NUOVA CORVINA

RIVISTA DI ITALIANISTICA

Direttore responsabile

A. Dante Marianacci
Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura per l' Ungheria - Budapest
Coordinatore d'area

Comitato di redazione

Imre Barna
Budapest

Zsuzsanna Fábián
Università degli studi di Budapest

Ilona Fried
Università degli studi di Budapest

Gábor Hajnóczi
Università Cattolica Pázmány Péter di Piliscsaba

János Kelemen
Università degli studi di Budapest

Imre Madarász
Università degli studi di Debrecen

József Pál
Università degli studi di Szeged

Giampaolo Salvi
Università degli studi di Budapest

Antonio Donato Sciacovelli
Scuola di studi superiori Berzsenyi Dániel di Szombathely

Győző Szabó
Università degli studi di Budapest

Ferenc Szénási
Università degli studi di Szeged, Istituto Superiore di Magistero

Luigi Tassoni
Università degli studi di Pécs

N. 10

NUOVA CORVINA

A. Dante Marianacci	Presentazione	5
	Leon Battista Alberti umanista, teorico delle arti e architetto	
Gizella Németh–Adriano Papo	Il secolo di Leon Battista Alberti: l'Italia all'avanguardia	8
Roberto Cardini	Alberti e Firenze	16
Mariangela Regoliosi	Alberti e gli studi umanistici	22
Éva Vígh	Moralità del *Momus*	31
József Takács	*Momo* – il problema del genere	38
Francesco Paolo Fiore	Leon Battista Alberti architetto	44
Gábor Hajnóczi	Alberti teorico delle arti	50
Pavel Kalina	La prima ricezione del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti nel Regno Boemo	59
Árpád Mikó	Il *De re aedificatoria* e la corte di re Mattia Corvino	71
Enikő Békés	La fortuna delle opere albertiane in Ungheria	77
Fulvio Senardi	In polemica con Petrarca? Una lettura del sonetto di Leon Battista Alberti: *«Io vidi già seder nell'arme irato»*	89

SOMMARIO

2004
N. 16

Recensioni

József Nagy	Studi sulla filosofia del linguaggio	102
Anett Andóczki	Simbolismo animale e letteratura	106
Luigi Tassoni	La poesia contemporanea	110
Fulvio Senardi	Tre libri – un problema	114
Andrea Moravcsik	*Cani dell'Inferno*	119
Judit Tekulics	Il *Galateo* Di Giovanni della Casa	122
Beáta Tombi	Sulla terra dei miti – L'opera di Vittorio Alfieri	125
Beáta Tombi	Sulla letteratura	128
László Tóth	Strutture grammaticali nella prospettiva della linguistica moderna	131
Gabriella Tóth–Zsuzsanna Fábián	Vocabolario tecnico-scientifico ungherese-italiano	135
Kata Bene	Dizionario italiano ungherese	139
Judit Józsa	Prešerniana	142
Adriano Papo	La «Sacra Primavera» dell'arte viennese	146
Antonio Donato Sciacovelli	Con un occhio all'Adriatico selvaggio…	149

Biografie 158

Divieto di riprodurre in tutto o in parte gli articoli senza citarne la fonte.

Istituto Italiano di Cultura
1088 Budapest, Bródy Sándor u. 8.

HU ISSN 1218-9472

Progetto grafico di Piergiorgio Maoloni

Preparazione:
Monographia Bt.

Stampa:
Stádium Nyomda

Budapest, dicembre 2004

Presentazione

A. Dante Marianacci

Quando il Prof. Gábor Hajnóczi, che ringrazio per essere stato, insieme a Norbert Mátyus, il curatore del presente fascicolo della *Nuova Corvina*, mi propose di organizzare un convegno internazionale sulla figura e sull'opera di Leon Battista Alberti, di cui ricorre quest'anno il VI centenario della nascita, accettai senza esitazione alcuna.

Scrittore in lingua latina e in volgare, letterato, famoso architetto, pittore, scultore, archeologo, teorico delle arti figurative, matematico, scienziato, musicista, Leon Battista Alberti ha rappresentato l'uomo nuovo del Rinascimento e un modello straordinario per i secoli avvenire.

Durante il convegno, che si è tenuto presso il nostro Istituto il 10 maggio scorso con il titolo «Leon Battista Alberti, umanista, teorico delle arti e architetto», alcuni tra i maggiori studiosi albertiani hanno affrontato diversi aspetti della sua complessa opera anche con riferimento alla ricezione nell'Europa Centrale.

Gli atti qui raccolti sicuramente rappresentano un contributo di rilievo che dal Centro Europa viene offerto per lo studio e la conoscenza di questo grande umanista.

Voglio esprimere il mio ringraziamento ai relatori del convegno e a tutti coloro che hanno collaborato alla sua realizzazione.

Il prossimo fascicolo della *Nuova Corvina* sarà dedicato al contributo culturale dei Paesi centro europei alla formazione della nuova Europa.

Leon Battista Alberti umanista, teorico delle arti e architetto

Il secolo di Leon Battista Alberti: l'Italia all'avanguardia

Gizella Németh–Adriano Papo

«Il Quattrocento – osserva Francesco De Sanctis nell'introduzione ai libri *Della famiglia* di Leon Battista Alberti – è un secolo di gestazione ed elaborazione. È il passaggio dall'età eroica all'età borghese, dalla società cavalleresca alla società civile, dalla fede e dall'autorità al libero esame, dall'ascetismo e simbolismo allo studio diretto della natura e dell'uomo. Il secolo ha tendenze varie e spiccate, ma non ne ha la coscienza. Nella sua coscienza c'è solo questo di chiaro e distinto: che la perfezione è nei classici e che in quel modello bisogna conformarsi»[1].

Leon Battista Alberti, «un uomo – secondo lo stesso De Sanctis citato sopra – che per la sua universalità parrebbe volesse abbracciare tutto il Quattrocento: […] pittore, architetto, poeta, erudito, filosofo e letterato»[2], era nato nel 1404, agli albori del XV secolo, il secolo in cui principiava la grande stagione dell'umanesimo italiano. Seguiamone le tappe principali.

Alla fine del Trecento la situazione politica italiana era estremamente frazionata, oltreché gravemente confusa; e della decadenza politica dell'Italia è cosciente lo stesso Alberti, che nel celebre proemio dei libri *Della famiglia,* interpreta la storia del nostro Paese in base al suo principio umanistico della virtù:

> E tu, Italia nobilissima, capo e arce di tutto l'universo mondo, mentre che tu fosti unita, unanime e concorde a mantenere virtù, a conseguire laude, ad ampliarti gloria; mentre che tuo studio e arte fu debellar è superbi, e essere umanissima e iustissima co' tuoi sudditi, e mentre che tu sapesti con animo rilevato e dritto sostenere le impetuose adversità, e riputasti non minor lode in ogni ardua e laboriosissima cosa vincere sofferendo, che evitarla schifando; et quanto tempo gl'inimici virtù, gli amici fede, e vinti misericordia in te essere conobbero; tanto tempo allora potesti contro alla fortuna

> e sopra tutti e mortali, e potesti in tutte l'universe nazioni inmettere tue sanctissime leggi, *fasces* e magistrati, e […] fusti pari agli dii, riverita, amata e temuta. Ora poi con tue discordie e civili dissenzioni subito incominciasti cadere di tua antica maiestà, subito le are, templi e teatri tuoi latini […] cominciarono essere piene di calamità e miseria, asperse di lacrime, celebrati con merore e pianti. E le barbare nationi, le serve remotissime genti, quali soleano al tuo venerando nome, Italia, rimettere ogni superbia, ogni ira, e tremare, subito queste tutte presoro audacia d'inrumpere in mezzo al tuo sanctissimo seno, Italia, sino ad incendere el nido e la propria antica sedia dello imperio di tutti gli imperii[3].

Insomma l'Italia non subì il giogo della fortuna, ma essa stessa consumò nelle discordie interne la propria virtù.

La sovranità era infatti incerta su molti territori e poteva anche capitare che sullo stesso territorio fosse esercitata una duplice giurisdizione: ciò portò ad una conflittualità interna, tra gli Stati, tra i principi, tra principi e semplici avventurieri, che soltanto la pace di Lodi del 1454 avrebbe momentaneamente sedato, sull'onda del pericolo dell'avanzata osmanica nei Balcani.

I principali Stati italiani del Quattrocento erano Milano, Venezia, Firenze, Napoli e gli Stati della Chiesa, mentre città minori come Mantova, Verona, Padova, Bologna, Pisa, Siena più che importanti centri politici erano importanti centri di cultura artistica e letteraria.

La Signoria viscontea di Milano, ducato dal 1395, aveva due direttrici d'espansione: una a est verso l'Adriatico, l'altra a sud verso il Po e oltre. A est, Gian Galeazzo Visconti conquistò Verona e Padova e minacciò da vicino la stessa Venezia; a sud, estese i propri domini su Parma, Piacenza, Bologna e addirittura, dopo aver varcato l'Appennino, su Pisa, Siena e Perugia. Alla morte di Gian Galeazzo lo stato milanese in parte si sfaldò, per ricomporsi momentaneamente con Filippo Maria, il quale dovette però subire la spinta espansionistica veneziana. Con la morte di Filippo Maria si estinse la signoria viscontea, in breve sostituita, dopo i tre anni della Libera Repubblica Ambrosiana, da quella di Francesco Sforza (1450).

A occidente del Ducato di Milano c'erano i possessi dei Savoia, che si stavano espandendo in Piemonte a danno dei marchesi di Saluzzo e Monferrato e che alla fine del Trecento avevano raggiunto il mare acquisendo le contee di Nizza e Ventimiglia. Dopo aver ottenuto il titolo ducale nel 1416, Amedeo VIII riordinò lo stato sabaudo prima di ritirarsi in convento: lo ritroveremo tra gli antipapi col nome di Felice V all'epoca del grande scisma d'occidente. A sud del Ducato di Milano troviamo la Repubblica di Genova con la Corsica, che risentiva, più di tutti gli altri stati italiani, dell'espansionismo milanese.

L'espansione di Gian Galeazzo nel Centro-Italia era stata contrastata dalla Repubblica di Firenze, che, dopo la sua morte (1402) e il disfacimento dei suoi domini, passò al contrattacco incorporando Pisa (1406), Cortona (1411) e Livorno (1421) ed estendendo la propria sovranità su gran parte della Toscana; rimasero indipendenti soltanto le due repubbliche di Lucca e Siena. Dopo il consolidamento nel territorio Firenze tentò addirittura la via d'una politica marinara, esclusivamente però in funzione del rafforzamento dei suoi commerci cittadini. Tuttavia, Firenze era governata

da un'oligarchia conservatrice, i cui interessi privati si intrecciavano strettamente con quelli pubblici e la situazione politica non cambiò sostanzialmente neanche con l'ascesa politica di Cosimo de' Medici (1434): il potere infatti rimase saldamente nelle mani di alcune famiglie legate da interessi comuni, né ci fu integrazione tra la città e il suo territorio; lo stato fiorentino sarebbe perciò rimasto uno stato municipale e centralizzato.

La Repubblica di Venezia, risolta l'annosa rivalità con Genova con la battaglia di Chioggia del 1380 e restaurata con la conseguente pace di Torino la sua sovranità sul mare Adriatico, ma non quella sulle città e isole dalmate, cominciò a espandersi in terraferma, puntando a ovest verso l'Adda, a est verso le Alpi Carniche e Giulie. La conquista veneziana della terraferma iniziò sotto il dogado di Michele Steno (1400–13) e proseguì sotto quelli di Tommaso Mocenigo (1414–23) e Francesco Foscari (1423–57). L'obiettivo della politica espansionistica della Serenissima era la protezione delle vie commerciali padane e friulane, soprattutto nell'ottica del potenziamento dei traffici coi paesi tedeschi. Così, dopo aver sottomesso Treviso ed eliminato la signoria dei Caminesi, Venezia sottomise Padova e Verona (1405), ma anche Vicenza, Belluno e Feltre, cancellando dalla carta geografica del Veneto le signorie dei Carraresi e degli Scaligeri; tolse a Filippo Maria Visconti le fiorenti città di Bergamo e Brescia arrivando fino all'Adda (pace di Ferrara, 1433) e raggiungendo infine il Mincio con la successiva pace di Cremona; a est, addirittura soppresse (1420) quello ch'era stato uno dei più vasti stati italiani: il Patriarcato d'Aquileia, dal 1077 dominio temporale d'una autorità ecclesiastica seconda soltanto al pontefice romano, ma coacervo di piccole e litigiose signorie locali (i Savorgnan, i da Porcìa, i conti di Spilimbergo, i conti di Valvasone, ecc), famiglie feudali in genere poco conosciute nello scenario politico italiano. Agli estremi confini orientali rimanevano indipendenti i conti di Gorizia e i signori di Duino-Walsee, fedeli sudditi imperiali, che puntarono ancor più a est, verso l'Istria e il Quarnero. A ovest e a sud della Repubblica troviamo invece le piccole signorie dei Gonzaga a Mantova e degli Estensi a Ferrara, a Modena e a Reggio. Venezia non seppe però integrare le città venete e lombarde che aveva conquistato e fondere il territorio su cui esercitava la giurisdizione, ma rimase, al pari di Firenze, una repubblica cittadina centralista con un entroterra disomogeneo e disarticolato.

Nell'Italia centrale gli Stati della Chiesa erano notevolmente frazionati anche se sotto la virtuale sovranità del Papa, che doveva però guardarsi le spalle da una parte dalle rissose e potenti famiglie della nobiltà romana (gli Orsini, i Colonna, i Caetani, ecc.), grandi latifondisti nel cosiddetto 'Patrimonio di San Pietro', dall'altra parte dai tentativi d'indipendenza di alcuni signori locali come i Montefeltro a Urbino, i Varano a Camerino, i Baglioni a Perugia, i da Polenta a Ravenna, i Malatesta a Rimini, i Bentivoglio a Bologna. Per di più, un anno dopo il rientro da Avignone (1377) era scoppiato il grande scisma d'occidente, che avrebbe lacerato per quasi quarant'anni la cristianità con la molteplice elezione di papi e antipapi, con la convocazione di drammatici e talvolta effimeri concili a Pisa (1409), a Cividale (1409), a Costanza (1414–18), a Basilea (1431–40) e con l'inevitabile schieramento degli stati europei dalla parte d'un Papa o da quella dell'altro. La supremazia del concilio sul Papa

affermata a Costanza fu in breve tempo revocata dal ritorno del pontefice all'assolutismo. La Chiesa non si rinnovò; a Costanza, la condanna di Wycliffe e il rogo di Hus arrestarono solo momentaneamente la propagazione di quelle idee di riforma che un secolo dopo avrebbero infiammato mezza Europa. Dal punto di vista politico, invece, dalla metà del secolo il Papato cominciò sempre più a occuparsi della sua posizione di potenza territoriale italiana.

Altrettanto confusa e sconcertante si presentava infine la situazione all'interno del Regno angioino di Napoli (il Regno di Sicilia «al di qua del Faro»), dove diversi pretendenti aspiravano contemporaneamente alla corona, approfittando anche dello scarso sentimento dello stato manifestato dai baroni locali. Ciononostante, ci fu all'inizio del Quattrocento un tentativo dell'irrequieto re Ladislao d'Angiò-Durazzo (1400–14) di estendere la propria sovranità sull'Italia centrale, dopo che aveva invano tentato di appropriarsi della corona d'Ungheria. Nel 1442 la dinastia angioina uscì dalla scena politica italiana e fu sostituita da quella aragonese, che con Alfonso V il Magnanimo s'insediò pure sul trono napoletano.

'Di là dal Faro', anche il Regno di Trinacria, dopo la pace di Caltabellotta (1302) di diritto sotto la dinastia aragonese, era invece di fatto sotto il dominio delle famiglie feudali, locali o catalane, che si dividevano privilegi e libertà, insofferenti dell'obbedienza a un effimero potere centrale. Ciononostante, dal 1442 gli Aragonesi governavano su Sicilia, Sardegna e su tutta l'Italia meridionale.

La situazione politica italiana si cristallizzò per un lungo periodo di tempo con la Pace di Lodi del 1454, allorché si fece una 'confederazione' tra Milano, Venezia, Firenze, Napoli e gli Stati della Chiesa «per difensione de' loro stati» – scrive Francesco Guicciardini nel I capitolo della sua *Storia d'Italia*, «avendo per fine principalmente di non lasciare diventare più potenti i viniziani; i quali, maggiori senza dubbio di ciascuno de' confederati, ma molto minori di tutti insieme, procedevano con consigli separati da' consigli comuni, e aspettando di crescere della altrui disunione e travagli, stavano attenti e preparati a valersi di ogni accidente che potesse aprire loro la via allo imperio di tutta Italia»[4]. La pace di Lodi «non è tanto il frutto di una sagace o sottile elaborazione politica – osserva Corrado Vivanti[5] – quanto una somma di debolezze: debolezze economiche e finanziarie, accresciute in questo periodo dalle aumentate necessità dei bilanci statali, in seguito allo sviluppo degli apparati amministrativi e militari, ma soprattutto debolezze interne dei singoli stati della penisola». La pace di Lodi fu infatti siglata non solo per la difesa dei singoli stati dagli aggressori esterni, ma anche – come del resto cita l'articolo d'apertura dello stesso trattato – per la «conservazione» di questi stati, necessità motivata dalle minacce di eventuali «turbatori» interni. In effetti, non mancarono le insurrezioni cittadine in diversi stati italiani, ma anche congiure interne alle stesse classi dirigenti italiane, a riprova del malcontento che serpeggiava un po' ovunque. La lega italica, che s'incrinerà soltanto con la morte di Lorenzo de' Medici (1492), garantirà quarant'anni di pace, di 'equilibrio' interno, di dissuasione alle invasioni straniere, ma confermerà il frazionamento della Penisola evitando, proprio in base alla sua essenza, il prevalere di uno stato sugli altri e pertanto il formarsi di uno stato nazionale. Questo immobilismo politico degli stati italiani favorirà invece il processo di decadimento sociale dell'Italia col

progressivo distacco tra il potere e i sudditi e nulla faranno gli intellettuali per colmare questa lacuna; anzi gli umanisti italiani, rinunciando al loro compito di mediazione e ormai inseriti negli organismi governativi, si trasformeranno in cortigiani, distaccandosi così dalla vita politica. Un esempio della disaffezione dalla politica traspare proprio dalle pagine dei libri *Della famiglia* di Leon Battista Alberti:

> Alla domanda di Lionardo: «Chiamate voi forse, come questi nostri cittadini, onore trovarsi nelli ufici et nello stato», Giannozzo risponde: «Niuna cosa manco, Lionardo mio, niuna cosa manco, figliuoli miei; niuna cosa a me pare in uno uomo meno degna di riputarsela ad onore che trovarsi in questi stati. E questo, figliuoli miei, sapete voi perché? Sì perché a noi Alberti ce ne siamo fuori di questi fummi, sì anche perché io sono di quelli che mai gli pregiai. Ogni altra vita a me sempre piacque più troppo che quella degli, così diremo, staterecci. Et a chi non dovesse quella al tutto dispiacere? Vita molestissima, piena di sospetti, di fatiche, pienissima di servitù. Che vedi tu da questi i quali si travagliano agli stati essere differenzia a publici servi?»[6].

L'equilibrio tra gli stati concluso a Lodi garantirà però l'affermazione degli ideali del Rinascimento.

A ogni modo, dopo molti secoli l'Italia praticamente non conobbe la dominazione, ma neanche l'ingerenza straniera, almeno fino all'arrivo degli Aragonesi nell'Italia meridionale «al di qua del Faro». La Francia era infatti impegnata nell'estenuante guerra dei Cent'Anni contro l'Inghilterra, iniziata come conflitto feudale e dinastico, proseguita come conflitto tra due principi intenzionati a imporre la propria sovranità, espressione d'un nuovo modo d'intendere gli stati e lo stesso concetto di sovranità. L'Impero, dopo il lungo regno di Sigismondo (1410–37), passò di mano dai Lussemburgo agli Asburgo con Alberto II (1437–39) e Federico III (1440–93) e si rivolse sempre più al Centro-Europa: alla Boemia, alla Polonia e all'Ungheria, paesi dove regnava ancora la feudalità; l'imperatore non esercitava però un'effettiva autorità sui territori della Germania.

In effetti, tra gli stati italiani impegnati in conflitti con potenze straniere nel corso del XV secolo troviamo soltanto la Repubblica di Venezia, che, avendo sospeso il pagamento del tributo annuo dovuto al regno magiaro in seguito alla pace di Torino, nel 1411–13 fu chiamata a difendere i suoi domini di terraferma da un'invasione di agguerrite truppe magiare, condotte da Filippo Scolari, *alias* Pippo Spano, mentre un altro fronte di guerra si apriva contemporaneamente in Istria e in Dalmazia. Tuttavia, Sigismondo intendeva anche ristabilire la sovranità imperiale sui territori della terraferma veneta, e nella fattispecie su quelli delle ex signorie dei della Scala e dei da Carrara che Venezia aveva usurpato. Dopo una tregua siglata in Friuli in seguito ad alternanti vicende belliche, la guerra riprese alla scadenza della stessa nel 1418–20 e si concluse con la conquista della 'Patria del Friuli', di cui si è già detto.

A metà del Quattrocento – strano a dirsi – il Ducato di Borgogna era insieme alla Repubblica di Venezia una delle maggiori potenze dell'Europa occidentale; il Ducato di Borgogna e Venezia erano infatti gli stati più importanti con i quali dovette trattare il papa Pio II quando nel 1458 convocò le nazioni europee nella dieta di Mantova. Il Ducato di Borgogna è un esempio di stato che non divenne mai uno stato

nazionale: esso era un agglomerato di territori, assemblati con matrimoni, eredità, acquisti e anche conquiste, uniti soltanto dalla devozione personale al duca; essi formavano anche una specie di stato cuscinetto tra Francia e Impero, dai Paesi Bassi alla Svizzera, lungo la valle del Reno. Un'altra anomalia di questo 'stato', che non era unitario neanche economicamente, era rappresentata dall'appartenenza feudale di alcuni dei territori che lo componevano al re di Francia e di altri all'imperatore romano-germanico. Con la morte dell'ultimo duca, Carlo il Temerario, caduto a Nancy nel 1477 combattendo per riconquistare la Lorena, il ducato si sfasciò e smembrò nei territori che lo avevano fino ad allora labilmente composto.

In Spagna, mentre la dominazione musulmana veniva confinata al Regno di Granada nell'estremità meridionale della penisola iberica, i contrasti interni tra Castigliani e Aragonesi a lungo frenarono le velleità espansionistiche di quest'ultimi nel Napoletano. Nei Balcani, invece, dopo la battaglia del Cossovo (1389) i Turchi avevano stretto in una morsa d'acciaio il basileo di Costantinopoli. La vittoria di Tamerlano (1402) ad Ankara ritardò di mezzo secolo la conquista ottomana di Costantinopoli, che alla fine capitolerà il 29 maggio 1453. La vittoria di Belgrado del 1456 del reggente d'Ungheria Giovanni Hunyadi arrestò momentaneamente l'avanzata osmanica verso il bacino carpatodanubiano, mentre l'ascesa al trono magiaro del figlio di Giovanni Hunyadi, Mattia Corvino (1458–90), fece ben sperare per la cacciata degli Ottomani dalla Balcania; sennonché, Mattia, dopo una prima fase di successi militari contro i Turchi, volse la direttrice della sua politica a ovest e conquistò addirittura Vienna.

Fra tutte queste note dolenti, una positiva: lo sviluppo dell'umanesimo e dell'arte del primo Rinascimento.

È veramente eccezionale e vastissimo il numero di filologi, filosofi, pedagoghi e letterati che invasero la scena culturale italiana del Quattrocento, sulla scia di Francesco Petrarca e Coluccio Salutati, quest'ultimo morto proprio all'inizio di questo secolo; facciamone soltanto qualche nome: Cristoforo Landino, Gasparino Barzizza, Antonio Loschi, Leonardo Bruni, Pier Paolo Vergerio, Guarino da Verona, Vittorino da Feltre, Poggio Bracciolini, Francesco Barbaro, Flavio Biondo, Antonio Beccadelli detto il Panormita, Giannozzo Manetti, Francesco Filelfo, Bartolomeo Fazio, Enea Silvio Piccolomini, Matteo Palmieri, Lorenzo Valla, Giovanni «Gioviano» Pontano, Niccolò Perotti e appunto Leon Battista Alberti, il quale, oltreché letterato, fu filosofo, architetto e teorico dell'arte.

Molti di questi umanisti entrarono nella curia pontificia dopo che il papa Innocenzo VII, sotto l'influenza dell'arcivescovo di Milano Bartolomeo della Capra, aveva aperto le porte alla nuova cultura: oltre a Coluccio Salutati, che fu curiale prima di entrare nella cancelleria fiorentina, ricordiamo il Barzizza, il Bracciolini, il Bruni, il Loschi, il Vergerio e lo stesso Leon Battista Alberti. Alcuni degli umanisti romani li ritroveremo anche nella segretaria del concilio di Costanza. Il papa Niccolò V (1447–55) incentivò invece l'attività edilizia che affidò allo stesso Alberti e a Bernardo Rossellino, invitò alla sua corte grandi pittori come il Beato Angelico e Andrea del Castagno, e umanisti come il Guarino, il Filelfo e il Perotti. In genere, agli umanisti, ottimi oratori e latinisti, si richiedeva di sostenere con le loro orazioni e le loro lettere

l'operato dei rispettivi governanti; in altre parole, i governanti si servivano di loro per ottenere facilmente il consenso dei sudditi.

A Venezia un'importante scuola autoctona si sviluppò invece nella pittura; aveva le proprie radici nelle botteghe dei mosaicisti, dai quali i pittori ereditarono l'interesse per la luminosità e per il colore. A metà del Quattrocento la pittura veneziana fu trasformata da due nuove influenze: la tecnica dei colori ad olio originaria dei Paesi Bassi e il nuovo spirito rinascimentale proveniente da Firenze, in cui si combinavano la padronanza della prospettiva, la concezione matematica della composizione, lo studio ammirato dei modelli dell'antichità classica, ma anche l'interesse per l'uomo, per la natura, per il paesaggio, per la narrazione, per la storia. Due grandi scuole nacquero alla metà del Quattrocento, quella del padovano Francesco Squarcione, di cui fu apprendista lo stesso Andrea Mantegna, e quella, senz'altro più importante, di Jacopo Bellini, apprendista e seguace di Gentile da Fabriano, che nel 1408 aveva avuto l'incarico di dipingere la sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale. La pittura di Jacopo Bellini sopravvisse soprattutto attraverso l'opera dei figli Giovanni e Gentile, quest'ultimo il primo d'una lunga serie di pittori (tra i quali Vittore Carpaccio, suo contemporaneo) che si compiacquero di dipingere scene di vita veneziana. Un'altra delle capitali italiane dell'arte era in questo periodo Ferrara: basti ricordare Cosmé Tura e Francesco del Cossa tra i pittori e Biagio Rossetti tra gli architetti che operarono nella capitale estense.

A Napoli, Alfonso d'Aragona incrementò lo sviluppo urbanistico, architettonico e culturale della città: fece ricostruire da Luciano Laurana il *Maschio Angioino* e invitò alla sua corte Giannozzo Manetti, il Panormita, il Pontano e Lorenzo Valla, il filologo autore delle *Elegantiarum latinae linguae* che denunciò come falso la celebre donazione di Costantino.

È superfluo infine parlare della vita artistica a Firenze, la quale senza ombra di dubbio mantenne in questo campo l'indiscusso primato in Italia. Furono soprattutto le arti più che le lettere a costituire un punto d'incontro tra la cultura e i ceti popolari. Gli artisti fiorentini, e in genere toscani, fecero anche scuola e girarono la Penisola (ma frequentavano pure le corti estere: troveremo, a esempio, Masolino da Panicale in Ungheria, al servizio del cardinale Branda Castiglioni e del condottiero e mecenate italomagiaro Filippo Scolari). È superfluo oltreché banale anche elencare i nomi di pittori, scultori e architetti fiorentini di nascita o d'adozione, che sono ben noti a tutti; lo facciamo solo per completezza e per dare un'idea di quello che fu il primato italiano nel Quattrocento: Filippo Brunelleschi, Lorenzo Ghiberti, Donatello, Michelozzo, Masaccio, Paolo Uccello, Benozzo Gozzoli, Filippo Lippi, Beato Angelico, Bernardo Rossellino, Domenico Veneziano, Andrea del Castagno, Piero della Francesca, Antonio del Pollaiolo, Andrea Verrocchio, Antonio Filarete, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Leonardo da Vinci, Filippino Lippi, oltre al poliedrico Leon Battista Alberti. Fuori ma non lontano da Firenze nacquero altri talenti come il senese Sassetta e gli umbri Luca Signorelli, Pietro Perugino e Pinturicchio. Firenze divenne nel Quattrocento anche il centro dello studio degli autori greci: Marsilio Ficino, incaricato da Cosimo de' Medici di tradurre in latino le opere di Platone, fondò nella sua villa di Careggi un cenacolo umanistico, cui aderirono tra gli altri l'ormai

vecchio Alberti, Lorenzo il Magnifico, Angelo Poliziano, Cristoforo Landino e Pico della Mirandola.

La morte di Lorenzo il Magnifico (1492) chiuse il periodo dell'equilibrio: l'Italia aprì di nuovo le porte agli stranieri; la discesa nella Penisola del re di Francia Carlo VIII preluse alle «horrende guerre» d'Italia. Continuava però la grande stagione del Rinascimento italiano, mentre l'Europa guardava alle nuove conquiste oltre Atlantico.

Note

1 Cfr. lo scritto di F. De Sanctis a p. 20 dell'edizione milanese del 1928 dei libri *Della famiglia* di L.B. Alberti.
2 *Ibid.*, p. 12.
3 *Ibid.*, pp. 28–29.
4 F. Guicciardini, *Storia d'Italia*, ed. Milano 1988, p. 7.
5 C. Vivanti, *La storia politica e sociale. Dall'avvento delle signorie all'Italia spagnola*, in *Storia d'Italia*, vol. II, Torino 1974, pp. 277–336: p. 334.
6 L.B. Alberti, *Della famiglia* cit., libro III, p. 221.

Bibliografia

Alberti L.B., *Della famiglia*, con uno scritto di F. De Sanctis, Milano 1928.
Chittolini G., *La formazione dello stato regionale e le istituzioni del contado. Secoli XIV–XV*, Torino 1979.
Cipolla C., *Storia delle signorie italiane dal 1313 al 1530*, Milano 1881.
Cozzi G. e Knapton M., *Storia della Repubblica di Venezia dalla guerra di Chioggia alla riconquista della Terraferma*, Torino 1986.
Cusin F., *Il confine orientale d'Italia*, Milano 1937, ed. Trieste 1977.
Garin E., *L'umanesimo italiano*, Roma–Bari 1994.
Giannone P., *Istoria civile del regno di Napoli*, vol. IV, Milano 1846.
Guicciardini F., *Storia d'Italia*, a cura di E. Mazzali, Milano 1988.
Paschini P., *Storia del Friuli*, Udine 1990[4].
Simeoni L., *Le Signorie*, Milano 1950.
Vivanti C., *La storia politica e sociale. Dall'avvento delle signorie all'Italia spagnola*, in *Storia d'Italia*, vol. II, Torino 1974, pp. 277–336.

Alberti e Firenze

Roberto Cardini

Comincio interpretando e drasticamente riducendo il titolo. *Alberti e Firenze* è tema troppo ampio per qualunque relazione, e che comunque, per essere trattato a dovere, richiederebbe competenze che non ho. Tralascio pertanto il teorico delle arti figurative e l'architetto, che esulano appunto dalla mia competenza, ed anche tralascio gli aspetti biografici perché riesaminati di recente. Mi limito dunque all'umanista e allo scrittore, ma lascio fuori gli scritti in volgare perché, anche da questo punto di vista, più studiati. Non così può dirsi per gli scritti in latino (dal *De commodis* alle *Intercenales* al *Momus*) che testimoniano invece un rapporto meno noto con Firenze e con la cultura dominante a Firenze nel periodo in cui, dopo il 1428, l'Alberti poté direttamente conoscerle e confrontarsi con esse.

Certo è che anche prima del 1434, e dunque prima del suo primo prolungato soggiorno fiorentino, una buona conoscenza della coeva cultura della città di origine l'Alberti già se l'era procurata. Il *De commodis* comporta un polemico confronto con Leonardo Bruni: in quanto teorico dell'Umanesimo civile, in quanto storico e in quanto cancelliere umanista. Ma sebbene non sia stato osservato, il *De commodis* documenta anche il rovescio della medaglia, e dunque non solo un polemico confronto e distacco ma anche un debito ingente: documenta una approfondita conoscenza e intelligenza di entrambi i *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum* dai quali l'Alberti spreme e fa sua la sostanza. E tuttavia anche è certo che tutte quante le opere giovanili dell'Alberti (*Philodoxeos fabula*, *De commodis*, prime *Intercenales*) documentano una formazione, ed esprimono posizioni, del tutto estranee agli orientamenti della nuova cultura fiorentina – dal Salutati al Bruni. Sono opere impensabili in un quadro fiorentino, figurarsi nel quadro dell'Umanesimo civile. Anche è vero

però che l'Alberti, quando, non più esule, poté visitare Firenze, e quindi, a più riprese, soggiornarvi, dal diretto contatto con la cultura fiorentina trasse non pochi stimoli: dal Bruni e non soltanto dal Bruni. Ed è un fatto che per farsi accettare dalla famiglia paterna e dalla città d'origine, una famiglia e una città di mercanti, parzialmente condivise, o parve condividere, la mentalità mercantile e civile. Sennonché né con la propria famiglia né con la città d'origine né con la cultura fiorentina, mai si identificò del tutto; neanche nell'opera che documenta il massimo sforzo a lui possibile in tale direzione, i *Libri della famiglia*. Restò sempre, insomma, uno sradicato. Da qui un rapporto nient'affatto lineare e progressivo, bensì sinuoso, accidentato, intermittente, un'altalena di approcci fiduciosi e di continue, brucianti delusioni: una relazione di amore/odio gremita di crisi e di ripensamenti, e per lo più conflittuale – un inestricabile viluppo di parziali adesioni e compromessi, e di rifiuti radicali e frontali.

Fatto sta però che questi rifiuti non soltanto furono radicali e frontali, ma originari. Il primo impatto che l'Alberti ebbe con la sua «sopra l'altre ornatissima patria» non fu dei migliori. Il *De commodis* è la sua prima opera che documenta una conoscenza diretta della città di origine, e che contiene un lungo *excursus* sui valori in essa imperanti. Ebbene, la mentalità fiorentina e borghese (il successo, il denaro come suprema divinità, l'identificazione fra avere ed essere) già nel *De commodis* è condannata in blocco. E ciò che non meno importa è che lì la condanna fa il paio con il rigetto delle più tipiche istanze dell'Umanesimo civile: il primato della prassi, la destinazione sociale della cultura, l'impegno civile e politico del dotto, la necessaria compromissione con il potere e le sue forme e istituti. L'idea-forza dell'Alberti pensatore e scrittore, la radicale contraddittorietà della vita e dell'uomo, già nel *De commodis* è centrale e interamente operante. E difatti il succo del trattatello è che le *litterae* sono, per loro natura, insanabilmente contradditorie: in quanto strumento di sapienza e virtù, di conoscenza e di verità, stanno al vertice di ogni attività dell'uomo, lo formano e lo liberano, lo realizzano, danno la felicità e il più puro piacere, ma al tempo stesso deludono, si muovono tra le finzioni, sono doloroso tormento, sono la più tremenda forma di costrizione e di autocostrizione – e sono contro natura. Sequestrano chi vi si dedica dalla vita, e da tutto ciò che nella vita è bello, onesto, piacevole: lo rendono esclusivamente misero e infelice. Esigono inoltre dedizione esclusiva e fedeltà totale, ma soprattutto debbono essere ricercate solo per se stesse, e dunque come mezzo di perfezionamento interiore, di analisi critica, di verità. In nessun modo debbono essere invece strumento di propaganda, di consenso o di dominio – né debbono essere al servizio di un principe o di una repubblica. Chi se ne serve come di strumento o di trampolino ad altro (denaro, *status* sociale, benessere materiale, successo, onori, potere), non soltanto le snatura e avvilisce, ma le traffica e le mercifica, e perciò le tradisce e prostituisce. Non 'sapere' dunque 'e/è potere', com'è negli 'intellettuali organici' dell'Umanesimo civile, ma sapere *o* potere: prendere o lasciare. Oltre che nelle finissime pagine sulla radicale contraddittorietà delle *litterae*, è in questa più che appassionata, furibonda denuncia della strumentalizzazione e mercificazione della cultura, e del «tradimento dei chierici», che sta a parer mio l'aspetto più rilevante dell'opera. Ma fondamentali, e ben albertiani, sono pure

i temi del disinganno, della simulazione e dissimulazione, della missione del dotto, della moralità della cultura, del rifiuto di ogni compromissione, del *de miseria, infelicitate, insania atque nequitia hominis sub specie litterarum*.

In un testo tutto teso fra sdegno e sarcasmo, fra protesta e invettiva, e nel quale è senza dubbio il germe dell'Alberti forse più profondo e più vero, certo più moderno e addirittura attuale, quello delle *Intercenali* e del *Momo*, decisamente centrale è poi la disamina, o piuttosto lo 'smascheramento' delle professioni liberali: filosofia, diritto, letteratura, medicina. Disamina, e presa di posizione in Alberti peraltro quasi dovunque. Il suo approccio fu però duplice: positivo e costruttivo da un lato, e dall'altro protestatario e satirico. Come teorico delle tre arti figurative, ma anche del diritto e della retorica, si applicò 'in positivo' a definirne statuti e finalità. Nelle *Intercenali* e nel *Momo* (ma già prima, come ho detto, nel provocatorio e protestatario *De commodis*) il suo interesse fu piuttosto deontologico: nonché analizzare le discipline, e meno ancora teorizzarne il 'dover essere', infisse il suo bisturi in chi le esercita, denunciandone i comportamenti concreti, la mostruosa incoerenza fra 'dover essere' ed 'essere'. Importandogli lo scarto fra apparenza ed essenza, fra simulazione e verità, smascherò tutti ed ogni cosa: uomini e divinità, donne e bambini, città e popoli, storia e potere, cieli ed inferi, vita e morte, religione e giustizia, gloria e virtù, aspirazioni e valori. Delle umane attività e delle categorie professionali fece invece, semplicemente, lo spaccio universale: sacerdoti e principi, soldati e politici, consiglieri e cortigiani, medici e avvocati, filosofi e architetti, matematici e scienziati, scrittori e mercanti.

Ma a questi smascheramenti e a questo spaccio l'Alberti anche e soprattutto intrecciò un puntuale e feroce 'controcanto' dell'Umanesimo civile: un 'controcanto' tanto fondamentale quanto ignorato.

Eccone un florilegio. Nel *Potitus* (che risalendo ad un periodo compreso «tra la fine del 1432 e il 19 marzo 1434» è pressoché coevo alla stesura dei primi tre libri della *Famiglia*: prima del 1433–1434)[7] – nel *Potitus* la Bibbia di Leonardo Bruni e dell'intero Umanesimo civile, il *De officiis* di Cicerone, finisce addirittura in bocca al Demonio: nient'altro è che «mostruosa» «persuasione» «diabolica»[8]. Nelle intercenali *Hostis* e *Bubo* quella medesima Bibbia, nonché giustificazione filosofica, come era nel Bruni, dell'impegno civile e politico dell'intellettuale, e nonché «galateo» oltreché modello sulla cui base edificare la città giusta e razionale degli uomini – nient'altro è che il manuale degli sconfitti[9]. Il libro 'politico' delle *Intercenales*, il decimo, per intero verte sulla storia e la crisi dei «comuni» italiani. L'autore riflette e chiama a riflettere su tutti i punti nodali di tale storia: dalle costituzioni alle difficoltà della democrazia, dalla demagogia alla tirannide – e alle loro cause; dai condottieri alle discordie intestine, cruente e insanabili; dallo *studium*, deleterio sempre, *rerum novarum*, alle armi e ai mercenari. Ne esce una storia di Firenze e d'Italia convulsa e drammatica, individualistica e moralistica, del tutto antiprovvidenzialistica e antigiustificazionistica – una storia che è l'esatto rovescio delle glorificazioni storiografiche e dei panegirici di Firenze vergati dalla penna dell'aretino Leonardo Bruni. Nell'intercenale *Discordia*, Firenze, nonché Atene d'Italia e repubblica libera e giusta, è la città fra tutte, antiche e moderne, in cui la giustizia mai ha messo piede[10].

In *Scriptor*, che è l'antitesto o postfazione delle *Intercenales*, e che pertanto integra la prefazione e la dedica, si discute della scelta di Firenze a luogo di pubblicazione dell'opera, e dell'accoglienza che le riserveranno i lettori fiorentini e toscani cui è destinata. Il risultato è una satira feroce di Firenze, e delle 'virtù' del suo popolo (ambizione, cupidigia, invidia, maldicenza, somma ignoranza), che certamente, in quanto viene messa in bocca a Libripeta, è tendenziosa e obliqua, ma anche rispecchia un ricorrente e ben documentato sentire albertiano. Donde, fin dall'antitesto, un rapporto assolutamente e doppiamente conflittuale: fra opera ed ogni sorta di pubblico (dal «volgo» ai lettori e recensori di professione), e fra un'opera pubblicata a Firenze e il 'mito' della città incessantemente elaborato e ribadito, a partire dal Bruni, dagli intellettuali 'organici' a chi in essa deteneva il potere[11]. In *Nummus*, l'unica e suprema «divinità», prima ancora che di ogni prete, d'ogni mercante, il denaro (quel denaro che Leonardo Bruni e Poggio Bracciolini, e prima di loro i 'mercanti scrittori', avevano rivalutato o stavano appassionatamente rivalutando) – quella «divinità» è il bersaglio di un'altra satira sanguinosa e sferzante[12]. Nella biografia dantesca, che è del 1436, il Bruni, facendo propria la definizione aristotelica dell'«uomo, per natura, animale politico», aveva stipato l'estremo 'manifesto' e al contempo il breviario della sua ideologia. Contro il Boccaccio (e contro tutti coloro che, come il Boccaccio, avevano sollevato riserve sul matrimonio per gli intellettuali), aveva celebrato, insieme all'impegno militare e politico di Dante, il matrimonio. Aveva anzi posto il matrimonio, in quanto unica forma di accoppiamento «naturale, legittima e permessa», a fondamento della vita associata[13]. Nelle *Intercenales*, e dunque negli anni stessi e in un'opera pubblicata e indirizzata a Firenze, e come se non bastasse, contenente un libro, il secondo, dedicato a Leonardo Bruni – nelle *Intercenales* l'amore è più o meno trattato come nel *Corbaccio (Amores)*, la donna fatta a pezzi, il celibato esaltato, e il matrimonio dovunque irriso e respinto. Ma più spesso è privilegiata materia di 'umorismo' *(Uxoria):* un 'umorismo' addirittura 'nero' o alla Hitchcock *(Maritus)*[14]. Nel *Momus* poi, a tutti quegli impegni e vincoli, familiari, politici e civili, nonché al denaro, è contrapposto l'assoluto disimpegno, e l'anarchica libertà del vagabondo.

Il *Momus* è di parecchi anni successivo alla morte del Bruni (1444). Ne consegue che il 'controcanto' albertiano dell'Umanesimo civile non ebbe termine con la scomparsa del suo principale esponente. Proseguì anche dopo. E proseguì anche dopo perché l'ideologia umanistico-civile sopravvisse al Bruni. Né l'Alberti, dopo la sua partenza da Firenze e il rientro a Roma (nel 1443), scordò la città d'origine. Nella seconda metà degli anni Quaranta vi tornò diverse volte. Sennonché Firenze, a paragone delle *Intercenales*, non può davvero dirsi che nel *Momus* sia trattata meglio. Anzi. Nessuno l'ha osservato, ma nella geografia e nella struttura del romanzo il ruolo della Toscana (ossia di Firenze) non è da comparsa, è da stella di prima grandezza. È la maldicente ed irriverente Toscana ad accogliere l'esule Momo, il dio della maldicenza e dell'irriverenza; è in Toscana (nel «tempio del Diritto Pubblico Umano»!) che Momo stupra Lode, la figlia di Virtù, ed è quindi in Toscana che è concepito e partorito l'orrendo mostro della Fama; è nella «religiosissima» Toscana che Momo inventa i voti e le preghiere, un rapporto fra l'uomo e Dio che appesta il cielo; è in Toscana

che impara a conoscere l'uomo per quello che è veramente; è in Toscana che si fa efficacissimo predicatore di ateismo e demagogo e che diventa insuperabile maestro di simulazione e dissimulazione; è in Toscana che ha fatto le molteplici esperienze il cui spassoso resoconto, durante il banchetto degli dei, occupa gran parte del libro II; ed è sempre in Toscana che Momo ha composto, discutendone col filosofo Gelasto (ossia con Alberti), le sue *Tabellae de doerum regumque officio*. E quest'opuscolo *De principe* che racchiude il 'messaggio in positivo' dell'intera vicenda e che l'autore, tramite un'abilissima tecnica della dilazione, fa continuamente apparire e sparire dinnanzi al lettore – questo opuscolo pensato e scritto in Toscana crea una *suspense* che dura dal libro II fino allo scioglimento, nel IV, del nodo narrativo[15]. Talché questa così negativa (ma dunque anche positiva) Toscana non soltanto è uno 'spazio' ben congeniale al protagonista e alle sue imprese terrestri, ma è il filo che lega da cima a fondo l'intero romanzo, il filo anzi che più di ogni altro garantisce, saldando l'epilogo al prologo, l'intima coerenza e unità di un'opera a prima vista caotica, e ne è al tempo stesso una delle strutture ideologiche e narrative fondamentali. Ce n'è quanto basta per prestare a questa struttura, d'ora innanzi, tutta l'attenzione che merita.

Ma ce n'è quanto basta, concludendo, anche per diversamente affrontare, e forse risolvere, una rilevante questione più volte sollevata, ma alla quale sono state date risposte a mio parere non convincenti. Il confronto da me istituito fra le *Intercenales* e alcuni dei motivi più caratteristici del Bruni non era stato fatto. Secondo me è invece fondamentale. E non soltanto per intendere la natura violentemente contestatrice di quell'opera albertiana, ma per spiegarne, in ambito fiorentino, l'immediata e perdurante 'sfortuna'. Una 'sfortuna' in cui furono del resto coinvolte tutte o pressoché tutte le altre consimili opere dell'Alberti, a cominciare dal *Momus*. Ma è una 'sfortuna' che non può né deve sorprendere. E meno ancora scandalizzare. Quelle opere erano aggressive e destabilizzanti, colpivano al cuore la cultura ufficiale di Firenze, per questo si provvide a immunizzarle stendendo loro intorno un robusto cordone sanitario. Il paragone fra le posizioni ideologiche delle *Intercenales* e quelle del Bruni documentando la contestazione della mentalità «civile» da parte dell'Alberti, bene spiega perché la cultura fiorentina degli anni Trenta e Quaranta quella contestazione l'abbia ripagata con la più efficace di tutte le censure, la consegna del silenzio. Ed è una consegna che i platonici della seconda metà del secolo, e sia pure per ragioni in parte diverse, non poterono che ribadire. Come ho dimostrato altrove, se non l'avessero fatto, avrebbero dovuto, semplicemente, abbandonare la loro fede platonica: diventare «da platonici che erano», addirittura «democritei»[16]

NOTE

1 L.B. ALBERTI, *Musca. Vita S. Potiti*, a cura di C. GRAYSON, Firenze, Olschki, 1954, pp. 31–32.

2 Cfr. R. CARDINI, *Mosaici. Il «nemico» dell'Alberti*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 51.

3 Per *Hostis* cfr. CARDINI, *Mosaici*, pp. 71–73 (testo critico) e 8–10 (traduzione italiana), per *Bubo* cfr. L.B. ALBERTI, *Intercenali inedite*, a cura di E. GARIN, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 92–96. Per i rapporti tra *Hostis* e il *De officiis* cfr. CARDINI, *Mosaici*, pp. 20–27. Quanto a *Bubo*, sicuramente provengono dal medesimo trattato ciceroniano questi passi: ed. Garin, rr. 35–54, 86–87, 93–95.

4 Un'ampia analisi di *Discordia* in CARDINI, *Mosaici,* pp. 32, 35–41.

5 Per *Scriptor,* cfr. L.B. ALBERTI *Opera inedita et pauca separatim impressa,* H. MANCINI curante, Florentiae, Sansoni, 1890, p. 125.

6 Per *Nummus,* cfr. ALBERTI *Opera inedita,* pp. 172–74.

7 Per la biografia dantesca, cfr. L. BRUNI ARETINO, *Humanistisch-Philosphische Schriften mit einer Chronologie siener Werke und Briefe,* hrsg. H. BARON, Leipzig–Berlin, Teubner, 1928, p. 51.

8 Per *Maritus* e *Amores* cfr. ALBERTI, *Intercenali inedite,* pp. 65–71, 127–142. Per *Uxoria,* cfr. l'edizione critica da me curata: R. CARDINI, Uxoria *dell'Alberti. Edizione critica,* in *Filologia umanistica. Per Gianvito Resta,* a cura di V. FERA–G. FERRAÙ, I, Padova, Antenore, 1997, pp. 267–374. Un'interpretazione in chiave «umoristica» di *Maritus* in CARDINI, *Mosaici*, pp.45–46. La dedica al Bruni è in ALBERTI, *Intercenali inedite,* pp. 11–12. Ed è testo senza dubbio sincero ma che se letto attentamente e per intero risulta alquanto ambiguo, e se riletto alla luce del quadro qui delineato anche un po' provocatorio (e non solo, com'è più facilmente percepibile, sul terreno dello stile, ma dell'ideologia).

9 I principali passi qui menzionati si possono leggere in L.B. ALBERTI, *Momo o del principe,* a cura di R. CONSOLO, Genova, Costa & Nolan, 1986, pp. 44–46, 52 ss., 64–70, 94, 106, 114 ss., 168, 174, 178, 196, 276, 278, 282, 288–290.

10 Per le reazioni dei platonici fiorentini di fine Quattrocento nei confronti dell'Alberti e per le loro peculiari motivazioni, cfr. R. CARDINI, *Alberti oggi,* «Moderni e antichi. Quaderni del Centro di Studi sul Classicismo», 1 (2003), pp. 71–72, e R. CARDINI, *Paralipomeni all'Alberti umorista,* «Moderni e antichi. Quaderni del Centro di Studi sul Classicismo», 1 (2003), pp. 80–81.

Alberti e gli studi umanistici

Mariangela Regoliosi

Per un grande intellettuale, un grande scrittore, un grande umanista come l'Alberti gli studi non possono non essere un elemento fondativo della personalità e di ogni attività. Ma ciò che può sembrare ovvio e quasi banale non lo è. Una indagine all'interno degli scritti dell'Alberti fa emergere una posizione complessa ed articolata nei confronti degli studi, critica e problematica, sotto certi aspetti contraddittoria. Cerchiamo quindi di interrogare i testi più significativi per risolvere il problema di quale valore l'Alberti attribuisse alla cultura e quale finalità le assegnasse.

