storia dell'arte», non diversamente da Quintiliano, dai testi, non pervenutici, dello scultore e teorico ateniese Senocrate.
- <sup>11</sup> Cfr. *ivi*, t. III/2, 1985, lib. XXI, cap. 75, p. 227 e 229: «I medici impiegano due specie di narciso, quello a fiore purpureo e quello erbaceo; quest'ultimo è dannoso per lo stomaco e quindi viene utilizzato come emetico e come lassativo; è nocivo per i legamenti, dà un senso di pesantezza alla testa, ed è chiamato narciso da *narke* [torpore], non dal mitico giovinetto».
- <sup>12</sup> Cfr. LUCIANO, *Dialoghi*, a cura di Vincenzo Longo, t. II, Torino 1986, XXVII [14], 17, p. 165: «Vidi anche Socrate, figlio di Sofronisco, che stava chiacchierando con Nestore e Palamede: erano intorno a lui lo spartano Giacinto e il tespiese Narciso, Ila e altri belli...»; *ivi*, 19, p. 169, dove entrambi risultano dediti a pratiche omosessuali con Socrate; ma cfr. ancora t. III, Torino 1993, LXX [61], 24, ove i nomi di Giacinto e Narciso, al plurale, denotano gli «schiavetti, belli e provvisti di chioma», dei ricchi scherniti dall'autore.
- <sup>13</sup> *Ivi*, t. I, Torino 1976, X, 18 [5]: «MEN. Dove sono, o Ermete, i belli e le belle? Fammi da guida, ché sono arrivato di fresco. ERM. Non ne ho il tempo, o Menippo, ma basta che dia uno sguardo là, a destra: ci sono Giacinto, Narciso, Nireo, Achille, Tiro, Elena, Leda e insomma tutte le antiche bellezze. MEN. Io vedo soltanto ossa e teschi privi di carne per lo più identici. ERM. Eppure sono quelle le ossa che tu sembri disprezzare, che tutti i poeti ammirano».
- <sup>14</sup> Cap. XXXI, 7-9.
- <sup>15</sup> Cfr. L.B. ALBERTI, *De pictura*, II, 25 (in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, Bari 1973, p. 44): «Tiene in sé la pittura forza divina non solo quanto si dice dell'amicizia, quale fa gli uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta ammirazione dell'artefice e con molta voluttà si riconoscono»; sulla questione cfr. anche BETTINI, *Il ritratto* cit., p. 10, ove, a proposito dell'*invenzione* della scultura, attribuita a Butade, vasaio in Sicione, si osserva: «La fonte di questo impulso alla creazione artistica (anzi, alla scoperta artistica) è dunque specificamente costituito dal *rimpianto* per una persona assente: quel particolare tipo di "desiderio inappagabile" che in greco porterebbe il nome di *pòthos*, e in latino quello di *desiderium*».
- <sup>16</sup> Cfr. p. es. *ivi*, II, 31.
- <sup>17</sup> *Silvarum libri*, I, V, 55.
- <sup>18</sup> Cfr. LACTANTI PLACIDI *Argumenta Metamorphoseon Ovidii*, in *Mythographi latini*, a cura di Thomas Munker, Amsterdam 1681, t. II, pp. 208-209.