Il primo testo a cui fare riferimento è naturalmente il *De commodis litterarum atque incommodis,* che presenta, come si sa, una riflessione rigorosa, personale e documentata sul mestiere del letterato. Leon Battista Alberti vi si dedicò nella giovinezza, al termine degli studi di legge all'Università di Bologna, probabilmente a Firenze dopo il 1428: circostanze tutt'altro che prive di significato. Ancora fresco era il ricordo della precoce morte del padre, della emarginazione da parte dei parenti, della fatica dolorosa dello studio, accompagnato da povertà e malattia; completamente oscuro il futuro e aleatoria ogni possibilità concreta di inserimento sociale e professionale; nuovo ed estraneo l'ambiente fiorentino, dominato culturalmente dalla memoria di Coluccio Salutati e dall'autorevole presenza di Leonardo Bruni. Occorre tenere presente questo insieme di circostanze per giustificare l'orientamento dell'Alberti nello scritto intorno ai 'vantaggi e svantaggi delle lettere', e la sconcertante radicalità delle sue scelte. Ciò non toglie che il discorso del *De commodis* contenga elementi oltre che rilevanti, in una certa misura permanenti[1].

Una prima questione importante affrontata nel *De commodis* riguarda la gerarchia di discipline secondo cui orientare gli studi. È questa una questione cruciale,

che consente anzi, a seconda della diversa 'piramide' del sapere, di individuare un discrimine tra epoca ed epoca. Se ripercorriamo la storia della cultura tra Medioevo e Umanesimo notiamo infatti che uno dei più tipici fattori di mutamento dall'uno all'altro momento culturale è costituito dalla inversione prospettica: il Medioevo privilegia la *ratio* e la filosofia-teologia, l'Umanesimo il *verbum* e l'eloquenza. Non è certo il caso di riandare a tutte le tappe del fenomeno e di ridirne le motivazioni profonde. Sta di fatto che, alla data di composizione del *De commodis*, già era aperto da tempo, grazie agli interventi di Petrarca e di Boccaccio, e sulla scia della riscoperta della *Pro Archia* ciceroniana, il discorso in difesa della supremazia della parola eloquente e in specie della parola poetica; già circolavano le prime traduzioni delle orazioni di Isocrate fondate sulla esaltazione dell'eloquenza, liberatrice dell'uomo dalla vita bestiale, regina e sintesi di ogni disciplina, disciplina 'civile' che aiuta gli uomini a ben comunicare e quindi a fondare la vita consociata e le leggi; già ben note, con analoghe tematiche, le opere retoriche di Cicerone, il *De oratore* specialmente, e l'*Institutio oratoria* di Quintiliano.

Diversa è la posizione dell'Alberti nel *De commodis*. Il suo discorso sugli studi si chiude (V 38) con un solenne elogio della filosofia, ripreso specialmente dalla risonante invocazione-apostrofe alla filosofia di *Tusculanae disputationes* (V 5). In evidente connessione con questo elogio, l'Alberti, a V 3–5, individua il motivo di eccellenza dell'uomo sul bruto non nella parola – come nella linea isocratea – ma nella ragione, sulla scia della tradizione filosofico-aristotelica e di ben selezionate opere filosofiche di Cicerone: «cum reliquis animantibus omnibus homo in multis rebus *excellat*, tum vel maxime longe superior est quod *cognitionis et rationis* vi quadam fruitur» (V 3)[2]. Non stupisce, quindi, che ripetutamente all'interno dell'opera albertiana, la filosofia, e in particolare la filosofia fisica e metafisica, la pura speculazione, venga individuata come oggetto primario degli studi del letterato. Utilizzando le espressioni tipiche che denotano la conoscenza della natura sensibile e sovrasensibile[3], l'Alberti ribadisce che oggetto specifico della ricerca del perfetto ed integro uomo di cultura deve essere la «cognitio» «maximarum rerum» (III 27) o «omnium rerum occultarum» (III 35) o «mirificarum rerum» (IV 9) o, più esplicitamente, «de celo aut planetis, […] de natura deorum, de animorum procreatione et vi» (V 29).

Se dunque per l'Alberti del *De commodis* la *sapientia* filosofica è vertice del sapere e base della formazione dell'uomo integrale, quale è il risultato che l'intellettuale ricava da essa? In particolare, quale destinazione hanno questi studi?

La riflessione tradizionale relativa all'attività dell'uomo di cultura è concorde – pur tra vistose divergenze – su di un punto: la destinazione civile del sapere. È una destinazione indiscussa e irrinunciabile: la cultura, le idee, i precetti teorici, i principi ideali, sono e debbono essere la guida di ogni tipo di azione, e di conseguenza la cultura è, e non può non essere, il massimo valore, da tutti riconosciuto e gratificato, all'interno della società. Naturalmente ciò può essere inteso in modi diversi, sia che si arrivi a dire, con Platone, che i 'filosofi' debbono guidare lo Stato; sia che, a partire dalla *Politica* di Aristotele (1323a e sgg.), si ponga la cultura al servizio della vita attiva; sia che, sul modello della *Ciropedia* di Senofonte, si ritenga giusto e doveroso che il 'dotto' contribuisca alla formazione del 'principe' secondo verità e virtù; sia che si

reputi irrinunciabile organizzare i progetti umani (lo stato, l'economia, l'attività oratorio-politica, ecc.) in base a criteri teorici e quindi orientando l'azione secondo il dover-essere; sia che, col Seneca del *De otio* e comunque nelle situazioni di non-libertà politica, si collochi il 'sapiente' in una dimensione di ideale riferimento per i tempi a venire. I manuali-base di questa ideologia sono naturalmente, per la cultura latina, la *Pro Archia* e il *De oratore* e soprattutto il *De officiis* di Cicerone: non a caso, testi base, insieme con l'Aristotele etico-politico, dell'Umanesimo civile.

Il *De commodis* capovolge coscientemente questa posizione. Fin dalle prime pagine l'Alberti denuncia e contesta come illusoria *l'opinio* sulla realtà degli studi quale fonte di felicità, fama, e soprattutto affermazione sociale, *opinio* basata su di un concetto «liberali sed parum necessario» (II 4): essa è in assoluto contrasto con i fatti della vita («rebus ipsis»: II 5), con l'esperienza dei costumi degli uomini («usu et tractando hominum mores»: II 5). Se leggiamo con attenzione il *De commodis* ci accorgiamo che la trattatistica teorica antica, precedente e coeva, sull'utilità civile degli studi e sulla funzione civile dell'uomo di cultura è sotterraneamente ben presente, ma per essere sistematicamente smontata e capovolta, e che molti principi di ideale dover-essere in quella contenuti vengono via via demistificati e denunciati come irrealizzabili.

Radicale è l'opposizione tra attività speculativa e attività utile. L'Alberti la dichiara prima di tutto attraverso la rappresentazione realistica e impietosa di parecchi uomini di studio, medici e iurisperiti soprattutto, i quali traducono in opere la loro sapienza ma così facendo la avviliscono e prostituiscono in prestazioni venali (cfr. specialmente IV 56–70). L'attacco alla categoria degli intellettuali avidi e la persuasione che l'uomo di cultura debba essere distaccato dalle ricchezze è, per la verità, come è noto, luogo comune del pensiero tradizionale e coevo (basti pensare al *Contra medicum* del Petrarca): colpisce però nel *De commodis* l'assoluta e *univoca* identità di utile con disonesto. In nessun modo per l'Alberti si potrebbe affermare con il III libro del *De officiis* che non esiste contrasto tra onestà e utilità («dubitandum non est quin numquam possit utilitas cum honestate contendere; […] nec utile quicquam quod non honestum»: Cic. *De off.* III 11). Questa fiduciosa convinzione è percepita dall'Alberti, evidentemente, come vana e contraria alla realtà, dal momento che *tutte* le attività presentate nel *De commodis* come «utiles» (IV 58) si colorano di immoralità, doppiezza, perfidia: che siano le azioni, inevitabilmente disoneste, dei notai e degli amministratori della giustizia (IV 59–60), o gli imbrogli di bassa lega dei giuristi per far vincere il proprio cliente, o le pozioni venefiche con cui i medici ammazzano i propri ammalati (IV 62). A maggior ragione, connotato in modo ambiguo e sospettato di corruzione è l'intellettuale che raggiunge il potere pubblico. Cicerone, di nuovo nel *De officiis*, aveva dichiarato che gli uomini sono soliti affidare «salutem, fortunas, liberos» a persone in cui «nulla sit […] fraudis iniuriaeque suspicio», in cui «prudentia» e «iustitia» convivano strettamente congiunte a garanzia di fiducia (*De off.* II 33–34), e aveva stigmatizzato qualsiasi dispensazione di favori destinata in modo sospetto e falso – con «simulatio» – a conquistare il favore popolare (*De off.* I 44). L'Alberti, utilizzando quasi le stesse parole, ma in negativo, afferma con amara ironia che di fatto – e quindi contro ogni illusoria teoria – la «civitas» «non dubitat» «universas

fortunas commendare suas» proprio a uomini di «doctrina» ma dotati di «versutia» e «calliditas» e disposti a versare «frequentissimos questus et premia» pur di ottenere il favore popolare attraverso «beneficio […] prodigalitateque» (IV 25–26).

Del tutto vana, di conseguenza, ogni speranza di supremazia civile sulla base della *sapientia* raggiunta. L'analisi della vita cittadina mostra all'Alberti una situazione apparentemente sconcertante. L'uomo di studi – che dovrebbe, secondo tutte le teorie, essere superiore al bruto e al volgo in quanto utilizza al massimo grado la parte più alta dell'uomo, cioè la *ratio* (si ricordi *De commodis* V 3–5) – si trova invece, nel contesto della città, superato, in onori e deferenze dai rappresentanti dell'«equester ordo» e dai «divites», effettivi detentori delle cariche pubbliche e effettive guide della *civitas* (V 6 e sgg.). Ma dinanzi alle ostentazioni di arrogante superiorità dei *«milites»* e dinanzi al disprezzo e all'irrisione dei potenti uomini politici, l'Alberti non tenta una difesa dei letterati quale ci si potrebbe aspettare e quale di fatto si riscontra in molta trattatistica coeva, richiamando i servigi che gli intellettuali, attraverso l'eccellenza della razionalità, il sagace uso della parola, l'elevato sentire morale, hanno offerto o potrebbero offrire alla città, ai potentati, ai principi, alla elaborazione delle leggi, alla amministrazione pubblica. Al contrario, l'Alberti accetta ed avvalla, sia pure con amarezza, la condizione di emarginazione in cui il *litteratus* vive nella città.

Nel mondo così com'è il letterato puro e onesto non ha né spazio né voce: funzione dell'intellettuale e funzione del politico vengono distanziate con divaricazione totale.

> *Nam constare arbitror ut raro de celo aut planetis utque nunquam de deorum natura, de animorum procreatione et vi apud rem publicam consulatur; de bello sane et pace, vectigalibus et impensis, deque omni re civili moderanda atque tuenda, non litteris, apud senatum, sed usu ipso atque experientia disseritur. Tum in contionibus quid de septem orbibus aut vagis stellis, quid de sole aut luna disserendum sit non video: ut profecto omnes litteras ab hoc forensi usu et publico seclusas esse oporteat.*

È chiara, in questo passo (V 29), la ripresa di un tema classico, e cioè la necessità di competenza ed esperienza da parte di chi si occupa di politica, e la inutilità operativa di molta filosofia umbratile e astratta. Si rilegga, ad esempio, Quintiliano, *Institutio oratoria*, XII 2, 7:

> *Nam quis philosphorum aut in iudiciis frequens aut clarus in contionibus fuit? Quis denique in ipsa […] rei publicae administratione versatus est? Atqui ego illum quem instituo Romanum quendam velim esse sapientem qui non secretis disputationibus sed rerum experimentis atque operibus vere civilem virum exhibeat.*

L'Alberti però, è ben chiaro, assolutizza il messaggio e lo rende ineluttabile: il *sapiens* è – e non può non essere – immerso in «secretis disputationibus» e quindi è – e non può non essere – estraneo agli «experimentis atque operibus» della vita civile; lo studio a cui si dedica è – e non può non essere – proprio quella filosofia remota dalla formazione del *civilis vir*.

Sulla base di tutte queste considerazioni e constatazioni, quale è allora l'obiettivo dell'intellettuale del *De commodis?* Una austera edificazione personale, otte-

nuta attraverso la «sola sapientia» (II 7 e 15; VI 17). La filosofia fisica e metafisica permette all'uomo soprattutto, o esclusivamente, di liberarsi dall'ignoranza e dall'errore e di raggiungere la pura verità («quicquid a maioribus conscriptum esse reperitur, id omne eo tendere videtur, ut erroribus levemur, veritatem simplicatemque teneamus»: VI 8), e queste due conquiste costituiscono il fondamento della vera felicità, perché irrobustiscono la nostra virtù e la rendono vittoriosa contro la Fortuna («que due res ad bene beateque vivendum fundamenta atque robur sunt, […] ratio ipsa, virtutis comes, […] contra omnem fortunam victrix persistit»: VI 8).

È, come si vede, una dimensione eroica, che avvicina anche l'Alberti del *De commodis* alla concezione umanistica dell'uomo padrone del proprio destino, sulla base della propria capacità virtuosa, senza interventi superiori e soprannaturali. Ma è una dimensione appunto personale e solitaria. La purezza della verità (il dover-essere) è funzionale dunque solo alla crescita 'interiore' dell'uomo virtuoso. Non incide sulla realtà (l'essere), che risponde a 'altri', diversi parametri, meno astratti e meno idealizzanti.

A questo punto potremmo anche fermarci. Alle domande che ci siamo posti abbiamo ricevuto risposte chiare: la vita degli studi è senz'altro una vita privilegiata, ma solo in una dimensione interiore; la cultura è ineludibile veicolo di formazione e espressione, ma solo in una prospettiva filosofico-speculativa.

Sennonché, a complicare le cose, ci vengono incontro altri testi albertiani, che a loro volta suscitano altri interrogativi. Non possiamo non ricordare il Proemio al III libro *Della famiglia,* con la sua proposta di una cultura in volgare 'utile' a «tutti e' suoi cittadini», comunicata «in modo che ciascuno mi intenda», o l'analoga tematica della dedica al *Theogenius,* in cui nuovamente l'Alberti sottolinea di non aver scritto in latino proprio per fare «in modo che io fussi inteso da' miei non litteratissimi cittadini». E così pure non possiamo trascurare l'impegnativo esordio del III libro dei *Profugia.* La presentazione della poetica albertiana del 'mosaico' – e cioè della scrittura letteraria basata sul recupero di 'tessere' dal grande tempio della *sapientia* antica, tratte da «tutte l'arte e discipline», da quelle che consentono di distinguere il vero dal falso, da quelle che contemplano la natura, da quelle che guidano alla virtù – la poetica del 'mosaico', dicevo, implica comunque, è ovvio, una assoluta fiducia nella cultura, e nella cultura della tradizione, come *medium* per *ogni* tipo di intervento, e nel contempo un'apertura a vasto raggio verso tutti gli aspetti del sapere, fisico e metafisico, ma anche logico-retorico ed etico.

Da questi notissimi contributi rileviamo due argomenti di fondo, tra loro connessi: innanzitutto, le 'lettere', la cultura, in tutti i suoi aspetti, sono strumento-tramite-filtro di comunicazione valido e indispensabile per comunicare qualunque idea; in secondo luogo, le idee che si intende comunicare hanno una destinazione a vasto raggio, utile al maggior numero di persone nella loro vita comune.

Non c'è forse contraddizione con quanto affermato nel *De commodis*, con quella formazione solo interiore ed elitaria e solo filosofico-speculativa?

Lo scarto esiste certamente ed è in parte giustificato dai diversi momenti storico-biografici in cui le opere furono composte. Ma una migliore attenzione ad alcune pagine dei *Libri della famiglia* consente, se non di sanare del tutto le contraddizioni,

di chiarire più a fondo le posizioni dell'Alberti relativamente agli studi, allargandone e completandone la prospettiva.

Nel IV libro, dedicato come si sa al tema dell'amicizia, si scontrano due posizioni, quella di Lionardo e quella di Adovardo. L'oggetto della disputa riguarda le fonti a cui attingere per raggiungere la perfetta amicizia e per correttamente praticarla. La posizione di Lionardo è assolutamente tradizionale, secondo tutta la linea classico-umanistica . Le fonti sono le 'lettere', già da lui definite nel I libro come «la prima cosa ne' fanciulli utile» (p. 84)[4]. Dai testi degli «scrittori antiqui» (p. 352) vengono dunque tutti i precetti essenziali, utili, esaurienti: sia che si faccia riferimento alle definizioni e agli insegnamenti teorici dei filosofi, sia che si prendano a modello i personaggi esemplari della storia (*altera philosophia* o filosofia della prassi, secondo la comune ideologia umanistica). Con pochi tratti Lionardo ridice dunque gli insegnamenti estraibili dai testi canonici – il *Laelius* di Cicerone e qualche epistola di Seneca, i libri VIII e IX dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele e il *Toxaris* di Luciano – e con grande serenità conclude di aver trovato «appresso e' scrittori antiqui» di che essere *tutti* ampliamente soddisfatti sotto *ogni* aspetto («in qual vogli parte satisfarti») (pp. 352–53). La reazione di Adovardo è nota, e credo rappresenti una delle pagine più interessanti della nostra letteratura intorno al rapporto tra essere e dover-essere. Tutti gli insegnamenti degli antichi, dei filosofi come degli storici, contengono un duplice, gravissimo limite: essi sono troppo generici ed astratti, e con i loro «nudi principi» (p. 361) e le loro «scolastice e diffinizioni e descrizioni» (p. 351) consentono solo di apprendere teoricamente che cosa sia l'amicizia e donde si generi, ma non aiutano a concretamente praticarla nell'infinita varietà dei casi della vita; inoltre (ed ancor più gravemente) essi sono caratterizzati da un tasso di idealismo così elevato da renderne impossibile l'applicazione tra gli «uomini quali sono» (p. 362), con i loro vizi e le loro poco salde virtù.

I punti di vista di Lionardo e di Adovardo sono entrambi distanti dalle conclusioni del *De commodis*. La fiducia ottimistica di Lionardo nella funzione degli studi – che si scontra, come dice Adovardo, contro la «diversità» e la «corrotta natura» degli uomini comuni (p. 364) – si identifica, di fatto, con quel sogno illusorio che i principi ideali possano guidare l'azione che l'amaro realismo del *De commodis* aveva smascherato e che aveva sostituito, come si è visto, con una diversa prospettiva: i principi ideali riscontrati con fatica nei libri garantiscono solo la salvezza del saggio, raro, solitario, emarginato.

Il punto di vista di Adovardo incarna invece quello della massa negativa, che il vero sapiente del *De commodis* aveva disprezzato e dalla quale era stato a sua volta respinto: per queste persone i libri sono *inutili*, proprio perché irreali e astrattamente perfetti, mentre è solo dall'esperienza quotidiana che esse ricavano spunti e suggerimenti, «la virtù consiste in operarla» (p. 350) e per praticare la virtù in modo «preveduto, desto, cauto» (p. 352) non «puossi bene averne dottrina solo dai libri muti e oziosi; conviensi in mezzo alle piazze, entro a' teatri e fra e' privati ridutti averne altra essercitazione e manifesta esperienza» (p. 354).

La via dell'amicizia proposta da Adovardo conduce, pertanto, ad un progressivo allontanamento dalle posizioni teoriche aristotelico-ciceroniane: l'amicizia intesa

come 'naturale' attrazione tra buoni, come *similitudo* tra virtuosi in assoluta trasparenza reciproca, come *benivolentia* solidale e totalmente disinteressata, senza piaggeria, adulazione, finzione, doppiezza, basso utilitarismo, si trasforma, nei concretissimi insegnamenti di Adovardo, attraverso il richiamo al «conversare in mezzo alla moltitudine» (p. 363), in ricerca interessata di rapporti utili, in calcolata mimesi nei confronti di chiunque possa offrire simpatia e consensi, in astute manovre captatorie, in affezioni strumentali, in «lacci», cappi, adescamenti.

Dobbiamo concludere che per Alberti ci sia una zona della vita in cui la cultura, i libri, gli studi, gli 'antichi' risultino inefficaci e di conseguenza superflui, e in cui, invece, le ispirazioni personali e sociali vengano solo dall'esperienza? Uno 'smontaggio' del 'mosaico' del IV libro *Della famiglia* permette di contrastare questa apparentemente plausibile conclusione.

Innanzitutto andrà osservato che anche dove la dimensione idealizzante fornita dai 'libri' viene rifiutata, essa è comunque conosciuta, e costituisce di fatto la base indispensabile per tutto il ragionamento. Come si è visto anche per i pochi esempi prima addotti relativamente al *De commodis*, la posizione dell'Alberti non si capirebbe a fondo e non prenderebbe risalto se non fosse rapportata alle fonti, sia che queste vengano accolte ed assimilate in positivo nel tessuto del suo ragionamento, sia che invece vengano affrontate in contrapposizione dialettica, come nel caso del *De officiis* di Cicerone o della *Institutio oratoria* di Quintiliano. Allo stesso modo, nelle parole di Adovardo sull'amicizia riecheggiano, sistematicamente rifiutati o corretti o attenuati o trasmutati, ma comunque presenti in uno stretto rapporto dialettico, tutti i passi essenziali del *Laelius*. E anzi, per quanto ciò possa a prima vista parere incredibile, lo spunto per abbandonare la letteratura ed immettersi nel mondo reale è offerto all'Alberti-Adovardo proprio dai passi iniziali del trattato ciceroniano, in cui Laelio, per giustificare l'andamento discorsivo della propria argomentazione, dichiara di parlare non secondo le astratte idealità dei filosofi («non ea quae finguntur aut optantur»), ma secondo «ea quae sunt in usu vitaque communi» (*Lael.* 18). L'idea di amicizia è comunque cambiata di segno, rispetto a quella di Lelio: ma ciò che contribuisce a trasformare l'amicizia tra virtuosi in una utilitaristica consorteria, sono sì, certamente, le molte immagini realistiche tratte dalla vita vissuta, dal via vai dei cittadini che si occhieggiano, si salutano, si attraggono, in una sorta di 'danza' di corteggiamento e di reciproci favori, che svela il mondo *reale* e le reali aspirazioni degli uomini – ma, molto più fortemente, sono, di nuovo, delle fonti, *altre* fonti, addirittura dichiarate, non solo alluse.

È dalle zone della letteratura più vicine alla vita comune – la commedia di Plauto o gli epigrammi di Marziale – che Adovardo riprende esplicitamente esempi per mostrare gli «uomini quali sono». È dai *Caratteri* di Teofrasto e dalla loro etica descrittiva ed 'umoristica', senza perentori giudizi, che egli ottiene la riprova della varietà del genere umano e la necessità di adattare la morale ai casi e ai tempi opportuni. Ed è infine da nuovi modelli storico-letterari che ricava l'immagine dell'amico da affiancare e poi contrapporre all'amico 'ideale' di Lelio, Scipione Emiliano. Sono gli esempi tradizionalmente ambigui o negativi di Alcibiade, doppio e fascinatore nella *Vita* di Plutarco a lui dedicata, o del 'nemico della patria' Catilina, capace però, come

rivela Sallustio, di accattivarsi 'amici' interessati con regalie e favori o assecondando le loro passioni, sono questi esempi che fungono da nuovi parametri positivi, legittimando uno slittamento concettuale-semantico di 'amicizia' e 'amico' verso l'opposto di quanto proposto dalla mitografia ciceroniana. E su tutte le immagini campeggia in chiusura del IV libro quella del «camaleonte» Alcibiade, disposto ad adattare il proprio colore ad ogni evenienza e necessità di rapporti o legami.

Credo che si possa a questo punto tirare qualche conclusione. Un punto fermo è certamente questo: pur tra tutte le possibili differenze di atteggiamento, gli studi rimangono sempre per l'Alberti il fulcro della sua attività. Può mutare il contenuto della ricerca, può diversificarsi la funzione dell'intellettuale: non muta la sostanza. La riflessione e la produzione albertiane sono interamente mediate dalla lettura degli antichi, da quel mondo eccellente in cui «tutto è già stato detto».

Le differenze nascono, come si è detto, da diverse situazioni biografiche, oppure da diverse necessità del momento: più in profondità, credo, hanno origine nel radicale spirito critico albertiano, che tutto dissacra e che via via smonta ogni costruzione illusoriamente perfetta denunciandone il limite. Sta di fatto, però, che sia che l'umanista assegni agli studi una destinazione di interiore edificazione e sia che attribuisca ad essi una funzione socialmente utile, sia che privilegi la filosofia e sia che ne stigmatizzi l'eccessiva astrattezza, ciò che dà 'forma' al suo ragionamento e alle sue 'parole' sono sempre gli *auctores* della tradizione. Caso mai, e questo è l'elemento a mio avviso più significativo, la 'forma' del ragionamento e le 'parole' sono tratte da testi diversificati, secondo una ben orchestrata 'strategia'. Per disegnare un mondo di cristallina moralità e di adamantina virtù, si useranno le opere più austere ed idealizzanti. Per tentare un discorso pratico, utile ai propri familiari e ai mercanti, per parlare agli uomini «quali sono», le fonti comico-realistiche. Ma mai le lettere si rivelano inutili. Esse parlano sempre al mondo degli umani.

Questo implica anche un piccolo corollario metodologico. Se le 'lettere' sono per l'Alberti il filtro della scrittura, senza la individuazione delle fonti impiegate una vera comprensione dell'opera albertiana è impossibile. Una lettura, anche dei *Libri della famiglia*, in chiave solo di rispecchiamento storico-ideologico porta poco lontano. Occorre invece seguire la via indicata dai *Profugiorum ab erumna libri* e 'destrutturare' le 'tessere' per entrare nel 'sistema' della composizione: solo attraverso la individuazione dei frammenti utilizzati e la percezione del criterio del riuso – per opposizione o per adesione – potremo cogliere in modo autentico ed esaustivo il 'progetto' dei testi albertiani.

NOTE

1 Cito dall'edizione critica LEON BATTISTA ALBERTI, *De commodis litterarum atque incommodis*, a cura di L. GOGGI CAROTTI, Firenze, Olscki, 1976. Ho dedicato all'analisi di quest'opera un saggio: M. REGOLIOSI, *Gerarchie culturali e sociali nel* De commodis litterarum atque incommodis *di Leon Battista Alberti*, in *Sapere e/è potere. Atti del convegno Bologna 13–15 aprile 1989*, I, a cura di L. AVELLINI, Bologna, Comune di Bologna–Istituto per la Storia di Bologna, 1990, pp. 151–170.

2 Cfr. per le fonti soprattutto ARIST. *Nic.* X 7 e CIC. *Fin.* II 45–47; *Nat. deor.* II 147.

3 Cfr. per questa terminologia concettuale CIC. *De off.* I 13; *Fin.*I 25; 63–64; II 37; V 5; *Tusc.* I 4.

4 Rimando qui e poi di seguito alle pagine dell'edizione di LEON BATTISTA ALBERTI, *I libri della famiglia*, a cura di R. ROMANO-A. TENENTI, nuova edizione a cura di F. FURLAN, Torino, Einaudi, 1994.

Moralità del *Momus*

Éva Vígh

L'impegno civile e la vasta cultura umanistica di Leon Battista Alberti fecero sì che egli dedicasse diverse opere a questioni morali e a temi riguardanti l'educazione morale dei cittadini. Nel plasmare la società civile, Alberti, con il suo romanzo satirico, trovò una soluzione geniale, pur non sempre originale, se pensiamo a qualche predecessore classico, tra cui Luciano: la satira, l'approccio umoristico-satirico, infatti, permette di interpretare la pressante realtà con allusioni o con riferimenti che hanno sempre connotazioni filosofiche e soprattutto morali. Le favole mitologiche o pseudomitologiche non solo rappresentano le divinità in composizioni poetiche, ma, come ha dimostrato ormai Garin,[1] contengono le più profonde considerazioni etico-esistenziali dell'umanista: bisogna quindi sottolineare il profondo significato filosofico del *Momus* e degli altri scritti morali dell'Alberti, i quali, per la poliedricità dell'autore, esprimono e trasmettono una multiforme visione allegorica della realtà. Il suo modo di filosofare incentrato sulle metafore, sulle favole e sui miti, non mira tanto alle categorie logico-razionali quanto piuttosto alla forza della parola suasiva la quale ovviamente deve divertire e insegnare. Anche il nostro autore era profondamento convinto del fatto che gli stessi Antichi avevano usato le divinità per simboleggiare le più diverse «inclinazioni dell'animo che ci spingono a questo o a quall'altro comportamento».[2] Il ragionamento morale dell'Alberti si sviluppa attraverso percorsi intuitivi in cui le analogie si verificano anche nelle tante potenzialità visive delle immagini.

Nel *Momus,* una mordente satira lucianesca del principe e, in genere, della vanità e delle debolezze umane, Alberti racconta, come è noto, di come Giove, «optimum principe» sia costretto a far ordine per ristrutturare il mondo in seguito agli

sconvolgimenti causati dalle frequenti liti fra gli uomini e gli dèi, dalle discussioni fra le scuole filosofiche e da diverse intricatissime vicende avvenute per i vizi umani (e divini). Il grottesco e complicato racconto si basa sulla figura del dio ribelle Momo, il quale mette in scompiglio uomini e dèi, essendo un tipo «di natura così singolare e stravagante che non se ne possa riscontrare un altro simile per molti aspetti (…) un tipo dotato di forte spirito di contraddizione, straordinariamente testardo, un gran criticone, rompiscatole, molesto quanto mai».[3] L'Alberti, unendo i tanti elementi mitologoci esistenti sul Momo, delinea una figura che, nei fatti e nelle parole, dimostrava, secondo la dea Frode, «uno spirito anarcoide»[4], uno spirito cavillatore che, anche per «l'insolenza del linguaggio»[5], è detestato da tutti. Momo «vultu tristi, gestu moroso alteroque sublato supercilio – scuro in viso, in atteggiamento scontroso, con un sopracciglio aggrottato, guardava storto»[6] chiunque volesse contrastare con la sua volontà. Questa descrizione visiva, quasi fisiognomica, prende, poi, altri connotati e cambia a seconda dei volti che Momo assume durante la sua traiettoria terrestre: poeta, prima, il quale «tra il serio e il faceto» raccontava ai mortali tutte le storie oscene che riguardavano gli dèi, e «tra verità e invenzioni» *(veris falsa miscebantur)*, ha reso di pubblico dominio le loro incredibili mascalzonate *(nefanda facinora)*. Poi, Momo prende «l'aspetto di un filosofo, con la barba incolta, l'aria minacciosa, le sopracciglie foltissime, un atteggiamento arrogante e presuntuoso»[7]: entrava, infatti, in polemica serrata con tutte le correnti di pensiero e, quindi, si procurava tanti seguaci che il rispetto per gli dèi andava diminuendo tra gli uomini. È da notare che le caratteristiche fisiognomiche del filosofo, chiuso in sé, presuntuoso e arrogante, riecheggiano un antico *topos*, che sopravvive ancora nei trattati civili, nonché nelle raffigurazioni iconografiche del Cinquecento.

Momo, ad ogni modo, poteva sentirsi bene nelle vesti del filosofo, tenace e risoluto com'era, e capace di difendere accanitamente le sue tesi filosofiche. Egli non fa distinzione fra le diverse scuole filosofiche nel pronunciare parole indistintamente ironiche indirizzate a ciascuna di esse. La questione della filosofia costituisce un argomento satirico anche nel terzo e nel quarto libro. Il terzo libro, infatti, passa in rassegna le scuole delle diverse correnti di pensiero; platonici, aristotelici, cinici e via dicendo, permettendo all'autore di indirizzare una feroce critica contro tutta quella schiera di parolai, anche perché, citando le parole di Caronte dal quarto libro, egli non aveva «mai sentito esporre cose così semplici con paroloni così grandi, né idee più confuse in modo più ordinato» e «tutte le grandi teorie si riducono a sottigliezze e giochi di parole»[8]. Fa eccezione Socrate il quale, è apprezzato dal punto di vista morale e merita ogni elogio. Egli, infatti, viene elogiato per la sua «abstinentia, continentia, humanitas, gratia, gravitas, integritas - il suo autocontrollo, l'umanità, la simpatia, la serietà, l'integrità morale»[9], qualità che concorrono a formare una persona moralmente irreprensibile. L'integrità morale, appunto, costituisce un argomento di grande portata etica, dato che tutte le virtù etiche concorrono a essa: le virtù cardinali con le altre virtù, classificate da Aristotele, formano l'*homo eticus*.

L'altro filosofo, che gode di grande reputazione nel *Momus,* è Democrito, il quale, similmente a Socrate, può esser considerato coerente. Lui inoltre, come è noto, viene caratterizzato dal riso per cui doveva esser caro anche all'Alberti del *Momus*.

Il riso di Democrito, infatti, è la visione ironica dell'universo, è un'arma potente per difenderci, sanarci e, dall'altra parte, anche per attaccare, giudicare e ripudiare. L'ironia richiede molta saggezza e ragione, come segno evidente del comportamento giusto che sa ponderare fra i due estremi, la buffoneria e la rozzezza, essa dimostra chiaramente una virtù etica, quella che dai latini fu chimata *urbanitas*, e dagli italiani *civiltà*. Tra le tante categorie etiche e figure retoriche, che agiscono in stretto rapporto nella formazione dell'uomo, il parlare arguto, spiritoso e piacevole ha senz'altro un posto preminente negli scrittti degli umanisti. Il *risus* e gli altri mezzi retorici che ci inducono, come motteggio, ironia, *vituperio*, *insultatio*, *dissimulatio*, facezia, ecc., offrono dei mezzi indispensabili all'uomo beneducato per farsi accettare nelle relazioni interpersonali. L'Umanesimo quattrocentesco, come è noto, non era privo di sensibilità ai temi che destano riso e comicità. Il 'comico' in Leon Battista Alberti del *Momus* o delle *Intercenales* si rivolge a curare gli animi, essendo «la comicità un contravveleno».[10] Il pensiero morale dell'Alberti, in stretta affinità con l'ufficio assegnato all'umorista, non può prescindere dalle osservazioni sulla società, in quanto vivere in quest'ultima significava già per lui un continuo adattarsi ad essa con le diverse maschere, tema sul quale torneremo ancora. In questa sede, ovviamente, non è nostro compito dedicarci allo studio, pur affascinante, di tutti i tipi dell'umorismo umanistico albertiano, e comunque Democrito, fra i tanti filosofi e le tante scuole filosofiche, occupa un posto invero singolare, presumibilmente per il riso a lui tradizionalmente collegato.

Alberti voleva divertire i suoi lettori con una «forma particolare d'ironia» indicando i vari tipi di uomini: «i passionali, gli iracondi, i gaudenti, gli ignoranti, e superficiali e pieni di sospetti, per contro le persone serie, mature, coerenti, attive, sollecite e perbene».[11] La «comica piacevolezza…, quasi un condimento, a rendere più leggero e gradevole un argomento della massima gravità»[12] serve quindi, «mantenendo però il decoro e la serietà», ad alleggerire i sofisticati ragionamenti etici che rivelano le profonditá dell'animo. L'Alberti, infatti, intendeva anche «mettere per iscritto questa storia, perché possa servire ad una vita guidata dalla ragione»[13] Nel quarto libro del *Momus*, Caronte, figura emblematica di imparzialità, stuzzicato dalle «dicerie dei defunti che il mondo stava per totalmente distrutto», volle vederlo con i propri occhi e si fa accompagnare da un filosofo di nome Gelasto (corrispondente a Lepido, nome con cui Alberti firmó il *Philodoxus*, commedia autobiografica giovanile). Gelasto, non sfatando la sua fama di filosofo, ribattè le considerazione di Caronte con ragionamenti invero degni di un raziocinio filosofico. A Caronte, infatti, che gli domanda a cosa servono i filosofi, risponde in questi termini: «Chiedi dove sta la nostra saggezza? Ma noi sappiamo tutto, le cause e il moto degli astri, delle piogge, dei fulmini; conosciamo la terra, il cielo, il mare. Siamo noi gli inventori delle migliori teorie; i nostri consigli, validi quasi come leggi, prescrivono le regole di comportamento da seguire e il modo per migliorare le relazioni tra gli uomini»[14]. I filosofi morali e il riso etico possono salvare quindi l'umanità dalle disgrazie, insegnando le regole per vivere bene fra i consimili .

La filosofia morale albertiana, nelle vesti di una favola scherzosa e spassosa, pur rappresentando la confusione e l'impenetrabilità dell'universo, naturale e uma-

no, serve a uno scopo determinato: l'uomo stesso può rimediare, con la volontà e con la ragione, alle direttive celesti o fatali. Il dio Fato, infatti, è «il più efficiente e responsabile sul lavoro, un tipo sempre in attività, senza un minuto libero, che non trascura mai un particolare per pigrizia»[15]. In tal modo si verifica in pieno il messaggio della responsabilità dell'uomo virtuoso e operoso che vive in società, in confronto al mendicante-vagabondo, descritto, quasi dipinto con un formidabile realismo, il quale può vivere in libertà, una «maniera di vivere anarchica»[16].

Momo anarchico, a prescindere dalle arroganze e dalle pignolerie da lui escogitate per conto degli dèi, venne buttato giù dal cielo grazie anche alle insidie della dea Frode la quale, fidando delle sue arti, fa finta di essere in buoni rapporti con Momo. Il tema dell'inganno, quindi, sin dall'inizio occupa un posto preminente nella trattazione dei vizi: l'arte della finzione, soccorsa dal riso e dal pianto, nonché dalle attrattive femminili (momento anche questo, per l'Alberti, di potersi permetter considerazioni misogine) è un dono divino. In fin dei conti, anche la bellezza femminile viene da un inganno: per esempio anche l'arte di truccarsi, insegnata dalla dea Aurora, è una finzione da fare per giunta di nascosto. A questo punto, conviene esaminare le situazioni in cui Momo «per salvare la faccia»[17] propone i mezzi dell'inganno. Questa arte, infatti, può esser anche segno di estrema prudenza e accortezza, quando, dissimulando, l'uomo cerca di sopravvivere fra le tante avversità. La finzione di Momo, invece, non ha niente a che fare con l'approccio eticamente irreprensibile. Il nostro dio malvagio rimane sempre se stesso:

> «La persona accorta, infatti, si sa adattare alle circostanze, ed anche a Momo tornerà utile prepararsi a forza di salamelecchi e preghiere la via da conquistare posizioni migliori. Di' pure: non posso non esser Momo; non posso non essere quello che sono stato sempre, anarchico e testardo. Benissimo: resta così come vuoi nel profondo del cuore, purché tu sia capace di adattare il viso e il linguaggio alla necessità, simulando e dissimulando.»[18]

L'impostazione morale della dissimulazione, quindi, non tanto come dissimulazione sociale quanto piuttosto come *forma mentis* inerente all'uomo, prende una dimensione psicologicamente marcata. Ognuno ha il diritto di trasformarsi senza esitazione, come ha fatto Momo stesso, anzi deve assumere nuove forme a seconda della situazione e delle circostanze. Uno dei passi più interessanti del romanzo, dal punto di vista delle moralità, riguarda un monologo invero eccezionale in cui Momo, ragionando per sé, praticamente si reinventa e si rifà perché, pur essendo uno stravagate incontrollabile, possa mostrare la faccia di una persona docile ed aggraziata. Conviene leggere il passo per intero anche per percepire la sottile ironia albertiana:

> «Una volta a buon diritto stavo sulle scatole a tutti per quel personaggio tosto e tristo che m'ero scelto – ecco la possibilità di scelta che chiunque può proporsi (!)– con quell'andatura impettita, l'aspetto truculento e spaventoso, vestito come un selvaggio, con la barba e i capelli ispidi e incolti; con quell'aria da fanatico fin troppo accigliato, chiuso in un silenzio ostinato o sempre pronto a punzecchiare e far battute pesanti, facevo paura proprio a tutti quanti. Ma ora mi pare giunto il momento di entrare in un altro personaggio, più confacente alla mia nuova condizione. Quale personaggio, Momo?

> Senz'altro uno che si mostra simpatico, mite e cordiale. Sarà bene che impari ad essere alla mano con tutti e accondiscendente, a ricevere di buon umore le persone, intrattenerle amabilmente, farle andar via contente. E tu, Momo, potrai far cose che contrastano a fondo con la natura? Certo che potrò, se voglio. E com'è possibile che la voglia? Perché no? Attratto dalla speranza, spinto dalla forza delle cose e dai vantaggi che si prospettano, potrò ben modellare me stesso e adattarmi a quel che sarà utile.(…) e poi? Perderemo per questo l'abitudine innata e inveterata di colpire? Neanche per sogno; però la terremo sotto controllo con un comportamento discreto, e conserveremo l'antica animosità contro gli avversari con un nuovo sistema per colpire di sorpresa. Penso, insomma, che gli uomini d'affari e chi ha un'intensa vita di relazione debbano comportarsi in questo modo: non dimenticare mai nel profondo del cuore le offese ricevute, senza lasciar trapelare il rancore in nessun caso, e adattarsi scrupolosamente alle circostanze, simulando e dissimulando.»[19]

Quindi, bisogna scrutare i pensieri e le ambizioni degli altri per essere sempre al corrente. «D'altra parte devono saper nascondere le proprie ambizioni e i desideri con l'abile arte del fingere»[20]. È un inno, questo, alla simulazione e alla dissimulazione! L'Alberti insegna, quindi, di non lasciarsi sfuggire mai l'occasione, di mostrarsi come lo vogliono le circostanze e le persone. Dal passo succitato trapela, poi, un'altra moralità, o meglio una forma del vivere associato che diverrà categoria centrale delle moralità cortigiane del secolo successivo: mi riferisco al «comportamento discreto» – tra l'altro categoria centrale del *Galateo* dellacasiano – con cui «amabilmente», quindi cortesmente, trattiamo le persone che ci circondano. La categoria dell'amabilità o cortesia sarà il connotato specifico dell'uomo beneducato. Il *Momus* dell'Alberti, a metà del Quattrocento, copriva soltanto le sue cattive inclinazioni con l'abito dell'amabilità volendo «tener ben coperta l'animosità interiore sotto un'apparenza amichevole e melliflua»[21]. Lo stesso abito lo difende, inoltre, dalle tresche, dagli intrighi e dagli uomini «indistintamente pieni d'insidie»[22].

La regola fondamentale di simulazione e dissimulazione sta nel «colorare bene e abilmente tutto quanto con le tinte fittizie dell'onestà e dell'incapacità di far male; conseguiremo brillantemente l'obiettivo se ci abitueremo a modellare perfettamente le parole, il viso e tutto quanto l'aspetto esteriore in modo da sembrare molto simili a quelli che sono ritenuti buoni e offensivi, per quanto siamo profondamente diversi da loro. Che ottima cosa saper celare e avvolgere nella nebbia i propri sentimenti con l'esperienza nell'arte colorita e ingannevole della simulazione»[23].

Per Momo, quindi, l'arte del fingere è un brillante gioco e un divertimento, sapendo simulare la bontà dell'animo e l'ingenuità. L'uomo accorto dell'Alberti deve saper recitare perfettamente il ruolo assegnatogli dal caso o dalla fortuna, indipendentemente dalle inclinazioni originali. La dissimulazione diventa, in tal modo, anche essa una virtù, e anzi, per dirla con Giordano Bruno, «una quinta virtù cardinale». Il Bruno, sicuramente non senza intento provocatorio e forse conoscendo direttamente anche il *Momus* albertiano, definisce »la studiosa dissimulazione» una virtù per eccellenza, essendo »ancella della prudenza e scudo della Veritade (…) a cui Giove fa lecito che talvolta si presenti in cielo» accanto agli altri dèi.[24] L'Alberti, allo stesso tempo, è convinto dal fatto che «queste maschere, chiamate 'finzioni' resistono fino

alle acque di Acheronte, non di più, poiché (…) nessuno è passato sull'altra riva senza perdere la maschera, venendo quindi scoperto»[25]. Il discorso verrà ripreso quasi letteralmente, a metà Seicento, da Torquato Accetto, il quale, nel suo opuscolo *Della dissimulazione onesta,* chiude appunto così la trattazione di questa virtù tipicamente barocca.[26]

Un'ultima considerazine relativa alle moralità del *Momus:* nel romanzo ha un ruolo assai importante la dea Virtú. Non volendo però adesso scendere in dettagli caratterizzando la sua funzione etica, vorrei richiamare l'attenzione soltanto al fatto che i suoi figli, con i quali andava a compiere la sua missione celeste, hanno connotati ben precisi anche dal punto di vista morale: loro, infatti, venivano distinti «per bellezza, grazia, disinvoltura e bontà d'animo – formae venustate indolisque gratia et vultus proceritate morumque praestantia facile»[27]. La virtù, quindi, con simili collaboratori, doveva ripararsi dagli attacchi di Momo, nonché dagli uomini malvagi. A questo punto, devo ricordare i manuali di etica e di comportamento del Classicismo italiano: dal *Libro del Cortegiano* del Castiglione alle dispute accademiche secentesche, dove bellezza e bontà – l'antica *kalokagathia* – completate con i modi disinvolti, graziosi e piacevoli, erano le forme adatte dell'uomo ben educato e civile per procurarsi la simpatia delle persone. E Momo lo imparava e lo professava attraverso il gioco ambiguo dell'arte del fingere.

NOTE

1 Cfr. E. Garin, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVII secolo,* Bari, Laterza, 1975.
2 L. B. Alberti, *Momo o del Pincipe,* Genova, Costa & Nolan, 1986. 27. Tutte le citazioni sono prese da quest'edizione, per cui in seguito uso l'abbreviazione *Mom.*
3 *Mom.*, 31.
4 *Mom.*, 37.
5 *Mom.*, 33.
6 *Mom.*, 41.
7 *Mom.*, 47.
8 *Mom.*, 255.
9 *Mom.*, 205.
10 Cfr., R. Cardini, *Alberti e la nascita dell'umorismo moderno,* in «Schede umanistiche», n.s., 1993, 1, p. 49.
11 *Mom.*, 29.
12 *Mom.*, 27.
13 *Mom.*, 33.
14 *Mom.*, 251.
15 *Mom.*, 37.
16 *Mom.*, 123.
17 *Mom.*, 57.
18 *Mom.*, 57.
19 *Mom.*, 99.
20 *Mom.*, 101.
21 *Mom.*, 101.

22 *Mom.*, 101.
23 *Mom.*, 101.
24 Cfr., G. Bruno, *Spaccio della bestia trionfante,* Milano, 1985. p. 207.
25 *Mom.*, 259.
26 «È tanta la necessità di usar questo velo, che solamente nell'ultimo giorno ha da mancare.» (T. Accetto, *Della dissimulazione onesta,* Genova, Costa & Nolan, 1983. Cap. XXIII. 83.)
27 *Mom.*, 53.

Momo – il problema del genere

József Takács

Nonostante l'interessante edizione bilingue del *Momus sive De principe* dovuta a Rino Consolo del 1986 (1) si può constatare che quest'opera di Alberti rimane, per usare il termine di Giovanni Ponte, «inquietante». Nell'ultimo decennio si assiste a un rinnovato interesse per l'opera albertiana e nel quadro delle recenti ricerche si inseriscono le nuove interpretazioni del *Momus*, ma l'attenzione gravita sempre sui capolavori tra cui raramente figura quest'opera che sembra rimanere ancora oggi inquietante.(2)

La proposta di questo intervento è modesta, vuole riprendere il filo dell'interpretazione in forma di «lectura albertis» per generare nuovi interrogativi.

Con il problema del genere non si tocca, certo, una questione fondamentale (e non per considerazioni alla Benedetto Croce): siamo consapevoli del fatto che la problematica dei generi letterari nel Quattrocento non fa ancora parte delle discussioni. Per la critica del Novecento invece dovrebbe essere interessante la classificazione del *Momus*, non per se stesso, ma per capire meglio l'intenzione dell'autore.

Già nel *Proemio* con il «vetus proverbium» (conosciuto da Terenzio) secondo il quale «nihil dictum quin prius dictum», Alberti tratta la questione della novità come aspettativa assoluta e difficilmente praticabile della narrazione, e indica in seguito la motivazione del suo lavoro. Da una parte (in conformità con la concezione medievale) indica l'obiettivo morale; orientare i lettori al gusto di una vita migliore e dall'altra parte, quello edonistico (ma questo aspetto sembra molto più elaborato) cioè farlo col rigore delle scelte espressive, la dignità, la varietà e l'eleganza degli argomenti mentre cerca di divertirli e intrattenerli con invenzioni brillanti e piacevoli. La scelta della narrazione in prosa (e non in rima) è dovuta, secondo il proemio, sia al facilitamento della comprensione, sia al fatto che i portavoce delle passioni umane

sono dei gentili, figure mitologiche, mentre per scrivere del sacro «sarà altro il luogo». Il carattere allegorico della narrazione ha un grande rilievo in queste righe introduttive. La tematica non-sacra del *Momus* offre una chiave interpretativa a Rinaldo Rinaldi il quale definisce come *esame comparato* il testo albertiano, identificando la tradizione ciceroniana di questo genere nelle opere umanistiche come il *De vero falsoque bono* di Lorenzo Valla. (3)

Nell'interpretazione complessiva del Momus ricorre spesso la tesi di E. Garin che vuol vedere in questi quattro libri un versante del *De re aedificatoria*. «L'Alberti è stato l'unico degli umanisti ad aver dato un valore gnoseologico all'arte e a vedere in essa l'anello di congiunzione tra concezione umanistica e nascita della scienza moderna. Più efficace di ogni interpretazione filosofica del mondo, l'analisi della natura, che sottende alla nuova arte, diverrà nei secoli successivi vero e proprio metodo sperimentale, procurando un nuovo, insospettato campo d'indagine alla stessa filosofia» (4) Ed è proprio Giove ad ammirare la sapienza del costruttore del teatro nel libro quarto del *Momo*, sovrapponendo così l'architetto al filosofo:

> «Giove per primo ammira le innumerevoli, enormi colonne di marmo pario, frammenti di montagne, opera gigantesca: era pieno di stupore nel vedere che erano state trasportate fin lì, o erette sul posto, così grandi e così numerose, e per quanto se le vedesse davanti non voleva ammettere che un'opera del genere fosse possibile, ma non la finiva più di osservare e lodare anche troppo, in preda alla merviglia, dandosi dell'idiota e del ritardato in cuor suo perché non si era rivolto ai costruttori di un'opera così straordinaria, invece che ai filosofi, per pianificare il modello del mondo futuro.» (5)

Sarebbe facile trarre una conseguenza in favore dell'architettura come sistemazione organica e perfetta del mondo quale messaggio dell'opera; rimane però sconcertante la struttura stessa del *Momus* che evidentemente contraddice tale concezione. Se prendiamo in esame la struttura dell'opera, divisa in quattro libri, è difficile darne un disegno armonico.

Nell'incipit del primo libro viene promesso, a proposito del racconto, un equilibrio:

> «Mi meraviglio ogni volta che mi capitava di notare, nel trascorrer la vita in mezzo a noi umili mortali, una qualche discordanza d'opinioni o incostanza nei giudizi: ma da quando ho preso ad osservare più accuratamente gli stessi dèi massimi, a cui è attribuita ogni lode di saggezza, ho smesso di stupire per le inerzie umane. Ho infatti scoperto tra di loro una diversità di tendenze e di caratteri che ha quasi dell'incredibile. Alcuni si danno un contegno grave e severo, alcuni invece sono sempre pronti al riso, alcuni ancora, a loro volta, sono così differenti da tutti gli altri che a mala pena li si potrebbe credere del numero dei celesti. Per quanto tuttavia essi siano fatti a questo modo, con caratteri così discordanti, né tra gli uomini né tra gli dèi se ne può trovare nessuno di natura così singolare e stravagante che non ne possa riscontrare un altro simile per molti aspetti, fatta eccezione per uno degli dèi, di nome Momo. Si parla di costui come di un tipo dotato di forte spirito di contraddizione, straordinariamente testardo, un grande criticone, rompiscatole, molesto quanto mai: ha imparato ad infastidire e irritare perfino i suoi familiari con le parole e coi fatti, ed è abituato a mettercela tutta perché nessuno

> che abbia a che fare con lui possa restare senza il volto accigliato e l'animo gonfio d'indignazione. Insomma, Momo è l'unico tra tutti gli dèi che ci prova gusto non solo ad avercela con gli altri uno per uno, ma anche ad essere detestato da tutti in modo incredibile. La tradizione vuole che per la sfrenata insolenza del suo linguaggio sia stato scacciato ed escluso su richiesta e col consenso di tutti, dall'antico consenso degli dèi del cielo: ma era così potente, nell'inaudita malvagità del suo carattere e con i suoi sinistri artifici, che riuscì a spingere proprio sull'ultima spiaggia tutti gli dèi e tutto il cielo e perfino l'ultima macchina dell'universo. Ho deciso di mettere per iscritto questa storia, perché possa servire ad una vita guidata dalla ragione; ma perché ciò si realizzi più agevolmente, si dovranno prima esaminare cause e modalità della cacciata in esilio di Momo; poi andremo avanti con il resto del racconto, pieno d'imprevisti e richissimo per la serietà degli argomenti importanti non meno che la comicità delle situazioni spassose.» (6)

Anche la «vita guidata dalla ragione» potrebbe sembrare una sollecitazione a seguire qualche filo conduttore nella narrazione che invece, come sappiamo, manca proprio. Va notato però che il testo è sovraccarico di allusioni: per farne un solo esempio, «…ut potuerit superos omnes deos omneque caelum et universam denique orbis machinam in ultimum discrimen adducere.» (7) A questo climax l'edizione critica non vuole aggiungere alcun commento. Bisognerebbe dunque ricostruire il mosaico della visione originale per capire meglio l'intenzione e le dimensioni della concezione albertiana. Intanto si può parlare, semmai, di una certa ripetizione armonica negli incipit del secondo e del terzo libro per quanto riguarda le metacomunicazioni:

> «Gli sconvolgimenti provocati dall'esilio di Momo tra gli uomini sono stati fin qui l'argomento della nostra storia; ora è tempo di raccontare in che modo egli dalla sua condizione di esule tornò nelle grazie di Giove, e che razza di idee originali andò ad escogitare per creare casino, spingendo quasi all'ultima spiaggia uomini e dèi e l'intera macchina dell'universo. Varrà proprio la pena di leggere la varietà delle situazioni ambigue, l'originalità degli imprevisti, la frequente successione di avvenimenti notevoli: tanto che io stesso non so se sia più forte l'esitazione a proseguire il racconto per sfiducia nelle mie capacià, di fronte a tanta elevatezza e abbondanza di argomenti o la voglia di scrivere attratto dal divertimento che la narrazione procura.

Si potrà dire che tutto quel che si è letto fin qui su Momo non è nemmeno paragonabile a quel che verrà dopo.» (8)

Con la ripetizione dell'«*ultimum pene*» certamente si offre al lettore la sensazione che si tratti di cose molto serie e pesanti, mentre il contiuno richiamo alla comicità appartiene alla *captatio*:

> «I precedenti libri han procurato diletto – almeno credo per la varietà delle situazioni e la comicità di certi passi: ma in essi dovrebbe esserci anche qualche insegnamento utile per trovare un ordinato sistema di vita, come si è potuto vedere. I libri che restano non vanno assolutamente posposti ai precedenti per abbondanza di motivi comici e originalità di situazioni imprevedibili; e può darsi, se non mi inganno, che li si possa anche preferire ai precedenti, in quanto i fatti che essi comprendono sono a livello più

> elevato Vi potrai vedere, infatti, come la salvezza degli uomini, la maestà divina e il potere universale siano stati trascinati quasi all'ultima spiaggia, e proverai ammirazione a notare come in un argomento di estrema serietà come questo ci possa essere tanta comicità.» (9)

Non è da sottovalutare l'importanza del motivo del comico che viene promesso in una prospettiva crescente, forse un po' esagerato per il lettore moderno, come osserva giustamente Lucia Cesarini Martinelli, riferendosi al passo albertiano dell'inizio del quarto libro: «tantum aderit iocorum et risus ut prae se his superiora fuisse iocis vacua deputes» e la sua acuta interpretazione rivela anche la giustificazione della comicità per la fitta trama di nessi simbolici nel testo stesso. (10). Nonostante la continuità del richiamo al carattere divertente dell'opera va notata anche una certa discontinuità perché «drammaturgicamente» la vicenda tragica di Momo finisce con la severa condanna di Giove alla fine del terzo libro:

> «…'allo scopo di impedirgli di danneggiare ulteriormente gli dèi ed opprimere e rovinare gli uomini, che godono della protezione divina, a suo completo arbitrio; decretiamo che sia relegato a uno scoglio in modo che tutto il corpo, con la sola eccezione della testa, rimanga immerso nell'acqua per eternità'.
>
> A questo punto Giunone baciò Giove con un largo sorriso di gioia e disse: 'Hai agito come si deve, marito mio. Ma c'è un particolare che vorrei aggiungere: vorrei che Momo che si è scagliato con tanta petulanza, tanta faccia tosta, al di fuori di ogni rispetto per se stesso e per noi contro il sesso femminile, tu, da mezzo uomo qual è, lo rendessi femmina in tutto e per tutto'. Giove acconsentì. Da allora in poi i celesti chiamarono Momo, bandito e mutilato per le note vicende, 'humus': e così gli mutilarono anche il nome.» (11)

Ma con un colpo di scena Momo, annientato radicalmente in questo modo terribile, riappare per un attimo nelle prime righe del quarto libro:

> «Guarda a che punto arriva la disonestà malvagia: proprio quando si crede spenta la sua capacità di colpire, eccola rinascere più forte di prima. Momo, infatti, esiliato e attaccato allo scoglio creerà più turbamenti di prima, quand'era assolutamente libero di sfogare il suo furore. E adesso apprenderai in che modo per responsabilità sua l'autorità divina sia arrivata all'ultima spiaggia; il racconto comprenderà tanti di quei motivi divertenti, da far pensare che la parte precedente sia del tutto priva di comicità in confronto.»(12)

Da questo momento non si può parlare nemmeno di linearità nella narrazione e da qui è inutile cercare qualsiasi formula che corrisponda alle costruzioni letterarie conosciute, tanto che il testo retoricamente rimane privo di una conclusione.

Un approfondito esame narratologico potrebbe rivelare i rapporti referenziali difficilmente decifrabili in una prima lettura. A questo proposito non escluderei i risultati delle ricerche di critici francesi su diversi aspetti del romanzo medievale, a partire dagli studi di Fourrier a Zumthor (13). La tipologia del romanzo medievale che conosce il romanzo «antico» «ellenistico», quello «realista» e quello «arturiano»

certamente va sempre riesaminata – come è stato fatto anche da una collega ungherese, Katalin Halász, in un libro fondamentale (14) precocemente scomparsa pochi mesi fa. Sono convinto che la questione dell'intertestualità nel *Momo* non può essere limitata alle fonti più o meno conosciute da Luciano a Cicerone ma, appunto per la sua singolarità nell'ambito della narrativa quattrocentesca, va estesa all'esame delle tracce di una tradizione orale, alla 'leggenda urbana (cortigiana)' come si direbbe oggi, con i sociologi, vale a dire ai pettegolezzi e intrighi nella corte papale e nella cerchia degli umanisti. Ma si può azzardare l'ipotesi che la vicenda di Momo nemmeno in questo campo risultasse un'architettura così limpida ed armoniosa come quella di un palazzo Rucellai.

Bisognerebbe poi prendere in esame la rete di rapporti interpersonali delle figure a partire dal nesso Giove-Momo che è più che ambiguo. A prima vista l'autore stesso sembra star assumendo il ruolo del narratore onnisciente ma, nel flusso del racconto, quest'autore, come Iddio dopo la creazione, si ritira ed affida la spiegazione degli avvenimenti e le interpretazioni morali ai protagonisti tra i quali è Gelasto in cui la critica vuol vedere – per evidenti rapporti intertestuali – il portavoce di Leon Battista. Ci sono però delle tracce che rendono possibile un'altra interpretazione, secondo la quale è inutile cercare un ordine nel caos: in fin dei conti è mai negato che Momo fosse il vero consigliere di Giove? E allo stesso modo varrebbe la pena soffermarsi sul ruolo degli dèi «onnipotenti» che nelle vicende spesso hanno un potere limitato a seconda dell'esigenze dell'intreccio, perché le mancate conseguenze fanno parte della macchina irrazionale del mondo favoloso.

La filologia albertiana, nonostante gli sforzi dell'edizione chiamatasi critica del '86 e le scoperte convincenti sulle fonti individuate nei materiali biblici e patristici, ha ancora da fare. Una nuova edizione critica certamente renderà più accessibile il testo albertiano per nuove interpretazioni.

Ripensando alle opinioni critiche a proposito del genere del *Momus* ci si imbatte in varie proposte: trattato morale-filosofico, trattato politico, romanzo mitologico, racconto allegorico ecc. Non è difficile trovare degli elementi novellistici e teatrali nel testo: non si tratta di omogeneità, ma rappresenta comunque un carattere inconfondibile. Tutta la struttura del *Momus* suggerisce la stessa disarmonia che è la prerogativa eclatante del protagonista: Dio della dissimulazione geniale e meschino, consigliere di un Giove indeciso, che a sua volta regna su un Olimpo caotico. E non va dimenticata la sospensione basilare: la continua allusione alla tabella di Momo con le sue poche sentenze.

Infine, mi sia lecito copiare un po' la struttura del romanzo albertiano e terminare questo intervento senza concluderlo.

NOTE

1 Leon Battista Alberti, *Momo o del principe,* Genova, Costa & Nolan, 1986.

2 Cfr. *Rassegna Albertina,* «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 2002, n.2., pp. 266–274.

3 Rinaldo Rinaldi, *«Momus christianus»: altre fonti albertiane,* in *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Atti del Convegno internazionale,* Mantova, 1998, «Ingenium» n. 3. pp. 141–191.

4 Cesare Cancro, *Filosofia ed architettura in Leon Battista Alberti,* Napoli, Morano, 1978, p. 160.
5 Leon Battista Alberti, *op.cit.* p. 235.
6 *ibid.* pp.32–33.
7 *ibid.* p. 32.
8 *ibid.* pp. 92–93.
9 *ibid.* pp. 170–171.
10 Lucia Cesarini Martinelli, *Metafore teatrali in Leon Battista Alberti,* «Rinascimento», 1989, II.S. 29, p. 46.
11 Leon Battista Alberti, *op. cit.* pp. 227–229.
12 *ibid.* pp. 230–231.
13 Cfr. Anthime Fourrier, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Age – I. Les débuts (XII. Siècle),* Paris, 1960 ; Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale,* Paris, Seuil, 1987.
14. Halász Katalin, *Egy műfaj születése. A középkori francia regény,* Debrecen, 1998.

Alberti architetto

Francesco Paolo Fiore

La definizione di Leon Battista Alberti come «uomo universale del primo Rinascimento», è certo legata al fatto che oltre che umanista e scrittore, Alberti fu trattatista e architetto. Ma tale definizione non ci aiuta, non solo per la sua genericità, ma perché si renderebbe in tal modo Alberti del tutto omogeneo agli schematici caratteri fissati per definire in breve il primo Rinascimento. Basti dire che le sue architetture furono talmente innovative che non convinsero nemmeno tutti coloro che erano più vicini ai suoi committenti, e che già Eugenio Garin chiedeva quale fosse l'»inattualità» di Alberti capace di giustificare il lungo silenzio su molti dei suoi scritti.[1] Il fatto è che, nell'orizzonte tutt'altro che omogeneo del primo Rinascimento italiano, Battista è un protagonista importante ma singolarissimo,[2] e in particolare Battista architetto.

Alberti giunge a Firenze probabilmente nel 1432,[3] essendosi già interessato a Bologna di matematica e geometria, per quanto fosse lì studente di diritto. A Firenze dovette nascere il suo applicarsi alle arti sospinto dall'ammirazione per la tradizione artistica fiorentina e soprattutto per le novità che egli seppe riconoscere in Masaccio, da poco scomparso, Donatello e Brunelleschi, impegnato nella grande cupola di Santa Maria del Fiore. Alberti lo ricorda con ammirazione nella dedica del *Della pittura*.[4] A Roma, dove era giunto in precedenza al servizio di Eugenio IV, l'incontro con i resti delle architetture antiche, e la sempre più ampia disponibilità di testi antichi, lo avrebbero poi condotto a stendere un altro trattato, il *De re aedificatoria* sull'architettura, in latino ed evidentemente in gara con l'unico autore antico pervenuto sull'argomento, Vitruvio.

Alberti completò il nucleo principale del *De re aedificatoria* nel 1452, prima di avere operato come architetto, se si escludono gli incerti esordi ferraresi: aveva quasi

cinquant'anni. Era ben conscio di impersonificare una nuova figura di architetto. Grazie al suo studio diretto di testi e monumenti, alla fede nella matematica e geometria come riflesso della natura, alla convinzione che l'architettura fosse un'attività utile all'uomo, e quindi al suo impegno civile, Battista inaugurò un nuovo modo di pensare ed operare, tanto da enunciare la necessità, per l'architetto, di scegliersi addirittura i committenti adatti. Uno stato e una scelta non facilmente raggiungibile dagli artisti e artigiani suoi contemporanei, cresciuti nelle botteghe dove pure egli amava soffermarsi da curioso umanista. Solo così, insieme alle sue origini elevate, si spiega il rapporto che egli ebbe con i suoi committenti, fra i più nobili e potenti signori di città in Italia. Basti instaurare un paragone con i diversi toni che gli stessi committenti usavano con gli architetti che affiancarono a lui per realizzare i suoi progetti, quali Matteo de' Pasti, Bernardo Rossellino, Luca Fancelli, pure stimatissimi e ricercati, per poterne verificare la sostanziale differenza.

Più difficile è giudicare il rapporto con i papi del suo tempo, dai quali dipendeva come abbreviatore apostolico residente a Roma, ma per i quali non risulta alcuna certa attività di architetto. Né ci acquieta la risposta, pure assai verosimile, di Argan, Krautheimer e altri: Alberti sarebbe stato un consigliere di architettura.[5] Anche perché Battista critica Nicolò V nel X libro del *De re aedificatoria* a proposito dell'intenzione di demolire e rifare il San Pietro seguitando il progetto di Rossellino per il nuovo coro, già fondato, e, nel *Momus*, se non nel *De porcaria coniuratione*, per la gestione del potere. Se poi, osserva Miglio, il *De re aedificatoria* non fosse terminato che in parte nel 1452, come ormai si crede, anche l'*incipit* e i primi cinque capitoli del II libro del trattato sarebbero una critica al Papa e ai suoi progetti per San Pietro.[6] Per non parlare della domanda che Tafuri pone in conclusione alla sua discussione delle attività romane e del pensiero di Alberti: come poteva conciliarsi l'ideale albertiano di *mediocritas* con il clima umanistico e il fervore ricostruttivo e monumentale stimolato e favorito nella Roma di Nicolò V?[7]

Lo stesso Pio II cita Alberti come mero conoscitore di antichità, anche se non va dimenticato che a Pienza il papa si conformò, sia pure con significative varianti, al modello di palazzo ad ordini sovrapposti in facciata progettato poco prima da Alberti per Giovanni Rucellai a Firenze e realizzato dal Rossellino, l'architetto impegnato a Pienza. Pochissimo si sa dell'attività di Alberti a Roma al tempo di Paolo II, se non che venne licenziato dal papa, con tutti gli altri abbreviatori, sebbene gli restassero le rendite del priorato di Gangalandi. Solo il primato della conoscenza dell'architettura antica da parte di Battista sembra dunque rimanere indiscusso, a Roma, se toccherà proprio a lui, che non aveva avuto rapporti eccellenti con i Medici, a guidare Lorenzo de' Medici, Bernardo Rucellai e Donato Acciaioli in una visita ai più importanti monumenti antichi della città, quasi un atto finale che precede di poco la morte di Alberti nel 1472.[8]

Di fronte a tali interrogativi riguardo alla committenza mancata, c'è d'altro canto ancora la tendenza a vedere la sua opera architettonica in una sorta di «cristallina purezza». E certo il *De re aedificatoria*, con il suo innegabile, pacato e positivo razionalismo, contribuisce a questa interpretazione. Eppure, non appena ci si addentri all'interno delle proposte del trattato, si scoprono anche qui scelte assai

particolari, che possono essere ricondotte alla gara che Alberti instaura non solo con Vitruvio, ma anche con Brunelleschi e i brunelleschiani, una antica questione critica sollevata a fine Ottocento da Dehio e Fontana, sulla quale è tornato recentemente Trachtenberg[9] sulla scia di Krautheimer. Fra i modelli architettonici antichi, Alberti evita infatti quello basilicale, e in particolare gli archi su colonne, ai quali preferisce gli archi su pilastri o le trabeazioni sulle colonne, così come alle cupole su pennacchi preferisce le cupole su un tamburo circolare. Trachtenberg sottolinea che in queste scelte presenti nel trattato, e che Alberti stesso disattese negli anni successivi alla sua scrittura a seconda delle necessità presentate dai progetti fiorentini e mantovani, Battista non fu guidato da un'analisi puramente obiettiva dell'architettura antica. Suggerisce anzi che nel ricercare un'antichità canonica, Alberti avrebbe negato il primato di Brunelleschi come iniziatore del nuovo movimento. Ritiene infatti il primato di Brunelleschi intatto e giudica la posizione di Alberti nel *De re aedificatoria* strumentale ad assicurarsi il primo posto davanti alla posterità.

Si può discutere se Alberti abbia effettivamente guadagnato, come invece credo, questo primato. Va comunque ricordato che Brunelleschi e Alberti sono figure diverse per formazione, cronologia, e per dirla con Zevi, psicologia.[10] Inoltre componenti della tradizione tardo-gotica sono ben presenti anche nell'architettura Alberti, così come le nuove concezioni prospettiche di Brunelleschi. Eppure gli esiti delle architetture di Alberti furono molto diversi da quelli delle architetture di Brunelleschi e tanto sperimentali da differenziarsi tra loro e dal trattato: utilizzando l'architettura antica come una riserva di soluzioni entro le quali scegliere, Battista passò, nei vent'anni di attività che seguirono la prima stesura del *De re aedificatoria*, attraverso quelli che Wittkower chiama tutti i tipi di *revival* dell'antico, dalla tendenza emotiva a quella archeologica,[11] come Brunelleschi non aveva mai realizzato. Vediamone alcuni degli aspetti più significativi.[12]

L'arco di Augusto a Rimini è il riferimento sempre citato per la facciata albertiana del San Francesco, trasformato in Tempio Malatestiano: le colonne sono ugualmente addossate ai pilastri dell'arco e la trabeazione spezzata, ma la facciata è tutt'altra cosa, innanzitutto perché si presenta come un arco trionfale a tre fornici, ma anche perché si sviluppa su due piani, come nessun arco trionfale, tanto meno quello di Rimini. C'è inoltre chi ha interpretato la facciata in continuità con i fianchi, i cui archi su pilastri condividono la cornice di imposta degli archi in facciata. Va inoltre considerato che il progetto di riconfigurazione del San Francesco non si limitava alla facciata e ai fianchi della chiesa, ma intendeva introdurre una grande volta a botte sulla navata, ancorché in legno, e soprattutto un grande corpo a cupola al termine, forse su un breve transetto, anche se vorrei che la prima idea, rappresentata nella medaglia di fondazione, fosse per un corpo cilindrico a cupola. E' la soluzione che Alberti avrebbe più tardi realizzato per la Santissima Annunziata di Firenze, per quanto osteggiata dai fiorentini.

A Santa Maria Novella a Firenze, Alberti assume e utilizza non solo la preesistenza medievale della facciata, ma il sistema tutt'altro che classico delle listature in bianco e verde del San Miniato e del Battistero fiorentini. Il sistema che ne deriva è spurio anche per la lunghissima trabeazione che sormonta e inquadra gli archi

tardo-gotici sottostanti e poggia sulle semicolonne all'antica dalle estremità della facciata ai lati del portale. Eppure la soluzione angolare che vede le semicolonne addossate ad un pilastro è una ripresa dalla Basilica Aemilia, e la sovrapposizione della parte superiore della facciata appare guidata dalla consapevole necessità di separare le due parti, per risolvere in forma di facciata di tempio antico quella superiore, non molto differentemente dal San Miniato.

Della facciata di palazzo Rucellai non si può che evocare l'originalità nel sovrapporsi alle vecchie case dei Rucellai. E' la prima volta che compare una facciata regolata dagli ordini sovrapposti, e l'astrazione rispetto al modello antico del teatro di Marcello o del Colosseo, è fortissima. Da pareti curvilinee e dai forti rilievi in sequenza uniforme si passa infatti ad una parete piana, dai rilievi molto contenuti e dal ritmo lievemente variato, sottolineato dall'innalzarsi degli archi stretti fra le paraste. Il sistema figurale del palazzo Piccolomini di Pienza, che da molti gli è stato avvicinato e da alcuni è stato addirittura considerato il suo modello, mostra una impostazione totalmente diversa, per linee orizzontali, e una collocazione più facile, perché spaziata, delle finestre ad arco fra le paraste. Un livello di coerenza e armonia fra le parti molto più basso, insomma, oltre ad una decorazione architettonica molto più sommaria.

Se non si fossero presentate interruzioni e variazioni in corso d'opera, con il San Sebastiano a Mantova saremmo giunti ad un'architettura completamente realizzata dalle fondazioni secondo il progetto albertiano. Qui la muratura è continua e in mattoni, la più simile a quella dell'architettura romana antica che Battista vuole fare rivivere. La pianta è in forma di croce greca con brevi bracci, con un volume di facciata anteriore. Se l'unico disegno antico che ci rimane, una copia del Labacco dal modello di Alberti è veritiero, la chiesa avrebbe dovuto concludersi con una cupola su tamburo e pennacchi, e quindi riferirsi, almeno in parte, alla Sacrestia Vecchia di Brunelleschi, come avrebbe poi fatto Giuliano da Sangallo in Santa Maria delle Carceri a Prato. Ma la facciata offre problemi di difficile interpretazione. Se si considera infatti il sottostante affaccio ad archi della cripta come parte del disegno originale, la soluzione proposta da Wittkower di una facciata di tempio su un podio non è possibile. Inoltre non c'è prova che le paraste previste da Alberti fossero sei, come Wittkower propone, anziché quattro, quante quelle presenti. Le paraste realizzate sembrano piuttosto volere accentuare l'importanza della trabeazione spezzata al centro e sormontata da un arco, una soluzione che ha radice nelle figurazioni tardo-antiche e bizantine e che Alberti avrebbe potuto riprendere dalla conoscenza, diretta o indirettta, del fianco dell'arco di Orange, o dall'affaccio trionfale del palazzo di Diocleziano verso la città di Spalato, in Dalmazia, come recentemente sostenuto da Frommel.[13] Infine, il disegno di Labacco non spiega quale fosse la posizione delle scale di accesso, anche perché l'esame delle murature sembra escludere una predisposizione del volume di facciata ad ingressi laterali, mentre il portichetto a fianco è posteriore e così sono le attuali scale, di restauro.

Se la costruzione del San Sebastiano subì trasformazioni e ritardi dei quali sappiamo solo in parte, quella della chiesa di Sant'Andrea, anch'essa a Mantova, fu realizzata dopo la morte di Alberti, ma seguendo il suo modello, almeno per tutto il Quattrocento. Anche qui la facciata da tempio antico prende il ritmo di un arco

trionfale, e da arco trionfale sono i fornici che contiene all'nterno del suo volume, anteposto al corpo della chiesa. Come quella di Rimini, anche la facciata di Sant'Andrea ha inoltre un secondo piano, costituito da una singolarissima struttura arcuata, detta *ombrellone*. Saalman, che la ha studiata con Volpi Ghirardini, ha proposto che proprio lì venisse conservata la reliquia del Sangue di Cristo,[14] un problema ancora aperto che speriamo di approfondire nel convegno del prossimo ottobre a Mantova.

Segue la struttura pienamente all'antica della navata unica coperta a botte, contraffortata dalle botti trasversali sulle cappelle e sostenuta dai pilastri cavi intermedi. La citazione delle grandi strutture romane è evidente anche per le straordinarie dimensioni e le aule delle terme imperiali o della basilica di Massenzio entrano in gioco non meno delle massicce e cave murature del Pantheon. Si tratta ancora una volta di una brillante e originale mescolanza di citazioni ricomposte per dare vita ad un impianto che solo un nuovo rilievo dimostrerà se effettivamente scandito da un proporzionamento basato su serie di numeri legate alla commisurazione delle parti.

In conclusione, la traduzione dei modelli antichi nell'architettura muraria di Sant'Andrea ribadisce che per l'architettura albertiana non si può in nessun modo parlare di purezza, tanto che lo stesso Wittkower aveva parlato esplicitamente del Sant'Andrea come di un «amalgama […] profondamente anticlassicistico».[15] Simili, seppur diversi, amalgami si possono riconoscere, come ho cercato di mostrare succintamente, in tutta l'opera architettonica di Alberti, dalla quale i modelli antichi, ma anche medievali, emergono riconoscibili, ammesso che se ne accetti la trasformazione e la sintesi figurativa proposta dall'autore. Ecco perché è necessario non perdere mai di vista le diverse espressioni di Leon Battista, le sue fonti e il loro uso, beninteso in relazione al contesto storico e alle finalità che egli intende perseguire. In architettura, come in letteratura, è però necessario che questa analisi sappia entrare a fondo nelle scelte operate a partire da una attenta analisi filologica dei monumenti, in questo caso le architetture a lui certamente attribuite, e collegarlo storicamente agli avvenimenti del tempo, oltre che alla più approfondita ed articolata conoscenza dell'intera opera albertiana.

NOTE

1 E. Garin, *Rinascite e rivoluzioni*, Roma–Bari, Laterza, 1975, p. 139.

2 A. Grafton, *Leon Battista Alberti, Master Builder of the Italian Renaissance*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 2000.

3 L. Boschetto, *Leon Battista Alberti e Firenze*, (Ingenium, 2), Firenze, Olschki, 2000, pp. 77–83.

4 L. B. Alberti, *A festészetről* Della pittura, *1436*, trad. e annotato da G. Hajnoczi, Budapest, Balassi Kiadó, 1997.

5 G. C. Argan, voce *L. B. Alberti* in Dizionario biografico degli italiani, Istituto dell'enciclopedia italiana, vol. I, Roma 1960, pp. 709–713; R. Krautheimer, *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate*, in «Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo», a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, catalogo della mostra, Bompiani, Milano, 1994, pp. 233–257.

6 M. Miglio, *Nicolò V, Leon Battista Alberti, Roma*, in «Leon Battista Alberti e il Quattrocento, Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich», a cura di L. Chiavoni, G. Ferlisi, M. V. Grassi, (Ingenium, 3), Olschki, Firenze, 2001, pp. 47–64.

7 M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1992, p. 62

8 B. Rucellai, *De urbe Roma*, in R. Valentini, G. Zucchetti, *Codice Topografico della città di Roma*, Tipografia del Senato, Roma, 1953, IV, p. 445

9 M. Trachtenberg, *An observation on Alberti's choice of antique models: the anxious shadow of a brunelleschian anti-canon*, in *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, (Accademia nazionale virgiliana di scienze, lettere e arti, Miscellanea, 7), Olschki, Firenze, 1999, pp. 71–77.

10 B. Zevi, voce *L. B. Alberti* in *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. I, coll. 191–209.

11 R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino, 1964, p. 57 (I ed. London 1949).

12 Per una recente sintesi sull'argomento, cfr. H. Burns, *Leon Battista Alberti*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F. P. Fiore, Electa, Milano, 1998, pp. 114–165.

13 C. L. Frommel, *Il San Sebastiano e l'idea del tempio*, in *Leon Battista Alberti e il Quattrocento*, cit., pp. 291–317.

14 H. Saalman, L. Volpi Ghirardini, A. Law, *Recent excavations under the Ombrellone of Sant'Andrea in Mantua: Preliminare Report*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», LI, 1992, pp. 357–376.

15 R. Wittkower, *Principi architettonici*, cit., p. 55.

Leon Battista Alberti teorico delle arti

Gábor Hajnóczi

Leon Battista Alberti è, senza dubbio, il più importante teorico delle arti nel Quattrocento e – grazie alle traduzioni dei suoi trattati in lingua volgare – è anche ispiratore dei trattati d'arte e di architettura del Cinquecento, nonché precursore della teoria moderna delle arti costituita nei *Proemi* alle *Vite* del Vasari.

Come è noto, la teoria dell'arte albertiana non si trova in un unico trattato dedicato all'argomento ma in diverse opere scritte in un arco abbastanza largo di tempo dagli anni trenta agli anni cinquanta. Vengono presi in considerazione generalmente i tre trattati più importanti, cioè il *De pictura* (forse del 1435) e la sua redazione volgare il *Della pittura* (probabilmente del 1436)[1], il *De statua* (un'opera tardiva del 1450–60 circa) e infine il *De re aedificatoria* (un trattato forse già pronto nel 1452 ma pubblicato solo postumo nel 1485).[2] L'operosità teorica dell'Alberti in questo campo naturalmente è molto più larga in quanto esistono altre opere, come l'*Elementa picturae* e la *Descriptio urbis Romae* che arricchiscono e non negano le concezioni elaborate nei tre trattati sopraddetti.

Data questa ricchezza di opere dedicate all'arte si formavano due tendenze interpretative nell'ambito degli studi albertiani.[3] Una tende a sottolineare gli elementi di discontinuità nelle diverse opere e mette in risalto la mancanza di una sintesi dei pensieri dell'autore. D'altro canto esiste invece un'altra tendenza, quella che cerca di dimostrare l'organizzazione coerente del pensiero albertiano e vede una sistematicità che va ad organizzare i diversi pensieri come elementi di un sistema. Questa seconda tendenza ipotizza perfino un'evoluzione nei pensieri esposti nelle varie opere dell'autore.

Sarebbe troppo lungo analizzare in questa sede la validità di tali posizioni

interpretative. Ci limiteremo solo ad esaminare fino a che punto si può parlare di una coerente concezione dell'arte *tout court*, se esiste una teoria dell'arte albertiana e se sì, quali sono le caratteristiche di una tale teoria.

È già stato osservato da diversi studiosi[4] che l'Alberti torna su certi problemi sia teorici che metodologici e li sviluppa progressivamente. Così, ad esempio, la misurabilità viene trattata nel *De statua*, nella *Descriptio* e nel *De re aedificatoria*, il problema delle proporzioni umane nel *De pictura* e nel *De statua*, la proporzionalità in relazione alla bellezza nel *De pictura* e nel *De re aedificatoria* e così via. Un altro aspetto da osservare è l'uso e l'elaborazione della terminologia. L'Alberti elabora una propria terminologia latina – che cerca anche di tradurre in volgare – alla quale dà un significato più articolato nelle opere successive. Citiamo l'esempio della *concinnitas* che, comparendo come un termine non molto importante nel *De pictura*, diventerà una categoria centrale di significato estetico nel *De re aedificatoria* seguendo il modello della *symmetria* vitruviana.[5]

Ma sarebbe un errore identificare la coerenza della teoria albertiana esclusivamente con questa osservata evoluzione della tematica e del metodo, che in realtà è solo il sintomo della concezione o, vogliam dire, della «filosofia dell'arte» albertiana. Una sostanziale continuità di pensiero sta fra l'altro nella concezione del «sistema delle arti» che va oltre le dispute sul «paragone delle arti».[6] Alberti concepisce l'arte come un sistema razionale basato su un rapporto armonico tra l'arte e la natura, tra la percezione soggettiva e la realtà oggettiva. L'autore è capace di risolvere il problema dell'invenzione dell'artista e delle regole (di carattere matematico) dell'opera d'arte costruendo in questo modo una interpretazione piuttosto aristotelica che platonica della creazione artistica.

Nei suoi trattati sull'arte, dunque, l'Alberti creò una teoria che fu basata da una parte sui principî razionali sovramenzionati, d'altra parte su una erudizione umanistica dovuta alla formazione dell'autore. I trattati realizzarono una fortunata sintesi delle descrizioni di carattere pratico (della prospettiva, della misurazione di corpi tridimensionali, della topografia, ecc.) e di un metodo del trattare l'argomento proveniente dalle opere classiche di Cicerone, di Plinio il Vecchio, di Vitruvio, di Quintiliano e di molti altri.

Vista l'indiscutibile novità e l'enorme portata teorica del pensiero albertiano sull'arte sarebbe logico supporre un grande successo nel Quattrocento e un largo influsso sulla teoria d'arte dell'epoca. Invece, dobbiamo constatare che i trattati rimasero quasi isolati in un ambiente colto ma non professionista e – salvo alcune eccezioni – non penetrarono nel mondo degli artisti contemporanei. Il vero successo avvenne solo alla metà del secolo successivo, grazie alle traduzioni ed edizioni curate da Cosimo Bartoli. Ma la vera importanza della teoria artistica dell'Alberti – a nostro parere – sta altrove e non solo in questo diretto successo delle opere nell'ambito dei Palladio, Serlio, Lomazzo e altri. Vogliamo alludere all'ambiente erudito di Firenze alla metà del Cinquecento, capeggiato senza dubbio da Cosimo Bartoli, in cui nacquero, non solo le edizioni in volgare dei trattati albertiani, ma anche la prima edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari con quei *Proemi* che sarebbero inimmaginabili senza una erudita conoscenza delle opere albertiane.

1. Il carattere umanistico della teoria albertiana

Nel mondo dei teorici dell'arte dell'epoca, l'Alberti può essere considerato un *outsider* cioè uno che all'arte viene *dal di fuori*. Egli non appartiene al filone dei Cennini, Ghiberti, Francesco di Giorgio, Filarete e Leonardo e benché egli cerchi di definire chiaramente la propria posizione, i suoi tentativi di autocollocazione, che si osservano in tutti gli scritti d'arte albertiani, dimostrano solo incertezza e ambiguità[7]. Rispetto ai matematici e ai filosofi si definisce pittore, per gli artisti risulta scrittore e così via – definizioni che hanno il loro significato solo nel preciso contesto in cui vengono formulate. Ma evitare una chiara definizione può essere considerata anche una scelta consapevole dell'autore, in quanto con molta probabilità in questo modo egli cerca di conservare la libertà dell'opinione e la propria autonomia nella formazione di un nuovo sistema razionale dell'arte.

Infatti, l'Alberti riesce a liberarsi dai «matematici» e dai «filosofi», cioè dai rappresentanti della prospettiva medievale (Alhazen, Biagio Pelacani da Parma e altri), e forse per questo non usa neanche il termine '*prospettiva*' nel suo trattato sulla pittura. Non prende come modello il vecchio «ricettario» di Cennini e non utillizza neanche il genere della biografia, che attraverso i *Commentarii* del Ghiberti, arriva alla sua perfezione nelle *Vite* del Vasari, ma conosce e, invece, usa Plinio il Vecchio, Frontino, Vegezio e, già nel trattato della pittura, menziona esplicitamente Vitruvio che poi diventerà il supremo ispiratore del trattato di architettura. Malgrado tutto non è eclettico, in quanto riesce ad integrarli nel proprio sistema. Si allontana da Plinio, in quanto non vuole raccontare storie e, quanto al suo rapporto col Vitruvuio, basta alludere al famoso luogo del libro VI, 1, del *De re aedificatoria,* dove egli porta avanti una critica del trattato classico (forse per dimostrare la propria autonomia non adopera neanche l' '*architectura*', il termine di origine greca di Vitruvio, e lo sostituisce con il termine latino *res 'aedificatoria*'). Arriviamo così ad una delle caratteristiche fondamentali della teoria d'arte albertiana che è la sua originalità.

È stata accettata e poi largamente sviluppata la proposta di Michael Baxandall[8] secondo la quale, la versione latina del trattato sulla pittura può essere interpretata in chiave umanistica. È vero che il sistema creato dall'Alberti può essere intrepretato in base a quello della retorica classica ma non pensiamo che l'importanza del *De pictura* si esaurisca nella sua analogia con l'orazione. Per concepire la struttura della *compositio* pittorica, il modello viene preso dalla retorica[9] ma la pittura, come attività non è esclusivamente di carattere intellettuale-razionale ma anche pratico-manuale. Accettando la distinzione proposta da Vitruvio tra l'aspetto manuale e quello intellettuale dell'architettura – *fabrica* et *ratiocinatio* – la adatta alla pittura[10] e, più in generale, all'attività artistica. Infine, egli sintetizza il binomio in un concetto conclusivo che è la *historia* in cui egli risolve il problema del carattere razionale e poetico (*invenzione*) dell'arte.[11] L'Alberti, con questa concezione riesce ad elevare l'attività dell'artigiano medievale all'altezza di una creazione razionale dell'artista rinascimentale, mantenendo un vivo rapporto tra teoria ed esperienza concreta dell'arte.

Per costruire tale teoria egli crea un linguaggio – latino e volgare – adatto ad esprimere corettamente il ricchissimo contenuto. Solo un talento eccezionale come lui poteva essere capace di inventare un sistema di comunicazione con cui si potessero trasmettere, allo stesso livello, conoscenze di carattere scientifico, estetico e filosofico-morale. Sembra che esso non sia una latinizzazione di una terminologia del linguaggio artistico/architettonico della bottega e del cantiere, si tratta invece di un sistema di termini dotti, in parte provenienti da un ambiente scientifico padovano-bolognese e dalle opere classiche, e in parte inventati addirittura dallo stesso autore.[12] Poichè riutilizza termini provenienti dagli autori classici – Cicerone, Quintiliano, Vitruvio – egli dà a questi un significato modificato, adattato al proprio ragionamento: è il caso della *compositio*, della *collocatio* o della *concinnitas*, provenienti dal vocabolario ciceroniano, che diventano termini dell'estetica albertiana.[13] Questi termini e altri, inventati dall'autore (come ad esempio la *circumscriptio* [disegno] o la *luminum receptio* [illuminazione] e altri) diventano elementi di un lessico del linguaggio artistico. Per concludere, si può dire che con i suoi trattati l'Alberti non solo creò la tecnica per ragionare sull'arte, ma anche il linguaggio per scrivere e parlare dell'arte come di un fenomeno intellettuale.

Giustamente dobbiamo subito domandarci in quale ambiente si potesse comprendere questo linguaggio e a qual pubblico arrivò la teoria dell'arte elaborata progressivamente dall'Alberti. Nella fortuna delle opere, proprio il sopraddetto carattere umanistico[14] della teoria albertiana (il latino, la dotta terminologia, ecc.) provocò un'ambiguità in quanto essa godette di una popolarità negli ambienti dei letterati della società, mentre rimase più o meno isolata dai circoli degli artisti e degli architetti dell'epoca.

2. I LIMITI DELLA DIFFUSIONE

Quanto ai lettori del *De pictura*, il Baxandall ipotizza un pubblico limitato di umanisti conoscitori degli schemi della retorica ed interessati ai problemi delle arti figurative[15], la redazione volgare invece sarebbe stata preparata per i pittori – o più in generale – per gli artisti dell'epoca.[16] Infatti, uno dei problemi tuttora dibattuti della ricerca è appunto quello del ricostruire il pubblico, non solo del *De pictura*, ma di tutti gli altri trattati d'arte dell'Alberti. Il metodo per ricostruire un eventuale interesse potrebbe essere il numero delle copie manoscritte eseguite all'epoca (sappiamo che l'*editio princeps* della versione latina è quella del 1540 di Basilea) fra le quali sono in maggioranza quelle della redazione latina. Se prendiamo in considerazione questi manoscritti in base all'elenco di Grayson[17], allora troviamo, tra i 18 testi completi del trattato, solo 11 preparati nel secolo XV, mentre gli altri risalgono per lo più al secolo successivo. È molto più modesto il numero delle copie della redazione volgare, di cui si contano soltanto tre.[18] Il trattato lo conoscevano dunque prima di tutto i dotti contemporanei, tra questi ad esempio Bartolomeo Facio che lo menziona: «[l'Alberti] Picturae studiosus ac doctus de artis ipsius principiis librum unum edidit.»[19] Quanto alle allusioni all'opera da parte degli artisti dell'epoca, esse sono abbastanza

scarse (si pensi a quelle del Filarete e di Leonardo), ciò dimostra una modesta diffusione del trattato nell'ambiente artistico. Una vera riscoperta del trattato avvenne alla metà del Cinquecento in Italia quando Lodovico Domenichi tradusse in volgare il testo latino, segno del fatto che la redazione volgare preparata dallo stesso Alberti venne totalmente dimenticata.[20] Un maggior successo si può attribuire all'edizione del Bartoli del 1568, nel volume *Opuscoli morali* che contiene una nuova traduzione.[21]

Non ebbe una fortuna molto diversa neanche il trattato sulla scultura. Sebbene il *De statua* abbia un carattere ben diverso rispetto a quello del *De pictura*, in quanto meno teorico e più pratico dell'altro trattato, si può solo ipotizzare che gli scultori contemporanei, Ghiberti e Donatello, l'abbiano conosciuto.[22] Vi sono tracce di tale conoscenza da parte del Poliziano e anche di Leonardo[23] e lo citano, oltre al veneziano Francesco Zorzi, (*De harmonia mundi totius*) anche Agrippa von Nettesheim e Dürer.[24] Anche per la fortuna del *De statua* una grande svolta avvenne con la pubblicazione del volume *Opuscoli morali* che contiene solo la versione in lingua volgare per la traduzione di Cosimo Bartoli.

Il *De re aedificatoria* ebbe una storia diversa da quella degli altri due trattati in quanto tuttora è discussa la data del suo completamento ed è l'unico tra i trattati d'arte che fu pubblicato a stampa ancora nel Quattrocento. Il documento più importante della sua nascita, che è la notizia di Matteo Palmieri secondo la quale l'Alberti, nel 1452, avrebbe presentato il trattato sull'architettura a papa Nicolò V, non risolve il problema, anzi, secondo alcuni studiosi l'Alberti interruppe il lavoro e presentò al Papa solo alcuni libri e non l'intero trattato.[25] Queste proposte furono in seguito respinte ed ora è generalmente accettata l'opinione secondo cui l'Alberti preparò il trattato come un'unica opera in un periodo romano, ancora prima delle grandi imprese architettoniche.[26] Il trattato – in base ai possessori delle copie manoscritte – fu oggetto del collezionismo dei signori e duchi bibliofili che lo apprezzavano come un'opera antica. Basti alludere al fatto che il re di Ungheria ne possedeva addirittura due intere copie, mentre Leonello d'Este e Federico da Montefeltro poterono acquistare le proprie copie con difficoltà. Tra i possessori vi troviamo anche Bernardo Bembo – il padre di Pietro – la copia del quale contiene il famoso manoscritto con una parte autografa del Collegio di Eton.[27] Le copie non contengono illustrazioni grafiche e questo carattere 'aniconico' del trattato rimase anche nell'edizione a stampa pubblicata nel 1485 a Firenze.

Risulta essere un paradosso – osserva ingegnosamente la Payne[28] – che per un lettore dell'epoca l'Alberti e Vitruvio sembrarono autori contemporanei per il fatto che le due edizioni furono pubblicate nello stesso anno (rispettivamente a Firenze e a Roma). Infatti, è probabile che la mancata edizione e commento all'opera classica furono il motivo originario della scrittura del trattato albertiano. Vogliamo alludere alla lettera dedicatoria dell'Alberti a Meliaduse d'Este, nei *Ludi rerum mathematicarum* in cui l'autore si ricorda della richiesta di Leonello d'Este per un commento al Vitruvio: «[…] Vedrete que' miei libri de architectura, quale io scrissi richiesto dallo Illustrissimo vostro fratello, mio signore, messer Leonello, e ivi troverete cose vi diletteranno.»[29] Può essere che il *De re aedificatoria* avesse, nelle mani dei dotti signori

e principi desiderosi di conoscere l'architettura imperiale, il ruolo di commento e interpretazione del *De architectura*.

Quanto alla sua fortuna nel Quattrocento, il *De re aedificatoria* si diffuse in un ambiente abbastanza limitato e neanche l'edizione a stampa cambiò radicalmente la sua popolarità. Esso fu considerato come un'erudita opera latina, un po' come un secondo Vitruvio. Solo negli anni trenta del secolo successivo si osserverà un nuovo interesse per il trattato che si manifesterà nelle traduzioni rimaste inedite. La prima edizione a stampa della versione volgare è quella eseguita da Pietro Lauro[30], ma la vera rinascita dell'opera può essere attribuita alla traduzione di Cosimo Bartoli che fu pubblicata nel 1550 con il disegno del frontespizio fatto da Giorgio Vasari.[31] Le illustrazioni dell'edizione dimostrano la mutata natura dell'interesse. Grazie a questa edizione il trattato albertiano diventò una delle opere più importanti sia per i teorici dell'architettura del tardo Rinascimento, come Palladio e Scamozzi, sia per i teorici d'arte del manierismo come Giovanni Paolo Lomazzo.

3. Alberti ispiratore della teoria d'arte vasariana

Con questo breve esame del carattere e della fortuna quattrocentesca della teoria d'arte albertiana abbiamo voluto dimostrare quanto fosse limitata la sua presenza nei pensieri dei teorici dell'epoca. Le sue idee furono scarsamente diffuse nell'ambiente dei teorici d'arte, prima di tutto a causa dell'erudito stile latino dei trattati: si pensi che neanche la terminologia da lui inventata potè inserirsi nel linguaggio artistico contemporaneo. Solo le traduzioni e le edizioni in lingua volgare del Cinquecento rendevano popolari i trattati albertiani e pure rendevano possibile un influsso intenso sulla formazione della teoria dell'arte. A nostro parere, tuttavia, la vera importanza della teoria dell'arte albertiana sta altrove. Vogliamo avanzare l'ipotesi che, con il suo influsso sui proemi delle *Vite* del Vasari, egli possa essere considerato come il vero ispiratore della moderna teoria dell'arte.

Recentemente è stato ripreso il problema del carattere monolitico delle *Vite* vasariane e anche quello del ruolo degli altri autori nell'opera.[32] Già Wolfgang Kallab ha osservato il contributo degli altri autori nelle *Vite*, sia nelle biografie, che nei proemi.[33] Alcuni momenti dell'opera veramente suggeriscono che la concezione originale del Vasari fu alterata e che tali modifiche dovevano pervenire da altri autori. È probabile che per motivi propagandistici e politici al servizio dello Stato fiorentino, il testo sia stato arricchito con proemi di carattere storico-teoretico che tendessero a creare il mito di Firenze come centro dell'arte. Furono in tre a preparare l'edizione, tutti membri dell'Accademia e studiosi di varie discipline: il linguista Pier Francesco Giambullari, il teorico di lingua Carlo Lenzoni e lo storico e traduttore Cosimo Bartoli.[34] Tra questi forse il Bartoli fu il vero compagno di lavoro del Vasari. È improbabile che il Vasari, di formazione artistica, abbia studiato fonti storiche e testi classici, pare invece logico attribuire agli editori e prima di tutto al Bartoli la responsabilità dei testi introduttivi.

Nella descrizione dell'arte antica, in particolare quella etrusca, lo storico Bartoli utilizzò come fonte il *De re aedificatoria*, che conobbe molto bene essendo traduttore dell'opera.[35] Come Frangenberg cerca di dimostrare, l'autore del *Proemio* posto all'inizio dell'intera opera è in gran parte riconoscibile nel Bartoli. Se questo lungo testo è veramente attribuibile a lui, allora dobbiamo considerarlo un abile teorico delle arti; basti pensare che egli parla di temi come il paragone delle arti, l'architettura, la pittura e la scultura. Per poter trattare problemi di carattere teorico e pratico dell'architettura egli fa riferimento a Vitruvio ed anche ad Alberti. Sono stati dimostrati parallelismi ad esempio tra la discussione dell'architettura e la traduzione del *De re aedificatoria* fatta dal Bartoli.[36]

Le ricerche intorno al ruolo dei diversi autori nelle *Vite* sono ancora allo stato iniziale ma – come abbiamo visto – è già stato chiarito che, accanto al Vasari esiste un gruppo di letterati fiorentini, tra i quali anche Cosimo Bartoli, che partecipano attivamente alla stesura finale dell'opera, elaborando la base estetica e storica della monumentale impresa. È vero che la concezione della periodizzazione storica può essere attribuita alla loro invenzione, ma i principî della teoria artistica sono basati sostanzialmente su una concezione razionale dell'arte già elaborata dall'Alberti. Bartoli e gli altri teorici fiorentini crearono dunque la sintesi della teoria artistica quattrocentesca basata sui principî del sistema delle arti e della nuova concezione storica dell'arte. Solo in questo modo si può capire come un pittore così colto e diligente, come fu il Vasari, potè creare quell'opera monumentale che dette vita alla storia dell'arte come disciplina «umanistica».[37]

NOTE

1 Tralasciando, in questa sede, il problema della priorità della versione latina o volgare.

2 J.v. Schlosser, *La letteratura artistica*, La Nuova Italia, 1979; A.Blunt, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Einaudi, Torino, 1966. Quanto alla cronologia delle singole opere cerchiamo di accettare i risultati delle più recenti ricerche pubblicate in saggi o nelle recenti edizioni delle opere.

3 Qui alludiamo alla distinzione proposta da Stefano Borsi, *Leon Battista Albert e Roma*, Ed. Polistampa, Firenze, 2003 pp. 155 sgg., che definisce una tendenza di «linearità» e quella di «discontinuità».

4 Cfr. Borsi , 2003, cap. II.

5 Mi permetto di rimandare alla mia relazione *Principî vitruviani nella teoria della pittura di Leon Battista Alberti*, presentata al convegno *Leon Battista Alberti teorico delle arti,* Mantova, 23–24–25 ottobre 2003

6 Cfr. N. Badaloni, *L'interpretazione delle arti nel pensiero di L.B. Alberti*, in «Rinascimento», XIV (1963), pp. 59–113; P.O.Kristeller, *Il moderno sistema delle arti*, in *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, Roma, 1998, pp.179–244; E.Garin, *La disputa delle arti nel Quattrocento, Roma*, 1982

7 Cfr. Borsi, 2003, p. 176.

8 M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350–1450*, Oxford at the Clarendon Press, 1971, ed it. *Giotto e gli umanisti*, Jaca Book, Milano, 1994;

9 Baxandall, 1994, pp. 174–175.

10 «…pone l'arte in mano allo artefice» – come dice nel *Prologo* alla versione volgare del *De pictura*. Alberti, 1980, Leon Battista Alberti, *De pictura*, a cura di Cecil Grayson, *Opere volgari*, 1973, vol. III., nuova ed. Editori Laterza & Figli, 1980, p. 8.

11 Cfr. O. Bätschmann, *Einleitung*, in Leon Battista Alberti, *Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, Herausgegeben, eingleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Batschmann und Christoph Schaublin unter Mitarbeit von Kristine Paty, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Damstadt, 2000.

12 Per il vocabolario scientifico dell'Alberti v. G. Federici Vescovini, *Il vocabolario scientifico del «De pictura» dell' Alberti e la bellezza 'naturale'* In *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, Atti del Convegno internazionale, Mantova, 16–19 novembre 1994, Leo S. Olschki, Firenze, 1999, 213–234. Quanto ai termini classici di Cicerone e di Quintiliano v. Baxandall, 1994 passim. Per la terminologia vitruviana v. R. Krautheimer, *Alberti and Vitruvius*, in *The Renaissance and Mannerism – Studies in Western Art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, vol. II, Princeton, N.J. Princeton Univ. Press, 1963, pp. 42–52. Reprint in *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, New York University Press, London University Press Ltd., 1969, pp. 323–332.

13 Cfr. A.A. Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament and Literary Culture*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1999, pp. 264 *passim*.

14 L'aggettivo 'umanistico' lo intendiamo in un senso ampio che comprende le differenze esistenti tra il *De pictura* e gli altri trattati albertiani. Cfr. H. Günther, *Alberti, gli umanisti contemporanei e Vitruvio* in *L.B.A. Architettura e cultura*, Atti del convegno, Olschki, Firenze, 1999, pp. 42 sgg.