- 19 Cfr. W. FLEMMING, *Die Begründung der modernen Aesthetik u. Kunstwiss. durch L.B. Alberti*, pp. 103 sgg.
- 20 *Enn.*, I, 6, 8.
- 21 E. PANOFSKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (1924), tr. it. Firenze 1952, p. 128.
- 22 Cfr. A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, Geneva-Lille 1954, p. 88.
- 23 Cfr. VINGE, *The Narcissus Theme* cit., p. 362. Per la discussione del passo plotiniano cfr. *ivi*, p. 37.
- 24 Cfr. G. MANCINI, *Vita di Leon Battista Alberti*, Roma 1911, p. 399.
- 25 C. LÉVI-STRAUSS, *Due miti e un incesto*, «la Repubblica», 29.XII.1994, pp. 24-25.
- 26 C. LÉVI-STRAUSS, *Guardare ascoltare leggere* (1993), tr. it. Milano 1994.
- 27 Cfr. *supra*, n. 14.
- 28 Cfr. C. KERENYI, *Gli dei della Grecia* (1951), trad. it. Milano 1963.
- 29 Cfr. *ivi*, p. 147.
- 30 Cfr. C. GRAYSON, *Leon Battista Alberti: vita e opere*, in *Leon Battista Alberti*, Catalogo della mostra a cura di Joseph Rykwert e Anne Engel, Milano 1994, p. 34.
- 31 Cfr. L.B. ALBERTI, *Momus o del principe*, a cura di Giuseppe Martini, Bologna 1942, p. 144, e, nella traduzione, p. 272: «A questo punto Giunone, piena di gioia, baciò Giove e gli disse: "Marito mio, hai fatto ciò che si doveva. Tuttavia vorrei ancora una sola cosa: che quel petulante e impudente di Momo, che ha inveito oltre ogni convenienza contro il sesso femminile, venga trasformato da semiuomo [Momus a questo punto era già stato evirato] in donna". Giove acconsenti».
- 32 *Ibidem*.
- 33 KERENYI, *Gli dei* cit., p. 121.
- 34 Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*.
- 35 *Ibidem*.
- 36 *Met.* III, 348.
- 37 Cfr. anche QUINTILIANO, *Inst. or.*, III, II, 3: «la natura ha dato inizio alla parola, l'osservazione all'arte. Gli uomini infatti, come nella medicina, vedendo alcune cose salutari, altre no, dall'osservazione di esse arrivarono all'arte».
- 38 L. Ghiberti, *I Commentari*, a cura di Ottavio Morisani, Napoli 1947, p. 5.
- 39 Cfr. PLINIO, *Storia naturale* cit., t. IV, Torino 1986, lib. XXVII [*Rimedi dagli animali I*], cap. 2, p. XXX: «Cominciamo dunque dall'uomo, che si scruta nel proprio corpo per il suo bene, indagine che appare subito piena di ostacoli...».
- 40 *Ivi*, lib. XXIX [*Rimedi degli animali II*], cap. 1, p. 263.
- 41 *Ivi*, cap. 2.
- 42 Cfr. per esempio, *ivi*, cap. 8, pp. 279 e 281: «E così, credetemi, la medicina è la sola arte in cui subito ci si affida al primo venuto che si professa medico, mentre in nessun'altra impostura c'è maggior pericolo».
- 43 Ma cfr. per intanto le considerazioni di A. LOWEN sul mito di Narciso (*Il narcisismo. L'identità rinnegata* (1983), tr. it. Milano 1985, p. 33): «Respingendo la Eco, Narciso ha anche respinto la propria voce. Ma la voce è l'espressione dell'essere interiore, del sé corporeo in quanto opposto all'apparenza superficiale. La qualità della voce è determinata dalla risonanza dell'aria nelle cavità interne. La parola "personalità" riflette questa idea. Nel termine *persona* è implicita l'idea che sia possibile conoscere un individuo dal suono della sua voce. Secondo questa interpretazione Narciso negò il suo essere interiore in favore dell'apparenza: una manovra tipica dei narcisisti».
- 44 Cfr. G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino 1977, pp. 73-83.
- 45 ROSATI, *Narciso e Pigmalione* cit., p. 67.
- 46 *Orig.* XIX, 16.
- 47 Cfr. al riguardo VINGE, *The Narcissus Theme* cit., pp. 102-104.

48 Sino ad anni tutto sommato recenti: cfr. O. RANK, *Ein Beitrag zum Narzissmus*, in «Journal für Psychoanalytische und Psychopathologische Forschungen», 1911.

49 Sulla questione cfr. infatti il capitolo, non privo di stimoli, su *Il rinnovamento giottesco nell'interpretazione letteraria del Trecento e del primo Quattrocento*, in M. BONICATTI, *Studi sull'umanesimo. Secoli XIV-XVI*, Firenze 1969, pp. 51-88. Per le affinità tra pittura e poesia a partire dalla fama cfr. anche E. PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale* (1960), tr. it., Milano 1971, pp. 27-28; inoltre, M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450* (1971), trad. it. Milano 1994.

50 Così come cogliamo nell'incontro col miniatore Oderisi da Gubbio, *Purg.* XI, 91-99.

51 Cfr. p. es. al cap. 55: «Voglio che i giovani, quali ora nuovi si danno a dipingere, così facciano quanto veggio di chi impara a scrivere. Questi in prima separato insegnano tutte le forme delle lettere, quali gli antichi chiamano elementi; poi insegnano le silabe; poi apresso insegnano componere tutte le dizioni. Con questa ragione ancora seguitino i nostri a dipignere. In prima imparino ben disegnare gli orli delle superficie, e qui se esercitino quasi come ne' primi elementi della pittura; poi imparino giugnere insieme le superficie; poi imparino ciascuna forma distinta di ciascuno membro...».

52 *Met.* III, 358.

53 ROSATI, *Narciso e Pigmalione* cit., p. 25.

54 Lo stesso di Narciso, cfr. *Met.* III, 432-434: «Credule, quid frustra simulacra fugacia captas? / Quod petis, est nusquam; quod amas, avertere, perdes! / Ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est» (Ingenuo, che stai a cercar di afferrare un'immagine fugace? Quello che brami non esiste; quello che ami, se ti volti, lo fai svanire. Questa che scorgi è l'ombra, il riflesso della tua figura).

55 Ivi, p. 23; cfr. al riguardo *Servius auctus* a Virg., *Georg.* 4, 50: «quae Graece θικγψχ, Latine imago dicitur».

56 Cfr. *supra*, n. 20.

57 Cfr. E. GARIN, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Roma-Bari 1975, soprattutto alle pp. 173-175; ma cfr. anche, sebbene l'espressione non sia in alcun modo riferibile ad Alberti, quanto osserva H. WOLFFLIN, *Rinascimento e barocco* (1888), trad. it. Firenze 1928, p. 38: «la pittura per se stessa produce i suoi effetti colle apparenze; essa non possiede alcuna verità materiale».

58 *Met.*, III, 405.

59 Ivi, 442-473.

60 Cfr. *supra*, n. 8.

61 KANTOROWICZ, *La sovranità* cit., p. 26.