15 Baxandall, 1994.

16 Nel capitolo 63. del trattato egli parla solo dei pittori come eventuali lettori ma in base al *Prologo* si ricostruice l'intera comunità di artisti fiorentini.

17 C. Grayson, *The Text of Alberti's De pictura*, «Italian Studies – An Annual Review», XXIII (1968), 71–92; vedi anche gli studi della Maraschio (N.Maraschio, *Aspetti del bilinguismo albertiano nel «De Pictura»*, «Rinascimento», XII 81972), 183–228, ecc.

18 Grayson, 1968, 71–92; e Idem, *Introduzione*, in L.B.Alberti, *De pictura*, Laterza, Roma–Bari, 1980, pp. XI–XIII.

19 [Facius Bartolomeus] *Bartholomei Facii de viris illustribus liber* (…) edidit Lorenzo Mehus, Firenze, Cajetanus Tanzini, 1745, p. 13.

20 *La pittura di Leonbattista Alberti* tradotta per M. Lodovico Domenichi. Con Gratia et Privilegio. In Vinegia Appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1547.

21 *Opuscoli morali di Leon Battista Alberti gentil'huomo fiorentino*… Venezia, Francesco de' Franceschi, 1568.

22 Scrive il Grayson in L.B.A., *On Painting and On Sculpture*, Phaidon, London, 1972, p. 25: «In any event, it is possible to assume (…) that *De statua* was known to Ghiberti and to other friends and contemporaries, even though direct allusion in writing seems to be lacking.»

23 Cfr. M. Collareta *La figura e lo spazio: una lettura del De statua*, in L.B.A., *De statua*, Sillabe, Livorno, 1998, pp. 50–51.

24 Cfr. E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino, 1996, p. 101 nota 2; vedi Collareta, 1998, p. 50 nota 73.

25 Cfr. T. Magnuson, *The Project of Nicholas V for rebuilding the Borgo Leonino in Rome*, «The Art Bulletin», XXXVI (1954), 2. p. 110.

26 Vedi la critica di queste opinioni in C. Grayson, *The Composition of L.B. Alberti's Decem libri De re aedificatoria*, in «Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst», Dritte Volge, Band XI 1960, pp. 152–161; recentemente H. Burns, *Leon Battista Alberti*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano, Electa, 1998. pp. 116 sgg.

27 Grayson, 1960, p. 160; vedi anche L.B.Alberti, *L'architettura [De re aedificatoria]*, Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi. Introduzione e note di Paolo Portoghesi, Edizioni Il Polifilo, Milano, I–II. köt. 1966, pp. 441–44.

28 Payne, 1999, cap. IV.

29 L.B.Alberti, *Opere volgari*, a cura di C.Grayson, III., Laterza, Bari 1973, 156.

30 Ed. Vincenzo Valgrisi, Venezia 1546.

31 Delle varie edizioni vedi Orlandi, 1966, p. e più recentemente L.B.A., *On the Art of Building in Ten Books*, translated by Joseph Rykwert, Neil Leach, and Robert Tavernor, The MIT Press, Cambridge Mass., London, England, 1988, pp. XVIII e sgg.

32 Qui alludiamo ai saggi degli studiosi del Warburg Institute: C. Hope, *Can You Trust Vasari?* «The New York Review of Books», 5 October 1995, pp. 10–13, e T. Frangenberg, *Bartoli, Giambullari and the Prefaces to Vasari's Lives (1550)*, «JWCI», LXV, 2002, 244–258.

33 W. Kallab, Vasaristudien, ed. J. von Schlosser, Wien–Leipzig, 1908, pp. 147–148; 270; 444–447.

34 Frangenberg, 2002, p. 247.

35 Si tratta dell'opinione dell'Alberti secondo la quale la scultura fu inventata dai Toscani. In L.B. Alberti, *L'architettura*, tradotta da Cosimo Bartoli, Firenze, 1550, p. 262.

36 Frangenberg, 2002, 255 n. 94.

37 Nel senso in cui la parola viene usata dal Panofsky: E. Panofsky, *The History of Art as a Humanistic Discipline*. In *Meaning in the Visual Arts*, Harmondworth, Middlesex, 1970, pp. 23–50.

La prima ricezione del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti nel Regno Boemo

Pavel Kalina

L'uso dei trattati architettonici, la dimensione 'pratica' della teoria architettonica, rappresenta senza dubbio uno dei più importanti soggetti della storiografia d'architettura non solo rinascimentale. Nel mio articolo vorrei limitarmi alla prima fase della ricezione dell'opera teorica di Leon Battista Alberti nel Regno Boemo, che fu la più importante per la disseminazione del nuovo classicismo architettonico. Parlerò allora della diffusione di un nuovo linguaggio architettonico in un paese che non ebbe affatto la propria tradizione della cultura visiva romana.

Negli ultimi decenni, l'attenzione degli studiosi che si occupano dell'architettura del Quattrocento, si è logicamente incentrata sugli scarsi manoscritti di *De re aedificatoria* nelle vari collezioni europee[1]. Sappiamo allora, che oltre a Lorenzo il Magnifico, a cui fu dedicata la prima edizione di *De re aedificatoria* del 1485, un altro possessore di questo libro (un libro che fu anche fisicamente grande e quindi certamente costoso) fu per esempio Bernardo Bembo, ambasciatore veneto a Firenze, che lo acquistò forse nel 1475–76 o 1478–80, certamente prima del 1488[2], oppure il re d'Ungheria Mattia Corvino[3]. D'altra parte, però, acquistare il manoscritto non fu facile, come si sa, neanche per un personaggio come Ercole d'Este, che chiese a Lorenzo il prestito del libro nel 1484[4].

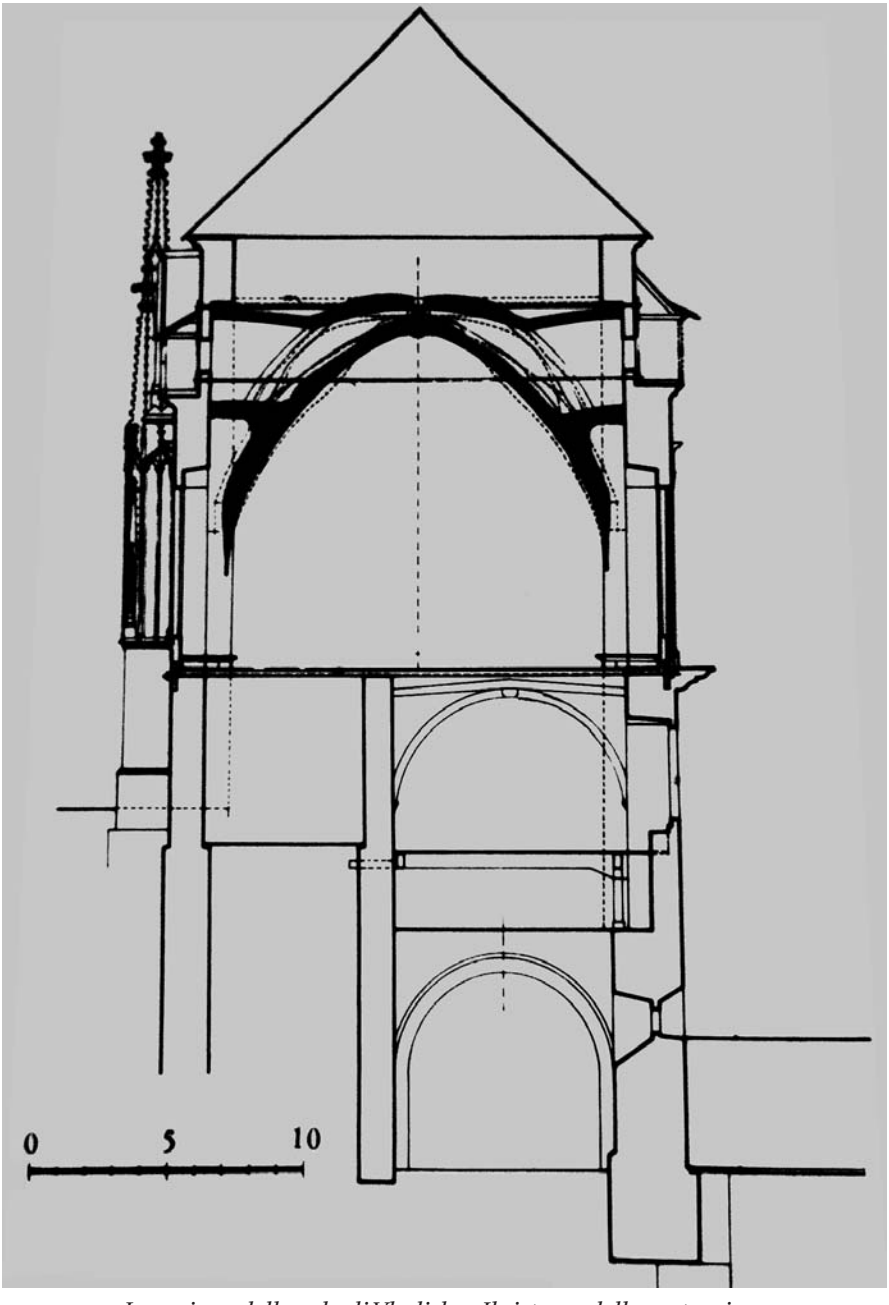
Dal punto di vista strettamente storico è naturalmente importante domandarsi non solo chi furono i possessori del manoscritto del *De re eadificatoria* prima del 1485, ma anche chi furono i possessori della prima edizione stampata nel 1485. Normalmente non è possibile dire chi la ebbe, perchè le stampe si trovano nelle biblioteche europee senza che si conosca il possessore originale. Tra le felici eccezioni c'è l'*editio princeps* della Biblioteca Lobkovicz, a Roudnice, (ms. II HB 1) in Boemia

La sala di Vladislav, Palazzo Reale, Castello di Praga, dopo il 1490. La sala può essere interpretata come una 'basilica tardogotica.'

centrale. L'*editio* face parte della biblioteca di Bohuslav Hasištejnský da Lobkovice (nato nel 1450/51, morto 17 novembre 1510), il gran poeta ed il più importante scrittore dell'umanesimo latino nei paesi cechi del 1500[5]. La sua famiglia fu (ed anche oggi continua ad essere) una delle più antiche e ricche famiglie nobili del Regno. Bohuslav studiò all'università di Bologna (1475–78) e di Ferrara (1478–82), dove conobbe la nuova cultura letteraria[6].

Per caso, non sappiamo solo che Bohuslav ebbe la stampa, ma sappiamo almeno approssimativamente anche quando la comprò: il libro fu catalogato da un certo Stefano Piso, che probabilmente morì nel 1492/3, quindi possiamo dire che il libro fu quasi certamente acquistato tra il 1485 e il 1493. Secondo le ricerche di Kamil Boldan della Biblioteca Nazionale di Praga, Bohuslav comprò i libri immediamente dopo la loro pubblicazione[7]. È dunque possibile concludere che, se la stampa è datata nel colofone al 29 dicembre 1485, è verosimile che Bohuslav l'acquistò nel 1486. È in più completamente sicuro che Bohuslav davvero lesse il libro, perchè c'è una nota di sua mano su una delle sue pagine.

A che cosa serviva al ricco bibliofilo Bohuslav il libro? Non fu solo uno dei gioielli della sua biblioteca umanistica, comprato solo per avere un'altra novità offerta dai negozianti (se non mi sbaglio, i meccanismi del mercato e del collezionismo sono stati sempre gli stessi…)? Per dire la verità, non è possibile rispondere a questa domanda con una certezza assoluta: e, a quanto ne so, Bohuslav non parla mai dell'Alberti



La sezione della sala di Vladislav. Il sistema della costruzione non corrisponde più alla tradizione 'gotica'.
Riproduzione da Dějiny českého výtvarného umění *I/2, Praga 1984.*

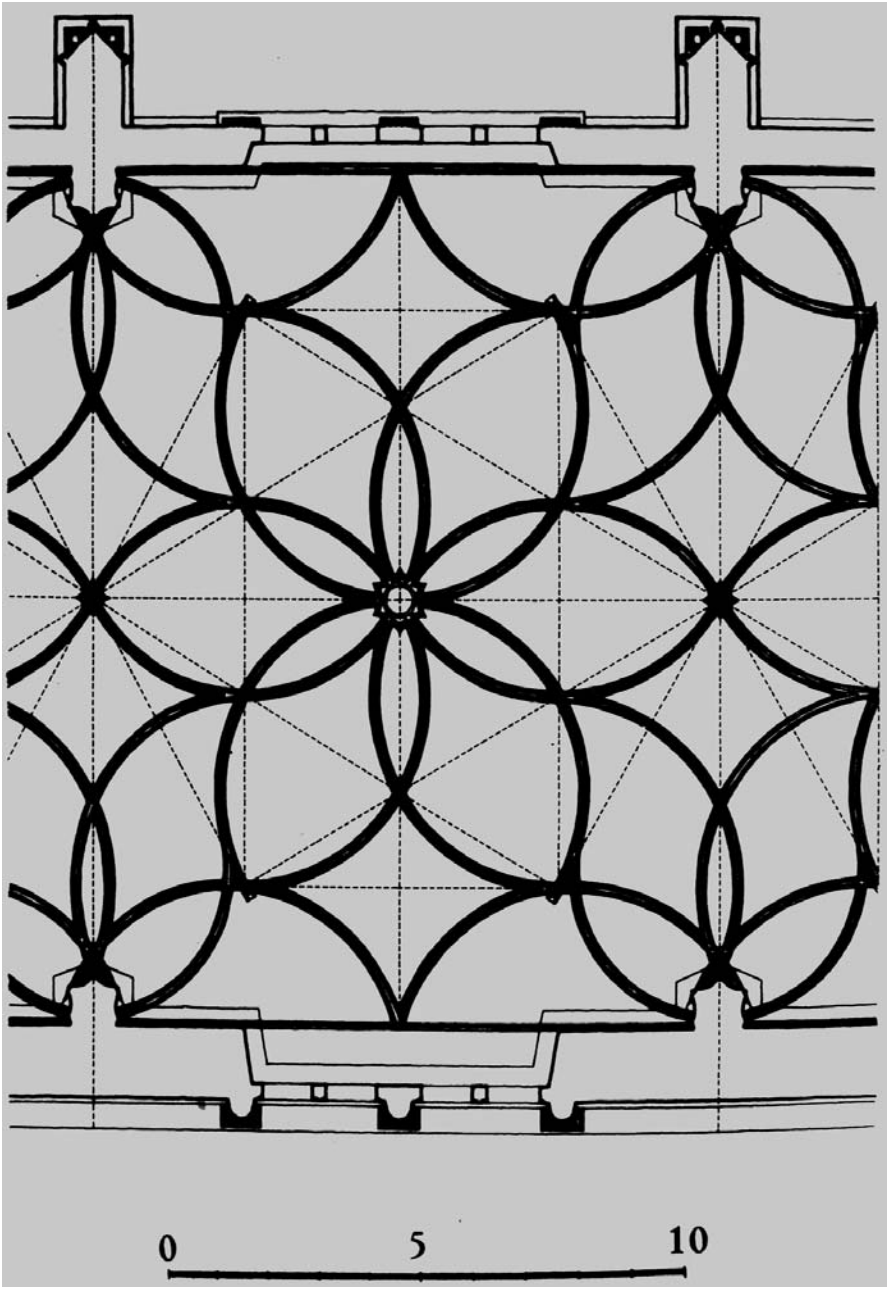


Diagramma di una volta della Sala di Vladislav. Il carattere organico delle volte può essere ispirato dalla metafora organica di Alberti. Riproduzione da Dějiny českého výtvarného umění *I/2, Praga 1984.*

nelle sue lettere, ma questo è normale. Devo allora sottolineare che tutto ciò che segue è solo un'ipotesi: se Bohuslav davvero usò la stampa del *De re aedificatoria* per ragioni pratiche, se non la lesse solo per leggerla, potè usarla nella maniera di seguito descritta.

Negli anni 1487–90, Bohuslav lavorò come scrivano *(secretarius regius)* nell'ufficio reale nel Castello di Praga[8]. Sappiamo che il Castello, soprattutto il vecchio Palazzo Reale, la fortificazione settentrionale ed alcune parti minori degli altri edifici, furono riconstruite dagli anni '80, mescolando la costruzione tradizionale o tardogotica con finestre e portali classicheggianti o 'rinascimentali'[9]. Non sappiamo in dettaglio la posizione di Bohuslav nell'amministrazione jagelloniana; si sa soltanto che nel 1489 fu membro del consiglio di corte[10]. Sappiamo che come aristocraico Bohuslav ebbe l'accesso alle più importanti persone della cancelleria, come Jan da Šelenberk, *cancellarius regni Bohemiae,* oppure Půta Švihovský, il giudice supremo del Regno Boemo – la posizione di Bohuslav fu allora qualcosa più che una posizione subordinata di un impiegato[11]. Bohuslav davvero non fu una persona insignificante. Negli anni 1490–97 aspirò alla posizione di vescovo di Olomouc, che infatti fu il più importante dignitario nei paesi Cechi durante la vacanza dell'arcivescovado praghese dopo le guerre ussite. Come pretendente al vescovado, Bohuslav ebbe l'appoggio del re boemo Vladislav, ma i papi Innocenzo VIII e Alessandro VI non lo confermarono[12]. Dopo il fallimento delle sue aspirazioni sociali, Bohuslav si recò al suo castello Hasištejn nella Boemia settentrionale (con l'eccezione di un breve soggiorno a Buda nel 1502–03) e non lavorò più per l'Ufficio reale; l'architettura del suo palazzo, costruito sull'area del medievale castello di Hasištejn, sfortunatamente non si è conservata[13]. Dal 1503 fino alla sua morte, Bohuslav visse a Hasištejn, edificando la sua famosa biblioteca e scrivendo una serie di testi latini che lo resero un 're incoronato' dei poeti Cechi latini.

Nel 1490, il re boemo Vladislav Jagello (dalla dinastia polacco-lituania, incoronato nel 1471) diventò re di Ungheria e si stabilì a Buda. Sembra allora logico che le origini del Rinascimento a Praga furono nel secolo scorso tradizionalmente messe in relazione con un ipotetico influsso ungherese; si tratta soprattutto delle finestre della Sala di Vladislav (una finestra è sicuramente datata 1493), la porta della Camera della dieta, l'architettura della cosiddetta Ala di Lodovico (Lodovico fu il figlio del re Vladislav, morto nella battaglia di Mohács nel 1526) e la porta della chiesa monastica di S. Giorgio, sempre nell'area del Castello di Praga[14]. Se ora sappiamo che un membro importante della corte praghese lesse Alberti, è possibile domandarsi se l'ipotetica ispirazione ungherese fu l'unica possibilità di trasmissione delle idee classiche. In questo contesto è importante leggere la lettera mandata da Bohuslav a Kristián Pedík (Cristiano Pedik) nel 1489. Bohuslav scrisse: «Regia quoque ipsa, quae cum olim insignibus structuris conspicua esset, postea ut omnia in terris caduca tota ferme vetustate collapsa est. Sed Wladislaus rex eam muro, fossis et agere mirae magnitudinis cinxit, extruit praeterea quottidie secto saxo, picturis ornat et tanto sumptu atque inpendio aedificat, ut intra paucos annos cum praestantissimis Europae operibus certatura videatur».[15] La lettera può servire da testimonianza che Bohuslav ebbe un interesse non solo generalmente per l'architettura del Castello di Praga, ma specificamente per la funzione dell'architettura come veicolo di rappresentazione del potere reale sull'ampio orizzonte europeo[16]. Una tale funzione dell'ar-

chitettura fu perfettamente in accordo non solo con la tradizione medievale, ma anche e soprattutto con la concezione nuova dell'umanesimo italiano e con Leon Battista Alberti stesso.

Se conosciamo abbastanza bene il contenuto della biblioteca di Bohuslav, non sappiamo assolutamente niente sulla biblioteca reale – non sappiamo anzi se ci fu una biblioteca reale nel Castello di Praga. Questo non è tutto; niente si sa neanche sulla biblioteca e la formazione dell'architetto reale, Benedikt Ried (a Praga dagli anni '80 fino alla sua morte nel 1532): non sappiamo neanche se fu capace di leggere i testi latini o italiani, non sappiamo se fu in Italia[17]. Dunque, non possiamo immaginarci se e come funzionò il triangolo intellettuale – architetto – re prima e dopo il trasferimento del re Vladislav da Praga a Buda. Possiamo soltanto supporre che cosa Bohuslav poté capire del testo di Alberti, e che cosa poté mediare a Benedikt. Devo dire che è una situazione completamente diversa dai tipici modelli d'interpretazione storica, ma se le fonti mancano, è necessario almeno tentare una ricostruzione ipotetica degli eventi.

La prima stampa del *De re aedificatoria* non fu illustrata, è allora praticamente escluso che Benedikt potesse essere ispirato da Leon Battista quando progettò le finestre e le porte della Sala Vladislav, del Palazzo Reale o della chiesa di S. Giorgio. Le numerosissime comparazioni morfologiche sono già state fatte nella letterattura moderna; secondo la mia opinione, è importante soprattutto comparare questi

Il fronte meridionale della Sala di Vladislav.
Il fronte offre un panorama della città.

motivi praghesi con l'architettura romana e urbinate degli anni '70 e '80, soprattuto con le finestre di palazzo Venezia a Roma e con il portale della chiesa di San Bernardino presso Urbino[18]. D'altra parte è facile ipotizzare che poterono essere attratti dall'organicità del pensiero albertiano, perché la metafora organica dell'Alberti (*De re aedificatoria* III, 14) fu in perfetto accordo con l'aristotelismo tradizionale[19].

Ci sono, comunque, almeno tre casi del possibile influsso albertiano nella tipologia edilizia generale. Il primo caso si trova appunto nella stessa costruzione della Sala di Vladislav. Nonostante il suo carattere tardo-gotico, non è escluso che la Sala doveva essere una basilica albertiana. La volta della sala di Vladislav, costruita come una serie di cupole articolate in stelle di costole curvilineari, sembra essere una tipica costruzione gotica ma, in realtà, la situazione è più complicata. Questa tecnologia non si usava in Europa centrale nella tradizione tardogotica. Al contrario, la sdoppiata costruzione della volta, sostenuta non solo da un sistema di piloni esterni stesi profondamente sotto il livello del pavimento della Sala, ma anche sul retro, è simile alle costruzioni italiane del Quattrocento, come la cupola del Duomo di Santa Maria del Fiore di Brunelleschi oppure il tiburio del Duomo milanese e le proposte non realizzate di Leonardo[20]. Sebbene possa sembrare assurdo ad una persona abituata alla 'normale', 'classica' interpretazione dell'Alberti, non si può escludere che una tale enorme costruzione servì come una basilica albertiana, che dovrebbe «avere il carattere del tempio« (*De re aedificatoria* VII, 14)[21] – la sala si distingue per le volte raccomandate da Alberti per la basilica ed è illuminata bene. Quindi, dal punto di vista di un lettore che non conosce l'architettura classica (romana), realizza le parole d'Alberti, se non lo spirito albertiano.

La Sala di Vladislav, forse una 'basilica tardo-gotica', ha un balcone davanti alla sua parete meridionale. Secondo *De re aedificatoria* V, 17, la villa romana, che servì come modello per la residenza nobile nel Quattrocento, dovrebbe avere un portico meridionale con veduta[22]. L'accento sul ruolo della veduta fu tipico per fondamentali realizzazioni del Rinascimento europeo, come il Palazzo Piccolomini a Pienza, il Castello Reale a Blois oppure il castello Hartenfels in Sassonia[23]. Nella cornice della cultura visiva del Quattrocento, possiamo pensare più alla tradizione islamica, soprattutto all'architettura dell'Alhambra, le cui finestre furono costruite per rendere possibili gli sguardi panoramici della città e del paesaggio che la circonda.

Un'altra area dove possiamo rilevare un influsso di Alberti è la fortificazione del Castello. Secondo *De re aedificatoria* IV, 4, le torri della fortificazione dovrebbero avere le cornici, che contribuiscono così alla bellezza come alla solidità dell'edificio[24]. Le grandi torri della linea settentrionale del Castello, la cosidetta 'Mihulka' e la 'Daliborka' hanno ambedue le cornici che davvero non erano tipiche dell'architettura militare della tradizione centroeuropea o gotica.

Non è completamente chiaro se Ried davvero fu l'autore della fortificazione del Castello, ma è verosimile. In realtà, le torri della linea settetrionale del Castello di Praga non cambiano il carattere di un castello medievale – la loro forma rimane ancora fissata nella tradizione medievale, senza contare il moderno sviluppo in Italia, dove gli architetti reagirono all'evoluzione dell'artiglieria[25]. Al contrario, le fortificazioni dei castelli Švihov (la fortificazione fu construita da 1480 per Půta Švihovský

La torre 'Mihulka' *della fortificazione settentrionale del Castello di Praga. La torre ha una cornice non tipica per la tradizione locale.*

da Riesenburk, Il *Půta meus* della corrispondenza di Bohuslav Hasištejnský; Ried fu là nel 1505, l'anno della morte del Půta) e Rábí (la cui fortificazione fu costruita prima di 1526/30 per gli eredi di Půta), persuasivamente attribuiti al Ried, furono completamente diverse[26]. Non è possibile che il loro carattere sia spiegato dalla comparazione con le fortificazioni di Buda, come proposto nella letteratura moderna[27]. Sarà allora necessario esaminare il loro complesso rapporto con la teoria e prassi fortificatoria italiana, soprattutto con le fortificazioni di Francesco di Giorgio Martini.

Dunque, possiamo concludere che non solo le parti rinascimentali o, meglio, classicheggianti della ricostruzione del castello di Praga testimoniano una relazione con idee nuove, ma anche la tipologia generale di questi edifici può e dovrebbe essere comparata ai modelli nuovi, forse alla fraintesa ispirazione albertiniana. Questa ricezione non fu un risultato di una lettura 'vera', ma risultò da una serie di errori, di letture 'false'. La storia dell'architettura – così come la storia dell'arte – non è un processo lineare, non va da A a B. Al contrario, è spesso un risultato di vettori opposti.

Nel 1510, dopo la fine dei lavori nell'area del Castello di Praga, l'architetto reale fu nobilitato[28]. Possiamo allora domandarci: chi fu quell'uomo? Fu un architetto dotto del Rinascimento? Oppure continuò la tradizione medievale/centroeuropea? È ragionevole attribuirgli quasi tutto quello che fu costruito nell'area del Castello di Praga alla fine del Quattrocento e all'inizio del Cinquecento? Ried certamente rappresentò una cultura di transizione fra le due epoche. Al tempo stesso, nel suo fato

possiamo vedere i mutamenti globali della società ceca (e delle società centoreuropee in genere). In un articolo breve non è possibile dare una risposta a tutte le domande legate alla sua opera. Allo stesso modo, è praticamente impossibile avere un'immagine sicura del contributo di Bohuslav Hasištejnský alla prima fase delle diffusione delle idee albertiane.

Mi sembra che, alla fine del 1480, Bohuslav poté giocare a Praga il ruolo degli intellettuali della corte di Mattia Corvino, di un Francesco Bandini, che portò un manoscritto del Filarete a Buda[29], o di Antonio Bonfini, che lo tradusse in latino[30] – intellettuali senza i quali sarrebbe difficile immaginarsi l'architettura corviniana. Nelle sue attività, Bohuslav assunse il nuovo ruolo del nobile e dell'intellettuale cattolico, dell'umanista al servizio dello stato e della fede. Dobbiamo tenere a mente che alla fine del Quattrocento la maggioranza della popolazione ceca fu utraquista, erede dell'ussitismo della prima metà del Quattrocento, convinta di essere la vera Chiesa, ma la cui ortodossia fu spesso messa in dubbio dalla parte cattolica. Accanto a loro, ci fu una piccola minoranza dell' *Unione fraterna* che si costituì come chiesa riformata indipendente. I cattolici rapresentavano forse un decimo della popolazione, ma quel decimo fu straordinamente vigoroso perchè le più importanti famiglie nobili furono cattoliche e la dinastia reale di Jagello fu cattolica[31]. Il nuovo linguaggio architettonico fu probabilmente associato non solo all'Impero romano, ma soprattutto al cattolicismo e al papato (come abbiamo visto, le prime finestre e porte 'rinascimentali' nell'area del castello di Praga possono essere comparate a quelle degli edifici montefeltriani e delle residenze papali)[32].

Leggendo Alberti e trasmettendo la sua lettura a Benedikt Ried, l'architetto reale responsabile della ricostruzione del Castello di Praga, Bohuslav volle esaltare il suo re e Dio. Nel Castello stesso, l'onnipresente lettera W (=Wladislaw) conferma il carattere rappresentativo di tutte nuove costruzioni dell'età del re Vladislav. Se vogliamo capire la realtà visiva e simbolica di questa architettura aulica, dobbiamo vedere gli edifici del Palazzo Reale non solo come apice della paradigmatica tradizione tardogotica, ma anche nella prospettiva sintagmatica, europea. Dobbiamo immaginarci questi edifici nel rapporto non solo con l'architettura del Mattia Corvino, ma anche con quella di Lorenzo il Magnifico, Francesco I, oppure del re portoghese Manuel. Dal punto di vista del primo Cinquecento, non c'è nessuna differenza sostanziale tra il re ed il paese. Per questo fu possibile che gli edifici del Castello di Praga fossero costruiti anche dopo la partenza del re, che si traserì a Buda dopo il 1490, come un progetto dello 'Stato degli Stati' – come una rappresentazione del paese[33].

NOTE

1 Sull'eredità del Trattato cf. Franco Borsi, *Leon Battista Alberti*, Milano 1973, pp. 344–354. È tipico che nella descrizione della Biblioteca del Cardinale Giovanni dei Medici da Francesco Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae* (1510, una sorta di Guida della grande Roma del primo Cinquecento) il *De Re Aedificatoria* viene citato come una opera preziosissima (ibidem, p. 368). Cf. Giovanni Orlandi, Le prime fasi nella diffusione del Trattato architettonico, in: Joseph Ryckwert–Anne Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, catalogo della mostra Mantova 1994, Milano

1994, p. 96–105. Francesco Paolo Fiore, *Trattati e teorie d'architettura del primo Cinquecento* in: Arnaldo Bruschi (ed.), *Storia dell'architettura italiana III. Il primo Cinquecento*, Milano 2002, p. 504–521.

2 Orlandi (cit. n. 1), p. 9.- Per studi recenti sugli individuali possessori dei lavori di Leon Battista cf. Luciano Gargan, *Un possessore di opere albertiane: Francesco Marescalchi*, 'Rinascimento' 2. serie XLII, 2002, p. 381–397.

3 Rózsa Feuer-Tóth, *Art and Humanism in the Age of Matthias Corvinus*, Budapest 1990, pp. 87–88. È probabile che ci fosse anche un manoscritto del Vitruvius alla corte corvina, cfr. Gábor Hajnóczi, *Vitruvius, De architectura (MS Lat. 32) in the University Library, Budapest, and the Milanese Court of Humanists*, «Arte Lombarda» 96–97, 1991, n. 1–2, pp. 98–104.- Idem, *Il Vitruvio di Budapest e le sue origini milanesi*, «Arte Lombarda» N. s. CXXXIX, 2003 (Convegno internazionale *Lombardia e Ungheria nell'età dell'umanesimo e del Rinascimento. Rapporti culturali e artistici dall'età di Sigismondo all'invasione turca (1387–1526)*, 2–4 dicembre 2002, diretto da Alessandro Rovetta e Gábor Hajnóczi), no. 3, pp. 9–12.
Secondo l'autore, il codice della Biblioteca Universitaria di Budapest (Cod. Lat. 32) contenente il *De architectura* di Vitruvio, un manoscritto completato nel 1463 di origine milanese, fu mandato al principe Giovanni Corvino, erede ufficiale al trono del re Mattia.

4 Hubertus Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, p. 109. Anche i manoscritti del Filarete furono una spezie preziosa, cf. John Onians, *Filarete and the «qualità»: architectural and social*, «Arte Lombarda» XVIII (*Il Filarete. Atti del Corso della specializzazione «Antonio Averlino detto il Filarete»* promosso dall'Istituto per la storia dell'arte Lombarda e diretto da Mario Salmi. Villa Monastero di Varenna, 17/21 giugno 1972), 1973, pp. 126–127.

5 Per l'importo delle stampe italiane cf. Ivan Hlaváček, *Cenni sulle stampe italiane nelle biblioteche ceche della fine del Medioevo e dell'inizio del Cinquecento*, in: Sante Graciotti (a cura di), *Italia e Boemia nella cornice del Rinascimento europeo*, Firenze 1999, pp. 97–108. Per una bibliografia di Bohuslav Hasištejnský di Lobkovice vedi *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě 3 (K–M)*, Praga 1969, pp. 182–200.

6 Josef Truhlář, *Humanismus a humanisté v Čechách za krále Vladislava II.*, Praga 1894, pp. 9–18.

7 Kamil Boldan–Emma Urbánková, *Rekonstrukce knihovny Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic*, a stampa (Praga 2005).

8 Truhlář (cit. n. 6), pp. 26–36.- Josef Truhlář (a cura di), *Listář Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic*, Praga 1893, p. 18.

9 Per l'architettura del Castello cf. Götz Fehr, *Benedikt Ried. Ein deutscher Baumeister zwischen Gotik und Renaissance*, Monaco 1961, pp. 16–36. Václav Mencl, *Architektura*, in: *Pozdně gotické umění v Čechách*, 2. ed. Praha 1984, pp. 119–128.- Jiřina Hořejší, *Pozdně gotická architektura*, in: Rudolf Chadraba (a cura di), *Dějiny českého výtvarného umění I/2*, Praga 1984, pp. 500–507.

10 Josef Kalousek (a cura di), *Archiv český čili Staré písemné památky české i moravské, sebrané z archivů domácích i cizích IX*, Praga 1889, p. 501 *(presentibus domino… Bohuslao de Hassystein)*.

11 Truhlář (cit. n. 6), pp. 26–27.- Truhlář (cit. n. 8), p. 30.- Kamil Boldán, *K otázce písaře rukopisu fürstenberské knihovny sign I d 17*, 'Miscellanea oddělení rukopisů a starých tisků' XI, 1994, pp. 20–31.

12 Truhlář (cit. n. 6), p. 43–49.

13 Truhlář (cit. n. 6), pp. 115–118. Per l'architettura del castello Hasištejn cf. Dobroslava Menclová, *České hrady II*, Praga 1972, pp. 323–325.

14 La teoria dell'origine ungherese del Rinascimento a Praga fu vigorosamente difesa da Fehr. Cf. Fehr (cit. n. 9), pp. 24–25, 112–115 e passim; ma si deve dire che Fehr evidentemente non conosceva niente sull'umanesimo alla corte praghese. La teoria fu accettata da Hořejší (cit. n. 9), pp. 505–506.

15 Truhlář (cit. n. 8), p. 23.

16 Secondo Arnold Esch, senza mecenatismo era quasi impossibile per un principe del XV e XVI secolo acquisire prestigio, cf. Arnold Esch–Cristoph Luitpold Frommel (a cura di), *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento 1420–1530. Atti del Convegno Internazionale Roma, 24–27 ottobre 1990*, Torino 1995. Cf. anche Arturo Calzona–Francesco Paolo Fiore–Alberto Tenenti–Cesare Vasoli (a cura di), *Il principe architetto. Atti del Convegno internazionale Mantova, 21–23 ottobre 1999*, Firenze 2002.

17 Per origine e biografia di Ried cf. Fehr (cit. n. 9), pp. 110–112. Fehr fu convinto che Ried conobbe l'architettura rinascimentale dall'Ungheria, non dall'Italia, cf. ibidem, p. 24.

18 Per l'architettura della chiesa di San Bernardino vedi Howard Burns, *San Bernardino a Urbino*, in: Francesco Paolo Fiore–Manfredo Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, Milano 1993, pp. 230–243.- Per Palazzo Venezia cf. Christoph Luitpold Frommel, Francesco del Borgo: *Architekt Pius' II und Pauls II. Palazzo Venezia, Palazzetto Venezia und San Marco*, 'Römisches Jahrbuch für Kunstgeschicht' XXI, 1984, pp. 71–164. Per un analisi dettagliata cf. mio contributo *Leon Battista Alberti a Benedikt Ried*, Convegno internazionale *Italia e Europa Centrale nel Rinascimento e Barocco*, Olomouc 2003, a stampa.

19 Per la metafora organica d'Alberti cf. Liisa Kanerva, *Defining the Architect in Fifteenth-Century Italy. Exemplary architects in L. B. Alberti's De Re aedificatoria*, Helsinki 1998, p. 98 e passim.- Elisabetta di Stefano, *L'altro sapere. Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, Palermo 2000, pp. 93–96. Cf. anche la lettera di Luca Fancelli a Lorenzo il Magnifico da 12. 8. 1487 (Carlo Pedretti, *Leonardo Architect*, trad. inglese Londra 1986, p. 35).

20 Si possono paragonare soprattutto i f. 850r ed 851r del Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana (forse 1487–90), cf. Pedretti (cit. n. 19), pp. 32–50.- Pietro C. Marani, *Leonardo, Francesco di Giorgio e il tiburio del Duomo di Milano*, «Arte Lombarda» N. s. 62, 1982, n. 2, pp. 81–92. Per la struttura attuale cf. Carlo Ferrari da Passano–Ernesto Brivio, *Contributo allo studio del tiburio del Duomo di Milano*, «Arte Lombarda» XII, 1967, no. 1, pp. 4–36.

21 *Leonis Baptistae Alberti Florentini viri clarissimi Libri De re aedificatoria decе(m)*, Parrhisiis 1512, VII, 14, fo. CXIIIr: *Atqui basilica quae naturam quidem sapiat templi multa ex parte cuncta sibi ornamenta vendicabit quae templis debeantur. Et tamen ita surpabit: ut prae se ferat imitari templa maluisse quae aequari. Exaggerabitur templorum more. Sed ei ex aggeris altitudine quae templis debeatur adimetur octava: in quavene rationis gratia cedat digniori tum et caetera quae ornamento adhibebuntur, nequicquam eam habebunt gravitatem, quam habeant quae templis imponantur.*

22 Alberti (cit. n. 21), V, 17, fo. LXXVIIv: *Cum his convenient specularia fenestrarum media in porticu: quibus una spectandi cum voluptate et soles et auras prout tempora postulabunt hauriant. Hibernis inquit Martialis obiecta noctis specularia soles. Admittunt puros et sine fece dies. Et porticus veteres ad meridiem ponendam censuere quae aestate sol sublimiore ambiens cyclo non inmittat radios: hieme subimittat. Montium prospectus qui sunt ad meridiem quea ea parte qua spectantur umbra operti sint: quaequae albente eius coeli vapore caligantes reddantur nonusquae iucundos praebent si longe distent.*

23 Cf. per esempio Matthias Müller, *Das Schloss als fürstliches Manifest: Zur Architekturmetaphorik in den wettinischen Residenzschlössern von Meissen und Thorgau*, in: Jörg Rogge–Uwe Schrimer (a cura di), *Hochadlige Herrschaft im mitteldeutschen Raum*, Leipzig 2002.- Marc Hamilton Smith, François Ier, *L'Italie et le Château de Blois: nouveaux documents, nouvelles dates*, 'Bulletin monumental' CXLVII, 1989, pp. 307–323.- Jan Pieper, *Pienza: Der Entwurf einer humanistischen Weltsicht*, Stuttgart–London 1997.

24 Alberti (cit. n. 21), IV, 4, fo. LVr: *Turribus murisquae coronae et decori sunt et firmitate ex nexura afferunt: et admotarum scalarum irreptiones prohibent.*

25 M. Dezzi Bardeschi, *Le rocche di Francesco di Giorgio Martini nel ducato di Urbino*, «Castellum» VIII, 1968, pp. 97–140.- Francesco Paolo Fiore, *Città e le macchine del '400 nei disegni di Francesco di Giorgio Martini*, Firenze 1978.- Michael S. A. Dechert, *City and Fortress in the Works of Francesco di Giorgio: The Theory and Practise of Defensive Architecture and Town Planning I–II.* dis. Washington, D. C. 1983.- Pietro C. Marani, *L'architettura fortificata negli studi di Leonardo da Vinci. Con il catalogo completo dei disegni*, Firenze 1984.- Idem, *Leonardo, Fortified Architecture and Its Structural Problems*, in: Paolo Galluzzi (a cura di), *Leonardo da Vinci. Engineer and Architect*, catalogo della mostra Montreal 1987, pp. 303–314.- Idem, *Leonardo e Bramante architetti militari*, «Arte Lombarda» N. s. 86–87, 1988, n. 3–4, pp. 107–114.

26 Dobroslava Menclová, *Švihov*, Praga 1953.- Fehr (cit. n. 9), pp. 46–49.- Dobroslava Menclová, *Rabí*, Praga 1971.- Menclová (cit. n. 13), pp. 393–413.

27 Fehr (cit. n. 9), p. 48.

28 Josef Macek, *Jagellonský věk v českých zemích (1471–1526) 1. Hospodářská základna a královská moc*, Praga 1992, p. 223.

29 Paul Oskar Kristeller, *An unpublished description of Naples by Francesco Bandini*, in: *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma 1956, pp. 395–410.- Feur–Tóth (cit. n. 3), pp. 91–113.

30 Maria Beltramini (a cura di), *A. Bonfini, La latinizzazione del trattato d'architettura di Filarete (1488–1489)*, Pisa 2000.- István David Lázár, *Antonio Bonfini alla corte di Mattia Corvino*, «Arte Lombarda» N. s. CXXXIX, 2003, no. 3, pp. 12–14.- Maria Beltramini, *Filarete in toga: la latinizzazione del Trattato d'Architettura*, «Arte Lombarda» N. s. CXXXIX, 2003, no. 3, pp. 14–21.

31 Per una sintesi della situazione religiosa nella Boemia circa 1500 cf. Josef Macek, *Víra a zbožnost jagellonského věku*, Praga 2001. Per la prima storia dell'Unità cf. per esempio Antonín Gindely, *Geschichte der Böhmischen Brüder I*, 1857.- Amedeo Molnár, *Bratr Lukáš, bohoslovec Jednoty*, Praga 1948.- Per le posizioni politiche della nobiltà delle diverse denominazioni vedi Josef Macek, *Jagellonský věk v českých zemích (1471–1526) 2. Šlechta*, Praga 1994, pp. 38–41. Per uno certo allentamento dei conflitti religiosi nell'età del re Vladislav cf. Ota Halama, *Otázka svatých v české reformaci*, Brno 2002, pp. 65–77.

32 Il Palazzo Venezia fu ricostruito dopo il 1465 per Paolo II (Pietro Barbo) come residenza papale e non perse questa funzione anche nell'età in cui fu occupato dal cardinale Marco Barbo (dopo il 1471) e Lorenzo Cibo (dopo il 1489), cf. Frommel (cit. n. 18), p. 104. Federico da Montefeltro fu il 'condottiere della Chiesa', il suo palazzo servì come residenza esemplare.

33 Josef Petráň, Stavovské království a jeho kultura v Čechách (1471–1526), in: *Pozdně gotické umění v Čechách*, 2. ed. Praga 1984, pp. 13–72.

Il *De re aedificatoria* e la corte di re Mattia Corvino

Árpád Mikó

L'analisi del rapporto, tra le opere di Leon Battista Alberti e la corte di Buda di re Mattia in Ungheria, da tempo è caratterizzata da due tendenze di studi. Una si è concentrata sul rapporto degli elementi architettonici già esistenti – scavati in frammenti –, delle pietre scolpite e di parti di edifici – ricostruiti con Alberti, più precisamente con i principi di Alberti,[1] l'altra invece sulla ricezione del *De re aedificatoria*.[2] Rimane la questione se queste due analisi fossero veramente mai separate. Negli scritti di Jolán Balogh, elaboratrice e divulgatrice della concezione di più grande effetto dell'arte rinascimentale in Ungheria, queste due tendenze sono state leggermente intrecciate: secondo questi, Mattia conobbe bene i trattati italiani di architettura, così anche quello di Alberti, quindi il re fece consapevolmente la scelta dello 'stile nuovo'; gli esempi concreti dello 'stile nuovo', e cioè lo stile dei frammenti architettonici rinascimentali del palazzo di Buda, invece, senza dubbio, conducono in Italia – anche a Firenze.[3] Anche Rózsa Feuer-Tóth, che rivaluta completamente il ruolo degli umanisti italiani di Buda nel mecenatismo di Mattia, non ha separato questi due problemi.[4] La questione ora non è soltanto se le risposte precedenti siano accettabili per noi, ma se sia valida la questione adesso.

Il significato di Buda del *De re aedificatoria* è fuori dubbio, perché addirittura due copie esistevano nella biblioteca di Mattia. Vediamole una dopo l'altra.

Il primo codice si conserva ad Olomouc nella Biblioteca Capitolare.[5] Un codice decorato, e cioè una copia, ma non è la copia dell'*editio princeps*.[6] (Il copista fu il fiorentino «Presbyter Franciscus Collensis», cioé Franciscus de Ugolinis presbyter de Colle Vallis Else.[7]) La sua illuminazione è apparentemente di buona qualità. Il foglio destro del frontespizio doppio è circondato da campi bianchi e blu, rinchiusi

da strisce d'oro, e in essi c'è una rete di ghirlande di fiori. Oltre al frontespizio doppio, ha ancora dieci pagine decorate, una all'inizio di ogni *'liber'*: queste sono decorate più discretamente, in realtà sono iniziali per cominciare il testo, accanto alle quali sull'orlo e sul centro della pagina corre una cornice di ghirlande di fiori. Nel volume non ci sono figure architettoniche. Sul *recto* del primo frontespizio si legge la firma del maestro: «Attaventes pinsit».[8] Sul recto del secondo foglio originariamente si vedeva lo stemma di re Mattia, nonché gli stemmi delle regioni, tra cui quelli dell'Austria e Vienna conquistate ultimamente – questi elementi datano il codice tra 1485 e 1490. Tutti sono ricoperti da dipinti: i più piccoli con decorazioni ornamentali, quello del re invece venne ricoperto da lo stemma con il lupo del umanista moravo Agostino Olomucensis. Fu fatta anche una nuova legatura a Buda. La legatura di cuoio dorato è tipicamente un lavoro rinascimentale, in base alle sue analogie è probabile che fosse fatta tra il 1500–1510.[9] Venne preparato nella stessa bottega, in cui ad esempio fu eseguito un Messale (*Missale ad usum dominorum ultramontanorum*) usato in Ungheria, oppure un manoscritto di Antonio Gazio dedicato al vescovo di Varad Sigismondo Thurzo.[10] Agostino Olomucensis, tra il 1496 e 1511, visse a Buda. Fu segretario, poi sostituto cancelliere della cancelleria ceca di re Vladislao II. Ritornò ad Olomouc nel 1511 e portò con sé il codice.[11] Quindi il codice non è mai capitato in Transilvania, alla corte dei principi, come gli studi precedenti supponevano.[12]

L'opera di Alberti nella persona di Agostino Olomucensis passava nelle mani di un umanista formatosi a Padova, che a Buda fu membro della Sodalitas Litteraria Danubiana condotta da Conrad Celtis. Per le riunioni della compagnia fece fare una tazza decorata di monete antiche d'oro.[13] E' possibile che Agostino Olomucensis, il poeta umanista, si interessò piuttosto dello studioso umanista e non dell'architetto Alberti. Sappiamo da Cuspiano che Agostino ebbe una biblioteca e una collezione di medaglie a Buda.[14] Forse non un solo codice passava dalla Corvina nelle sue mani. A Roma, nella Biblioteca Vaticana si conserva un manoscritto di Svetonio, in cui è riconoscibile senza dubbio il suo stemma con il lupo, che emerge da una nuvola dorata. Questo, prima, dalla proprietà del capitolo di Olomouc passò in Svezia, poi da lì a Roma, e infine con la biblioteca Ottoboniana arrivò in Vaticano. Nel codice, Klára Csapodi-Gárdonyi riconobbe le note di Bartolomeo Fonzio, per cui già precedentemente aveva attribuito come proveniente dalla Biblioteca Corvina.[15]

L'altro codice è custodito a Modena, nella Biblioteca Universitaria Estense.[16] Anche questo è una copia.[17] E' un codice decorato, riccamente illuminato come quello di Olomouc, neanche in questo ci sono figure architettoniche. E' incerto come si sia allontanato da Buda. Probabilmente nel 1560 fu comprato a Venezia per Alfonso II d'Este.[18] Neanche gli studi recenti sono riusciti ad identificare il copista sconosciuto, che ha indicato come posto di nascita delle miniature Firenze o Buda.[19]

Edith Hoffman – 80 anni fa – localizzò le miniature del codice a Buda, e il maestro fu identificato identificato come il «primo miniatore di stemmi».[20] Questo miniatore fu quello che, nella seconda metà degli anni 1480, dipinse lo stemma di Mattia in codici, che venivano vennero fatti per il commercio di libri e in questo modo passarono in proprietà di Mattia senza segno del possessore, oppure alla biblioteca di Buda da altre biblioteche; in questo caso si doveva coprire lo stemma del proprietario

originale. In più di trenta codici si vedono le tracce delle mani del «primo miniatore di stemmi»: il leone è di color argento e sulla testa sproporzionatamente grande ha una corona d'oro a tre punte. A volte, se il frontespizio era completamente vuoto, dipinse anche ornamenti di fiori attorno allo stemma; altre volte si nota una discreta decorazione dell'orlo, ghirlande colorate di fiori ondeggianti liberamente ed accompagnate da dischi. Il frontespizio del codice di Modena non è così: la cornice che circonda lo specchio del testo è rigorosamente strutturata; le ghirlande di fiori dipinte su un fondo d'oro; le rosette decorate con pietre preziose e la collocazione degli stemmi ricordano lo stile di Attavante, ma evidentemente non provengono dal suo *atelier*. Purtroppo di solito venne riprodotta soltanto questa sola pagina, invece nel volume ci sono ancora dieci pagine illuminate, una all'inizio di ogni '*liber*'. Queste sono meno decorate. Sono formate da ghirlande di fiori liberamente girate qua e là, come sugli altri lavori del primo miniatore di stemma, ad esempio nel codice *Stazio* di Vienna[21] oppure Il codice *Trapezunzio* di Budapest.[22] Ce ne sono diversi tipi: c'è tra essi un'allusione simmetrica ad Attavante, ma ce n'è anche di formati più liberamente. Sembra che abbia ragione Edith Hoffmann: conoscendo le opere del «primo miniatore di stemma» infatti è difficile attribuire ad altri queste composizioni. Anche in base alla datazione, il codice s'inserisce bene tra le sue opere. Siccome tra gli stemmi figura anche quello di Vienna, dovette essere realizzato soltanto tra 1485 e 1490, e cioè nello stesso tempo, dell'altro codice che contiene il *De re aedificatoria*. Anche se non è l'unico caso di un'opera in due copie a Buda (ad esempio anche della biografia di Curzio Rufo Alessandro ce n'erano due, tanto è vero che in una si trova lo stemma degli Aragona[23]), eppure il raddoppiamento in un così breve tempo sembra strano. Non riesco a spiegare nemmeno perché si trova sul verso del foglio 209 lo stemma dei Báthory, dato che tutti gli elementi araldici si riferiscono a Mattia e non si capisce neanche l'imprecisione araldica di uno degli stemmi del frontespizio.

Ripeto: è molto importante che quest'opera si trovasse a Buda. Si pone la domanda: c'è qualche traccia anche dell'uso di essa? L'analisi filologica fino ad adesso non ha scoperto tracce. Come è noto anche il trattato di Filarete, il *Trattato dell'architettura* capitò a Buda, anzi tradotto in latino, per il re, il testo originalmente scritto in italiano.[24] Antonio Bonfini, più tardi storico di corte, tradusse, attorno al 1487, l'opera voluminosa,[25] nella quale dové rendere in latino numerosi termini tecnici architettonici. Preparò la traduzione in tempo record – in tre mesi – e la filologia moderna non vede altro in essa che la libera ricreazione dell'originale.[26] Cercando i termini latini si rivolge direttamente agli autori antichi, la sua fonte principale è Vitruvio e il giovane Plinio.[27] La maggioranza delle parole chiave della traduzione – ad esempio: *apsis, diaeta, heliocaminos, metopé, prociton, triglyphos* ecc – non si trovano nel *De re aedificatoria*.[28]

E' difficile immaginare che durante la traduzione del testo italiano, nella lingua anticheggiante non si rifacessero al trattato di Alberti. Il problema fondamentale fu che l'opera teorica di Alberti e il testo romanzesco di Filarete sono due mondi diversi. L'altro ostacolo veniva dal fatto che parlare in latino antico richiedeva l'aiuto degli autori latini antichi. Non si può accusare Bonfini e l'inventore – Francesco Bandini che portò l'opera di Filarete a Buda[29] – di disinteresse, dal momento che cercarono l'equivalente

linguistico – ed oggettivo – anche per la trabeazione dorica di Vitruvio (particolarmente per il *triglyphos* e la *metopé*) anche se la loro soluzione non si è dimostrata giusta.[30]

Quando Bonfini scrisse la prefazione della traduzione di Filarete, valutava le costruzioni di Mattia a Visegràd con dei brani presi a prestito dalle descrizioni della villa di Plinio il giovane. E quando alcuni anni dopo, nel *Rerum Ungaricum decades*, dedicò un lungo brano al palazzo di Buda, usò gli stessi termini, con lo stesso modo di elencare l'uno dopo l'altro. L'interesse degli umanisti italiani vissuti alla corte di Buda nei confronti di Alberti, per adesso, è dimostrato solo dal fatto dell'esistenza dei due codici. Tra i due trattati architettonici l'opera di Filarete fu molto apprezzata nell'Ungheria del Cinquecento. Forse contribuí il fatto che era illustrato. Un brano dell'opera di Filarete servì da base per il testo che più tardi venne ritenuto il progetto di università di re Mattia, il cui retroscena, l'origine precisa fino ad oggi non sono chiariti.[31] Il codice Filarete e i due codici dall'Alberti presto sono andati via dall'Ungheria.

E per quanto riquarda le pietre scolpite?

In effetti, elementi architettonici che possono essere messi in rapporto con gli edifici di Alberti appaiono tra i frammenti di Buda. Jolán Balogh li ha raccolti: figurano nell'elenco capitelli di pilastri corinziani, una cornice di porta con ghirlanda di frutta.[32] Però questi *topoi* negli ultimi decenni del Quattrocento in Italia non venivano definiti rarità, soprattutto non a Firenze, da dove arrivò la maggioranza degli scalpellini a Buda. Ritengo che non sia giusto supporre un rapporto più stretto tra i testi dei trattati e il lavoro degli scultori di pietre fiorentini e dalmati. Non è superfluo pensare al fatto che Chimenti Camicia già nel 1479 stipulò contratti con maestri fiorentini in Ungheria, i volumi decorati dei trattati invece capitarono a Buda soltanto dopo 1485. Altra fu la teoria e altra la prassi.

Per questa 'trappola' devo citare un esempio, sempre sulla ricezione di Alberti dell'epoca Jagello. I costruttori del comune di Bártfa (Bardejov) nel 1506 ordinarono 'finestre italiane' divise in traversale ad un certo scalpellino dal nome Alessandro («*magister Alexander*»).[33] Prescrissero anche le proporzioni delle «fenestrae ytalicales»: tre a due. Le finestre italiane hanno acceso l'immaginazione degli storici dell'arte, soprattutto di quello che guardavano l'arte rinascimentale in Ungheria solo dall'Italia.[34] Hanno fatto soprattutto prove di critica dello stile. Rózsa Feuer-Tóth ha messo in rapporto questo problema con Alberti e Filarete, queste proporzioni infatti anche per loro erano ideali.[35] Le finestre però hanno le caratteristiche dello stile del rinascimento settentrionale: l'aggettivo «italicalis» in questo caso va interpretato nel senso del '*welsh*',[36] le proporzioni invece non sono per niente singolari. In una lettera fino ad ora meno conosciuta proprio a Bártfa appaiono di nuovo nel 1508. Allora Nicolò Lapispatak, il castellano del castello di Musina (Muszina), ordinò addirittura semplici porte delle stesse proporzioni. In questa lettera non parlava di porte «italicales».[37] Parlava la prassi e non la teoria.

Nella corte di Mattia, nell'ambito degli umanisti intenditori delle arti – penso prima di tutto a Francesco Bandini – potevano intrecciarsi le due cose, la teoria e la prassi. Ma è possibile che ciò non superasse i limiti del circolo stretto della corte. Al breve periodo pose fine la morte di Mattia, finì del tutto più tardi, quando gli umanisti italiani competenti abbandonarono Buda.

NOTE

1 Cf. Balogh, Jolán, *Die Kunst der Renaissance in Ungarn,* in: *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541,* Hrsg. Klaniczay, Tibor–Stangler, Gottfried–Török, Gyöngyi, (Katalog der Niederösterreichischen Landesmuseums, Neue Folge, 118.) Wien 1982, p. 83.

2 Cf. Horváth, Enrico, *Il rinascimento in Ugheria,* (Biblioteca dell'Accademia d'Ungheria di Roma, 20–24.) Roma 1939, p. 34; Feuer-Tóth, Rózsa, *Korai reneszánsz (1470–1541) (Il primo rinascimento [1470–1541]),* in: *A művészet története Magyarországon (Storia dell'arte in Ungheria),* a cura di Aradi, Nóra, Budapest 1983, pp. 152, 157, 158.

3 Balogh, Jolán, *Die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Matthias Corvinus und die Kunst,* (Forschungen und Berichte des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz, 4.) Graz 1975, pp. 28, 30, 89–90, 94, 99, 129.

4 Feuer-Tóth, Rózsa, *Art and Humanism in Hungary in the Age of Matthias Corvinus,* (Studia Humanitatis, 8.) Budapest 1990, pp. 87–88, 92, 100, 112.

5 Olomouc, Státní archív, rkps. CO. 330. – Csapodi, Csaba, *The Corvinian Library. History and Stock*, (Studia Humanitatis, 1.) Budapest 1973, No. 390; Hlobil, Ivo–Petrů, Eduard, *Humanismus a raná renesance na Morave,* Praha 1992, pp. 122–123; Hlobil, Ivo–Petrů, Eduard, *Humanism and the Early Renaissance in Moravia*, Olomouc 1999, p. 158.

6 *Leon Battista Alberti, L'architettura [De aedificatoria]*, testo latino e traduzione a cura di Orlandi, Giovanni, introduzione e note di Portoghesi, Paolo, Milano 1966.

7 Albinia de la Mare, *New Research on Humanistic Scribes in Florence,* in: *La miniatura fiorentina del Rinascimento. 1440–1525,* a cura di Garzelli, Annarosa, (Inventario dei Cataloghi Toscani, 18.) Firenze 1985, p. 495.

8 Hoffmann, Edith, *Régi magyar bibliofilek (Antichi bibliofili ungheresi),* Budapest 1929 (Edizione nuova, con note aggiornate di Tünde Wehli, Budapest 1992) 77–78, 102., 253; cf. Garzelli, Annarosa, *Le immagini, gli autori, i destinatari,* in: *Miniatura fiorentina*… op. cit. pp. 226–231.

9 Mikó, Árpád, *Az olomouci Alberti-corvina – Augustinus Olomucensis könyve. (La corvina Alberti di Olomouc – un libro di Augustinus Olomucensis),* Művészettörténeti Értesítő 34 (1985) pp. 65–72. – Cf. *Od Gotiky k renesancí. Výtvarná kultúra Moravy a Slezska 1400–1550. III. Olomoucko,* Ed. Hlobil, Ivo – Perůtka, Marek, Olomuc 1999, 524.

10 Sz. Koroknay Éva, *Magyar reneszánsz könyvkötések (Legature rinascimentali in Ungheria),* (Cahiers d'histoire de l'art, 6.) Budapest 1973, p. 56 (No. 7.), fig. 28. (*Missale ad usum dominorum Ultramontanorum*), p. 98 (No. 299.) (Antonius Gazius)

11 Hlobil, Ivo–Petrů, Eduard, *Humanism*… op. cit. pp. 49–53.

12 Balogh, Jolán, *Az erdélyi renaissance. I. 1460–1541. (Il Rinascimento in Transilvania),* Kolozsvár 1943, pp. 208–209., 315. Jakó, Zsigmond, *Erdély és a Corvina, (Transilvania e la Biblioteca Corvina),* in: Jakó, Zsigmond, *Írás, könyv, értelmiség. Tanulmányok Erdély történelméhez*, Bukarest 1977, pp. 176–177.

13 Pajorin, Klára, *Goldschale der «Sodalitas Litteraria Danubiana»*, in: *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn*… op. cit., Kat.-Nr. 303; Arnold, Paul, *Miska Augustina Olomouckého*, in: *Od Gotiky k renesancí*… op. cit., pp. 69–77. (no. 36.)

14 Hlobil, Ivo–Petrů, Eduard, *Humanism*… op. cit. p. 158.

15 Csapodi, Csaba–Csapodiné Gárdonyi, Klára, *Bibliotheca Corviniana*, Budapest 1990[4], No. 145.

16 Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Cod. Lat. 419. (= α.O.3.8.) – Csapodi, Csaba, *The Corvinian Library*… op. cit. No. 389.

17 Leon Battista Alberti: *L'architettura [De re aedificatoria]*, op. cit.

18 Milano, Ernesto, *I codici Corviniani conservati nelle biblioteche italiane. In: Nel segno del corvo. Libri e miniature della biblioteca di Mattia Corvino re d'Ungheria (1443–1490),* (Il giardino delle Esperidi, 16.) Modena 2002, p. 69.

19 *Nel segno del corvo…* op. cit. pp. 151–154. (no. 7.) (Paola Di Pietro Lombardi)
20 Hoffmann, *op. cit.* pp. 82–84.
21 Gamillscheg, Ernst – Mersich, Brigitte, *Matthias Corvinus und die Bildung der Renaissance. Handschriften aus der Bibliothek und dem Umkreis des Matthias Corvinus aus dem Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek,* Wien 1994, Kat.-Nr. 26.
22 Csapodi, Csaba–Csapodiné Gárdonyi, Klára, *Bibliotheca Corviniana…* op. cit. No. 46., tav. LIX.
23 Csapodi, Csaba, *The Corvinian Library…* op. cit. No. 209–210.
24 L'edizione del testo di Antonio Bonfini: *La latinizzazione del 'Trattato d'architettura' di Filarete (1488–1489),* a cura di Beltramini, Maria. Pisa 2000.
25 Kulcsár, Péter, *Bonfini magyar történetének forrásai és keletkezése, (Fonti e genesi della storia ungherese di Bonfini),* (Humanizmus és reformáció, 1.) Budapest 1973, p. 198.
26 Beltramini, Maria, *Filarete in toga. La latinizzazione del 'Trattato d'architettura',* Arte Lombarda 139. 2003/3. pp. 14–20.
27 Hajnóczi, Gábor*: A XV. századi itáliai építészeti traktátusok a korabeli Magyarországon, (Trattati dell'architettura nel secolo quindicesimo in Ungheria)* in: Acta Historica. Különszám. Szeged 1991, pp. 27–30; Hajnóczi, Gábor*: Vitruvius és a Mátyás-kori budai udvar (Vitrivio e la corte di Buda all'epoca di Mattia Corvino),* in: Hajnóczi, Gábor*: Vitruvius öröksége. Tanulmányok a «De architectura» utóéletérôl a XV–XVI. században, (L'eredità di Vitruvio. Studi della fortuna critica di «De architectura» nei secoli XV–XVI),* Budapest 2002, 77–81.
28 Cf. *Alberti Index. I–IV,* Bearbeitet von Lücke, Hans-Karl, (*Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München,* 6.) München 1975, passim; L. B. Alberti: *De re aedificatoria. A lemmatized Concordance,* compiled by Núñez, Javier Fresnillo, I–III. Hildesheim–Zürich–New York 1996, passim
29 Feuer-Tóth, Rózsa, *op. cit.* pp. 60–61.
30 Mikó, Árpád*: Vitruvius redivivus? Antonio Bonfini Filarete-fordítása és az antik hagyomány (Vitruvius redivivus? La traduzione del Trattato d'architettura di Filarete e la tradizione antica),* Ars Hungarica 22 (1994) pp. 30–35
31 Cf. Feuer-Tóth, Rózsa*: A budai «Schola»: Mátyás király és Chimenti Camicia reneszánsz ideálvárosnegyed terve. (La «Schola» di Buda. La pianta rinascimentale di un quartiere di città ideale progettata per Mattia Corvino),* Építés-Építészettudomány 5 (1973) pp. 365–385.
32 *Balogh, Jolán:* Die Anfänge der Renaissance in Ungarn… op. cit. pp. 89–90.
33 Mikó, Árpád*: Na prahu renesancie? In: Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia,* Red. Buran, Dušan, Bratislava 2003, pp. 561–571; Mikó, Árpád*: A bártfai városháza. Adalékok a Jagelló-kori reneszánsz történetéhez Felső-Magyarországon. (Il palazzo comunale di Bártfa [Bardejov]. Addenda alla storia del rinascimento nell'epoca dei Jagelloni in Ungheria settentrionale,)* Művészettörténeti Értesítő 53 (2004) pp. 19–52.
34 Cornelio Budinis*: Gli architetti Italiani in Ungheria. (L'opera del genio Italiano all'estero, 1.) Roma,* 1936, pp. 65, 151; Białostocki, Jan*: The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Hungary, Bohemia, Poland,* Oxford 1976, pp. 23, 218–220; DaCosta Kaufmann, Thomas*: Court, Cloister & City. The Art and Architecture of Central Europe 1450–1800,* London 1995, p. 93.
35 Feuer-Tóth, Rózsa*: Renaissancearchitektur in Ungarn,* Budapest 1977, p. 23.
36 Cf. Baxandall, Michael*: The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* New Haven–London 1981[2], 135–142*; Eser, Thomas: «Künstlich auf welsch und deutschen Sitten.» Italianismus als Stilkriterium für die deutsche Skulptur zwischen 1500 und 1550,* in *Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance.* Hrsg. Guthmüller, Bodo. Wiesbaden 2000, pp. 319–362.
37 Mikó, Árpád*: A bártfai városháza…* op. cit. p. 23.

La fortuna delle opere albertiane in Ungheria

Enikő Békés

Questo saggio vuole tracciare, attraverso lo studio di antiche stampe, la storia della collezione delle opere albertiane in Ungheria illustrando l'esito delle ricerche che abbiamo svolto personalmente in questo campo. Ad ogni modo ci sentiamo in dovere di precisare che la presente ricerca non può essere considerata compiuta, e che in questa sede ci soffermeremo solo sulle stampe che, grazie alle annotazioni dei possessori, possono realmente attestare la diffusione delle opere albertiane sul territorio ungherese.[1]

E' opportuno iniziare lo studio della ricezione delle opere albertiane con due codici corviniani, ordinati da Mattia Corvino per la sua biblioteca, anche se – a causa della dispersione dei volumi della biblioteca corviniana – la storia dei due codici illustrati in seguito purtroppo non sarà più legata al regno d'Ungheria. Uno finì a Olomouc, mentre l'altro fu acquisito da Alfonso d'Este II e portato a Modena, per così entrare a far parte della Biblioteca Estense.[2] Non è un caso che Mattia Corvino per la propria biblioteca ordinò ben due esemplari del trattato di Alberti sulla teoria dell'architettura. Gli studi ungheresi sul Rinascimento hanno più volte tentato di dimostrare che Mattia Corvino fosse lodabile non solo per il suo atteggiamento da bibliofilo amatore di bei libri o da monarca che collezionava volumi preziosi per essere conforme ai criteri umanisti della *magnificentia* e del mecenatismo. Tali studi hanno provato a mettere in evidenza il modo in cui le singole opere collezionate presso la corte di Buda furono utilizzate nella pratica.

Possiamo portare come esempio lo studio di Rózsa Tóth Feuer, che ha appurato l'influenza del *Trattato di Architettura* di Antonio Filarete sui progetti che il re Mattia ordinò per la costruzione dell'università di Buda.[3] E' risaputo che fu Antonio Bonfini

a tradurre in latino per il re il trattato del Filarete, verso la fine degli anni 1480.[4] Inoltre si deve menzionare che nella *Bibliotheca Corviniana* vi era anche un esemplare del *De architectura* di Vitruvio. La Signora Feuer ha riscontrato lo stesso parallelismo tra il mecenatismo umanista descritto nelle opere dell'Alberti e la figura di Mattia Corvino e tra la teoria architettonica dell'Alberti e le costruzioni realizzate dal re ungherese.[5] Balogh Jolán, un'altra fondatrice degli studi rinascimentali ungheresi, ha richiamato l'attenzione sul fatto che i monumenti ungheresi mostrano delle affinità non soltanto con la teoria albertiana, ma addirittura con alcuni particolari architettonici dei suoi edifici.[6] In questa sede non ci è permesso di stabilire fino a che punto queste somiglianze possano essere considerate influenze dirette, tuttavia dobbiamo notare che le attuali ricerche trattano tali analogie dirette con molta più cautela.

L'opera teorica di Alberti senza alcun dubbio si inseriva organicamente nella sfera di interessi di Mattia, il primo monarca umanista non italiano che si occupò di mecenatismo. Il fatto che la maggior parte delle antiche stampe albertiane conservate in Ungheria contenga il *De re aedificatoria* (l'originale o la traduzione in volgare), è molto probabilmente una pura coincidenza. Se ipotizziamo che le stampe rimasteci rispecchiano fedelmente la diffusione delle singole opere albertiane sul territorio del regno ungherese, tale percentuale corrisponde all'indice della fortuna internazionale del *De re aedificatoria*, essendo questa una delle sue opere più diffuse.[7] Che la versione in volgare fosse più diffusa dell'originale in latino può essere spiegato con il fatto che gli idiomi nazionali stavano lentamente prendendo il sopravvento sul latino letterario, e che pertanto, tra le due versioni, la traduzione in volgare doveva essere quella che godette di una diffusione e di un'influenza maggiore. È un'altra questione poi capire se i lettori ungheresi dell'epoca sapessero leggere in italiano o se semplicemente per loro fosse più facile accedere alla versione in volgare.

Per quanto finora ne sappiamo, le tipografie ungheresi non stamparono nessuna opera dell'Alberti, dunque abbiamo provato a collocare nella storia internazionale delle edizioni i volumi dei possessori ungheresi. Nell'epoca della fioritura della *Bibliotheca Corviniana*, intorno alla seconda metà del 1480, esisteva già un'edizione a stampa del *De re aedificatoria*, l'*editio princeps* fiorentina del 1485, della quale in Ungheria abbiamo ben due esemplari. Quello più integro, con la prefazione di Angelo Poliziano a Lorenzo Il Magnifico, è conservato nella Biblioteca arcivescovile di Kalocsa.[8] L'incunabolo arrivò da Nagyvárad (ora Oradea in Romania, ma che io continuerò a chiamare con il suo nome dell'epoca, quello ungherese) con il vescovo Ádám Patachich (1776–1784), ed è indicato nell'inventario redatto a mano di Nagyvárad.[9] L'interesse di Patachich per la cultura italiana deve essere nato a Roma, dove studiò teologia, e dove, grazie ai suoi versi 'eleganti', nel 1739 fu ammesso nell'Arcadia. Patachich occupò il seggio vescovile di Nagyvárad nel 1759.[10]

Il primo centro dell'Umanesimo ungherese nacque qui, a Nagyvárad (Oradea), nella corte vescovile di Johannes Vitez de Zredna (1408–1472), zio di Giano Pannonio e precettore di Mattia Corvino. L'attività mecenatica di Patachich fu degna della secolare tradizione culturale del centro transilvano: vi costruì una cattedrale e un palazzo vescovile in stile barocco e fu qui che fondò la sua biblioteca enciclopedica di stampo illuministico. Diresse personalmente l'acquisizione dei volumi della biblio-

teca, mantenendo stretti contatti con i commercianti di libri. E portò con sé a Kalocsa questa biblioteca in continua espansione, per la quale fece costruire nel palazzo vescovile un'ala a parte.[11] Tutti i volumi ricevettero la stessa rilegatura dorata in stile barocco, e così fu anche per l'incunabolo albertiano. Grazie ad uno studio dell'inventario della biblioteca di Patachich possiamo constatare che questo rappresentante dell'alto clero non collezionava solo libri di teologia, filosofia e storiografia, ma possedeva anche opere di medicina e astronomia, le epistole di Marsilio Ficino e il *Liber Physiognomiae* di Michael Scotus (in base all'inventario redatto nel 1760, 27 delle 713 opere erano scritte di umanisti[12]). Il trattato di architettura dell'Alberti quindi si inseriva armoniosamente nel contesto della biblioteca di questo prelato amatore dell'arte e della cultura, che in tal modo poté paragonare la sua attività di mecenate persino a quella del Medici, a cui l'opera albertiana fu dedicata. Dimostra l'interesse di Ádám Patachich per le scienze anche il fatto che Ferenc Rausch, canonico di Kalocsa, gli abbia dedicato la sua *Elementa architecturae ad structuras oeconomicas applicata* (Budae, 1779).[13] Riguardo all'incunabolo di Kalocsa dobbiamo aggiungere che esso contiene sì alcune postille, le quali però molto probabilmente provengono da un precedente possessore italiano che semplicemente annotava sul margine delle pagine il contenuto dell'opera, e che pertanto queste annotazioni sono prive di alcun valore filologico.

L'altra *editio princeps* del *De re aedificatoria* è conservata nella Biblioteca dell'Università Eötvös Lóránd di Budapest.[14] Questo volume non contiene né la prefazione del Poliziano, né alcuna annotazione sul margine. Si tratta di uno dei primi volumi della biblioteca dell'università fondata dai gesuiti a Nagyszombat (oggi Trnava, in Slovacchia) e trasferita a Pest nel 1777. Per uno strano scherzo del destino Maria Teresa d'Austria nominò coordinatore della commissione per il trasferimento della sede dell'università proprio Ádám Patachich.[15]

L'inventario della biblioteca di Kalocsa testimonia una casuale continuità nella storia delle pubblicazioni del *De re aedificatoria*. La seconda edizione in latino, che fu anche la prima edizione pubblicata in Francia, fu acquisita proprio dal successore di Patachich, il vescovo László Kollonitz (1787–1817), sempre durante il suo vescovado a Nagyvárad, come risulta dall'*ex libris*.[16] Questa edizione, pubblicata a Parigi nel 1512 da Rembolt e curata da Geoffroy Tory, ci offre delle utili informazioni anche sulla diffusione del trattato sul territorio francese. Tory nella sua prefazione sottolinea il fatto che l'opera di Alberti non veniva più usata solo in Italia. Secondo l'editore gli architetti galli sembravano superare non solo i colleghi italiani, ma anche i maestri 'ionici' e 'dorici' di questi ultimi. Il volume in oggetto oltre all'opera albertiana racchiude anche l'*Encomium rei aedificatoriae* di Johann Kierher, il cui autore nella prefazione elogia la persona a cui dedica l'opera, Laurentius Truchses, e i suoi giardini a Mainz e a Würzburg.

La versione in volgare del *De re aedificatoria* curata da Cosimo Bartoli uscì nel 1550 dalla tipografia fiorentina di Lorenzo Torrentino, impressore ducale.[17] Di questa prima edizione in Ungheria non abbiamo alcun esemplare, ma della seconda, pubblicata a Venezia nel 1565, le collezioni pubbliche ungheresi ne conservano ben tre. Cosimo Bartoli, nella sua dedica al duca Cosimo de' Medici, spiega di aver pubblicato una seconda edizione della sua traduzione nel giro di quindici anni perchè la prima

non era più reperibile e perchè la seconda fosse di un formato più maneggevole. Questa dichiarazione si riferisce al fatto che la dimensione del *folio* in questa edizione fu ridotta al formato *quarto*.

In quest'edizione del 1565 fu conservato, a parte alcune piccole modifiche, il frontespizio dell'edizione del 1550, che riporta la stessa incisione, seppure invertita. L'*impressum*, racchiuso in una cornice architettonica ricca di decorazioni, è circondato da rappresentazioni di dei dell'antichità, imprese e stemmi araldici dei Medici. Sul retro del frontespizio troviamo un ritratto dell'Alberti. Lo stesso frontespizio fu utilizzato per gli *Opuscoli morali* di Alberti e per l'edizione del 1564 di un'opera del Bartoli, intitolata *Del modo di misurare*.[18] Sulla figura del possessore ungherese degli *Opuscoli morali* ci soffermeremo più avanti. Le tre opere furono tutte pubblicate dalla tipografia veneziana di Francesco de' Franceschi e non a Firenze, come la dedica a Cosimo I giustificherebbe. Questo accadde per motivi 'professionali', siccome Bartoli in questo periodo lavorava come agente degli stessi Medici a Venezia.[19]

I tre volumi conservati in Ungheria sono degni di nota per qualche motivo particolare. L'esemplare attualmente conservato nella collezione dei manoscritti dell'Accademia Ungherese delle Scienze vi fu trasferito nel 1950 dall'Accademia d'Ungheria in Roma, in seguito agli eventi politici del dopoguerra, che – nell'ambito di un generale processo di soppressione delle attività culturali e scientifiche dell'Istituto Ungherese romano – ebbero come conseguenza diretta il trasferimento in patria della biblioteca.[20]

Il nucleo centrale di questa biblioteca era anch'esso costituito dall'eredità di un canonico, Vilmos Fraknói, che nel 1895 fondò a Roma a proprie spese il predecessore dell'Accademia d'Ungheria, l'Istituto Storico Ungherese, con lo scopo di ospitare nella Città Eterna borsisti ungheresi.[21] Siccome questo volume non si trova nell'inventario del 1916, possiamo ipottizare che fu acquistato da uno dei direttori storici dell'arte, cioè da István Genthon o da Tibor Gerevich. L'ordine in cui i volumi della biblioteca dell'Accademia dovevano essere spediti in patria fu in parte stabilito dal direttore Tibor Kardos, storico della letteratura, che in primo luogo fece 'rimpatriare' le opere che rientravano nel proprio campo di ricerca, ovvero studi danteschi, di archeologia e di storia dell'arte. In tal modo la nostra stampa albertiana fu tra le prime opere trasferite a Budapest, nella Biblioteca dell'Accademia delle Scienze.[22]

Dei tre esemplari della traduzione bartoliana del 1565 conservati in Ungheria si tratta del più integro. Tra la prefazione del Bartoli e il proemio troviamo anche dei versi in endecasillabi che elogiano Alberti e Bartoli, nonchè una seconda dedica, sempre dal Bartoli, che non parla delle peculiarità di questa edizione, ma dichiara di voler onorare il ricordo della figura storica a cui l'opera originale in latino era dedicata, Lorenzo Il Magnifico, dedicando anche questa versione a un Medici. Bartoli ci rivela anche di aver svolto un lavoro filologico: per poter tradurre in volgare nel modo più autentico il testo albertiano dovette esaminarne le diverse varianti. (Siccome non ho potuto consultare direttamente la prima edizione della versione in volgare, quella del 1550, posso solo ipotizzare che questa dedica sia stata riportata qui dalla prima edizione.) Sul margine delle tavole, fino a pagina quaranta, troviamo delle annotazioni di un vecchio possessore italiano, alcune parole chiave che connotano

il contenuto del testo. La stessa mano scrisse sotto il ritratto di Alberti che l'autore era vissuto sotto il papato di Eugenio IV.

Della provenienza dell'esemplare conservato nella collezione dei manoscritti della Biblioteca Nazionale Széchényi sappiamo solo che è stato acquisito nel 1961 dalla ditta statale che si occupava della distribuzione dei libri.[23] Ciò significa che anche questa stampa è diventata di proprietà pubblica ungherese in seguito alla nazionalizzazione del dopoguerra. Il vecchio possessore italiano doveva essere un lettore molto attento: non si limitava, come abbiamo visto nei precedenti casi, a fruire della lettura annotando semplicemente sui margini del testo il contenuto, ma in alcuni casi apportava addirittura delle correzioni. In questa sede possiamo elencarvi solo alcuni esempi. Nel terzo capitolo del IV libro giustamente corregge il verbo «si deve» in «si vede»; ed anche in altri luoghi aggiunge al testo parti effettivamente mancanti di locuzioni.

Per quanto riguarda il successo della versione in volgare, *L'architettura*, è ancora più interessante la storia dell'esemplare custodito dalla Biblioteca del Collegio Calvinista di Debrecen.[24] Questo volume infatti faceva parte della collezione privata della famiglia Péchy, che vantava membri come Mihály Péchy (1755–1819), l'architetto che progettò il Collegio Calvinista e la Chiesa Grande di Debrecen. I fratelli Péchy nel 1880 donarono alla Biblioteca l'eredità di Imre Péchy (1753–1841), che fra il 1801 e il 1839 fu il rettore del Distretto ecclesiastico calvinista dell'Oltretibisco e dell'Istituto Superiore di Debrecen e che, come tale, contribuì a promuovere la costruzione di diversi edifici pubblici, tra i quali anche quelli di Mihály, che presentò lui stesso alla commissione.[25]

Accanto alle preziose opere letterarie e ai diari di viaggi, la collezione Péchy era importante anche per i suoi trattati di architettura. Oltre alla stampa di Alberti, la famiglia possedeva opere come *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio* raccolti e illustrati dal Bertotti-Scamozzi (Vicenza, 1776–83), la *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura et architettura scrisse da più professori che in delle arti fiorirono dal secolo XV al XVII* (Roma, 1757–73) e gli scritti di scienze militari dei francesi Vauban e Clairac.[26] Mihály Péchy si distinse anche come generale di ingegneria militare: nel 1809 protesse la città di Gyôr dall'attacco delle truppe napoleoniche, e pertanto è lecito ipotizzare che i trattati di scienze militari e anche quello di Alberti fossero appartenuti a lui. Il pensiero albertiano dovette essere senz'altro in armonia con i suoi gusti personali, siccome la Chiesa Grande di Debrecen fu uno dei primi esempi ungheresi dell'architettura classicheggiante.[27] Anche su questo volume troviamo le postille di un vecchio possessore italiano, che doveva chiamarsi Casarotti, come testimonia un nome iscritto sul frontespizio.

A Debrecen, nella Libreria dell'Università, troviamo un'altra versione in volgare del *De re aedificatoria*, quella di Pietro Lauro (Venezia, 1546, Vincenzo Valgrisi).[28] Questo volume invece, secondo l'annotazione sul frontespizio, arrivò alla biblioteca dall'ordine degli scolopi della città di Tata, in seguito alla secolarizzazione degli ordini monastici.[29] Il collegio degli scolopi di Tata avviò la sua attività nel 1765, grazie all'appoggio della famiglia Eszterházy.[30] Il *Compendium Historiae Domus* stilato nel 1769 descrive dettagliatamente il programma didattico del collegio: il seminario di

studi filosofici tenuto dagli scolopini alle classi superiori includeva anche nozioni di architettura civile e militare e disegno tecnico.[31] Lo *Status Domus* del 1775 invece riporta la lista dei libri acquisiti negli ultimi anni. Alberti non vi figura, ma la presenza di nomi come Vitruvio, Pozzo e Vignola testimonia l'acquisizione di diversi libri di architettura.[32] Non possiamo trascurare neanche il fatto che l'ordine degli scolopi di Tata non si limitava all'insegnamento dell'architettura, ma ordinava lavori veri e propri. In occasione della fondazione della sede di Tata, ad esempio, commissionarono i progetti della loro sede a Jakab Fellner, l'architetto degli Eszterházy.[33]

Dobbiamo menzionare anche che l'educazione architettonica degli scolopini ebbe un ruolo importante nello sviluppo della trattatistica architettonica ungherese del Settecento. Citiamo qui lo scrittore scolopino András Dugonics, professore di matematica prima all'Università di Nagyszombat (Trnava, Slovacchia), poi a quella a Buda, che scrive così dell'Alberti in una delle sue lezioni universitarie: (Prima si tratta del Vitruvio) «Obscure scripsit, graecis latine et latinis graece. Haec vitia emendare voluit Leo Baptista de Albertis, sed ut intenderet, palmam Vitruvio non rapit, quia doctrinam de ordinibus non satis perfectam tradidit.»[34] Meriterebbe un'intera ricerca l'analisi della fortuna albertiana negli altri scritti di architettura ungheresi settesenteschi.

Riteniamo opportuno presentare brevemente la dedica dell'opera a Bonifazio Bevilacqua, nella quale il traduttore elogia il volgare e il mestiere del traduttore, aggiungendo che, siccome alcune persone ritenevano cosa profana e pertanto condannabile la traduzione delle opere scritte in latino, chiedeva a Bevilacqua di proteggere a mo' di scudo il suo lavoro. Il tentativo di diffondere il volgare è degno dell'opera iniziata dall'Alberti, che – nonostante il disprezzo di molti eruditi umanisti – tramite l'uso del volgare mirava a rendere le sue opere accessibili ad un pubblico più largo.[35] Ed è questo l'obiettivo a cui mirano coloro che, rimboccandosi le maniche per tradurre in ungherese le opere dell'Alberti, si accingono a risolvere vari problemi terminologici.[36] Proprio per questo motivo la pubblicazione della traduzione ungherese del *De re aedificatoria* curata dall'Università Cattolica Péter Pázmány sarà un punto di svolta nella storia della fortuna ungherese dell'opera.

Continuiamo la rassegna delle stampe antiche delle opere albertiane con i *Trivia Senatoria*.[37] La storia di questo volume è collegata alla figura di uno dei maggiori bibliofili ungheresi, il conte Sándor Apponyi, che col testamento del 1924 donò la sua biblioteca privata alla Biblioteca del Museo Nazionale Ungherese, l'attuale Biblioteca Nazionale Széchényi. La parte più famosa della Biblioteca Apponyi è la collezione *Hungarica*, le stampe e carte geografiche di argomento ungherese. Il *Trivia Senatoria* faceva parte di un'altra collezione, nominata *Rariora et Curiosa*. Oltre alle opere di scrittori canonici, di *auctores* antichi e di studiosi scolastici, la collezione del conte vantava scritti di numerosi umanisti, quali il Petrarca, il Bembo, Pomponio Leto e Enea Silvio Piccolomini, persino i *Trattati* di Benvenuto Cellini.[38] Testimonianza eccellente del suo interesse per la cultura italiana è che raccolse e pubblicò le opere dei membri di una famiglia di conti veronesi imparentata con la sua, i conti Nogarola, soprattutto quelle scritte nel Quattrocento dalle sorelle Isota e Zenevvara.[39]

Questo trattato albertiano sull'ufficio del senatore si collega ad un altro ufficio del conte bibliofilo: Apponyi infatti, da figlio di un diplomatico, anch'egli fu investito

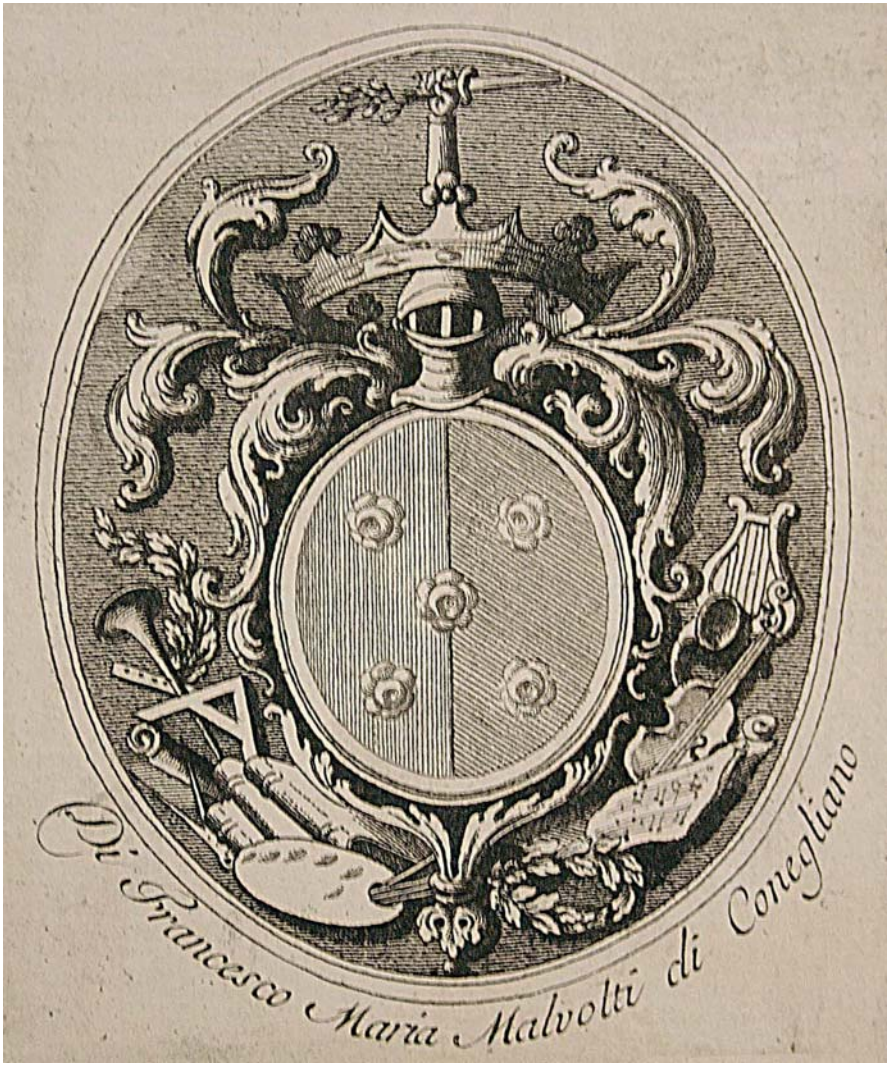
di tale carica. Iniziò ad acquistare libri a Parigi e a Londra[40] e probabilmente fu nella capitale britannica che acquistò questo volume, pioché sul frontespizio troviamo la scritta £ 6. L'esemplare dei *Trivia Senatoria* in possesso della Biblioteca Széchényi fu pubblicato nel 1558 da Paolo Manuzio presso l'Accademia di Venezia (o Accademia della Fama), preceduto dal *De legato pontificio* di Raphael Cyllenius. Le due opere erano rilegate nello stesso volume e portavano una numerazione continua. Sul frontespizio è in bella mostra la divisa dell'Accademia della Fama, un'incisione che rappresenta la figura di Fama. Fama regge in mano una fascia con il motto dell'Accademia: «Io volo al cielo per riposarmi in Dio». Il volume è dedicato ad Antonio Perenoto, vescovo di Arras, dall'accademico veneziano Cyllenius, autore del primo trattato. Nella dedica Cyllenius loda i successi politici di Perenoto, che, secondo la dedica, si distinse sia come legato che come senatore.[41]

Per quanto riguarda il *Momus*, in Ungheria ne abbiamo un esemplare collegabile ad un *possessor* noto: è custodito dall'abbazia benedettina di Pannonhalma, nella biblioteca più antica del paese.[42] Si tratta della prima edizione in tedesco del *Momus*, pubblicata a Vienna dalla tipografia di Ignaz Alberti nel 1790.[43] Secondo le iscrizioni i frontespizi dei due volumi di questa pubblicazione, uno con il ritratto dell'Alberti, l'altro con la rappresentazione di Momos, l'antico dio del biasimo, furono commissionati dall'editore Franz Jakob Kaiserer all'artista Johann Christian Sambach ed infine realizzati dall'incisore Clemens Kohl.[44]

Secondo l'annotazione il possessore del libro fu Alajos Pendl, monaco benedettino. Pendl nel 1812, quando l'ordine benedettino soppresso dalla riforma ecclesiastica di Giuseppe II d'Austria fu ricostituito, diventò primo curatore dell'archivio dell'ordine.[45] Dal 1828 al 1850 fu preside della scuola benedettina, dove insegnava filosofia e etica.[46] La biblioteca dell'abbazia conserva tutt'oggi i manoscritti con alcune sue elegie.[47] Il *Momus*, col suo carattere moralizzante, si inseriva bene in questo contesto. Il periodo dell'attività di Pendl coincise con l'onda di innovazione che pervase l'abbazia, e ciò influì in modo utile anche sulle acquisizioni dei libri, siccome dei 4000 volumi che costituivano l'inventario di una volta nell'abbazia ne avevano recuperati solo 757. L'abate Krizosztom Novák (1802–1819) acquistò numerosi libri con l'aiuto di antiquari, lasciando in eredità alla biblioteca più di settemila volumi.[48]

Volendo approfondire l'esame del rapporto tra il *Momus* e i suoi lettori ungheresi, nel caso dell'edizione bartoliana degli *Opuscoli Morali* del 1568 custodita dal reparto di Arti Grafiche del Museo delle Belle Arti di Budapest, è opportuno ipotizzare un legame ancor più stretto tra opera e possessore.[49] Del frontespizio abbiamo già parlato a proposito dell'edizione risalente al 1565 dell'*Architettura*. Bartoli dedicò quest'opera albertiana al regnante di allora, Francesco Cosimo de'Medici. Oltre al *Momus* il volume include opere albertiane come il *Della pittura* e il *Della comodità et incomodità delle lettere*. In fondo al proemio del *Momo* troviamo l'*ex libris* del vecchio possessore italiano, Francesco Maria Malvolti di Conegliano, che secondo alcune fonti nel 1769 divenne membro dell'Accademia d'Agricoltura di Conegliano e fu il primo ad usare la denominazione attuale del prosecco.[50] (Un bicchiere di buon prosecco avrà sicuramente sublimato il piacere dalla lettura delle opere albertiane.)

La biblioteca acquistò questo volume dalla collezione privata del defunto scrittore e critico d'arte Artúr Elek (1876–1944), che possedeva l'edizione pubblicata nell'Ottocento di altre due opere albertiane.[51] L'attività culturale di Artúr Elek mostra vari legami con la cultura italiana e più specificamente con quella del Rinascimento. Parlava molto bene italiano e intratteneva ottimi rapporti con letterati italiani. Le sue traduzioni e i suoi scritti pieni di entusiasmo sulla letteratura italiana, ad esempio su Arturo Graf venivano pubblicati sul *Magyar Újság* (Giornale Ungherese) e sul *Nyugat* (Occidente), la rivista letteraria più prestigiosa dell'inizio del Novecento.[52] Fu lui a tradurre in ungherese *La cultura del Rinascimento in Italia* di Jacob Burck-



hardt e il suo studio intitolato *La pittura del Rinascimento* venne pubblicato nel 1927. Una sua traduzione è legata direttamente alla figura di Alberti: la novella di *Ippolito e Lionora* pubblicata in *Occidente* infatti gli fu a lungo attribuita. Nella prefazione alla novella Elek espone dettagliatamente il problema dell'attribuzione, riguardo al quale ebbe uno scambio epistolare persino con letterati italiani.[53]

Il successo del trattato albertiano sulla pittura non può essere paragonato alla fortuna del *De re aedificatoria*. Uno dei motivi di tale diversità nella diffusione delle singole opere albertiane potrebbe essere anche il modo in cui l'architettura per diversi secoli fu sovrapposta alle altre arti. Ciò è rispecchiato in modo eloquente dalla prefazione di Joannes de Laet di Antwerpen ad un volume pubblicato ad Amsterdam nel 1649 da Ludovicus Elzevir.[54] In questo libro il *De Architectura libri decem* di Vitruvio è seguito dal *De pictura* dell'Alberti e dal *De Sculptura* di Pomponius Gauricus. Il redattore Laet spiega di aver inserito nel volume i trattati sulla pittura e sulla scultura perchè anche queste arti appartengono all'architettura, loro signora. L'editore dedica il libro alla regina Cristina di Svezia, figlia di Gustavo il Grande (1626–1689), che nel 1654 si convertì in segreto alla fede cattolica e si trasferì a Roma, dove divenne un personaggio prominente della vita culturale e mecenate di artisti come Gian Lorenzo Bernini. L'incisione sul frontespizio del libro è quasi un preannuncio di questo ruolo di mecenate. Su di esso infatti figura l'imperatore Augusto – a cui Vitruvio dedicò l'opera originale – ritratto nell'atto di esaminare un progetto architettonico.

Il *De pictura* dell'Alberti è seguito dalla dedica di Thomas Venatorius, il primo editore di *De Pictura* a Jacob Milich. Milich, la persona a cui si rivolge la dedica, amico di Erasmo e Melantone, era un medico di cultura umanista che svolse anche studi matematici.[55] La dedica che introduce lo scritto sulla pittura di Alberti è rivolta al Milich, e accenna al suo interesse matematico.[56] Venatorius spiega di avere un'enorme stima di Alberti proprio perchè questi riuscì a mettere in atto nella pratica le regole che nei suoi scritti proponeva ad altri, cosa che, a suo avviso, non era riuscita neanche al suo compatriota Albrecht Dürer.[57]

Anche il *De pictura* è importante dal punto di vista delle ricerche legate alla figura dell'Alberti svolte in Ungheria, siccome al di fuori dei *Libri della famiglia* questa è l'unica opera albertiana tradotta in ungherese.[58] L'attività di Gábor Hajnóczi, il traduttore di *Della Pittura*, dimostra la caratteristica principale degli studi albertiani ungheresi, ovvero la priorità che i ricercatori ungheresi hanno finora attribuito alle sue teorie sull'arte in generale e sull'architettura in senso più stretto. Questo fenomeno è ulteriormente confermato dal fatto che anche l'unica monografia finora pubblicata in ungherese sull'Alberti si concentra soprattutto sulla sua attività di architetto e teorico dell'architettura. Si tratta dello studio di Margit B. Szűcs, professore del Politecnico di Budapest specializzato in architettura.[59] Tuttavia, le numerose pubblicazioni recentemente apparse e gli interventi della conferenza sulla figura dell'Alberti organizzata dall'Istituto Italiano di Cultura di Budapest sembrano modificare quest'immagine.[60] Infatti la letteratura critica ungherese in questi ultimi anni dedica una crescente attenzione all'attività letteraria dell'Alberti e alla componente di filosofia morale rintracciabile nelle sue opere.[61]

NOTE

1 Colgo l'occasione per esprimere i miei ringraziamenti per l'aiuto fornitomi nelle ricerche bibliotecarie a Zsuzsa Gonda, László Fehérvári (Budapest, Reparto arti grafiche del Museo delle Belle Arti di Budapest); Zita Fischer-Grócz, Imre Matula (Biblioteca Arcivescovile di Kalocsa); Ilona Ásványi (Biblioteca dell'abbazia benedettina di Pannonhalma) e a tutti i bibliotecari della Biblioteca del Collegio calvinista di Debrecen e della Collezione dei manoscritti della Biblioteca Nazionale Széchényi. Un ringraziamento anche alla traduttrice del presente studio, Tiziana del Viscio.

2 Olomouc, Státni Arhiv Domské a Kapitolní Knihovna, Cod. Lat. C.O.330; Modena, Biblioteca Estense, Cod. Lat.419. Per la descrizione dei manoscritti vedi: Csaba Csapodi, Klára Csapodiné Gárdonyi e Tibor Szántó, *Bibliotheca Corviniana* (Budapest: Magyar Helikon, 1967), 50, 55; Jolán Balogh, *A művészet Mátyás király udvarában* (Budapest: Akadémiai, 1966), I, 482–483; *I Manoscritti Miniati delle Biblioteche Italiane*, ed. Domenico Fava, Mario Salmi (Milano:Electa, 1973), II, 87. Per una storia più dettagliata dei due codici corviniani vedi lo studio di Árpád Mikó in Árpád Mikó, «Az olomouci Alberti-Corvina – Augustinus Olomucensis könyve» *Művészettörténeti Értesítő* 34 (1985), 65–72.

3 Rózsa Feuer-Tóth, «A budai «Schola»: Mátyás király és Chimenti Camicia reneszánsz ideálvárosnegyed terve», *Építés – Építészettudomány* 5 (1973), 373–385.

4 Antonius Averulinus, *De architectura libri XXV*, Venezia, Biblioteca Nazionale di San Marco, Ms. 2796. Sulla traduzione di Bonfini vedi Gábor Hajnóczi, «Bonfini Averulinus-fordítása és a budai Vitruvius-kézirat kérdése», *Ars Hungarica*, 20, no. 2 (1992), 29–34; Dávid István Lázár, *Antonio Bonfini: Tractatus de architectura libri XXV*, in *Jubileumi csokor Csapodi Csaba tiszteletére. Tanulmányok*, a cura di Marianne Rozsondai (Budapest: Argumentum, 2002), 157–163.

5 Rózsa Feuer-Tóth, *Art and Humanism in Hungary in the Age of Matthias Corvinus* (Budapest: Akadémiai, 1990), 44, 92.

6 Jolán Balogh, «La Capella Bakócz di Esztergom» *Acta Historiae Artium* 3 (1956), pp. 74 ff.

7 Per la storia delle diverse edizioni vedi: Margit B. Szűcs, *Leon Battista Alberti* (Budapest: Corvina, 1967), 130.

8 Kalocsai Főszékesegyházi Könyvtár, In 240 (12156)

9 *Index librorum bibliothecae*, 1774, Ms. 165/1–2 in: Imre Matula, *Patachich Ádám nagyváradi ôsnyomtatványgyűjteménye* (Tesi di laurea, Baja: Eötvös József Fôiskola, Könyvtár szak, 1999).

10 István Boros, *A Kalocsai Főszékesegyházi Könyvtár*, (Kalocsai Fôszékesegyházi Könyvtár – Budapest: Balassi kiadó, 1994), 26.

11 Per l'attività di Patachich a Nagyvárad (Oradea) e a Kalocsa vedi: Vince Bunyitay–Ödön Málnási, *A váradi püspökök a száműzetés és az újraalapítás korában (1566–1780)* (Debrecen, 1935), IV, 316–350; István Katona, *A kalocsai érseki egyház története*, ed. Imre Romsics e Gábor Thoroczkay (Kalocsa: Kalocsai Múzeumbarátok Köre, 2003), 218–242; Boros, *A Kalocsai Főszékesegyházi Könyvtár*, 29–34.

12 Vedi: Boros, *A Kalocsai Főszékesegyházi Könyvtár*, 30.

13 Miklós Mojzer, «Architectura civilis (Iskolás mûvészet XVIII. századi építészetünkben)» *Művészettörténeti Értesítő* 6 (1957), 107.

14 Budapest, Egyetemi Könyvtár, Inc.183.

15 Boros, *A Kalocsai Főszékesegyházi Könyvtár*, 31.

16 Kalocsai Főszékesegyházi Könyvtár, K 11330. Per il Kollonitz vedi: Katona, *A kalocsai érseki egyház története*, 242–252; Boros, *A Kalocsai Főszékesegyházi Könyvtár*, 34–36.

17 Per le edizioni in volgare del *De re aedificatoria* vedi: Franco Borsi, ed., *Leon Battista Alberti. Complete edition* (Oxford: Phaidon, 1977), 348.

18 Per l'incisione vedi: Borsi, ed., *Leon Battista Alberti*, 347–348; Ruth Mortimer, *Harvard College Library. Department of Printing and Graphic Arts. Catalogue of Books and Manuscripts. Part II., Italian 16th Century Books* (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1974), I, no. 12, 45.

19 «Cosimo Bartoli» in *Dizionario Biografico degli Italiani*, red. R. Contagalli e N. de Blasi (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1964), VI, 561–563.

20 Magyar Tudományos Akadémia Kézirattára, 551.028.

21 László Csorba, «A Római Magyar Történeti Intézet megalapítása és első évei (1895–1922)» in *Száz év a magyar–olasz kapcsolatok szolgálatában. Magyar tudományos, kulturális és egyházi intézetek Rómában*, ed. László Csorba (Budapest: HG & Társa kiadó, s.a.), 7–18.

22 Per i dettagli sul trasferimento in Ungheria della Biblioteca vedi: László Csorba, «A Római Magyar Akadémia története 1945 után» in *Száz év a magyar–olasz kapcsolatok szolgálatában*, 57–58; Magdolna Tulok, «A százéves Római Magyar Akadémia Fraknói-könyvtárának viszontagságai» *Könyvtári Figyelő* 5, no.1 (1995), 67–73.

23 Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára, Ant. 4994.

24 Debreceni Református Kollégiumi Nagykönyvtár, 0.1415.

25 *A Debreceni Református Kollégium Története*, ed. József Barcza (Budapest: A Magyarországi Református Egyház Zsinati Irodájának Sajtóosztálya, 1988), 374.

26 Zsigmond Varga, *A Kollégiumi Nagykönyvtár és vele kapcsolatos múzeum kialakulási története és egyetemes művészettörténeti jelentősége* (Debrecen: Tiszántúli Református Egyházkerület, 1945), 117.

27 Per l'attività di Mihály Péchy vedi: Zoltán Szentkirályi «Péchy Mihály munkássága» Építés – Építészet 3, no.9–10 (1951), 515–521.

28 Debreceni Egyetem, Egyetemi és Nemzeti Könyvtár, 752.801.

29 Per il modo in cui probabilmente ci arrivò vedi: Eszter Ojtozi, *Die Ausländische Frühdrucke und Ihre Possessoren in der Universitätsbibliothek zu Debrecen* (Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem Könyvtára, 1989), 9.

30 György Balányi, Imre Bíró et al. *A magyar piarista rendtartomány története* (Budapest: Magyar Kegyestanítórend, 1943), 74 ff.

31 Ferenc Hegyi, «Új adatok a tatai piarista kollégium XVIII. századi történetéhez» in *Piaristák Magyarországon 1642–1992. Rendtörténeti tanulmányok*, ed. Béla Holl (Budapest: Magyar Piarista Tartományfőnökség, 1992), 94–97.

32 Ibidem, 97.

33 Per la storia della costruzione vedi: ibidem, 99–113.

34 Citazione: Mojzer, «Architectura civilis», 104. Per il rapporto tra l'Alberti e la trattatistica architettonica settecentesca in Ungheria vedi: István Bibó, «A magyar építészeti szakirodalom kezdetei. (Építészeti szakkönyvek Magyarországon a XVIII. században)» in *Művészet és Felvilágosodás*, ed. Anna Zádor e Hedvig Szabolcsi (Budapest: Akadémiai, 1978), 27–122, passim.

35 Come esempio possiamo riportare la versione in volgare del *De pictura*. Alberti si schierò più volte in difesa del volgare. Vedi anche: B. Szűcs, *Leon Battista Alberti*, 27; L. B. Alberti, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson (Bari:Laterza, 1960), I, 155; Borsi, *Leon Battista Alberti*, 12–13.

36 Ci riferiamo alla traduzione ungherese del *Della Pittura*: L. B. Alberti, *A festészetről. Della Pittura, 1436*, a cura di Gábor Hajnóczi (Budapest: Balassi, 1997). Per le problematiche di terminologia sorte nel corso del lavoro di traduzione vedi anche: Gábor Hajnóczi, «La redazione volgare del *De Pictura* di Leon Battista Alberti» *Italianistica Debreceniensis* 4 (1997), 9–25; Idem, «A Humanist Programme for the Ideal Painter. Preparing the Hungarian Edition of L. B. Alberti's On Painting» *Acta Historiae Artium* 42 (2001), 1–4.

37 Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Ant. 3307.
38 Gyula Végh, *Rariora et Curiosa Gróf Apponyi Sándor gyûjteményébôl* (Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtára, 1925), 5–7.
39 Ibidem, 6.
40 *Magyarország és Európa az Apponyi-gyűjtemény tükrében*, a cura di Ágnes W. Salgó (Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1995), 18–19.
41 Su questa edizione vedi anche: Antoin Augustin Renouard, *Annales de l'imprimerie des Alde* (Paris: J. Renouard, 1834), 272; Anna Laura Puliafito «Gli Splendori dell'Aurora». Fasti editoriali dell'Accademia della Fama nei testi di dedica (1558–1559)» in *Europa del libro nell'età dell'Umanesimo. Atti del XIV Convegno Internazionale*, a cura di Luisa Secchi Tarugi (Firenze: Franco Cesati, 2004), 497.
42 Pannonhalma, Főapátsági Könyvtár, 77.L.36.
43 Della figura del tipografo è opportuno notare che questi non fu solo tipografo e commerciante dei libri, ma anche un incisore, vedi: Anton Mayer, *Wiens Buchdruckergeschichte, 1482–1882* (Wien, 1882), II, 131.
44 Per l'iconografia di Momos vedi: Erika Simon, «Momos» in *Lexikon Iconographicum Mythlogiae Classicae* (Zürich – München: Artemis, 1992), VI/1, 649–650.
45 *A Pannonhalmi Főapátság története*, a cura di Pongrácz Sörös (Budapest: Stephaneum, 1916), VI, 49.
46 Ibidem, 101.
47 Pannonhalma, Főapátsági Könyvtár, BK66.
48 Gábor Attila Tibold OSB, *A Pannonhalmi Könyvtár története. Különös tekintettel annak fejlődésére 1802-től napjainkig* (Tesi di laurea, Pannonhalmi Főapátság, 1999), 37 ff.
49 Budapesti Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztálya, G564.
50 http://www.conegliano 2000.it/storiaenologia.htm
51 L. B. Alberti, *Il padre di famiglia*, a cura di Francesco Palermo (Firenze: Tipografia Cenniniana, 1872); *Raccolta dei classici italiani di architettura civile da L. B. Alberti fino al secolo XIX* (Milano, 1833), I.
52 Marianna D. Birnbaum, *Elek Artúr pályája* (Budapest, Akadémiai, 1969), 97–106; per la sua biografia vedi anche: Zoltán Farkas «Elek Artúr emlékezete» *Irodalomtörténeti Közlemények* 60 (1956), 336–344.
53 *Nyugat* 11, no.13 (1918), 33–44.
54 *M. Vitruvii Pollonis De architectura libri decem*, Amstelodami, apud L. Elzevirum, 1649, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 241.836.
55 J. Franck «Iacob Milich» in *Allgemeine Deutsche Biographie* (Leipzig, 1885), XXI, 745.
56 Non si tratta di un puro caso: anche il primo libro dell'opera albertiana tratta di matematica.
57 *Vidimus illum ipsum Durerum sculptoribus praescribere lineamenta quaedam, quae ipse deinde penicillo adiutus, difficulter assequebatur*, vedi: *Vitruvii De architectura*, 32.
58 Vedi: nota 37. Per la traduzione ungherese dei *Libri della famiglia*: *Reneszánsz etikai antológia*, a cura di Mihály Vajda (Budapest: Gondolat, 1984), 103–160 (trad. Kardos Tiborné).
59 B. Szűcs, *Leon Battista Alberti*.
60 Leon Battista Alberti. Umanista, teorico delle arti e architetto, 10 maggio 2004. La pubblicazione degli interventi del convegno a cura di Gábor Hajnóczi nell'ambito della rivista dell'Istituto, la Nuova Corvina, è attualmente in corso.
61 Vedi per esempio: Judit Tekulics «Non so come la nominare» Una virtù civile nei *Libri della famiglia* dell' Alberti» in *Scritti in onore di Nándor Benedek*, a cura di József Pál (Szeged: Jate Press, 2001), 103–110.

In polemica con Petrarca? Una lettura del sonetto di Leon Battista Alberti: *«Io vidi già seder nell'arme irato»*

Fulvio Senardi

Nella *Vita* di Leon Battista Alberti *(Leonis Baptistae de Albertis Vita)*, opera anonima per quanto spesso attribuita allo stesso Alberti per la ricchezza di riferimenti concreti e di rivelatrici notazioni introspettive, vien fatta menzione di una fase letteraria del grande umanista, intonata dalla composizione di un trattatello sugli *Agi e i disagi delle lettere (De commodis et incommodis litterarum)*, da collocare, suggerisce Garin (Garin: 1979: 205), negli anni del suo primo viaggio in Toscana (1429), compiuto dopo la levata del bando (1428) che aveva fin ad allora precluso agli Alberti il ritorno a Firenze.

Eo tempore scripsit ad fratrem *De commodis litterarum atque incommodis*, quo in libello ex re ipsa perdoctus, quidnam de literis foret sentiendum, disseruit. Scripsitque per ea tempora animi gratia complura opuscola: *Ephebiam*, *De religione*, *Deiphiram Eclogasque*, atque conciones (cantiones) et ejuscemodi amatoria, quibus plane studiosis ad bonos mores imbuendos et ad quietem animi prodesset.

(In quel tempo scrisse per il fratello *Degli agi e disagi delle lettere*, un trattatello in cui, ammaestrato dalla propria esperienza, spiegò come andasse vissuta la passione letteraria. Nello stesso periodo, godendo di una felice disposizione d'animo, stilò numerose dissertazioni: l'*Efebia*, il *De religione*, la *Deifira* e quindi *Egloghe* e analoghe composizioni di tema amoroso, grazie alle quali indirizzare i lettori sulla strada dei buoni costumi e giovare alla tranquillità dell'animo – *traduzione mia*).

Una fase fecondata dal culto umanistico degli *studia humanitatis* (secondo quanto avevano già abbozzato in area trecentesca, all'apice del sistema letterario, le raccolte epistolari del Petrarca e gli ultimi libri del *De genealogiis deorum gentilium* del Boccaccio), che prepara, dissodando il terreno, le opere albertiane della maturità, con l'esaltazione utilitaristica del nesso sapienza-virtù destinata a sfociare fruttuo-

samente negli ideali civili del *De re aedificatoria* (1452) e nella concreta operosità dell'architetto. Su tale periodo ha richiamato l'attenzione, alla fine degli anni Cinquanta, quasi a riscattare il disinteresse che aveva velato, in passato, l'attività dell'Alberti poeta volgare, Giovanni Ponte, che in una breve nota ha sottolineato la predilezione del giovane autore per il magistero di Petrarca, propensione tanto convinta, in apparenza, per uno specifico modello da fargli poi scegliere come proprio *auctor,* a fianco del referente più prestigioso, anche il principale petrarchista del primo Quattrocento, quel Giusto de' Conti che era legato da vincoli di sangue ad uno dei protettori dell'umanista, il cardinale Lucido Conti. E' allora che, precisa Ponte,

> Alberti teorizza la sua «ars amandi» ispirata al criterio del «bene e beato amare» (strettamente legato a quello per lui fondamentale del «bene e beato vivere»), sciolta da presupposti religiosi ma al tempo stesso basata su principi rigorosamente morali nel suo riconoscimento delle esigenze e delle inclinazioni della natura umana, che la vigile ragione deve non sopprimere ma regolare (Ponte, 1958: 217)

Un «bene e beato amare» che appare costantemente insidiato dalla forza incontrollabile e violenta della passione amorosa intesa come *furor,* minaccia alla serenità d'animo e alla coerenza morale dell'uomo virtuoso («la passione venerea (…) mi par feroce e furiosissima», dichiara Leon Battista nella *Famiglia*, O, I: 28), e contro la quale, animando a momenti un'enfasi misogina capace di sfiorare in certi casi (pur rimanendo all'interno di un contesto filosofico sostanzialmente eclettico) punte di stoicismo estremo (per esempio nel dialogo *Theogenius*), viene posto l'ideale di chi «in dolce libertà sua vita regge» (*Mirzia*, in Alberti, O, II: 11), di chi, per ripeterlo con la formula di un altro passo di riflessione teorica, sa mantenersi «in libertà e in signoria di (se) stesso» (*De amore*, in Alberti, O, III: 250).

Quindi, accanto a Petrarca e ai suoi primi seguaci, a fornire (con una suggestione più fioca e saltuaria) spunti e stilemi ad un apprendistato di cui ci è giunto un *corpus* ahimé troppo smilzo di liriche volgari, la poesia latina e Boccaccio; la cui genitura si fa del resto tanto sentire da aver costituito l'occasione di alcune emblematiche sviste attributive: al Certaldese infatti sono state assegnate in passato sia la *Deifira* che la novella di *Ippolito e Lionora,* a evidenziare una relazione che va ancora sottolineata perché potrebbe costituire – e penso alla vicenda di Federigo degli Alberighi, raccontata in una novella cruciale del *Decameron*, vera educazione eticoesistenziale ai valori mercantili di un incallito seguace della *fin amor* – uno dei punti di partenza per l'elaborazione del motivo della «masserizia», così tipicamente albertiano, «ma pure patrimonio di idee che è come sospeso nell'aria (…) a Firenze e in ciascuna delle grandi città mercantili italiane» (Romano, 1971: 162).

Il discorso sarebbe però ancora assai parziale se a fianco di Petrarca, in posizione anzi assolutamente paritaria, non venisse schierato l'Alighieri: Dante infatti, spiega e documenta il Pasquini, in un saggio tanto denso quanto perspicuo, è la matrice del «gusto per la parola corposa, pittoresca, magari dialettale e plebea» (Pasquini, 1974: 365) che fa spicco nella famiglia più vitale delle rime volgari di Leon Battista; e Dante, aggiunge Gorni, cui si deve l'edizione delle rime volgari dell'Alberti più recente ed esegeticamente illuminante, è infatti «il confesso patrono morale e quindi

letterario nell'accorato sonetto *Per li pungenti spin, per gli aspri istecchi* («Ben dice Dante ond'io prendo vigore»)» (Gorni, 1975: XII), vera dichiarazione di cittadinanza all'anagrafe della poesia; *una*, insomma o forse addirittura *la* pedina fondamentale (il grande fiorentino) di quella strategia estrosa ma letteratissima che conduce Alberti a irrompere nella «magra cucina del petrarchismo quattrocentesco a scombinarne le ricette, tanto squisite quanto insipide» (ivi, XI), pronto a macchiarsi, con piglio quasi sfacciato, del «delitto di leso petrarchismo» cui lo predispone la sua intima natura, così il Landino, di «camaleonta».

Non basta: i due grandi vengono spesso fatti interagire (se non collidere) con artifici di intreccio (o addirittura con arditi esperimenti di innesto) per i quali è impossibile trovare migliore definizione di quella pasquiniana di «libero mosaico» (Pasquini, 1974: 362), sviluppata poi, con dovizia di condivisibili riscontri, da Cardini in un pregevole volumetto dove è indicato perfino un antefatto teorico (nel *Proemio* al *Profugiorum ab erumna libri*) ai procedimenti «musivi», ibridanti e amalgamanti, di una scrittura che pare sgorgare al motto di «nihil dictum quin prius dictum» (cit. in Cardini, 1990: 23).

In effetti il catalogo di queste operazioni va praticamente a coincidere con l'intera produzione lirica di Leon Battista, come documenta con encomiabile acribia il Gorni, a cui è inevitabile rimandare. E infatti, anche a voler escludere il sonetto «S'i' sto doglioso, ignun si maravigli», di incertissima attribuzione, dove addirittura spicca, nel verso ottavo, una temeraria contaminazione di Petrarca con Dante, i riscontri sono di inoppugnabile evidenza: nella sestina, «Nessun pianeta che possegga il cielo», per esempio, il paragone donna-sole caro al cantore di Laura e il ricorso ad un lessico fortemente tributario al petrarchismo, non impedisce che cada in rima la parola *donna*, inattestata in Petrarca in tale posizione, ma presente invece nelle sestine dantesche. Oppure, per documentare un'altra situazione solamente, colpisce nella sestina pastorale («Io miro Amor, la terra, e fiumi e l'onde») la ripresa a mosaico di stilemi danteschi e petrarcheschi, che vanno a realizzare, sul versante dei debiti, una frastornante 'partita' doppia che non ha eguali nella poesia quattrocentesca. E si è detto di due casi per non dover citare tutti gli altri, tasselli di una strategia sperimentale che, terremotando le grigie pianure del petrarchismo quattrocentesco, mette in evidenza oltre che le vibrazioni di una personalità coltissima ed inquieta, un progetto letterario ben più nobile e più alto (e cadrebbe qui a puntino quella parentesi sul «Certame coronario» che non ci è concesso aprire): quello di interpretare, in una sintesi che è emulativa e ricreativa, la migliore tradizione letteraria volgare garantendone sopravvivenza e fortuna in un'epoca di tendenziale predominanza del latino.

Vanno così a prendere rilievo sotto i nostri occhi nuove sfaccettature di una complessa personalità intellettuale («prima vera incarnazione dell'*uomo universale* del Rinascimento», secondo il suggerimento di Contini – 1976: 99) in cui, in una prima fase di elaborazione, innovativi atteggiamenti etici e culturali (destinati a trovare presto un loro autonomo campo d'espressione) non esitano a percorrere, attestando stupefacente versatilità, i labirintici sentieri della lirica, e non solo lungo la direttrice elegiaca ed amorosa. Tanto da obbligarci a ritoccare (tenendo presente, per esempio,

l'esperienza comico-realistica documentata dal sonetto rivolto al Burchiello («Burchiello sgangherato, senza remi») l'indicazione troppo restrittiva del Landino: «ha scritto Battista Alberti», spiegherà in una *Prolusione* che risale al settimo decennio del Quattrocento, «egloghe ed elegie tale che in quelle molto bene osserva e' pastorali costumi, e in queste è maraviglioso in esprimere, anzi quasi in dipignere tutti gli effetti e perturbazioni amatorie» (Landino, 1968: 294). Così, a documentare con altre «invasioni di campo» la latitudine di interessi e inclinazioni dell'Alberti in tempi ormai nuovi e rivoluzionari di visioni dell'uomo e della realtà sottoposte a processi di drastica revisione (per quanto, ancora, in limitati settori d'élite), anche lo stesso, per più aspetti letterariamente istituzionalizzato, spartito amoroso finisce per accogliere i germi del grande tema epocale della dignità dell'uomo e del suo destino di costruttiva integrazione sociale, come mostra per esempio quella *Istorietta amorosa fra Leonora de' Bardi e Ippolito Buondelmonte* (plausibilmente attribuita all'Alberti dal Grayson) dove il motivo erotico, lungi dal valere come occasione di scavo psicologico fine a se stesso o da invito ad un compiaciuto isolazionismo esistenziale, sfocia invece conclusivamente, come nelle più 'ideologiche' prove boccacciane, nell'esaltazione della concordia civile e dei valori borghesi della famiglia:

> Dove già dugent'anni e' Bardi e Buondelmonti erano stati nemici a morte, divennono tanto amici per lo parentado che tutti parevano d'uno sangue. Ippolito e Leonora vissono lungo tempo in grandissimi piaceri con allegrezza e consolazione d'amicizia, di roba e di moltissimi figlioli (Alberti, O., III: 287)

Sarebbe senza dubbio avventato pretendere di continuare senza dedicare qualche parola alla natura ed ai caratteri di quell'Umanesimo italiano che è il vero sfondo etico e concettuale dell'Alberti, e la cui complessità meriterebbe ben altro che pochi economici accenni; di esso bisognerà dare, facendo di necessità virtù, almeno un rapido quadro d'insieme, avvalendosi, a mo' di sintesi riassuntiva, delle parole di un Maestro recentemente scomparso:

> gli umanisti (…) basano la loro visione della vita su un concetto di *humanitas* in cui si fondevano l'antitesi classica tra *humanitas* e *barbaritas* e l'antitesi medievale tra *humanitas* e *divinitas*. Al centro dell'universo per gli umanisti vi è l'uomo con le sue infinite possibilità e disponibilità: in una sua *Oratio de hominis dignitate* (1486) Pico della Mirandola immagina che Dio dica all'uomo:- Non ti ho fatto né celeste né terreno, né mortale né immortale, perché, di te stesso libero e sovrano, tu ti plasmassi e ti scolpissi nella forma che avevi prescelta -. Per questo l'umanesimo, specialmente il primo, fu corso da un'affermazione insistente della dignità dell'uomo, della sua libertà, delle sue possibilità, in polemica con lo stoicismo, in quanto pareva deprimere il dispiegarsi pieno delle possibilità insite in noi, e in una ripresa di motivi epicurei, dove «epicureismo» significava non negazione dell'immortalità dell'anima o materialismo volgare (così era ancora per Dante), ma sforzo a valorizzare, spiritualizzandole, tutte le attività umane, anche il piacere (Petronio, 1991: 156).

Un contesto di riferimento che, per quanto essenziale, non deve farci tralasciare un altro versante della personalità di Leon Battista, incline, quanto mai altri, ad illusionistiche piroette: se infatti è assolutamente vero che l'orizzonte ideologico-intellet-

tuale adombrato dalle parole di Petronio diventa, in tanti ambienti d'*élite* del Quattrocento, stato d'animo, condizione di sensibilità e maniera quasi istintiva di sentire e di vivere la vita, è altrettanto vero che, fermandosi qui, si resterebbe solo alla superficie. C'è infatti nel nostro scrittore un cospicuo lato notturno, di fantasie inquiete e bizzarre, di amaro senso della vita e dell'uomo sul quale ha richiamato insistentemente l'attenzione Eugenio Garin, scopritore e interprete di *Intercoenales* considerate perdute. Così, se nel concetto di *humanitas* di cui si è parlato si può riconoscere uno dei termini dialettici di una personalità tanto complessa e frastagliata, l'altro e antitetico va senza dubbio individuato «nel ricordo, ossessivo come un incubo, di una ferita giovanile (e) nella consapevolezza dell'assurdità di un mondo in cui, al posto di una saggia provvidenza, imperversa una fortuna cieca, e unica sicurezza è la morte» (Garin, 1972: 515); onda pessimistica che intride anche i luminosi primi libri della *Famiglia* con la sua scia color nero di seppia («Niuna cosa si truova più faticosa che'l vivere» – Alberti, O, I: 38). Con la conseguenza che proprio fra questi due estremi dovrà muoversi, per stanare il «camaleonta» dai suoi nascondigli, ogni interpretazione dell'Alberti che non voglia risolversi in un puro ritratto di comodo.

Senza alcun dubbio, per giungere finalmente al tema, è *in primis* a Petrarca che si riallaccia la lirica più famosa dell'Alberti, e nel segno, io credo, di una sottile e deliberata contestazione dei presupposti morali ed esistenziali dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Sonetto di incerta datazione, ma che la consapevolezza della drammatica complessità della vita umana che in esso traspare, consiglierebbe di spostare ad anni più tardi rispetto alla fase più intensa del rimatore, a ridosso cioè della composizione dei libri *Della famiglia* (1433–4) di cui sembra sfiorare in una rigorosa dichiarazione di principi alcuni dei più ribollenti nuclei concettuali (che svolge in una luce di pacato pessimismo, tanto da consigliare Garin, a proposito di questo sonetto, di parlare di contraddizione radicale fra natura e volontà). Ecco la poesia, con i ritocchi filologici proposti da Cecil Grayson (1959: 77) alla redazione pubblicata da Ponte:

Io vidi già seder nell'arme irato
uomo furioso palido e tremare;
e gli occhi vidi spesso lagrimare
per troppo caldo che al core è nato.
E vidi amante troppo adolorato
poter né lagrimar né sospirare,
né raro vidi chi né pur gustare
puote alcun cibo ov'è troppo affamato.
E vela vidi volar sopra l'onde,
qual troppo vento la summerse a affisse;
e veltra vidi, a cui par l'aura ceda,
per troppo esser veloce perdere preda.
Così tal forza in noi natura immisse,
a cui troppo voler mai corrisponde.

Non sfuggirà nemmeno ad una lettura distratta che, coerentemente con l'impiego del prevalente (assolutamente prevalente) schema rimico petrarchesco (quartine in ABBA ABBA), anche l'*incipit* riprende un famosissimo attacco del maggior lirico italiano: «I' vidi in terra angeliche sembianze», del sonetto 156, quello che celebra l'apparizione numinosa di Laura, piegando l'atto del vedere, quasi a smentirne l'effettiva natura sensoriale, all'ineffabilità di una scorporata visione. L'anafora di «vidi» in posizione forte, esattamente come in Petrarca all'inizio della prima e della seconda quartina (rinforzata quindi da una scansione tanto ossessiva da adibire questa voce verbale a fondamentale puntello semantico e sintattico), cancella ogni sospetto di casualità: al 'vedere' contemplante, desiderante ed estatico di Petrarca, modalità del «veggio senz'occhi» del sonetto 134 (percezione che nasce da una pupilla che guarda oltre il mondo e il velo delle cose, dilatata nell'abisso dell'interiorità, a sfiorare lo «splendidum baratrum» – *Secretum*, III – della *voluptas dolendi* suscitata da una passione che alimenta e sostanzia il nucleo segreto di un Io ripiegato nel proprio elusivo ma totalizzante sogno interiore) Alberti *vuole* contrapporre una modalità di «vedere» riconsegnata alla concretezza della realtà, alla luce di un ideale di «vita attiva» e di intenso commercio sociale che sembra indicare, portando alla luce nello spazio aforistico del distico conclusivo, un conflitto inerente alla stessa natura umana, un possibile (per quanto problematico) compito pedagogico. Quello relativo ad una soggettività da educare, mettendola davanti allo specchio di *exempla* di intonazione costantemente negativa, ad un *amor sapientiae* nutrito di auto-controllo, di maschia e pessimistica coscienza di sé, in tutt'altra atmosfera etico-ideologica rispetto a quella del *Canzoniere*, con il suo Io querulo e autoreferenziale inebriato da dolci ed inguaribili affanni. Del resto, e ci venga perdonata la tentazione di leggere troppo a fondo, una delle formule più emblematiche che aprono i libri *Della famiglia*, «Solo è sanza virtù chi nolla vuole» (Alberti, O, I: 9), sembra riprendere in falsariga la secca sentenza con cui Agostino, nel *Secretum*, intona i suoi capi d'accusa contro la spirale di *aegritudo* da cui Francesco si lascia avvolgere e snerbare: «Nemimem miserum esse, nisi qui velit» (Petrarca, 1992: 108). In un contesto morale e spirituale, ovviamente, del tutto differente, dove anche l'antitesi fortuna-ragione del *Secretum* è stata risignificata, acquisendo quei laici connotati che l'accompagneranno fino alla lucidissima puntualizzazione machiavelliana.

Se tutto finisse qui, il discorso sarebbe semplice; invece, anche in questo caso, le cose sono ben più complicate di quanto appaiano: ha chiarito infatti Tateo (1980: 30) che «Io vidi già» riprende, con inoppugnabile evidenza, un attacco dantesco (lo segue Gorni che, anzi, a chiudere il cerchio in dissonanza, postula una dipendenza del distico finale dal Petrarca di CCCIII, ipotesi sulla quale non è facile concordare). Lo si rintraccia all'inizio del XXII canto dell'*Inferno* («Io vidi già cavalier muovere campo,/ e cominciare stormo e far lor mostra,/ e talvolta partir per loro scampo;» ecc.), e lo si ritrova quindi come *incipit* dell'undicesima terzina («I' vidi»), a cornice di una delle scene più grottescamente mosse dell'intera cantica, la sfida tra i diavoli guardiani e i barattieri, in cui l'episodio del «nuovo ludo» e l'agitazione che lo precede viene collegato a vivaci esperienze di dinamismo di cui Dante stesso era stato testimone oculare. Ma un'altra impronta pertinente ha individuato l'analisi di Pasquini

che, rimandando a *Paradiso* XIII (133 e segg.) individua probabilmente la fonte inventiva più prossima del distico 'marinaro' della prima terzina del sonetto. E non basta: a mostrare con quanta persistenza operi il modulo «vidi» nella poesia dell'Alberti, lo studioso richiama l'attenzione su una decina di versi della *Mirzia* (145 e segg.) di articolazione del tutto simile («vidi (…) vidi (…) ho visto»).

Da questi rilievi scaturisce, del tutto spontaneo, un quesito alquanto imbarazzante: è mai possibile che all'Alberti fosse sfuggito il fatto che in tal modo si andava a creare un disorientante 'doppio legame'? Ipotesi, credo, da scartare recisamente considerando il rapporto strettissimo di emulazione-imitazione che Alberti, scrittore per nulla sprovveduto, intrattiene con le due Corone più illustri, pane quotidiano per la generazione di umanisti che egli degnamente rappresenta. L'unica spiegazione esegeticamente plausibile, per quanto da accogliere con beneficio di inventario, è che in questa maniera si intenda porre consapevolmente in atto, operando un virtuosistico gioco di scambi al limite del corto circuito fra tracce ugualmente prestigiose, sia una positiva *emulatio* (per ciò che riguarda Dante) che una polemica *oppositio* (nei confronti di Petrarca); manovra beffarda dietro il velo di un gioco erudito, in tutto degna di quell'emulo di Luciano che è stato l'autore delle *Intercoenales*, condotta muovendosi nelle regioni più prestigiose della poesia del Trecento, e tesa spregiudicamente, nell'oscillazione fra prestigiosi *topoi*, a esprimere sensi nuovi e inaspettati (lo «stravolgimento letterario e concettuale del dato di partenza» illustrato da Cardini – 1990: 43), sullo spartito dello «sperimentalismo eclettico» (D'Ascia, 1994: 211) cui ci ha abituati un intellettuale, è stato detto bene, «perentorio e sfuggente» (ivi, 201), perfettamente in grado di «operare attivamente su un grande modello (o all'interno di una memoria letteraria) per modificarli in senso personale» (Pasquini, 1074: 343), incline a soluzioni di «moderno pluralismo ideologico e rappresentativo» (Di Grado: 1986: 4) quanto capace, al limite, di programmare perfino cerebrali percorsi costellati di «occultamenti, depistamenti e trabocchetti» (Balestrini, 1986: VIII). Del resto, e mi permetto ancora di attingere dalla brillante disamina di Cardini (1990: 46), le massime preferite dall'Alberti riguardano chi «vince soffrendo», esaltano il trionfo ottenuto «appellandosi alla propria forza d'animo, alla virtù». Vittorie indubbiamente amare, di riporto o di retroguardia (come quella registrata nell'intercenale *Maritus*, relativa ad un uomo che si vendica dell'adulterio della moglie negandole fino a provocarne la morte – e, attenzione, negando anche a se stesso con il suo drastico diniego – i sollievi dell'amor coniugale), secondo la stessa logica di cui è impregnato il sonetto, registrazione (austera più che disperata) della sofferenza che permea la condizione umana.

Contorcimenti illusionistici? Forse, ma Alberti era sicuramente da tanto: si pensi, in campo architettonico, alle «coraggiose forzature» (Borsi, 1975: 83) esemplate nella facciata di Santa Maria Novella, dove la preesistente verticalità gotica è smorzata in una nuova proporzionalità grazie a geniali interventi correttivi; oppure al riminese Tempio Malatestiano, che conserva la vecchia chiesa francescana, ma «inscatola(ta) in un involucro dal linguaggio stilistico completamente diverso» (ivi, 135). Come a inverare l'enigmatico messaggio veicolato dai rilievi della Cappella dei Pianeti nella chiesa riminese, il nocchiere che conduce la sua barca (figura topica, aggiungeremo,

dell'immaginario albertiano) con il capo rivolto indietro, quasi ad attingere al passato le energie che la fanno procedere.

Detto questo appare forse più chiara l'intenzionalità del «bifrontismo» che abbiamo documentato: grazie ad esso Alberti, mentre si schiera dalla parte di chi, con gli strumenti della poesia, ha saputo e voluto affrontare, raffigurare e spiegare la molteplicità dell'esistenza nella sua ricca e stratificata complessità di moti sentimentali e situazioni reali (l'analogo letterario, in fondo, di quell'indefesso e concreto operare esaltato da Giannozzo Alberti nei libri *Della famiglia*), suggerisce con melliflua reticenza la propria distanza nei confronti di quel vicolo cieco di insoddisfatti e paralizzanti moti di desiderio da cui scaturisce in Petrarca la *voluptas scribendi* (con il suo, così Adelia Noferi, seducente portato di una poesia «inafferrabile, imprendibile, sfuggente» – Noferi, 2004: 24).

Ma ritorniamo ancora al sintagma particolarmente informativo (e certo non poco ambiguo) da cui abbiamo voluto partire: a proposito di «Io vidi» andrà aggiunto che la martellante anafora sottolinea in Alberti (con intuizione quasi leonardesca e in flagrante opposizione rispetto ai presupposti etico-ideologici del *Canzoniere*) la centralità dell'esperienza esistenziale concreta, a partire dalla quale, nella prospettiva di alcuni scelti casi particolari, si perviene all'acido aforisma conclusivo; coinciso suggello gnomico che, quando non venga preso per se stesso ma, come bisogna assolutamente fare, sullo sfondo della ricchezza etico-filosofica di una *Weltanschauung* a dir poco complessa e non certo priva di elementi affermativi, lascia intuire la possibilità di realizzare una norma di equilibrio ed armonia in virtù dell'umanistico principio del primato della volontà sulle passioni. Se è innegabile infatti che, in questo sonetto, Alberti si avvicini alla vita umana dal lato dell'ombra, insistendo sui temi del fallimento e dell'impossibilità, è anche certo che la sua complessiva riflessione in un certo qual senso risignifica, in implicito, questa isolata scheggia di pessimismo estremo. Il motivo della dismisura, pericolo sempre in agguato nella prassi dell'uomo, su cui il sonetto proietta il suo sobrio e spietato raggio di luce, evoca infatti agli occhi di chi abbia un po' di familiarità con l'opera dell'Alberti, un risvolto qui tacitato (a scorno di ogni demiurgica esaltazione), una *pars construens*, un ottimismo della volontà che in altri luoghi mitiga, ritocca, diluisce anche i più tossici veleni intellettuali; secondo lo schema dialettico messo in opera esemplarmente in una sezione cruciale del I dei *Libri della famiglia* dove al pessimismo radicale espresso da Adovardo in tema di educazione – «segue la gioventù sempre volubile le voluntati; gli appetiti dei giovani sono infiniti, sono instabilissimi, e credo io sia quasi impossibile in animo giovenile fermare certa alcuna instituzione» – Alberti, O, I: 64 – (ed è sua la voce, voce di aspra presa di coscienza di chi ha bevuto fino in fondo il fiele della vita, che sentiamo echeggiare nel sonetto), Lionardo contrappone, pur facendo tesoro delle amare riflessioni del congiunto, un baluardo di fermissime certezze: «virtù altro se none in sé perfetta e ben produtta natura (…) el vizio nelle menti e animi de' mortali (…) scorretta consuetudine e corrotta ragione» (Alberti, O, I: 63).

Ne è passata di acqua sotto i ponti dall'epoca di Petrarca e del *Secretum*, incrinando fondamenta mistiche e spiritualistiche, riplasmando i modi del pensiero e la sensibilità, come conferma la semplice riflessione che la sottolineatura della

fragilità umana vada del tutto esente da ogni misticheggiante *contemptus mundi et corporis*, quale era dato spesso di riconoscere nella stessa lirica di Petrarca («solo la morte rivela quanto poca cosa siano i corpi degli uomini», spiegava nel *Secretum* Agostino appoggiandosi addirittura a Giovenale – Petrarca, 1992: 150), sia pure non di rado espresso nella forma di un ideale amaramente inattingibile oppure transcodificato (mantenendone però la radice isolazionistica e contemplativa) dal registro mistico a quello erotico (non può sfuggire infatti come un sentimento che istituisce e collega le figure del desiderio, dell'assenza e della rinuncia sia meno lontano dall'esperienza religiosa di quanto si potrebbe pensare). Al contrario: il distico finale del sonetto, di perfetto equilibrio e quasi, verrebbe di dire, di sobria monumentalità (come a risarcimento formale della spirale di inquietudini che suggella) sarebbe impensabile a prescindere dalla consapevolezza della centralità dell'uomo e della sua esperienza terrena (quella di cui scriverà di lì a poco ispiratamente Pico della Mirandola, con un sovrappiù di neo-platonico ottimismo). Centralità da conquistare anima e corpo (il corpo riscattato da Masaccio e collocato nell'armonia di uno spazio perfettamente dominato, il corpo che l'Alberti della *Famiglia* vuole si tempri, al pari dell'animo, con l'esercizio, il corpo che sarà assunto da Leonardo da Vinci, a qualche decennio di distanza, come emblema di insuperabile perfezione), grazie appunto a una sofferta disciplina interiore, ad un impegno di misura, equilibrio e temperanza (e nulla cambia se la si chiami *aurea mediocritas* o *mésotes* o *prudenza*) che appare l'unica soluzione pratica in grado di attutire l'impatto di quei capricci di fortuna («Tiene gioco la fortuna solo a chi se gli sottomette» – Alberti, O, I: 6) che rappresentano, sul piano pratico e teorico, la maggior fonte di inquietudine per la speculazione umanistica e rinascimentale.

Ma c'è di più: ed è quella sorta di palinodia che risuona nel sonetto di Alberti rispetto alla fissazione amorosa che traspare da tante sue liriche (si ricordi la frase del Landino, che lo giudica «maraviglioso in esprimere, anzi quasi in dipignere tutti gli effetti e perturbazioni amatorie»); un voltafaccia, o meglio, un perfezionamento che si riconosce nel fatto di aver compreso nell'arcobaleno di situazioni proposte anche la topica erotica (che, inglobata, acquista spicco e significato particolari), perché così facendo si va a negare ogni valore positivo a sentimenti macerati ed autoreferenziali, a quell''assolutismo' che porterebbero allo sterile eccesso di un dolore chiuso in se stesso, intransitivo e annichilente («troppo adolorato»), fuori della storia eppure occasione di dedizione totale. In effetti l'amore è dislocato su tutt'altro piano, posto nell'ambito naturale di desideri che, socializzandosi e storicizzandosi come ha mostrato Alberti in altre sedi, immettono l'individuo nel circolo della vita attiva, lo spingono per gradi verso ambiti più complessi e più ricchi di socialità (verso la realizzazione di una compiuta esperienza famigliare, per esempio), interpretando un ideale dove va certo a riflettersi qualche disciplinata scintilla di quel motivo della «voluptas» che, con secca intonazione anti-ascetica, Valla aveva consegnato, tramite il capolavoro degli anni '30 *(De vero bono)*, ad una generazione di intellettuali pronti a rielaborarlo in quadri teorici di complessa articolazione sincretistica.

Ricorda del resto Bec, in un volumetto dedicato alla prima fase dell'Umanesimo, che Salutati aveva «respin(to) le accuse dal Petrarca contro il matrimonio, affer-

ma(ndo) che l'uomo solitario pecca contro se stesso, contro la patria, il genere umano e la stessa natura» (Bec, 1975: 17). Natura alla quale l'amore inteso come appetito viene esplicitamente ricondotto, affiancandovi, nella quartina albertiana che lo ingloba, il motivo della fame; anch'essa, se smodata, capace di inibire la soddisfazione: e nulla potrebbe esser detto di più chiaro contro un'idea dell'amore intesa come inesauribile desiderio, paralizzante anelito che si nutre tormentosamente di se stesso, nell'assenza, nel rifiuto, nel ricordo, nella contemplazione e nell'estasi, isolando il soggetto (ed attraverso di esso la poesia) in un narcisistico circolo vizioso di lagrime e sospiri (secondo quanto veniva cantato in *Mirzia*: «Serviam sperando, infelici amanti,/ miserie Amor soffrir c'insegna e stenti», in Alberti, O, II: 15). Come a dire che l'accidia petrarchesca («sic lacrimis et doloribus pascor, atra quadam cum voluptate ut invitus avellar» – Petrarca, 1992: 178) che Agostino condanna nella prospettiva della fede, viene da Alberti contestata in nome della matrice naturale, del compito socialmente e storicamente attivo e della finalità eudemonistiche dell'uomo.

Tutto il sonetto albertiano non fa che celebrare, in effetti, il mondo e il tempo concreto del nostro agire. Senza febbricitanti movenze introspettive e lontano quanto più non si potrebbe da quel groviglio di antitesi e connivenze, di moti sacrileghi e pentimenti che determina nel *Canzoniere* le relazioni del tempo dell'Amore e di quello di Dio. I rapidi medaglioni di un procedere dimostrativo cui importa giungere rapidamente e inoppugnabilmente alla conclusione gnomica tratteggiano, sia pure con inchiostro nerissimo, uno sfaccettato ambiente umano e la scansione austera, quasi 'ragionieristica' della lirica (dall'architettura sobriamente articolata in distici che descrivono e risolvono specifiche situazioni esistenziali) non indulge in fioriture retoriche (sebbene, le ha registrate Tateo, non manchino consapevoli simmetrie e studiate corrispondenze, sommessi richiami interni e risentite allitterazioni, per quanto non proprio forse nel senso di quel «primo estetismo dell'Occidente moderno» che Contini ha voluto leggere nell'Alberti – cfr. Contini, 1976: 99) ma procede serrata dall'analisi del vivere concreto (ripetiamo ancora: inseguito sul lato dell'ombra, della mancanza, della insolvibilità del destino, uno degli scenari che Alberti sente più intimamente consentanei) alla lapidaria enunciazione di un principio (secondo un'idea di conoscenza come sistematizzazione intellettuale dei dati dell'esperienza che fa di nuovo pensare al grande Leonardo, «homo sanza lettere» proprio come Giannozzo Alberti, l'eroe del III libro del *Della famiglia*). A condurre il discorso sono infatti, ipostasi dell'uomo tutto, l'occhio (i sensi) e l'intelletto (a beneficio di chi ama antitesi e parallelismi andrà richiamato, per la diametrale opposizione, il poetologico sonetto 293 del *Canzoniere*) e l'uomo vi viene mostrato (ahimé, nella sua insufficienza esistenziale) soldato, amante, navigatore/mercante (con illustrazione, in questo caso, solo indiretta), intento ai piaceri della mensa ed alla pratica della caccia. Sicché, nonostante tutto, la galleria illustrata dall'Alberti finisce per riverberare in esaltazione della vita e del dinamismo che le è intrinseco, rivendicazione di un modo di essere assolutamente mondano, riscattato da ipoteche ultraterrene e da medievali macerazioni (estrinsecando uno stato d'animo di pessimismo affermatore che, mentre accetta la precarietà della condizione umana, è tuttavia nutrito della consapevolezza che essa rappresenta il solo tesoro concessoci

dalla sorte); con un protagonista che, libero da sensi di colpa e da tentazioni rinunciatarie, deve vedersela con problemi concreti e terreni, con crisi che attengono alla nostra specificità di esseri orientati alla realtà ed alla storia, coinvolti, come ha scritto Alberti in una famosa pagina del libro II *Della famiglia*, in «operazione e azione», nell'ambito di una costante dialettica con quella natura che, per quanto ponga limiti all'agire (e rigidi e severi ha voluto mostrarli l'Alberti in questi versi), pure garantisce all'uomo le sue più alte possibilità di realizzazione: «conviensi cultivare i beni della natura, con studio ed essercizio, e così di dì in dì farle maggiori» (Alberti, 1980: 60).

Bibliografia

Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, voll. 3 (sigla: O), Bari, 1966

Leon Battista Alberti, *De pictura*, a cura di C. Grayson, Bari, 1980 (I ed. 1973)

Leon Battista Alberti, *Rime*, a cura di G. Gorni, Milano-Napoli, 1975

Nanni Balestrini, *Presentazione* in L.B.Alberti, *Momo o del principe*, Genova, 1986

Roberto Cardini, *Mosaici – Il «nemico» dell'Alberti*, Roma, 1991

Gianfranco Contini, *Letteratura italiana del Quattrocento*, Firenze, 1976

Luca D'Ascia, *Tecnica dialogica e tematica politica nell'Alberti volgare*, in «Lettere italiane», 1994, n° 2

Christian Bec, a cura di di, *L'umanesimo civile*, Torino, 1975

Franco Borsi, *Leon Battista Alberti*, Milano, 1975

Eugenio Garin, *La letteratura degli umanisti*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Cecchi e Sapegno, vol. III, *Il Quattrocento e l'Ariosto*, Milano, 1979 (I ed. 1965)

Eugenio Garin, *Il pensiero di Leon Battista Alberti*, in «Belfagor», Firenze, 1972

Antonio Di Grado, *L'ombra del camaleonte*, in L.B.Alberti, *Momo o del principe*, Genova, 1986

Cecil Grayson, *Note sulle rime dell'Alberti*, in «La rassegna della letteratura italiana», 1959

Cristoforo Landino, *Prolusione al Petrarca*, in R. Cardini, *Cristoforo Landino e l'umanesimo volgare*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1968

Adelia Noferi, *Nel segreto fermento del «non detto»*, in «Nuova Corvina», n° 15, Budapest, 2004

Emilio Pasquini, *Tradizione e fermenti nuovi nella poesia dell'Alberti*, in AA.VV, *Leon Battista Alberti nel V centenario*, Roma, 1974

Francesco Petrarca, *Secretum*, Milano, 1992

Giuseppe Petronio, *L'attività letteraria in Italia*, Palermo, 1991

Giovanni Ponte, *Il petrarchismo di Leon Battista Alberti*, in «La rassegna della letteratura italiana», 1958

Ruggero Romano, *Tra due crisi: l'Italia del Rinascimento*, Torino, 1971

Francesco Tateo, *Alberti Leonardo, e la crisi dell'Umanesimo*, LIL 12, Roma–Bari, 1980

Recensioni

Studi sulla filosofia del linguaggio

KELEMEN JÁNOS
Nyelvfilozófiai tanulmányok [Studi sulla filosofia del linguaggio]
Áron, Budapest, 2004, pp. 249.

JÓZSEF NAGY

Il volume dal titolo *Studi sulla filosofia del linguaggio* costituisce il terzo elemento della 'trilogia' dei saggi filosofico-linguistici scritti da János Kelemen innanzitutto per scopi didattici nell'ambito dell'insegnamento universitario. Il primo volume (di carattere storico) di tale 'trilogia' è la *Storia breve della filosofia del linguaggio da Platone a Humboldt* [*A nyelvfilozófia rövid története Platóntól Humboldtig*] (Áron, Budapest 2000). Il secondo volume (di carattere analitico), scritto con Katalin Farkas, è intitolato *Filosofia della lingua* [*Nyelvfilozófia*] (Áron, Budapest 2002, vedi la recensione di Beáta Tombi in: *Nuova Corvina*, 2002/12., pp.173–176). Il presente volume dunque (comprendente – analogamente ai due precedenti – studi scritti per la maggior parte negli ultimi cinque anni) completa i due precedenti: comprende sia studi di carattere storico-ermeneutico, sia studi di carattere analitico-semiotico. Infatti il libro è diviso in tre parti: la prima parte si intitola *Filosofia analitica e filosofia del linguaggio* (pp.11–101.); la seconda parte è intitolata *Ermeneutica e filosofia del linguaggio* (pp.103–144.); infine la terza parte è quella sulla *Semiotica e filosofia del linguaggio* (pp.145–249.). È un pregio particolare del volume che le tre parti contengano pure degli studi con riferimento a rilevanti autori italiani: nella prima parte troviamo un'analisi comparativa delle idee di Putnam e di Rossi-Landi sulla divisione linguistica del lavoro; la seconda parte si conclude con uno studio della tesi di Croce sulla creatività linguistica; infine nella terza parte si può leggere uno studio sulla relazione tra potere e lingua nella filosofia del linguaggio di Dante – inoltre si trovano pure tre studi ulteriori (uno semiotico, uno semantico e uno narratologico) su alcune opere – sia letterarie che teoriche – di Umberto Eco.

Come l'autore precisa, nel presente lavoro riprende la tesi già difesa nel volume *Storia breve della filosofia del linguaggio (…)*, secondo la quale la filosofia del linguaggio, l'ermeneutica e la semiotica (che hanno per argomenti comuni i problemi riguardanti la lingua, la comunicazione e la comprensione), nonostante la convergenza parziale dei loro temi, non possono essere ridotte l'una all'altra: rappresentano tre approcci diversi, ma ugualmente legittimi, che però allo stesso tempo si completano (cfr. pp.7–8.).

Vediamo alcuni punti rilevanti della prima parte (*Filosofia analitica e filosofia del linguaggio*) del volume, in cui Kelemen riflette su certi aspetti paradigmatici della filosofia analitica. Nel primo capitolo del primo saggio (*Sulla filosofia analitica: ciò che cambia e ciò che è permanente*) tra le fonti della filosofia analitica, corrente filosofica appartenente eminentemente al modernismo filosofico, Kelemen accentua da una parte il neopositivismo, i cui rappresentanti sono legati al circolo di Vienna, dall'altra parte la ribellione dei filosofi britannici contro l'idealismo continentale, nel nome di un determinato tipo di 'realismo', nella quale ribellione G.E. Moore e B. Russell hanno avuto un ruolo determinante. I pionieri della filosofia analitica avevano un particolare interesse per le scienze naturali e per la matematica, rifiutavano lo psicologismo ottocentesco e cercavano di approfittare al massimo delle possibilità offerte dallo sviluppo della logica; erano razionalisti e politicamente erano per lo più liberali di sinistra. Giacchè dagli anni '30 in poi non potevano restare in Austria e in Germania, furono costretti ad emigrare e a svolgere le loro attività di ricerca in Inghilterra e negli Stati Uniti (cfr. pp.13–14.).

Kelemen fa accenno pure alla ricezione ungherese della filosofia analitica, il cui momento cruciale fu indubbiamente la traduzione in ungherese – da parte di György Márkus – del *Tractatus* di Wittgenstein nel 1963 (cfr. p.15.). Kelemen elenca i centri importanti (in Ungheria) dal punto di vista delle ricerche sulla filosofia analitica, tra i quali la Scuola di Dottorato dell'Istituto di Filosofia dell'Università ELTE di Budapest ha evidentemente un posto eminente (cfr. note 6–7., p.18.); in seguito menziona pure i nomi di alcuni filosofi ungheresi che hanno dato un contributo decisivo nel campo dello sviluppo delle ricerche filosofico-analitiche (per esempio il nome di Ferenc Altrichter, i cui saggi analitici degli anni '60-'70 sono stati pubblicati nel volume *Argomenti razionali nella tradizione filosofica europea* [*Észérvek az európai filozófiai hagyományban*] nel 1993, a cura della casa editrice Atlantisz; cfr. nota 8., pp.18–19.), e afferma che ai giorni nostri «la filosofia analitica ungherese vive il periodo di un'espansione quasi tempestosa: la sua bibliografia cresce mese per mese» (p.19.).

Nel secondo capitolo *(Sulle differenze tra le forme anteriori e attuali della filosofia analitica)* già i titoli dei sottocapitoli dicono molto sulle argomentazioni presentate da Kelemen: nel sottocapitolo [2.1.] l'autore accentua la relazione stretta sussistente tra la filosofia analitica e quella continentale – quindi confuta quell'opinione diffusa secondo la quale la filosofia analitica appartiene innanzitutto alla tradizione anglosassone (cfr. pp.20–21.). Nel sottocapitolo [2.2.] Kelemen presenta quella svolta peculiare nell'ambito della quale la filosofia analitica nella sua fase iniziale (cioè al tempo del neopositivismo) rifiutava la metafisica, mentre ai giorni nostri al contrario, tende a ristabilire il ruolo appropriato della metafisica (cfr. pp.22–24.). In seguito Kelemen confuta l'aspetto suppostamente astorico della filosofia analitica (cfr. pp.24–27.), e rivela alcuni aspetti della relazione tra il neopositivismo e la filosofia analitica (cfr. pp. 27–29.); infine evidenzia che nelle diverse tendenze all'interno della filosofia analitica troviamo sia la concezione aprioristica (che separa rigidamente le investigazioni filosofiche dalle scienze empiriche), sia la concezione 'sostantivista', che – tra l'altro per l'influenza esercitata dall'opera di Quine – presuppone una certa continuità tra le scienze empiriche e la filosofia (cfr. pp.30–32.).

L'affermazione-chiave del terzo capitolo a mio parere è la seguente: «la peculiarità costante della filosofia analitica è che non rappresenta una dottrina determinata, ma rappresenta un certo modo e stile del filosofare. […] Appartenere alla scuola della filosofia analitica significa accettare ed applicare costantemente le tecniche analitiche di essa» (p.35.). La filosofia analitica dei giorni nostri ha oltrepassato il neopositivismo, tra l'altro, per il fatto che riconosce l'esistenza di problemi filosofici che non possono essere risolti per mezzo dell'analisi linguistica. In ogni modo la filosofia analitica è orientata alla formulazione precisa di problemi filosofici rilevanti (sia nell'ambito di

un'analisi teoretica, che nell'ambito di un'analisi storica) e alla proposta delle soluzioni adeguate ad essi (cfr. p.39.).

Nel secondo saggio *(Lingua, conoscenza, riflessione)* una delle tesi principali è quella che accentua la stretta relazione tra la conoscenza del linguaggio e la conoscenza del mondo (cfr. p.54.), da cui scaturisce l'idea del linguaggio come un particolare tipo di attività (cfr. p.55.). Nel terzo saggio *(Convergenza, realismo, antirealismo)* Kelemen enfatizza radicalmente la convergenza delle due correnti principali della filosofia occidentale, ossia di quella analitica e di quella ermeneutica – che infatti è l'argomento principale di numerose analisi effettuate su ispirazione della tesi formulata da K.O. Apel, secondo la quale le due figure-chiave della filosofia del Novecento sono Wittgenstein e Heidegger (cfr. p.60.). È un esempio paradigmatico di tale convergenza pure la quasi-identità di Derrida e Davidson, sostenuta tra l'altro da S.C. Wheeler (cfr. nota 5., p.60.), o per esempio l'opera di M. Dummett, che analizza i fondamenti logici della metafisica (cfr. p.61.). Nel quinto saggio Kelemen ci presenta Agostino come precursore di Wittgenstein (cfr. pp.81–89.), mentre nel sesto saggio analizza le possibili convergenze e divergenze tra le concezioni linguistiche di Putnam e di Rossi-Landi (cfr. pp.91–101.).

Il saggio settimo, che apre la seconda parte *(Ermeneutica e filosofia del linguaggio)* del volume, dal titolo *Due approcci al testo filosofico: l'analisi logico-linguistica e quella ermeneutica*, è stata pubblicata in italiano già due volte: nel volume di J. Kelemen *Profili ungheresi e altri saggi* (Rubbettino, Soveria Mannelli 1994, pp.75–86.), e nel volume *Il testo filosofico* (a cura di G. Marrone, L'epos, Palermo 1994, I., pp.83–93.). Secondo la tesi principale del saggio, non è possibile una demarcazione netta tra i testi letterari e quelli filosofici, nel senso che il carattere di qualsiasi testo (dal punto di vista dell'intepretazione e della comprensione) è eminentemente *filosofico* (cfr. p.113.). Nel saggio nono *(Interpretazione: limiti o vincoli?),* in parte discutendo la concezione del semiologo Luigi Tassoni (che mette in questione la validità della teoria di Eco sulla necessità di imporre dei limiti nell'interpretazione testuale e suggerisce, come soluzione alternativa, la *teoria dei 'vincoli'* dell'interpretazione), Kelemen presenta sinteticamente e accentua la rilevanza dell'attività teoretica di Peter Szondi in questo campo, che sottolinea l'importanza della combinazione del metodo storico con quello sistematico nella riflessione ermeneutica (cfr. p.129.). Di particolare interesse è il saggio decimo *(La tesi di Croce sulla creatività linguistica),* in cui Kelemen analizza dettagliatamente, e allo stesso tempo sinteticamente, le affinità e le divergenze della teoria linguistica di Croce con la concezione della creatività linguistica di Humboldt, Steinhalt e Chomsky (cfr. pp.133–144.).

Dalla terza parte del volume *(Semiotica e filosofia del linguaggio)* riprendo alcune riflessioni di due saggi, l'undicesimo dal titolo *Potere e lingua nella filosofia del linguaggio di Dante* (pp.147–156.), e il quattordicesimo, *Su Eco* (pp.193–241.). Per quanto riguarda il saggio su Dante, questo ha per punto di partenza l'analisi della tesi retorica secondo la quale i segni sono dei mezzi del potere politico. Kelemen analizza tale problematica nell'opera dantesca in base a tre temi: [1.] l'interpretazione del mito di Babele e il 'contrappasso' linguistico; [2.] gli aspetti politici del programma del 'volgare illustre'; [3.] il discorso di Ulisse nel canto XXVI. dell'*Inferno*.

[1.] Il tema del mito babelico – come è noto – viene trattato da Dante nel *De vulgari eloquentia* e nell'episodio di Adamo nel canto XXVI del *Paradiso*. Secondo la tesi sostenuta nel *De vulgari eloquentia*, la confusione delle lingue avviene durante la costruzione della torre di Babele, mentre nel canto sopraccennato del *Paradiso* Adamo afferma che la lingua (dello stesso Adamo) già fosse estinta anteriormente alla costruzione della torre (cfr. p.148.). L'analisi di Kelemen si concentra sulla tesi del *De vulgari eloquentia*, in cui il contrappasso linguistico (la punizione di Dio) è descrivibile in termini socio-linguistici, in stretta relazione con l'attività e la divisione del lavoro. Come è noto, nel contesto della costru-

zione della torre di Babele ad acquisire il linguaggio più barbarico sono coloro che anteriormente svolgevano le attività più nobili (cfr. pp.148–149.). Un altro esempio paradigmatico del contrappasso linguistico è la punizione subita dai suicidi nel canto XIII dell'*Inferno*: analogamente a Nembrotte i suicidi si pentono nel loro linguaggio, «con la differenza che loro non perdono il *senso* del discorso, ma […] il piacere del discorso. Per loro ogni parola [espressa] significa dolore. È un *contrappasso* anche questo, giacchè gettando via la propria vita hanno negato la propria umanità – e in questo modo la loro punizione consiste nel fatto che sono costretti a soffrire nella lingua» (p.150.). [2.] La conclusione dell'analisi del *De vulgari eloquentia* effettuata da Kelemen è che secondo Dante, in base a determinate condizioni, «la lingua […] può compiere la funzione del potere centrale» (p.152.). [3.] Nel corso dell'analisi dell'episodio di Ulisse Kelemen di nuovo enfatizza la logica del *contrappasso* linguistico: Ulisse ha abusato del potere del linguaggio *nel linguaggio*, per cui deve pentirsi, trasformato in una lingua fiammeggiante (cfr. p.156.).

Passiamo dunque all'ultimo saggio, il quattordicesimo *Su Eco*, che comprende tre studi: [a.] *'Il nome della rosa' e la semiotica di Eco*»; [b.] *La semantica cognitiva di Eco: 'Kant e l'ornitorinco'*; infine [c.] *'Baudolino': storia, narrazione, linguaggio*.

In [a.] Kelemen sottolinea tra l'altro che è legittimo leggere e intepretare *Il nome della rosa* come un'opera dell'Eco semiologo – tenendo presente le tre concezioni-chiave dell'opera teoretica di Eco, ossia la concezione sul carattere 'aperto' dei testi e delle opere d'arte, l'idea della determinatezza sociale dei sistemi semiotici e linguistici, infine l'autocritica permanente dello stesso Eco (cfr. p.199.). Un'altra tesi importante sostenuta qui da Kelemen è che se si ammette che la biblioteca presente nel romanzo è equivalente alla teoria semantica e semiotica relazionata al concetto echiano di *enciclopedia*, allora si può ammettere che tale modello (semantico-semiotico-epistemologico) di *enciclopedia*, sostenuto da Eco, «unifica le nostre conoscenze sul linguaggio e sul mondo, rendendo esplicito che pure le conoscenze fattuali e di contenuto fanno parte della competenza linguistica» (p.205.). In [b.] Kelemen ci presenta l'Eco del *Kant e l'ornitorinco* come un autore che – contrapponendosi al relativismo del 'pensiero debole' di Vattimo, di matrice nietzscheiana – nella fase attuale della sua attività teoretica sostiene un certo tipo di 'realismo', di carattere contrattualista (cfr. p.216.). Due motivi fondamentali dell'opera in questione – in base alla presentazione di Kelemen – sono i seguenti: «primo: nella storia dell'ornitorinco ovviamente è incluso il problema della comprensione dei fenomeni precedentemente non percepiti e non-standardizzati culturalmente […]. Secondo: nel cognitivismo dei giorni nostri si scopre una linea kantiana, che stimola molti a valutare l'espansione delle scienze cognitive come un ritorno nuovo a Kant, o a ritenere Kant come il precursore del cognitivismo» (p. 217.). Le riflessioni teoretiche di Eco portano alla riabilitazione dell'iconismo cognitivo e di quello semiotico (cfr. p.227.). A proposito di [c.] Kelemen accenna già in [b.] che *Baudolino* potrebbe facilmente essere considerato come il risultato delle riflessioni descritte in *Kant e l'ornitorinco* (cfr. p.221.). Ovviamente *Baudolino* può essere ritenuto anche come un ripensamento del *Nome della rosa*: ambedue sono testi leggibili, decodificabili e intepretabili a diversi livelli; hanno la struttura delle novelle poliziesche in un contesto medievale, con elementi del genere del romanzo storico e della storiografia (questi ultimi per lo più difficilmente distinguibili tra di loro), e – sullo sfondo – con la presenza dell'intero apparato semiotico e filosofico-linguistico dell'Eco teoretico (cfr. pp.229–241.).

Simbolismo animale e letteratura

Simbolismo animale e letteratura
a cura di Dora Faraci,
Vecchiarelli, Roma,
2003, pp. 343.

ANETT ANDÓCZKI

Gli animali hanno sempre occupato un posto primario nella mentalità simbolica dell'uomo, basti pensare agli animali totemici, o alle metamorfosi degli dei: la trasformazione di Anubi in sciacallo, quella di Minerva in civetta, o ai protagonisti delle favole esopiane che pensavano, agivano e dialogavano da esseri umani. Come si arriva, peró, dal pellicano dei bestiari medievali, capace di resuscitare con il proprio sangue i figli uccisi, alla figura emblematica cinquecentesca della libertà illustrata da una donna con uno scettro nella mano destra, un cappello in quella sinistra e un gatto accanto, o al mostro marino di D'Arrigo, l'*Horcynus Orca,* allegoria della morte? È proprio questo processo di sviluppo, di cambiamento di prospettiva relativa al simbolismo animale europeo che si delinea nelle riflessioni del presente volume.

Nonostante il titolo generico, *Simbolismo animale e letteratura,* il filo conduttore del libro si identifica nel ruolo della tradizione del bestiario medievale nella letteratura occidentale. I bestiari, manoscritti che descrivono specificamente le nature di animali comuni, esotici o immaginari illustrandoli con miniature affascinanti, sempre comunque con un grado alto di stilizzazione, accompagnate da un testo interpretativo in chiave allegorico – morale, risalgono tutti a un'unica fonte iniziale, il *Physiologus* greco, opera antica di origine incerta ma probabilmente composta in Egitto o in Siria tra il II–IV secolo. È da qui, che il volume di Dora Faraci comincia a trattare il rapporto fra simbolismo animale e letteratura, seguendo la storia delle versioni volgari del *Physiologus.* «Fisiologo» nell'antica accezione indicava non tanto 'naturalista', esperto di scienze naturali *(physis),* quanto piuttosto 'interprete della natura secondo i canoni della fede cristiana', come ricorda opportunamente la rubrica iniziale dell'autorevole ms Ambrosiano A 45 sup. (XIII secolo), contenente la prima redazione greca del *Fisiologo:* »Sulle nature e i costumi degli animali, e come essi conducano dalle cose sensibili a quelle spirituali, come il Fisiologo rappresenti e indichi per mezzo della natura degli animali l'economia terrena del Signore e Dio e Salvatore nostro Gesù Cristo». Il punto di partenza dunque è questo concetto medievale risalente ai famosi passi di San Paolo sulla realtà fenomenica come immagine o simula-

cro della realtà trascendentale (Cor.13,12) e sul mondo creato, attraverso il quale con metodo deduttivo si può riconoscere il Creatore (Rm I, 20), per cui ogni oggetto materiale diventa segno di qualcosa di trascendentale o mistico. A proposito degli animali come partecipi del manifestarsi del sacro ci viene subito in mente il simbolo vivo di questo pensiero, il personaggio per eccellenza di Francesco d'Assisi, completamente tralasciato però nel volume, probabilmente per la vastità dell'argomento che la letteratura intorno alla sua figura offrirebbe in relazione al suo rapporto privilegiato con gli animali.

Il volume si compone delle relazioni presentate ai convegni *Tematiche animalistiche e simbolismo letterario* (4–5 giugno 1998) e *Simbolismo animale e letteraura. Sviluppo ed aspetti dei generi animalistici* (14–16 giugno 2000), tenuti dal Dipartimento di Culture Comparate dell'Università dell'Aquila. I sedici saggi sono raggruppati sotto tre capitoli, a seconda delle epoche trattate (*Tradizione medievale, Tradizione moderna, Tradizione novecentesca*).

La prima parte – quella più vasta – dove sono riuniti nove saggi di argomento medievale, tenta di giustificare il rapporto esistente fra opere appartenenti al mondo latino, al mondo romanzo, e a quello germanico. Subito, nel primo intervento intitolato *Considerazioni su parola e immagine nella tradizione dei bestiari* medievali, Dora Faraci sceglie di prendere in esame i capitoli relativi alle caratteristiche della tortora – soprattutto a quella di non posarsi mai su un ramo verde dopo la perdita del compagno - all'interno della tradizione dei bestiari. Con il *Physiologus* antico islandese, il primo esempio di codice miniato in Islanda degli inizi del XIII secolo, nella parte centrale si cerca di dimostrare il rapporto tra questo testo e le altre opere contemporanee, estendendo l'analisi particolare delle redazioni diverse del *Physiologus* anche sulle fonti patristiche e sui testi religiosi provenienti da varie aree di cultura: romanza, inglese, tedesca, e anche bizantina. Il nodo problematico è la discrepanza fra l'immagine e il testo nel *Physiologus* islandese, in quanto l'illustrazione delle tortore non sembra corrispondere con il testo dal significato allegorico, arricchendo in tal modo la figura dell'animale di caratteristiche nuove lasciate però fuori nella parte scritta. Segue l'intervento su *Il lupo nella poesia anglo-sassone* di Grazia Ortoleva che, rimanendo in un arco di tempo che non va oltre l'XI secolo e muovendo dalle occorrenze poetiche anticoinglesi la cui tipologia varia dalla poesia eroica alla poesia didattica e all'omiletica, presenta le diverse connotazioni attribuite alla figura del lupo, come per esempio: animale da battaglia, annunciatore di morte, simbolo del demonio, o del fuorilegge, ecc., mentre la relazione di Bohdana Librová, *Quelques observations sur les emplois figurés des noms du chien en français médiéval,* ci introduce all'uso metaforico del nome *cane* nella lingua francese medievale mettendo in luce alcuni concetti e motivazioni relativi all' utilizzo della parola, accompagnati dalle considerazioni sul rapporto tra il lessico delle metafore e la morfo-sintassi, per concludere poi con delle riflessioni sul posto del simbolismo animale nel linguaggio metaforico. Nell'appendice finale troviamo una rassegna di metafore francesi del cane, elencate sotto categorie di caratteristiche attribuibili all'animale, come lussuria, egoismo, avarizia, ingratitudine o inferiorità sociale. Dora Faraci, a proposito della sua seconda presenza nel volume, con l'intervento *Per una determinazione della sfera di fruizione dei bestiari,* dopo aver verificato che la fruizione dei testi era ancorata ad un ambito religioso, cerca di rispondere alla domanda circa la destinazione dei testi in volgare attraverso un'analisi degli elementi intra ed extra testuali, e tenta di rintracciare la misura in cui ciascuno di essi tende all'edificazione personale e alla predicazione, includendo nell'esame, anche questa volta, la produzione di altre aree geografiche fuori da quella romanza. Dopo l'intervento di Wolfgang Haubrichs, *Chiens fidèles et autres «bêtes» littéraires,* segue *Gli animali negli enigmi anglosassoni dell'Exeter Book* di Teresa Fiocco, con l'analisi di 16 indovinelli che hanno come oggetto di trattazione gli

animali, tra cui i pulcini, il gallo e la gallina, la volpe, il pesce, l'ostrica, la tarma e il bue che, rappresentato spesso mediante il contrasto tra l'attività che svolge in vita e l'uso a cui è destinato dopo la morte, diventa simbolo cristiano di bontà, di sacrificio e della forza del lavoro. Immagine che dimostra analogie sorprendenti con quella degli enigmi cabili, manifestazioni peculiari della letteratura berbera a noi contemporanea (p.es. «Vivo porta la mola, morto lavora senza mangiare»-indovinello cabilo), descritti da Claude Bisquerra in *Simbolismo negli enigmi cabili tra capre e altri animali,* ultima tra le relazioni riguardanti la *Tradizione novecentesca.* Il saggio *Simbolismo sui margini. Le moralizzazioni del De propriietatibus rerum di Bartolomeo Anglico* è un vero contributo alla storia dello sviluppo dell'enciclopedismo medievale in quanto l'autore, Baodouin Van Den Abeele, mette in luce la scomparsa delle note marginali, che accompagnavano il testo principale del *De proprietatibus rerum* in molti codici latini, indicando il senso allegorico e morale delle realtà descritte, ma che nelle traduzioni in lingua volgare non venivano mai conservate. Nicoletta Longo, ne *Gli animali nella lirica galego-portoghese sacra e profana. Primi sondaggi,* tenta di rintracciare il ruolo degli animali nella lirica galego-portoghese sacra e profana, passando in rassegna la materia, dalle *Cantigas d'escarnho e de mal dizer* a *Cantigas de amor* e alle *Cantigas de Santa Maria.* L'intervento di Chiara Staiti sulle formazioni onomastiche con l'elemento 'lupo' nell'area germanica *(Agilulf e altri. Il lupo nell'antroponimia germanica dei primi secoli),* chiude il primo capitolo del volume dedicato alla tradizione medievale.

Il secondo è il più breve dei capitoli, con due saggi (*Dal bestiario alla letteratura emblematica di* Raffaele Morabito, e l'*Esquisse pour une étude des dits des oiseaulx* di Marie-Dominique Leclerc) che hanno come oggetto di argomento la tradizione moderna. Mentre la seconda relazione di questo capitolo è interamente dedicata all'opera peculiare e singolare intitolata *Les Dits des oiseaux,* la prima - in un arco di tempo che va dalle edizioni quattrocentesche del *Physiologus* all'*Iconografia* di Cesare Ripa (prima edizione nel 1593) – cerca di rintracciare il cambiamento di prospettiva con cui, dall'intrinseca simbolicità della natura rappresentata nei bestiari medievali, si arriva alla volontà dell'uomo di usare materiali costruiti dal proprio intelletto, cioè all'esigenza di creare un linguaggio simbolico dove il significato non dipende più dalle proprietà degli oggetti simboleggianti ma dall'intelletto di chi li costruisce.

Il terzo capitolo sulla tradizione novecentesca si apre con le note di Cristiano Spila, intitolate *Forme e problemi del simbolismo animale:il genere del bestiario nel Novecento.* L'autore tenta di dimostrare il processo di rifunzionalizzazione del bestiario o la riscrittura di questo genere da parte degli scrittori moderni, che cercano di conservarne le caratteristiche di inventario e di narrazione di animali in chiave allegorica, ma impongono tutt'altra finalità. Dopo l'analisi de *Il Bestiario ovvero il Corteggio d'Orfeo (1911)* di Apollinaire, in cui le figure degli animali diventano vere e proprie allegorie della poesia e del lavoro poetico, e le *Storie naturali* (1896) di Jules Renard, dove l'uomo si specchia nell'animale e, flettendo la sua anima nello sguardo della bestia, vi scopre la propria fisionomia, si passa a *Il Bestiario* (1957) di Arturo Loria, alle poesie di Marianne Moore, a *Il gatto in noi* (1986) di William S. Borroughs, al *Bestiario* (1965) di Julio Cortazar, per finire poi con il *Manual de zoologia fantástica* (1957) di Jorge Luis Borges. Nel intervento seguente, *L'Arche de Noé: presenza degli animali nella narrativa di Jules Superville,* Giovanna Parisse prende in esame le opere dello scrittore francese dell'Uruguay per vedere in che misura le presenze animali contribuiscono alla costruzione dell'originale estetica dei racconti supervielliani. Nel saggio di Graziella Pulce, la presenza fittissima e significativa degli animali viene evidenziata nella narrativa di Giorgio Manganelli *(Le figure animali nella scrittura di Giorgio Manganelli),* che propone un discorso di natura teologica con scenari metafisici, in cui il protagonista subisce trasformazioni zoomorfiche. La definizione del bestiario di D'Ar-

rigo viene abbozzata nel penultimo lavoro da parte di Cristiano Spila, che trova la sede primaria di pertinenza, per quanto concerne la presenza di motivi simbolici legati all'animale, nell'opera darrighiana intitolata *Horcynus Orca*, con il protagonista-leviatano destituito dal ruolo metafisico di mostro immortale. La parte novecentesca del nostro volume si chiude con il già menzionato saggio sugli enigmi cabili. In appendice troviamo un repertorio delle antiche edizioni a stampa dei bestiari.

La rivisitazione diretta dei testi, l'indagine sulla loro tradizione, il raffronto con l'atteggiamento delle età successive e la loro corretta collocazione storica, offerti da questo volume risultano più che plausibili e necessari per evitare fraintendimenti ai quali sono esposti, grazie alla larga diffusione delle miniature di certi bestiari, ormai accessibili anche ad un pubblico di non specialisti, che spesso rischiano di considerarle sotto un'ottica tutta moderna, dimenticando il fatto che queste illustrazioni sono permeate, anzi prodotte, dalla mentalità simbolica medievale. Che poi l'utilizzo degli animali come segni di una realtà superiore sia ancora vivo nella letteratura e cultura immaginativa occidentale, lo dimostrano e testimoniano in modo convincente i saggi qui raccolti.

La poesia contemporanea

GIOVANNA SICARI
Epoca immobile
Milano, Jaca Book, 2003, pp.122.

LUIGI TASSONI

C'è un filo conduttore nell'opera di Giovanna Sicari, cosí strettamente legata ad uno dei *topoi* piú antichi della poesia occidentale, ovvero l'ascolto in una posizione estrema che, come testimonia splendidamente *Uno stadio del respiro* (1995), porta a considerare il respiro appunto come alternativa al brusio, al sovrasenso, al rumore, all'inutilità, alla consumazione del messaggio.

Ecco perché l'ultimo libro di questa grande scrittrice, *Epoca immobile,* è strettamente legato ai precedenti. Il libro si apre con un dialogo della perdita, *Ora d'aria*, che ha un riflesso speculare nella sezione finale, *Ore d'aria*: la voce che dice «io» è la figura che perde fiato, memoria e cognizione di causa e tempo, e ha dubbi sul dopo, sugli accadimenti a venire, ovvero mette in dubbio il futuro («e perdo il fiato/ perdo la memoria, ritorno proprio lì/ nell'unico tempo che mi è stato amico,/ - dopo cosa è successo, quando?-» (p.9). Giustappunto simmetricamente alla prima sezione (ma si tratta di simmetrie del tutto occasionali: Giovanna non era tipo da fare simili calcoli), il gruppetto di quattro poesie di *Ore d'aria* ripercorre alcuni motivi conduttori di tutto il libro, e di tutta l'opera di Giovanna Sicari: la familiarità («fratelli miei/ fratelli dolci, fratelli miei gagliardi», p.111), la resistenza del corpo («e non si spegne il corpo/ come non dovesse mai spegnersi»,p.113), la disidentificazione che porta a un punto neutro («si annulla il bene, il male», p.115), e il raggiungimento di quel punto neutro ed enigmatico («né miseria, né carni, né questioni private», p.116), che abolisce la contraddizione, le distruzioni, le consumazioni del vivibile, e per questo l'annullamento del tempo è dichiaratamente una rinuncia, non certo una conquista.

L'epoca immobile, che dà titolo al minicanzoniere di Giovanna Sicari, è un luogo doloroso (p.17), nel quale «i giorni sono avari di labbra, ruotano congelati», e per contro vi sono le epoche mobili: i gesti silenziosi, i respiri, come dicevamo, il sacrificio dei padri, l'attrazione del corpo, i frammenti ricordi lontani, molto lontani, che danno mobilità e consistenza al tempo. La scrittura di Giovanna Sicari, compresa quella sua prosa travolgente e riflessiva, accetta e rilancia una delle sfide più audaci della nostra contemporaneità: dare consistenza al tempo in un'epoca tanto mo-

bile da avere dimenticato la percezione della storia, al punto da non sapersi accettare in una dimensione storica se il presente divora il presente. La vera tragedia di oggi è la mancanza del senso del tragico, scambiato o barattato con gli psicodrammi mediatici, abbastanza brevi e abbastanza singolari. Ció porta alla mancanza del senso della storia, che, si badi, non vuol dire memoria emblematica: è il senso della storia come progettualità e fantasia che parte dal presente, quindi fiducia nel linguaggio. Là dove il tragico è ripetizione e inevitabilità dell'evento, il linguaggio dà massima visibilità alla costanza del tragico (come hanno capito e spiegato Walter Benjamin e Péter Szondi), e la scrittura, ovvero la poesia è l'autentica traccia per un futuro dell'umanità perché capace di reinventare le strategie del senso, dare mobilità alle epoche immobili della nostra vita.

Una volta il drammaturgo Miklós Hubay mi disse che secondo lui la nostra epoca non ha più il senso della tragedia, annullato dai falsi o veri drammi di ogni giorno, dilatati nelle case di tutti. Proprio la storia purtroppo gli avrebbe dato ragione, ponendo l'umanità di fronte alla tragedia immane e fulminante di New York. Ma che lezione ne avrebbe tratto il mondo? La tragedia, e una tragedia della visibilità, si sarebbe sbriciolata sotto i colpi del circuito (del cortocircuito) massmediale, nella minaccia che alla catastrofe, speriamo disattesa, segua un'altra catastrofe, per ricordarla. Nulla sembra essere mai così enorme e tragico da lasciare un'impronta nella nostra coscienza della storia, nella nostra coscienza individuale.

Su questo scenario della contemporaneità, una scrittrice come Giovanna Sicari lancia dunque la propria sfida: con il proprio carattere di sibilla capace di portare alla mente «una sera tenera e infantile» senza confessarne il perché (p.10) e di sentirsi nel prostituirsi, donarsi e consumarsi, delle cose, dell'atto, del corpo, del desiderio, della parola. Per Giovanna la perdita è irreversibile, dunque il discorso si forma sul tragico: non come recupero ma come apertura di un confine, che proclama l'identità femminile contro l'anonimato del maschile (p.12). La percezione di questa figura femminile è apparizione, espropriazione, esposizione della propria fisicità, accettata in sé, portata in luce, fra il serraglio e i sogni, aperta insomma alle storie innumerevoli del femminile. Non si tratta però di seduzione: il mondo vi compare come ciò che attraversa questo spazio aperto, e anche l'offende. Cosí si disegna un largo arco tipologico: dalla madre partoriente alla donna violata, dalla conquistatrice alla prigioniera, dalla madre dolorosa alla creatura ferita, dalla prostituta alle «madonnine murate, madonnine stuprate» (p.49). Il senso che regge la trama dell'opera di Giovanna Sicari è quello dell'inappartenenza: ovvero il pensiero di individui della stessa specie che peró non si assomigliano (torneremo fra poco su questo problema della non rassomiglianza), dunque non è l'identificazione il punto della questione perché ciascuno appartiene al proprio destino. E non è neanche la memoria, la sua tutela e la sua possibilità di recupero: tutto è inesorabilmente irreversibile (e forse per fortuna), il ricordo è colpevole, la memoria dolorosa: come foto che mostrano persone dal destino tormentato, persone che falliscono, e i tratti già lo preannunciano. E' invece la conquista dell'oblio la dimensione che apre il discorso, quell'oblio della nostra contemporaneità, l'oblio di sé come oblio della propria finitudine e della convenzionalità. *Il piacere della non rassomiglianza*, lo ha chiamato Piero Bigongiari, in quanto «disidentificandosi da qualunque rassomiglianza, l'io può raggiungere quella che nell'ambito della memoria è l'altra metà della *mneme*: l'oblio. E' nell'oblio di sé che in verità l'io raggiunge il suo più alto trionfo: ferita dell'essere attraverso cui passa quello che viene dall'altra parte, l'inatteso» (*Visibile invisibile*, Firenze, Sansoni, 1985, p.239).

Il senso del tragico, come inevitabilità ed enormità, lo ha scoperto nella nostra contemporaneità soprattutto la poesia, riportando visibilità sul legame tra umano e divino. Il legame produce una disidentificazione dell'io, così che l'oblio scende sulla realtà costringendola a ripulirsi del suo banale consumarsi, del

suo sottovalutare il valore del tempo e sopravvalutare il valore dell'apparenza. La voce di Giovanna Sicari parla, nel testo, risoluta, distesa anche narrativamente, racconta di questa necessità del tragico contemporaneo come progressivo abbandono dell'io soggettivo: un io che sbiadisce, non si appartiene perché prova a cancellare i limiti del finito, il potere limitante della memoria, la chiusura del ricordo, l'immobilità di un'epoca, «una civiltà fetale di duemila anni» (p.70). Stupenda espressione per designare il legame tra malattia e infanzia, tra umano e divino: «corpi/ malate carcasse che non vedono quel bambino/ che picchia la palla con l'energia divina» (p.57). Per questo la genealogia familiare e personale sembra lasciare le cose al loro posto: il padre che «lavorava in silenzio» (p.50), la madre prodiga (p.45) che guarisce le ferite, i fratelli vissuti sotto lo stesso cielo, i compagni di scuola, gli amori, il desiderio del padre (p.85), perché l'io è in sé, mai fuori di sé, in una «vita senza maledizione» (p.98).

C'è posto anche per l'ironia nel diario spersonalizzato, e perció maggiormente doloroso di Giovanna Sicari: «Qualcuno ha rubato le mie forme vezzose!» (p.107), esclama la voce nel testo con un riflesso saffico e da lirica greca. Ma questo furto significa la malattia «vera» della «madre non celeste, madre somarello di Dio, arco e freccia/ sonno e viscere», madre che perde nel caos «tutti gli indizi», cosí che la non-rassomiglianza la assorbe come figura di fronte a uno specchio vorace, come una figura che obbedisce, e lo dice un verso davvero scultoreo, al «dovere infinito di essere soli, finiti, scolpiti» (p.59). La finitudine del corpo è sperimentata nella scrittura di Giovanna con uno studio capillare sul suo ridursi a cosa («fino al brindisi sul corpo nudo e ferito, muto e felice» , p.61): un'immagine del corpo-cosa martoriato perché ha perso la propria parte di infinito e gli tocca essere misurato del suo consumarsi quotidiano. In questa chiave si legga l'VIII della sezione *Nudo e misero trionfi l'umano*, un testo concepito come un lungo richiamo, con la prolungata e ripetuta forma vocativa e la formula del richiamo delle cose a sé, dei corpi del mondo allineati, e persi, come cose con il loro peso, la nudità, la miseria, la separazione. Ed è come quando il corpo si sente perduto, sente che sta per essere buttato nella pattumiera, tutto si affida alla scrittura, alla scrittura che è l'unico corpo capace di comunicare l'infinitudine. La malattia «vera» è quella del corpo che teme la cancellazione, persino l'autocancellazione, ed è dunque una versione distinta dalla malattia primonovecentesca, dalla malattia malinconica vissuta in chiave simbolista, o dalla malattia come stato di alterazione psichica che altera la relazione con il mondo.

Qui il corpo fa ammalare la mente, distrugge le connessioni, separa l'io da ogni possibilità di identificazione: spariscono così non solo le forme vezzose, ma soprattutto la capacità di afferrare un'identità, di riconoscersi in un riferimento. E la malattia stacca il cartello del nome, lo separa da una fisionomia, lo lascia poggiato nella propria inutile finitudine e nella rinuncia alla cognizione del tempo.

Ecco la percezione del tragico, del senso del tragico e non della tragicità o della tragedia specifica, che porta in sé l'ultimo forte messaggio di Giovanna Sicari: le infinite occasioni di dirsi finiti affrontano il mistero nudo e misero dell'umano, mentre la più segreta aspirazione è quella di pensarsi ogni giorno infiniti.

«Volevo essere solo una cosa fra tante/ non più separata da Dio, da voi,/ volevo essere un osso, un'ala/ che fervida e buona volteggia./ Volevo qui tutti gli amori possibili» (*Lontano amori!,* p.87): la dizione della cosa significa sì un'incognita, però anche, come leggiamo nei versi su citati, un insieme di possibilità concentrate in un segno. La cosa non ha nome e può adattarsi a tutti i nomi: è la designazione per eccellenza del referente ed è anche la X, l'incognita, il riferimento a più possibilità referenziali, atto di per sé contrario alla chiarezza comunicativa. La cosa è il rimpicciolimento di una grandezza e insieme l'ingrandimento, la messa in evidenza del non-nome, del non riconoscimento, dell'adeguamento ad ogni evento. La cosa sta a mezza strada fra Dio e il mondo.

Volevo essere solo una cosa fra tante : Giovanna Sicari dà avvio ad una «poetica della cosa», di quel mondo di cose finite che stanno nella loro disperata finitudine. Esse esistono, come corpi altri umani e non umani, perché saranno smontati e disanimati. Dunque, l'inappartenenza si colloca nel lungo tratto che separa l'immagine della cosa dall'immagine di Dio. Entrambe peraltro inquietanti in quanto indeterminate, e come in attesa di caricarsi di senso, sedute agli angoli opposti di un immaginario *ring*. Chi dará loro senso, se non la scrittura?

Per speculum in aenigmate: è vero nella poesia di Sicari e lo è capovolgendo l'interpretazione di San Paolo. Quell'enigma non designa il *surplus* di senso della figura di Dio indicibile, perché è al contrario l'enigma della progressiva perdita di senso, dell'annullamento della macchinetta umana andata in *tilt*. Finito e infinito nel mistero che li consegna al loro destino ultimo forse coincideranno.

Tre libri – un problema

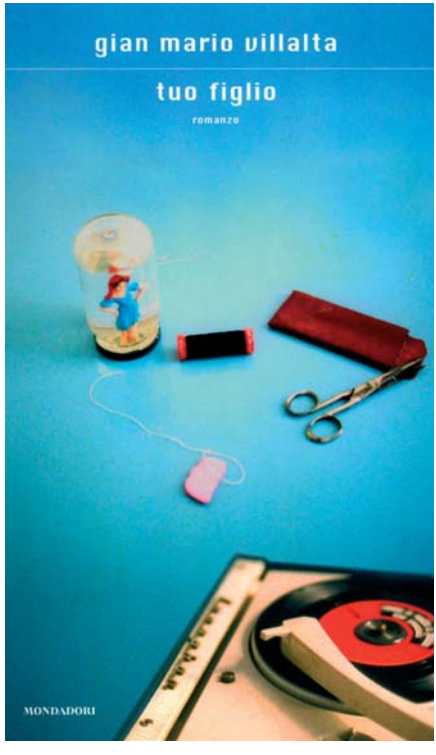
Gian Mario Villalta
Tuo figlio
Mondadori, 2004, pp. 206.

Luca Doninelli
Tornavamo dal mare
Garzanti, 2004, pp. 181.

Giuseppe Culicchia
Il paese delle meraviglie
Garzanti, 2004, pp. 327.

Fulvio Senardi

Gian Mario Villalta, *Tuo figlio*

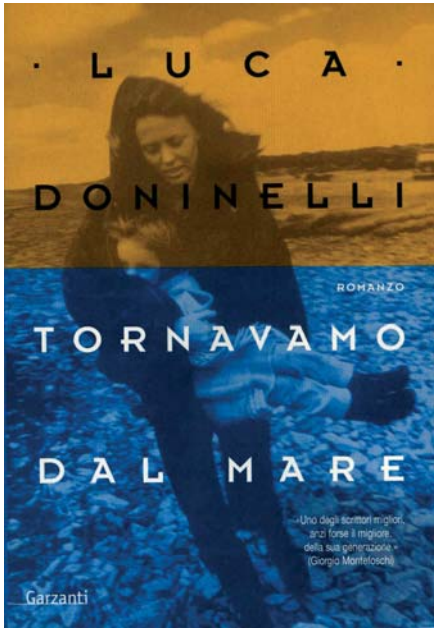


Si sono spenti da poco gli ultimi echi di un vivace dibattito invernale sulla narrativa italiana (ricordiamone la sede: *l'Espresso*, e alcuni interlocutori: Mauro Covacich, che deprecava l'incapacità dei giovani scrittori italiani di restituirci la realtà odierna con pieno sapore di verità e Carla Benedetti che, contestandolo pacatamente, negava il valore di discrimini nazionali e generazionali spostando il discorso sul piano del talento) e il romanzo del pordenonese Gian Mario Villalta viene a ridarci la speranza. Si conclude infatti la lettura di *Tuo figlio* convinti che la narrativa di casa nostra sia tutt'altro che sorda alle «vite di uomini non illustri», come titolava giusto dieci anni fa un indimenticabile Pontiggia, e perfettamente in grado anzi di raccontarle, nella loro anonima agitazione di speranze, dubbi, delusioni, passioni d'amore e d'amicizia, turbamenti e gelosie, generosità e rancori. E senza dover per forza ricorrere agli espedienti più ambigui della scrittura moderna (quel «viagra» ingurgitato a manciate da scrittori cresciuti a fumetti e

video-clips): la filettatura gialla delle trame, le scene pescate in sala autoptica, il gusto morboso per episodi-limite di patologia sessuale (condotto sovente fino alla maniacalità del dettaglio rivoltante). Un po' di speranza, scrivevo, perché Villalta ci avvicina invece a un oggi quotidiano che ci appartiene nel senso più pieno, offrendoci, in uno spartito ricco di idee e di emozioni, qualche riflesso della calda vita. Senza cerebralismi d'intreccio, senza manierismi di forma o contenuto, ma con uno stile smorzato e funzionale, di grande forza comunicativa, lo scrittore intreccia tre umane solitudini: Riccardo, Sebastiano e (con rilievo minore) Silvano, tre come le sezioni del libro. Pagina dopo pagina sono essi stessi a rivelare il segreto di esistenze a rischio di fallire, e che saranno riportate a galla, in una nutriente intersoggettività, con quei piccoli gesti di coraggio che fanno parte dell'esistenza comune; siano incontri casuali o amicizie (vissute magari con un po' di avarizia, per la tanta paura di sbagliare), sia qualche attimo di confessione più sofferta, qualche luminosa scintilla d'amore, per quanto timida e quasi rubata allo sconforto, si animano sotto i nostri occhi momenti in cui riconosciamo la quotidianità travagliata e bellissima che ci regala la fortuna di vivere. I tre uomini (tre generazioni) sapranno alla fine acquisire consapevolezza e serenità di scelte sul filo dell'evoluzione di Riccardo (la figura centrale e più ampiamente sviluppata), che dopo aver sentito la vita sgretolarsi nel girotondo del dolore (cui rimanda la capricciosa cronologia dei capitoli, quasi a dire che la spirale degli affanni non rispetta orologi e calendari, che il destino ignora le scansioni del tempo dell'uomo), rappacificandosi con i ricordi del passato, accetta il peso di nuovi doveri. Della madre (perché è questa la ferita che non sana), cui non poteva pensare se non con sentimenti avvelenati di rancore («la vita di mia madre. Una vita nella quale si crede (…) che i legami si rinsaldino con il dolore, che l'eredità dei morti sia più forte dell'amore dei vivi» – p. 47), capisce così finalmente, nella catarsi che conclude il libro, la generosità del sacrificio: «Sua madre voleva salvargli la vita. Riccardo non lo aveva mai capito prima (…) Adesso invece lo sa, lo sente profondamente. Per sua madre era stato il bene più grande di tutto, quello che le era costato il prezzo più alto. Non farsi più guardare da suo figlio, non accarezzarlo più, neanche una volta» (p. 260). La donna, tanti anni prima, lo aveva infatti abbandonato per darsi anima e corpo alla lotta armata; un particolare importante, a cui Villalta conferisce un giusto rilievo narrativo e tematico, e che ho volutamente lasciato in disparte, a riscattare il libro da quell'interesse un po' equivoco che ha inizialmente suscitato sulla scena letteraria. In realtà il motivo del terrorismo non vale semplicemente da pretesto (si adopera Silvano, l'impegnato professore di sinistra, a riproporlo insistentemente) ma è un indiscutibile merito di Villalta averlo sottratto al ricatto dell'attualità, sussumendolo ad un discorso più ampio e più sfumato, al grande tema manzoniano del male nella storia. Niente di umano mi è estraneo: l'antica formula sembra qui tornare attuale, cancellando ogni pretesa di incasellare l'inclassificabile (almeno sul piano del giudizio ideologico-politico), di brandire Leggi o Principi per finalità contingenti, di forzare il magma della storia nelle categorie della ragione. Ma senza per questo rinunciare ad un pacato inventario di rovine: da esse, come un flusso di accorata *pietas*, scorre nel romanzo un caldo riverbero morale che lo orienta verso i valori dell'amore. Quel granello di polvere nell'esistenza («poco più di niente, poco meno di tutto» come ha cantato Giudici) che, detto laicamente, fa la differenza tra l'inferno e il paradiso. Si perdona allora a *Tuo figlio* quell'ombra di idillio rurale che s'affaccia nell'ultimo capitolo (con illustri precedenti, d'altronde, nella narrativa del nord-est: Camon, Tomizza, Sgorlon), gli si perdonano certi veniali peccati di montaggio e la chiusa indubbiamente retorica (ma pure sublime: un'ispirata apostrofe alla madre) e si saluta invece l'esordio di un narratore vero; che con questo suo libro ci riavvicina alla letteratura, ancora capace, per antica magia, di fondere grazia e verità.

[FULVIO SENARDI]

LUCA DONINELLI, *TORNAVAMO DAL MARE*



Una madre e una figlia, a scandire una relazione complessa, dove momenti di fragilità e di incomprensione scatenano prove di forza senza vincitori né vinti, secondo la regola che vuole le passioni dell'uomo inquinate da moventi egoistici eppure insostituibili occasioni di confronto e di dialogo. Come sempre nei romanzi di Doninelli l'atmosfera è brulicante ed inquieta, le cose si manifestano alonate da un'impercettibile aura, il non detto prevale e nutre l'ombra di sensi di colpa, rimorsi e pressanti bisogni di espiazione; ne offre un'opportunità la parola che smaschera il passato invocando il sollievo del perdono. La figlia, Irene, esige di sapere, ed Ester, la madre, rimanda e, reticente, si chiude in evasivi silenzi, ingannando se stessa e il proprio bisogno di sincerità; ma intanto l'urgenza di dire ingorga il suo essere come un boccone amaro, provocandole crisi psico-somatiche sempre più devastanti: passano le settimane, passano i mesi, e Doninelli racconta la parabola dei giorni con finissime notazioni, dove la puntigliosità del moralista si ribalta in tocchi pittorici quasi d'esteta e la pagina si arricchisce di un ricamo di reminiscenze letterarie, senza per questo raggelarsi in una statica perfezione. Finalmente, un incontro inaspettato apre di nuovo il dialogo e ne vengono fuori scaglie di un passato tanto remoto quanto incancellabile, un passato che incombe come un fantasma, eppure assai difficile da confessare: un omicidio quasi avvenuto (perché le intenzioni a volte contano quanto i fatti compiuti), a spese di un fratello di opposta fede politica in un aspro scenario sudamericano, la militanza in quei gruppi della lotta armata che avevano elevato a virtù la loro feroce intolleranza; militanza tuttavia solo marginale, prima che la quotidianità si ricomponga ed Ester rientri nell'esistenza normale, portando con sé nella vita d'ogni giorno la bruciante sensazione di una complicità colpevole con gli ambigui purificatori del mondo scaturiti, dal ventre di una generazione disperata. Poi, ancora più difficile da dire, la rivelazione della vera paternità di Irene: non l'uomo che Ester aveva sposato, e da cui si è separata con pochissimi rimpianti e una casa in montagna come dono d'addio, ma Fly, il terrorista, l'unico che essa abbia saputo amare e al cui crepuscolo di malato terminale dedica, gesto d'amore che vale come redenzione dalla sventatezza di un tempo, le sue premure di crocerossina cinquantenne. Doninelli, tale la sua inclinazione, rifugge da prediche e dimostrazioni ma, a evidenziare la sostanza del suo libro, colloca sullo sfondo due figure maschili, a loro modo esemplari. Alberto, l'altro fratello, un uomo che sta trovando a piccoli passi la via della fede e la traduce in un rinnovato legame d'affetto con la moglie, donna difficile ed estrosa che ha bisogno, più d'ogni altra cosa, di vicinanza solidale; e Teodor, un ragazzo albanese, che intreccia con Irene una fresca storia d'amore: lo straniero che ci mette davanti agli occhi l'immagine di ciò che siamo e che ci sfida a diventare diversi, l'estraneo che evoca le figure dell'accoglienza e del dono, soli antidoti ai mali di un mondo che ha un disperato bisogno, per salvarsi, di ritrovare la fede nell'uomo.

GIUSEPPE CULICCHIA, *IL PAESE DELLE MERAVIGLIE*

Anni Settanta e fra di essi il torbido '77, con l'impennata terroristica in Italia e in Germania: una sfida per chi, allora appena dodicenne, voglia ripercorrerne gli intrichi dalla specola del terzo Millennio, con la sua realtà dissolta in immagine dentro le scatole-TV e la serpeggiante precarizzazione che impone, e non solo sul lavoro, la regola amara di un cabotaggio senza approdi sicuri. Ci prova Culicchia, narratore «generazionale» che dà vita nel suo *Paese delle meraviglie* a un romanzo-bilancio, sia pure nell'ottica scanzonata di un protagonista adolescente che, nel primo anno di scuola superiore, intreccia un'amicizia per la pelle con un giovane di opposte idee politiche; il sinistrismo dell'uno, il vociante, manesco ma tutto sommato ingenuo neo-fascismo dell'altro si stagliano su uno sfondo di fermentante ribellismo, nutrito di speranze di rinnovamento e di bisogni di rettitudine morale ai quali il mondo degli adulti e le pratiche della politica sembrano incapaci di dare risposta. La quotidianità scolastica, con il rito delle interrogazioni, delle assemblee, della gita di classe, con i suoi gerghi nutriti di umori corporali, di arroganza maschilista e di acerbi furori, contribuisce a mantenere lieve, quasi caricaturale, un discorso che potrebbe facilmente appesantirsi, con un rischio tuttavia di monotonia che viene appena dissipato dall'improvvisa, inaspettata svolta finale. Non mancano le macchiette ad evocare una realtà in rapida metamorfosi, composita e per più versi sfuggente; una realtà inconsapevolmente sorda alle richieste di creatività e di schiettezza che provengono dall'ambiente giovanile: sfilano così davanti ai nostri occhi le compagne di classe dei protagonisti, in gran parte simpatizzanti di *Comunione e liberazione*, l'insegnante di religione, loro sussiegoso e machiavellico archimandrita; la professoressa di italiano che, parrocchiana obbediente di un P.C.I. alla ricerca di legittimazione presso i ceti medi, teme più della stessa reazione gli spiriti anarchici di una fantasia giovanile che ostenta, con spirito ludicamente trasgressivo, provocatori modi di essere; quindi l'ambiente piccoloborghese della famiglia di Attila: il padre, un «napuli» emigrato al Nord per esigenze di lavoro e difensivamente incapsulato nel bozzolo di patetici hobbies, una madre attiva, in tutti i sensi, a fianco del prete, don Curio, e verde di bile verso le sorelle che, tra tanti lussi, possono addirittura permettersi la TV a colori, un nonno, ex-partigiano, prima comunista poi anarchico, anello di collegamento tra il ribellismo dei giovani e uno dei pochi guizzi di spirito libertario vissuto da un Paese sempre pronto alla genuflessioncella ossequiosa. In questo senso non sarebbe azzardato affermare che il ritmo giocoso del romanzo di Culicchia, la sua veste di diario scolastico ridanciano e sfrontato, mascheri una vena di profonda amarezza, coltivi cioè la segreta consapevolezza di un'occasione perduta per far fruttare, pilotando verso approdi etici e solidaristici, la crescente opulenza di un'Italia che si abbandona alle mode consumistiche con gli usuali atteggiamenti di furbesca ipocrisia e cupa rassegnazione, irreparabilmente cialtrona e

improvvisatrice anche quando, invece delle solite pratiche di 'assalto alla diligenza', ci sarebbe bisogno di qualche scelta collettiva lungimirante e responsabile. Il qualunquismo opportunistico dei molti trova la sua condanna estrema e sgangherata nelle tirate di Franz, per il quale la vita è una partita eroica da giocarsi giorno per giorno, e che ammanta la sua rabbia verso approfittatori e voltagabbana, furbi e furbetti di ogni risma di un velo esorcistico di ghignante cinismo:

> Aspetta che la rivoluzione non va più di moda e vedrai come SI RICICLANO, tra qualche anno. La storia insegna. In Italia, fino a quando il Gran Consiglio non ha tradito Lui, erano tutti fascisti, tranne quei due o tre al confino o in Svizzera. Poi più nessuno, a parte la SPORCA DOZZINA di Salò. Credimi, Attila, questo è un paese di cialtroni. Gli idealisti crepano, rossi o neri. E i cialtroni alla fine si fanno i cazzi loro (…) Mi ci gioco i TESTICOLI. Tu non hai idea di quanti fra quelli che nel Sessantotto alla Statale di Milano o alla Sapienza di Roma se ne andavano in giro con l'eskimo e il barbone hanno un futuro GARANTITO da liberi professionisti come papà, o al limite da insegnanti ROMPICAZZO con stipendio a cura dello Stato, vedi la Cavalla. Questi che ora vogliono fare la rivoluzione proletaria a colpi di P38 sono fuori di testa e di fisso finiranno male. Ma quelli là IL CULO se lo sono già bell'è parato (269)

Con un procedimento a tratti quasi meccanico Culicchia schiera, in ciascuno dei capitoletti che formano il libro, qualcuna delle novità – libri, musiche, modi di essere, sensibilità – degli anni Settanta, finendo così per arenarlo sulle secche di un realismo documentario (solo qua e là, con discrezione, sconfinante nel registro onirico), cui fa da ulteriore zavorra una lingua «alla buona», un italiano medio provinciale, venato di estremismi gergali. Eppure ciò che rende il romanzo interessante, e suggerisce riflessioni che andrebbero ben oltre lo spazio concesso, è il tema del terrorismo: un suono sordo, un aspro rumore di fondo, che sovrasta, negli ultimi capitoli, ogni altra voce; eppure un tema affrontato di sbieco, con un astuto investimento in sentimenti primari (in questo caso l'affetto tra fratelli), evitando con cura ogni forma di giudizio, sia esso politico, ideologico o morale, proprio come accade in altri romanzi dell'ultimissima stagione (ne abbiamo parlato: *Tornavamo dal mare*, di Luca Doninelli, *Tuo figlio*, di Gian Mario Villalta). E, esattamente come nel loro caso, la reticenza pare scaturire da un disagio così profondamente radicato da impedire prese di posizione troppo nette; portati per sensibilità e cultura al rifiuto della violenza in ogni sua forma, ma insieme irriconciliati con un Paese di masse opportuniste e di élites irresponsabili, irrimediabilmente e masochisticamente infantile, questi scrittori si agitano sul letto di Procuste di un giudizio impossibile: segretamente affascinati dal miraggio di utopia che ha preso una forma crudele nel terrorismo di sinistra – sogno di intransigente purezza di grande attrattiva per chi assista allo scempio quotidiano dei valori, delle coscienze, del paesaggio, che rende esasperante ed amara la convivenza civile –, eppure disgustati dalla cinica pratica dell'orrore cui, nella nostra storia recente, quella speranza ha armato la mano, rendendo così inutilizzabile alla coscienza dell'oggi un'indignazione che avrebbe dovuto, che avrebbe potuto, assumere forme pacificamente costruttive in un impegno riformatore senza odio e senza sangue.

Cani dell'Inferno

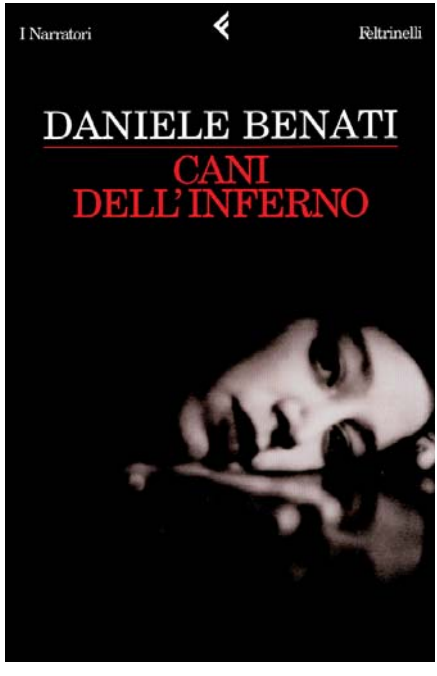
Daniele Benati
Cani dell'Inferno
Feltrinelli, 2004

Andrea Moravcsik

Piciorla, Ponci, Pavera, Perlasca, Picaglia, Polis, Paio, Pokerman, Pigasso, Pistarola: sono questi i personaggi dell'ultimo romanzo di Daniele Benati, *Cani dell'Inferno*, pubblicato da Feltrinelli, editore con cui l'autore aveva già pubblicato nel 1997 *Silenzio in Emilia* (Premio *Loria* 1997 e selezione Premio *Chiara* 1998).

Il romanzo di Benati è ambientato in America, in un'indistinta città dove questi italiani, i cui nomi iniziano tutti con la P, vengono inviati o, per meglio dire, *deportati* da un cosiddetto Istituto di Cultura, Arte, Filosofia, Eccetera per compiere delle ricerche presso un'università statunitense. «…chissà cos'avevano in mente quelli del governo quando m'hanno mandato via, perchè oggi come oggi io non me lo ricordo più» (p.207.). «Non ci avevo mai pensato neanche all'inizio, ma cos'avevo fatto? Non lo sapevo. Mi ero forse lasciato lusingare dall'idea di essere considerato un elemento pericoloso che bisogna mandare via e io lo avevo accettato senza prevedere che invece sarei marcito dalla noia?» (p.219.).

I deportati, una volta sbarcati in questa città, si perdono nel labirinto di uno strano caseggiato al numero 3847 di Mystic Avenue, che ingloba – oltre all'ateneo – anche un McDonald's (il locale è frequentato perlopiù da barboni, ed



attraverso i gabinetti si accede alle aule universitarie!), un albergo ed alcuni appartamenti.

Il romanzo non ha una trama prevedibile, le vicende dei singoli personaggi s'intrecciano continuamente l'una con l'altra in un'atmosfera incerta, sospesa fra realtà e sogno. Parte della critica riconosce il talento di Benati nella sua capacità di portare il lettore in un mondo che sembra osservato attraverso una lente capace di deformare i luoghi, dove il tempo non passa mai e conserva l'andamento di una stasi continua.

Al numero 3847 di Mystic Avenue si vive ogni giorno lo stesso dramma, quello della solitudine: i personaggi del romanzo, dopo un paio di mesi passati in questa città – o addirittura il giorno stesso dell'arrivo «…a me sembra di ricordare quando sono arrivato in questa città, ero così triste che volevo impiccarmi e conoscevo della gente che l'aveva fatto senza indugi.» (p.159.) – si chiedono tutti la stessa cosa: *cosa ci faccio qui?* Scoperto quanto sia inutile, vuoto il loro mandato, messi di fronte alla penosa solitudine, tentano di fuggire dal loro 'domicilio coatto' cercando rifugio nell'alcool, nelle donne o nelle loro ambizioni letterarie. Magari alcuni di loro cercano di scrivere un trattato o un lungo poema, che poi rimarrà incompiuto – o non sarà nemmeno iniziato – e non li condurrà da nessuna parte, se non al fallimento.

Perchè dunque *cani dell'Inferno?* Chi sono i *cani dell'Inferno?* Il lettore più attento, leggendo il libro di Benati, noterà subito l'epigrafe all'inizio del libro, una quartina presa da un blues di Robert Johnson, che parla di cani infernali che lo stanno inseguendo: chiaro riferimento ad una leggenda che narra che, per diventare un grande musicista blues, Robert Johnson avrebbe venduto l'anima al diavolo, per poi ritrovarsi alle calcagna dei cani venuti a riscuoterla. Anche i personaggi del libro hanno un debito da pagare. Quello che può apparire come un premio, un lavoro prestigioso in America, si rivela in realtà una pena da scontare, ed i cani, che compaiono spesso nel libro, a volte come allucinazioni visive, a volte come allucinazioni uditive, non servono che a simboleggiare questo peccato che i protagonisti devono scontare e di cui non hanno immediata consapevolezza. Il Palazzo di Mystic Avenue ed i suoi dintorni appaiono infatti come una specie di inferno dove si vanno a scontare i peccati: «…c'era poco da tirar giù le tapparelle dato che in un modo o nell'altro pareva di essere all'Inferno.» (p.41.)

Quello che colpisce di più dell'America descritta nel libro dello scrittore emiliano, è la povertà di relazioni umane, quella moderna solitudine urbana in cui ci si sente schiacciati, spaesati. Il telefono dei protagonisti non squilla mai, gli incontri con gli altri italiani si palesano catastrofici:

«…i festeggiamenti mi erano parsi frequentati solo da gente che soffriva di un disturbo noto come solitudine e quindi cercavo di starmene appartato non volendo che me lo attaccassero anche a me. (p.37.)

Le vicende del romanzo infatti si svolgono in una città americana che potrebbe somigliare, come osserva Gianni Celati nella prefazione, alla oscura città teatro di *Blade Runner*. Ogni capitolo è narrato in prima persona dal personaggio protagonista, ed in ognuno di essi si parla dell'incapacità di allacciare relazioni con il mondo, infatti i personaggi del libro non riescono a stabilire dei rapporti umani nemmeno fra di loro. L'America descritta nel libro è autobiografica, chi conosce la biografia dell'autore sa bene che Benati vi ha insegnato per ben 7 anni in qualità di docente di letteratura e lingua italiana:

«…un mondo… tutto basato sul consumo di beni materiali in osservanza ai principi dell'affluentsociety bisnesdelcaz, mentre gli altri valori li lasciavan cadere giù per la fogna del cesso. E ne soffrivano in molti di tutto ciò.» (p.19.)

Il libro di Benati sembra tuttavia una fusione di tragico e di comico, dovuto sia all'uso della lingua, che segue un suo ritmo particolare, sia alle ripetizioni che caratterizzano tutto il romanzo, soprattutto le righe finali del libro che non sono altro che la ripetizione dell'intera avventura. Come afferma lo stesso scrittore, «la ripetizione è sempre uno strumento valido per creare comicità, una comici-

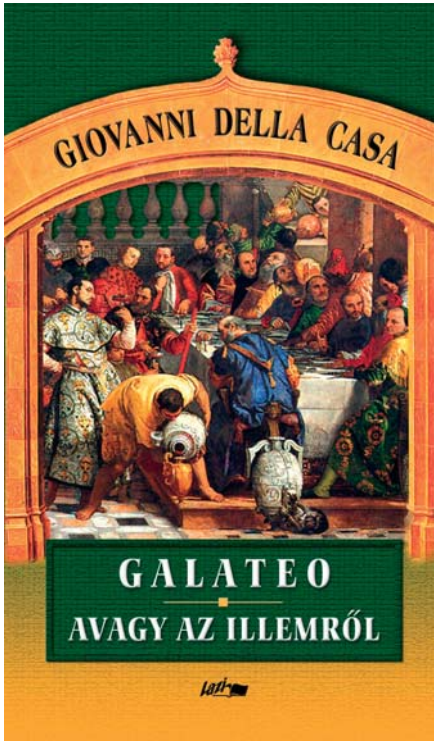
tà di tipo linguistico, poichè ogni cosa ripetuta fa sì che il significato della cosa stessa venga annullato». L'artificio della ripetizione è tuttavia anche legato alla poetica di Flann O'Brien, autore che Benati ama molto e di cui ha anche tradotto e curato diverse opere. In una sua intervista lo scrittore emiliano, in riferimento a *Cani dell'Inferno,* ricorda le parole di chiusura de *Il terzo poliziotto* di Flann O'Brien: «l'inferno non fa che girare e girare. Di forma è circolare, e per natura è interminabile, ripetitivo, e pressochè insopportabile».

Il *Galateo* di Giovanni della Casa

GIOVANNI DELLA CASA
Galateo avagy az illemről
Traduzione, postfazione
e note di Éva Vígh
Lazi Könyvkiadó, Szeged,
2004, pp. 105.

JUDIT TEKULICS

Monsignor Giovanni della Casa, autore del più noto trattato sul comportamento del Rinascimento italiano, pubblicato nel 1558, nacque nel Mugello, vicino a Firenze, il 28 luglio 1503. Nel 2003 si sono appunto tenute le celebrazioni del quinto centenario della sua nascita. In Italia e in varie parti del mondo sono stati organizzati convegni, seminari, conferenze sulla vita e sulle opere del prelato che, come scrittore e poeta petrarchista, è stato una figura-chiave della letteratura del Cinquecento, e con il suo capolavoro, il *Galateo*, ha influenzato la cultura europea fino ai nostri giorni. Per Éva Vígh, il 2003 era ancora l'anno dedicato al minuzioso lavoro di traduzione e di commento, ma all'inizio del 2004 il famoso trattatello dellacasiano è uscito in lingua ungherese, completato da note e una postfazione della studiosa di Szeged, ed è diventato una pubblicazione degna di rappresentare il nostro paese nei festeggiamenti per l'anniversario dell'autore.



Detta impresa richiedeva delle competenze complesse da parte di chi intendesse intraprenderla. Dal punto di vista linguistico-stilistico bisognava riuscire a trasmettere il particolare linguaggio dellacasiano, che era la con-

tinuazione della grande tradizione della prosa fiorentina inaugurata da Boccaccio. Nel periodo in cui il volgare come lingua letteraria e lingua della cultura stava guadagnando sempre maggior prestigio, il *Galateo* era una chiara testimonianza del fatto che il lavoro di Pietro Bembo e le teorie delle *Prose della volgar lingua* (1525) avevano avuto il frutto meritato. Giovanni della Casa scrisse questo piccolo trattato 'per scherzo', per mettere alla prova l'italiano in uno stile quotidiano e *comune*, ma da questo 'gioco' nacque una perla della letteratura *d'institutio* che, coerentemente con il suo stile medio (comune), non trattava questioni di alta moralità o di filosofia sofisticata, ma «i modi che si debbono o tenere o schifare nella *comune* conversazione», in una maniera comprensibile per il vasto pubblico interessato. Sotto l'apparenza di uno scherzo, della sperimentazione linguistica e imitando il tono familiare, amichevole e disinvolto degli «ammaestramenti» trasmessi a viva voce, l'autore propone ai lettori argomenti tutt'altro che insignificanti o leggeri: parla di come «essere costumato e piacevole e di bella maniera, il che nondimeno è o virtù o cosa a virtù somigliante». Il «vecchio illetterato» dell'opera insegna delle cose appartenenti non alla «grande etica», ma all'etichetta, che è, però, altrettanto importante nella vita quotidiana. La traduttrice, a sua volta, doveva anche lei insegnare e dilettare nello stesso tempo, far capire, spiegare ai lettori ungheresi i termini tecnici di questa 'scienza della comunicazione' e dei comportamenti umani che fu al centro dell'attenzione durante tutto il Cinquecento in Italia e in varie parti d'Europa. Oltre a trovare lo stile adatto nella nostra lingua, equivalente a quello comune, ma, nello stesso tempo, elaborato e ben meditato dello scrittore italiano, bisognava far conoscere ai lettori ungheresi anche il mondo signorile e l'ambiente delle corti italiane, i sottili riferimenti a fatti, opere e autori determinanti per la nascita di questo libro, come quelli a Dante, a Boccaccio, o a Castiglione, ai vari personaggi reali e simbolici che animano l'opera originale, come lo stesso Galeazzo Florimonte, il cui nome diede il titolo al trattatello, messer Flaminio Tomarozzo, nobile romano, protagonista della storiella sulla discrezione, e così via. Il testo è, pertanto, corredato da note dettagliate, che aiutano il lettore ad orientarsi nel mondo dei concetti dellacasiani, tra le tradizioni dell'epoca e gli avvenimenti storici, tra le varie città, e tra i numerosi *exempla* attinti dalla mitologia e dalla storia antica, tutto raccontato all'insegna della *varietas*. Non basta leggere questo trattatello in modo superficiale, non basta capire solo la lingua senza capire fino in fondo anche questi particolari che servono, da una parte, ad approfondire l'insegnamento, dall'altra a renderlo più interessante e attraente anche agli occhi del pubblico straniero.

Lo stile piacevole, però, come si è già detto, copre un contenuto molto serio. La lettura della postfazione ci mette in grado di valorizzare giustamente le cose apprese dal testo principale. Prima di tutto si riceve un quadro completo sulla vita di Giovanni della Casa, il che è particolarmente importante perché «lungo il periodo del Classicismo e del Rinascimento l'insegnamento delle relazioni interpersonali non si basava solo ed esclusivamente sulla tradizione antica (platonica, aristotelica e, soprattutto, ciceroniana), ma anche sulle concrete circostanze sociali dell'epoca e sulle esperienze personali degli autori» (postfazione, p. 91). Alla biografia dello scrittore segue un'analisi esauriente, e anch'essa indispensabile alla comprensione del testo, sul *galateo* stesso, cioè sulle buone maniere nel Rinascimento. In questa parte del libro il lettore trova la spiegazione delle fonti, tendenze, forme, concetti basilari e un piccolo elenco dei maggiori rappresentanti della letteratura etica e comportamentale del Cinquecento italiano. L'opera di Giovanni della Casa si inserisce tra quei capolavori che trattano tutti, da vari punti di vista, lo stesso argomento, cioè la conversazione, la comunicazione e il comportamento in società. Si viene a capire anche l'evoluzione di questo concetto a partire dall'opera di Giovanni Pontano *(Della conversazione)*, attraverso quella di Baldassare Castiglione *(Il libro del Cortegiano)*, per arrivare alle teo-

rie di Giovanni Della Casa. La «comune conversazione» teorizzata sulle pagine del *Galateo* è guidata dalla «discrezione». È essenziale dunque la spiegazione di questo termine, che non può essere tradotto facilmente e con una parola in ungherese, ma bisogna cercare più sinonimi, e, soprattutto, chiarire quella differenza tra prudenza e discrezione che nella nostra lingua a volte si perde. Dopo quest'analisi si possono leggere osservazioni su altre categorie fondamentali del libro, come quelle estetiche della piacevolezza e della misura, sull'uso delle facezie nella lingua parlata, sulle cerimonie nel comportamento. Il quadro viene completato da un piccolo panorama storico-sociale, che mira a dimostrare come Della Casa, pur essendo profondamente consapevole della mutevolezza dei tempi e dei costumi, abbia scritto delle norme che varcano le soglie temporali e geografiche.

Il *Galateo* venne tradotto già nel Cinquecento nelle lingue più importanti ed ebbe numerose edizioni. Nel 1562 venne tradotto in francese, nel 1576 in inglese, nel 1580 in latino, nel 1585 in spagnolo, nel 1607 in tedesco. Ora, finalmente – meglio tardi che mai – anche il più vasto pubblico ungherese potrà conoscere i suoi insegnamenti divertenti e sempre validi grazie a questa edizione così rigorosa e accurata sia nella forma sia nel contenuto.

Sulla terra dei miti – L'opera di Vittorio Alfieri

MADARÁSZ IMRE
Vittorio Alfieri életműve felvilágosodás és Risorgimento, klasszicizmus és romantika között, [L'opera di Vittorio Alfieri fra Illuminismo e Risorgimento, Classicismo e Romanticismo]
Hungarovox, Budapest 2004.

BEÁTA TOMBI

La lettura molto scrupolosa del libro di Imre Madarász, illustre italianista, direttore del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Debrecen *(L'opera di Vittorio Alfieri fra Illuminismo e Risorgimento, Classicismo e Romanticismo)*, mi ha confermato il fatto che la novità della recente monografia alfieriana non sta in quel lavoro fortemente filologico, elaborato dall'autore stesso, che raccoglie tutti i dati e materiali reperibili nel campo della critica alfieriana, e neanche nella tipologia molto erudita dei testi di Vittorio Alfieri ma in quell'atteggiamento (post)moderno che significa la (ri)creazione di un linguaggio: il linguaggio decostruttivo, distrutto e dimenticato del mito.

La monografia, seguendo il metodo tradizionale del genere dell'*oeuvre,* viene divisa in sei capitoli che si basano strettamente sui testi originali il cui panorama letterario comprende sia l'autobiografia che le poesie o i drammi, e studia i testi alfieriani con una semplicità fedele. Quest'atteggiamento critico, molto raro nel campo della letteratura contemporanea, rende evidente l'esigenza sollecitata dallo studioso, e cioé il ritorno alla tradizione, o per meglio dire ai miti. In questo caso invece il ritorno tanto rischioso suggerito dall'autore propone qualche problema sul livello linguistico e filosofico, il che trasforma subito il libro di Madarász in un *test* sull'interpretazione del linguaggio mitologico.

Il concetto aggiornato di mito, che è ben chiaro sin dall'inizio del libro, ha reso possibile per Madarász proporre una spiegazione nuova della tradizione e avversare le teorie contemporanee dell'interpretazione testuale.

Le ricerche della «scuola storicistica» (Madarász, 2004, p.15), come afferma l'autore stesso, gli hanno offerto un fondamento ottimo per gettare le basi del mito alfieriano. Il mito come narrazione di un popolo o esperimento della sua visione è molto legato alla storicità. In questo caso invece non si tratta del concetto 'abolito' della storia ma della *storia* come contesto universale, ossia spazio della vita, fuori dal peso dell'ordine cronologico. Ritengo importante sottolineare questa teoria contemporanea, condivisa anche da Madarász, perché altrimenti il rifiuto dell'egemonia tradizionale dell'interpretazione basata sul

metodo lineare degli eventi, atteggiamento critico molto diffuso nell'Ottocento ma popolare anche nei nostri giorni, sarebbe un fallimento.

A mio avviso si trova appunto in questo concetto metastorico la radice di quelle polemiche che si svolgono fra l'italianista contemporaneo e gli studiosi del Sette e dell'Ottocento, fra i quali si deve menzionare il nome di Francesco de Sanctis, di Benedetto Croce, di Mario Fubini, di Luigi Russo, di Raffaello Ramat e di Walter Binni. La presenza cosí forte dell'aspetto ricettivo, e cioè i riferimenti abbondanti alla letteratura critica al fine di assicurare valore omogeneo al libro, serve soprattutto per disegnare il panorama della ricezione della critica alfieriana. Il ruolo dell'aspetto ricettivo invece si esaurisce nell'interpretazione di vari saggi senza darne la loro tipologia. Dall'altra parte si deve affermare che l'autore non mirava alla presentazione del paradigma ricettivo della critica alfieriana. Suo scopo era di illustrare tutte le critiche rilevanti in un dialogo sempre vivace con il canone tradizionale, e sviluppare un'interpretazione individuale che sfrutta senz'altro i risultati delle ricerche precedenti.

Il dialogo continuo con il passato, che concepisce tutti i saggi critici come vari passi di un discorso tradizionale, apre gli orizzonti infiniti dell'intertestualità. Il cancello dei limiti testuali mette in dialogo la *Vita* con i drammi, le odi con i trattati e le satire con la prosa poetica. Oltre all'intertestualità interna che si basa sulla fratellanza dei testi di Vittorio Alfieri, si trovano vari esempi anche di quella esterna. L'autore crea un rapporto, con grande accuratezza scientifica, fra i testi danteschi, petrarcheschi, machiavelliani e quelli dello scrittore settecentesco.

Malgrado tutto questo, a mio avviso, il valore innovativo del lavoro presente sta in quella capacità omogenizzante-integrativa dell'atteggiamento critico che provoca un'interpretazione sempre diversa su ogni livello ricettivo. Madarász, insomma, tramite la sospensione delle differenze ideologiche e teoretiche, contingenti e pericolose di un modo di pensare legato alla linearità, rende i discorsi testuali di carattere diacronico in un discorso fortemente sincronico. Ad esempio nel caso della *Vita*, opera autobiografica di Vittorio Alfieri, Madarász mette in rilievo tre saggi critici: quello di Mazzini, di De Sanctis e di Benedetto Croce (*ivi*, pp. 59–60). Le interpretazioni, legate a diverse scuole critiche, vengono inserite nella teoria spesso dibattuta dalla critica, e cioè del carattere *Übermensch* o tirannide dei personaggi alfieriani.

Riassumendo diciamo che l'analisi/parafrasi delle opere alfieriane, che molto spesso sbocca nello sviluppo dello sfondo storico e del contesto culturale, approfittando anche dei risultati del metodo comparativo, mostra l'intenzione vera dell'autore che sta nel recupero della tradizione, o meglio dei miti. Secondo l'atteggiamento critico di Madarász, nell'opera alfieriana si possono distinguere tre livelli mitologici. I miti alfieriani, che abbracciano il vasto campo dall'autocreazione mitica alla formazione di una mitologia nuova settecentesca, vengono completati dal concetto innovativo dell'autore.

Al primo livello appartengono i testi autoreferenziali di Vittorio Alfieri. Le varie tappe della vita dello scrittore segnalate dai *Giornali*, dagli *Annali* e dalla *Vita* tracciano passo dopo passo la creazione del suo mito personale. L'invenzione di un ordine enigmatico dimostra che l'autore, proclamandosi «Cavaliere», vive ormai postumo a se stesso, figurandosi come un personaggio mitico nella posterità.

Ad un secondo livello, più complesso di quello precedente, sono i discorsi drammatici. Questo livello insomma viene costituito da quei testi referenziali che in modo esplicito dichiarano il valore mitico di un eroe poeticamente inventato. Questo atteggiamento, ricavato dai monologhi tragici recitati in prima persona, caratterizza soprattutto quei protagonisti enigmatici che tramite il loro passato mitico riescono a rinascere nella situazione presente. Saul, ad esempio, dalla sua prima entrata in scena è assorbito da un passato mitico, mentre Filippo e Myrrha ricevono la ma-

schera mitica soltanto dopo la loro esperienza umana.

I testi del terzo livello, a cui appartengono i trattati e le satire, sono stati scritti direttamente in un linguaggio mitico. Oltre a tutto ció l'aspetto più interessante del libro è senz'altro il gesto ermeneutico di Imre Madarász. Lo studioso, al fine di rendere più complesso il panorama della monografia, (ri)legge tutta l'opera alfieriana come manifestazione allegorica del mito. Tuttavia il mito si muove in due campi: da una parte è una strategia interpretativa, dall'altra è un linguaggio.

Il valore del libro viene rappresentato dalla sua protesta positiva contro la *mitologia bianca*, ossia le mitologie quotidiane delle teorie recenti. Barthes voleva togliere i colori e la semplicità primitiva alle favole antiche (ma non gli è riuscito), e creare la mitologia della modernità. Derrida vuole decostruire le storie mitiche per dimostrare il naufragio della metafisica, ma così forma la mitologia di se stesso. Il mito esiste o si crea anche nel proprio non-essere. Il mito come linguaggio e creazione ha più d'una ragione per prospettarsi diverso nella nostra contemporaneità.

Sulla letteratura

UMBERTO ECO
La Mancha és Bábel között
ford. [trad.] Imre Barna, Gecser Ottó,
Európa Könyvkiadó, Budapest 2004,
pp. 499.

BEÁTA TOMBI

È uscito recentemente presso la casa editrice Európa l'ultimo libro di Umberto Eco (Umberto Eco, *La Mancha és Bábel között*, Európa, Budapest 2004.) tradotto a quattro mani da Imre Barna e da Ottó Gecser. Il volume è una raccolta di scritti che può esser concepita come una continuazione delle *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, in ungherese uscito sempre presso Európa. Questi saggi invece vertono su un campo più vasto: oltre che sulle funzioni e sul ruolo della letteratura, discussi in tono colloquiale e in sé molto intelligente, l'autore si sofferma sul problema molto di moda della teoria della ricezione, sul problema intertestuale e su autori spesso frequentati come Dante, Nerval, Joyce e Borges, ma pure fa cenno ad alcuni eventi storici e dedica un saggio anche al mito (anti)americano. Gli scritti occasionali, che spesso ripercorrono gli argomenti discussi ormai tante volte, come la ricerca della lingua perfetta, la biblioteca di Borges o il mondo medievale, argomento molto caro all'autore, richiamano le stesse fonti d'interesse.

Prima di entrare con delle mie osservazioni nell'edizione ungherese espongo qualche riflessione sul testo originale. Una di queste osservazioni consiste nell'uso illogico del termine «ipertesto» menzionato solo una volta (cfr. p. 23) e quello dell'«intertesto» trattato in vari discorsi (cfr. pp. 177–202, 317–353, 450–496). A mio avviso questi termini usati da Eco superficialmente si basano su varie teorie letterarie non compatibili. L'ipertesto viene subito trattato nel primo saggio a proposito delle funzioni della letteratura. Secondo Eco la funzione più importante dell'ipertesto sta nel suo ruolo educativo e in quello creativo. Questo significa che i meccanismi ipertestuali apostrofati direttamente come «giochi», oltre la pratica della scrittura inventiva libera, possono anche modificare le storie creandone diverse. Ne risulta che questa forma nuova della narrativa presuppone la presenza stabile delle tradizionali «grandi storie». Innanzitutto si devono distinguere i due significati delle cosiddette «grandi storie»: 1. indicare i racconti del grande periodo moderno scritti con grande rispetto per le esigenze della norma tradizionale; 2. assumere il significato di un contenitore immenso di segni linguistici.

Non ci vuole tanto per rilevare la contraddizione fra questi significati. Nel caso in cui le

«grandi storie» vengono concepite come materia (pre)linguistica, portatrici di segni assenti, ossia lontani nello spazio, la massa delle storie diventa il substrato di ogni storia finita e non ancora realizzata. Questa definizione allora verte sull'egemonia dei vari discorsi. L'altro significato codificato sempre dall'autore, che permette invece la mobilità dei personaggi letterari e le navigazioni infinite nei corpi testuali, presume il valore identico anziché intertestuale dei diversi racconti. E siamo arrivati al termine molto specifico di intertestualità.

È ormai assodato che una delle teorie più importanti del postmoderno è l'invenzione dell'intertestualità. Questo nuovo meccanismo narrativo propone il ripristino dell'importanza dello spazio intertestuale per rendere possibile un itinerario fra i testi. Per esempio soltanto questo metodo rende possibile la creazione dei ponti testuali fra *Il nome della rosa* e *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni. Il carattere eterogeneo della narrativa intertestuale porta alla critica del valore universale delle metanarrative: i «grandi racconti» tradizionali siglati da un autore e da un titolo definitivo, si aprono e si diffondono nell'universo. Il testo insomma diventa il tessuto di varie tracce e delle tracce delle tracce. Questo significa che la narrativa ipertestuale di Umberto Eco in realtà è identica alla narrativa intertestuale. Fra parentesi si deve ancora ricordare che all'autore, parlando della funzione dell'ipertesto, non riesce di liberarsi dell'uso della terminologia del meccanismo intertestuale. Un esempio tipico è il riferimento continuo al concetto della «partitura», che fa parte del vocabolario ricettivo di Gadamer e di Jauss. (cfr. p. 17, 18, 19, 21)

Dopo queste riflessioni brevi procedo all'edizione ungherese del volume. La traduzione ungherese, lavoro di due traduttori esperti, conosciuti nel campo dell'italianistica ungherese, rende il linguaggio semiologico, autoriflessivo ed ironico di Umberto Eco in modo che esso serbi tutti i suoi tratti caratteristici. Questo significa che i traduttori hanno aderito meglio alle esigenze della lingua ungherese rispetto a quelle della lingua italiana. Questa operazione linguistica *ut orator* richiede una cura speciale particolarmente nel corso della trasposizone delle figure retoriche, delle locuzioni e dei modi di dire che sono legati a una cultura e tradizione concrete. Subito nel primo discorso si trova una locuzione che dà nell'occhio. Eco per raffigurare le possibilità immense dell'ipertesto usa una locuzione molto diffusa in Italia ma del tutto sconosciuta da noi: «penetrandolo come un ferro da maglia in un gomitolo di lana.» (ed. 2002, p. 18). In questo caso Ottó Gecser non ha creato la mera riproduzione dei significanti linguistici ma è andato a trovare una locuzione ungherese che a livello semantico fosse identica a quella italiana: «úgy hatolva beléjük, mint kés a vajba.» (ed. 2004, p. 23). Nonostante la differenza dei segni linguistici (se si provasse a mangiare il panino con il gomitolo invece del burro [vaj] ci si troverebbe in grande difficoltà), il significato funzionale della frase risulta adeguato. Ma gli esempi sono senza fine.

Vorrei inoltre accennare all'abilità filologica di Imre Barna e di Ottó Gecser. Vale a dire che la cura delle note dell'edizione ungherese è più rigorosa di quella italiana. Questo significa che i traduttori, e curatori degli scritti tradotti, indicano i parametri esatti anche di quei libri che nella versione italiana non sono segnalati. Per esempio mentre dalla traduzione risultano chiari tutti i dati dell'edizione ungherese del *Les mots et les choses [Le parole e le cose]* di Michel Foucault (cfr. ed. 2004, p. 173), dal libro di Umberto Eco manca anche la traduzione italiana dello stesso volume (ed. 2002, p. 125).

Detto in due parole: la traduzione mi consola. C'è invece una cosa da criticare: la modificazione del titolo originale. Il volume di Eco si intitola *Sulla letteratura* che nemmeno dai più benevoli può esser tradotto come *La Mancha és Bábel között – Irodalomról [Tra La Mancha e Babele – Sulla letteratura]*. Vediamo che la versione ungherese lascia in secondo piano il titolo principale, e prende titolo del sesto saggio del volume (pp. 157–176). La lettura del libro invece mi ha fatto capire che il cambiamento rivela una capacità particolare

da parte dei traduttori. Il titolo di questo testo è stato messo insieme mediante due *topoi* echiani riciclati ormai molte volte. Questi due nomi propri, La Mancha e Babele, secondo la tradizione letteraria appartengono a due canoni diversi: La Mancha è il recapito di Don Quijote, Babele invece è legato alla confusione linguistica. Tuttavia l'unico ponte che rendeva possibile il rapporto fra di loro è l'universo virtuale dei segni. Questo significa che gli elementi linguistici segnalati potevano esser equilibrati soltanto per merito della combinazione dei segni elementari. Vale a dire che il sesto discorso di Umberto Eco parla di quel gioco sperimentale che lavora da un lato sui significanti (distruggendo e riorganizzandoli in vari modi) e dall'altro sui significati linguistici, e cioè della letteratura. Babele si trasforma in una narrativa universale che in ogni caso rende possibile la sperimentazione linguistica effettuata dal Lettore, cavaliere de La Mancha, il nuovo Don Quijote avventuroso, capace di dominare le narrative intertestuali.

In questo caso invece secondo me non si tratta della decisione esatta o no dei traduttori ma della tutela giuridica degli autori.

In generale il vasto panorama degli scritti che studiano i vari aspetti della letteratura sono dominati da un paradigma semantico-pragmatico che spesso richiede la cooperazione molto attenta dei lettori. In realtà invece, a mio avviso, il libro presente parla del carattere inafferrabile della letteratura e della sua continua novità.

Strutture grammaticali nella prospettiva della linguistica moderna

GIAMPAOLO SALVI
LAURA VANELLI
Nuova grammatica italiana
Il Mulino, Bologna, 2004; pp. 368.

LÁSZLÓ TÓTH

Gli Autori del presente manuale di linguistica italiana – rompendo (in senso ovviamente positivo) con i principi e metodi didattici della linguistica tradizionale, che si proponeva di descrivere i fatti linguistici nell'ambito di un'analisi grammaticale o morfologica, o di un'analisi logica o sintattica – mettono le strutture morfologiche e sintattiche della lingua italiana in una dimensione scientifica profondamente differente da quella tradizionale. (Già dall'Indice balza evidentemente agli occhi il ruolo decisivo della determinatezza semantica delle strutture grammaticali – sintattiche, morfologiche.)

Questa grammatica di Giampaolo Salvi e Laura Vanelli – come si legge nella prefazione – si basa per molti aspetti sui principi teorici della *Grande grammatica italiana di consultazione* (a cura di Renzi, L., Salvi G., e Cardinaletti, A.), e viene considerata come il rinnovamento di un manuale precedente degli stessi autori, pubblicato nel 1992 con il titolo *Grammatica essenziale di riferimento della lingua italiana* (Firenze, Le Monnier-De Agostini). Nonostante il fatto che le radici di questa *Nuova grammatica* risalgano, in fondo, alle opere citate sopra, essa non rappresenta una qualsiasi 'riduzione' della *Grande grammatica di consultazione* da una parte, e non va vista come un semplice 'completamento' della *Grammatica essenziale*, dall'altra. In questo manuale, come dicono gli Autori, hanno avuto la possibilità «di correggere, integrare e ampliare molti capitoli che nell'opera precedente avevano potuto avere un trattamento solo approssimativo in mancanza di punti di riferimento adeguati» (p. 12). Il linguaggio del lavoro è più discorsivo, i trattamenti sono più espliciti e didattici; inoltre molti cambiamenti sono dovuti ai nuovi risultati registrati dalla ricerca linguistica negli ultimi tempi (cfr.: ibid.).

Nel presentare brevemente il manuale in questione, per ragioni di spazio ci soffermeremo soltanto su alcuni punti (tra i numerosissimi) che a nostro parere possono destare la curiosità di chi utilizza questa *Nuova grammatica italiana* sia come insegnante, sia come studente.

Oltre alle parti aggiuntive (iniziali e finali) il manuale comprende quattro parti principali ben distinte dal punto di vista sia contenutistico che strutturale. La parte teorica prece-

dente la Parte prima, comincia con le definizioni di alcuni concetti, termini che sono indispensabili per la comprensione dei ragionamenti successivi, come enunciato, parola, frase, morfologia e sintassi, sintagma, proposizione, frase semplice e frase complessa, elementi nucleari ed extranucleari, testa, argomenti, categorie funzionali, ruoli semantici e funzioni grammaticali, tipi di elementi extranucleari, la funzione attributiva. Osserviamo tra parentesi che la definizione di tali termini all'interno di un lavoro scientifico è molto importante, innanzi tutto perché i vari concetti vengono definiti dai diversi specialisti in diverse maniere; basti rammentare che la linguistica generale tiene conto di più di 200 definizioni della frase, ma anche nella questione del sintagma esistono differenti opinioni, per non parlare della distinzione o meno tra frase e proposizione.

La Parte prima ripartita in 8 capitoli è dedicata all'esame della frase semplice; vengono trattati i seguenti argomenti: la frase nucleare e i ruoli semantici; la struttura (sintattica, semantica, comunicativa) della frase; funzioni grammaticali; classificazione lessicale dei verbi; le principali strutture della frase (struttura accusativa, inaccusativa, quella con essere), costruzioni che modificano le valenze dei verbi, l'accordo, il verbo). Per quanto riguarda il filo conduttore di questa parte, la frase viene definita «in base al concetto di costruzione grammaticale, intesa come una combinazione di parole governata da regole» e cioè la frase è «la sequenza massima in cui vigono delle relazioni di costruzione» (pp. 16-17). La concezione basilare di frase rappresentata in questo lavoro è analoga a grandi linee alla teoria sintattica sviluppata da Tesnière (1959). Gli elementi nucleari, obbligatori (testa e argomenti) sono ben distinti dagli elementi extranucleari della frase. Osserviamo che il termine *argomento* è stato introdotto dalla linguistica moderna (J. D. McCawley, D. Parisi, F. Antinucci), Tesnière adopera il termine *attante* per lo stesso elemento. Nella slavistica si preferisce lo stesso termine, mentre, per es. la linguistica strutturale ungherese privilegia il termine *argomento* (cfr.: L. Tesniere, *Éléments de syntaxe structurale.* Paris, 1959; Apreszjan – Páll, *Orosz ige magyar ige. Vonzatok és kapcsolódások 1.* Tankönyvkiadó, Budapest, 1982: Kiefer Ferenc (szerk.), *Strukturális magyar nyelvtan 1. Mondattan.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1992). In Salvi – Vanelli troviamo una distinzione funzionale molto sottile tra argomento (valenza) e attante, in quanto i due termini sono riferiti a due diversi settori d'analisi linguistica: gli attanti si situano al livello della realizzazione semantica (sono i partecipanti dell'evento descritto del verbo), gli argomenti si situano al livello della struttura sintattica (sono la realizzazione sintattica).

Il verbo – come dicono gli Autori – oltre alla quantità degli argomenti determina anche il loro ruolo semantico (agente, esperiente / termine / possessore/, oggetto, luogo / meta / origine). Per esempio, il soggetto oltre alle proprietà sintattiche (sulle quali ora non ci soffermiamo) dispone di proprietà semantiche particolari come attante con il ruolo semantico più saliente: Giovanni mangia la minestra (AGENTE); Giovanni ha ricevuto una lettera (TERMINE); Giovanni vede Maria (ESPERIENTE); Giovanni possiede una casa (POSSESSORE); Giovanni è caduto (OGGETTO); La bottiglia contiene un solvente (LUOGO); Questo coltello taglia poco (STRUMENTO). Interessante è il ragionamento sullo STRUMENTO in funzione nucleare (argomentale), come nel caso precedente, ed extranucleare / Ha tagliato il salame con un coltello affilatissimo/. Per puro interesse notiamo che nella struttura profonda lo stesso strumento sarebbe un elemento nucleare in quanto la struttura superficiale (come questa) sarà riconducibile a quella di / Ha usato un coltello affilatissimo per tagliare il salame / (Cfr.: G. Lakoff, *Instrumental adverbs and the concept of deep structure: Foundations of Language 1*. 4–29; 1968).

Il soggetto come primo argomento ha un ruolo importante pure nella differenziazione delle strutture accusative (quando il soggetto occupa la posizione esterna rispetto al sintagma verbale) da quelle inaccusative (quando il soggetto occupa la posizione dell'oggetto

diretto, interna al sintagma verbale). Nel lavoro di Salvi – Vanelli anche questi tipi di costruzione vengono presentati ad alto livello scientifico con un trattamento logico e con una didattica eccellente. In proposito, un insegnante di scuola che utilizzi il presente manuale in qualità di guida scientifica, potrebbe chiedersi che senso abbia complicare la grammatica con tali categorie. A prima vista può sembrare superflua l'introduzione di certi concetti, ma se pensiamo, ad esempio, alle costruzioni come la costruzione passiva, il si passivo, i verbi inerentemente riflessivi – tanto per menzionare i casi forse più frequenti nella scuola – dobbiamo tener conto sempre delle costruzioni inaccusative. In quanto abbiamo toccato il passivo, non possiamo non richiamare l'attenzione ad un fatto importante. Le grammatiche di scuola, i manuali d'italiano, dedicano una particolare attenzione alla costruzione passiva (per giunta, la trasformazione attivo → passivo e viceversa fa costantemente parte dei compiti di esami d'ammissione per iscritto per chi vuole specializzarsi in italiano) sottolineando che la forma passiva è possibile solo con i verbi transitivi, ma non considerano importante osservare con quali verbi transitivi non si può formare il passivo. Nel lavoro di Salvi e Vanelli troviamo la risposta anche a questa domanda (cfr.: p. 71). Può rivestire un particolare interesse l'esame sia degli ausiliari del passivo che l'analisi della costruzione del si nelle diverse sue funzioni.

Il verbo – al quale viene dedicato il capitolo 8 della prima parte – da più punti di vista può essere considerato come parte del discorso per eccellenza. Oltre alla capacità di fornire una serie di informazioni, il verbo risulta il centro sintattico della frase in quanto intorno ad esso si collocano gli altri elementi frasali. Introduce questo capitolo la Morfologia del verbo, all'interno della quale vengono trattate – tra l'altro – le diverse categorie grammaticali del verbo, le varie forme verbali; viene prestata una particolare attenzione alla flessione verbale (regolare e irregolare) e alle classi flessionali (coniugazioni). È stata presentata con grande cura la questione dell'uso dei tempi, che comprende le categorie di tempo, aspetto e azione del verbo. Si vuole sottolineare in proposito che gli Autori della *Nuova grammatica italiana* non trascurano neanche una categoria come l'aspetto verbale (insieme con l'azione verbale), alla quale alcuni specialisti ascrivono una importanza secondaria nella linguistica italiana e ne parlano come di una categoria controversa. Pare che la controversia pian piano si stia sciogliendo grazie anche a questo lavoro.

La parte seconda, comprendente sette capitoli, si occupa dei sintagmi, della struttura interna dei sintagmi (nominale, aggettivale, preposizionale, avverbiale, pronomi personali, sintagmi interrogativi). Come si legge nel capitolo 0.5. i sintagmi sono sequenze di parole che si comportano come delle unità e che corrispondono ai criteri dello spostamento, della sostituibilità, dell'enunciabilità in isolamento e della coordinabilità (pp. 18–19). In questa sede vengono definiti concetti fondamentali come le parti del discorso e la loro relazione con i cosiddetti modificatori, la testa, categorie lessicali, complementi, attributi, categorie funzionali – tutti questi concetti sono trattati secondo una prospettiva moderna, in una nuova accezione. Forse non tutti i nostri studenti hanno sentito prima, la ragione per la quale i pronomi personali vanno considerati in realtà dei «pro-sintagmi» piuttosto che «pro-nomi». Oppure che cosa s'intende per «espansione o 'proiezione' della testa del sintagma»? Queste risposte le lasciamo aperte, le troverà nel manuale chi s'interessa delle questioni del genere. Il sintagma nominale (SN) – non per niente – occupa in questa parte uno spazio abbastanza considerevole; il lettore è invitato ad un'analisi dettagliata e globale degli argomenti come morfologia del nome, modificatori prenominali, struttura del SN, modificatori del nome (sintagmi aggettivale, preposizionale, nominale e tipi di proposizioni).

La terza parte del manuale prende in esame – a partire da un quadro generale di subordinazione, complessi verbali e frasi ridotte, e classificazione delle proposizioni – la struttura della frase complessa. Ricordiamo tra paren-

tesi che secondo la concezione degli Autori la proposizione (o frase subordinata) è una unità frasale (intermedia tra le parole e la frase, insieme con il sintagma) «che svolge, in una frase più ampia, la stessa funzione che vi svolgerebbe un sintagma» (p. 19). La differenza tra frase semplice e quella complessa sta nel fatto che nella prima tutti i costituenti sono dei sintagmi, nella seconda invece almeno uno di essi deve essere una proposizione. Le proposizioni si analizzano secondo la forma e la funzione. Quanto alla forma, si suddividono in frasi ridotte, proposizioni all'infinito, al gerundio, al participio e proposizioni di modo finito, in seno alle quali viene trattato l'uso del congiuntivo, un argomento 'sempreverde' per gli stranieri. Non è meno 'grave' per l'importanza e per la complessità e complicatezza del carattere neanche il tema della concordanza dei tempi. Non possiamo non soffermarci su una osservazione fatta in proposito dagli Autori, la quale manca – per quanto noi sappiamo – quasi in tutti gli altri manuali, ma della quale sicuramente si interesseranno gli insegnanti di lingua italiana: quando gli eventi descritti nella frase matrice e in quella subordinata sono posti esplicitamente in due settori temporali differenti (uno prima e uno dopo il tempo dell'enunciazione), nelle subordinate all'indicativo, la concordanza dei tempi non si applica; fanno eccezione gli eventi «controfattuali»: / Carlo mi ha promesso che verrà / viene a trovarmi domenica prossima; Carlo mi aveva promesso che sarebbe venuto /veniva / *verrà a trovarmi domenica prossima, ma poi mi ha detto che ha troppi impegni e deve rimandare la visita / (p. 264). Le proposizioni, in base alla loro funzione, si ripartiscono in proposizioni argomentali, extranucleari e attributive (relative).

La parte quarta sotto il titolo *Problemi generali* abbraccia sempre una serie di argomenti importantissimi, come l'ordine delle parole, la negazione, la profrasi, la deissi e la formazione delle parole. Delle questioni analizzate in questa parte cogliamo soltanto due problemi frequenti, che hanno importanza pure nell'insegnamento della lingua italiana nelle scuole (non soltanto nelle università). Sui manuali di scuola abbiamo imparato che la ripresa pronominale dell'oggetto diretto è obbligatoria quando questo viene collocato all'inizio della frase (dislocazione a sinistra dell'oggetto diretto): / La mamma, non la vedo da un pezzo. / Non sarà probabilmente inutile ricordarci che nel caso di una anteposizione contrastiva non abbiamo tale ripresa dell'oggetto diretto: / Tuo fratello, ho incontrato, non tuo cugino / (pp. 310–311). Infine, l'ultima nostra osservazione si riferisce alla deissi spaziale (verbi deittici di movimento: andare, venire) e ha relazione (anche se in senso «negativo») con la stessa costruzione ungherese. Cerchiamo pure di far tradurre ai nostri studenti una frase ungherese come: / Holnap elmegyek veled színházba /. Tra le soluzioni troveremo spesso la variante: / Domani *vado con te a teatro /, invece di / Domani vengo con te a teatro /. Non sbaglieranno mai, con grande probabilità, coloro che consultano questo manuale regolarmente e conseguentemente, e non solo in questi casi menzionati sopra, ma neanche in altri casi che richiedono la conoscenza globale della grammatica italiana. Il manuale è corredato di una bibliografia aggiornata, selezionata con massima cura.

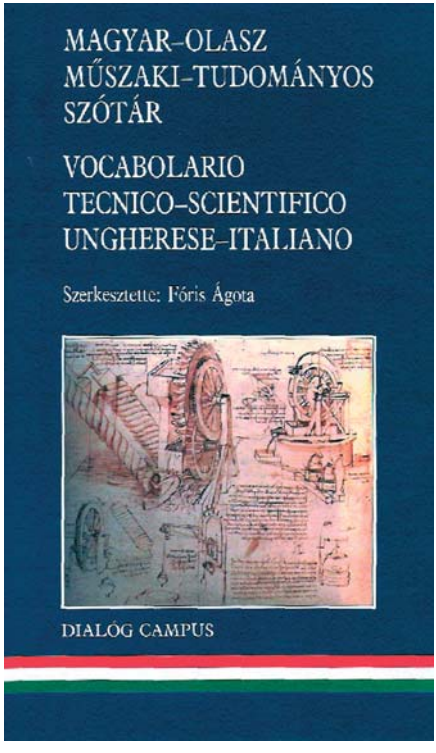
Rendendoci conto del fatto che in poche pagine è impossibile dare un quadro completo in modo esauriente di un lavoro scientifico di tale portata, il nostro scopo non poteva essere altro che richiamare l'attenzione degli interessati su un 'prodotto' scientifico unico nel suo genere nell'italianistica contemporanea, che in un linguaggio chiarissimo e comprensibile per tutti fornisce informazioni teoriche e pratiche (intendiamo soprattutto la quantità degli esempi) molto profonde e utili sulla grammatica della lingua italiana. La *Nuova grammatica italiana* di Giampaolo Salvi e Laura Vanelli può essere utilizzata come manuale dagli specialisti, linguisti, docenti universitari, dai docenti delle scuole superiori, dagli insegnanti di scuola e dagli studenti che si preparano agli esami di linguistica italiana, ma può servire come guida scientifica per tutti coloro che fanno delle ricerche nel campo della linguistica italiana (o generale).

Vocabolario tecnico-scientifico ungherese-italiano

FÓRIS ÁGOTA
Magyar–olasz műszaki-tudományos szótár. Vocabolario tecnico-scientifico ungherese–italiano.
Dialóg Campus Kiadó, Budapest–Pécs, 2002, pp. 458.

GABRIELLA TÓTH–ZSUZSANNA FÁBIÁN

Il *Vocabolario tecnico-scientifico ungherese–italiano*, pubblicato nel 2002, è un'assoluta novità sul mercato lessicografico e, come tale, colma, nello stesso tempo, una lacuna pluridecennale. La necessità di un vocabolario tecnico *(műszaki szótár)*, in verità, era stata riconosciuta da alcuni professori della Cattedra di Italianistica dell'Università Eötvös di Budapest già agli inizi degli Anni Settanta. La mancanza di una tale opera si faceva sentire sempre più pesante, parallelamente allo svilupparsi sempre più dinamico dei rapporti commerciali tra i due Paesi. Il passo decisivo è stato poi fatto nel 1995, quando in base ad un accordo dei ministri per l'industria dei due Paesi furono stanziati dei fondi statali per la realizzazione del vocabolario (v. *Prefazione*), attraverso la quale sarebbe stata più facile la cooperazione economica e scientifica tra i due Paesi, nonché sarebbero state soddisfatte le esigenze del pubblico nella formazione professionale a livello medio e superiore *(Introduzione)*.



A questo punto non possiamo evitare di notare che sarebbe altrettanto auspicabile una pronta pubblicazione anche di un dizionario

giuridico-economico-amministrativo la cui mancanza – vista la grande intensità dei rapporti tra i due Paesi anche in questi settori – potrebbe compromettere seriamente i nostri rapporti bilaterali.

L'obiettivo del *team* di collaboratori del *Vocabolario* che presentiamo in questa sede è quello di preparare una coppia di vocabolari in ambedue le direzioni; la parte italo-ungherese è coordinata dalla prof.ssa Zsuzsanna Rozsnyói (Università di Bologna), quella ungaro-italiana invece fa capo ad Ágota Fóris (Università di Pécs), che negli ultimi anni è una delle personalità più attive nel campo lessicografico italofono in Ungheria, e ha al suo attivo non solo numerosi saggi in questo settore, ma prende parte anche all'organizzazione delle istituzioni lessicografiche (congressi, commissioni ecc.). Notiamo che nell'attuale momento tarda ancora a comparire la parte italo-ungherese.

Secondo l'intento dei redattori nel *Vocabolario* sono stati raccolti i termini di uso più frequente nei settori tecnico-scientifici, i quali sono elencati tassativamente alle pp. XXI–XXII del *Vocabolario* (a mo' d'esempio ne scegliamo i seguenti: aeronautica, agricoltura, astronomia, automobilistica, biologia, biochimica, geografia, geologia, fotografia, tipografia, e tra le diverse «industrie» quella plastica, petrolifera, del legno, delle scarpe, del vetro, dello zucchero ecc.). Tra di essi ne troviamo alcuni che, secondo noi, non appartengono strettamente al campo tecnico-scientifico (come per es. polizia, assicurazione), ma rientrerebbero meglio in un vocabolario giuridico-amministrativo.

Per il numero delle voci («ben 40.000 parole ed espressioni», *Introduzione* p. XX), il *Vocabolario* si colloca tra quelli di media grandezza (sebbene in mancanza dell'indicazione precisa dei caratteri non si possa fare una stima dimensionale più precisa). Per quel che riguarda la scelta del corpus, ci si è basati soprattutto sulla competenza e sui materiali concreti di interpreti e 'addetti ai lavori', a cui sono stati affidati interi settori da elaborare, ma anche sulla consultazione parallela di diversi dizionari mono e bilingui (*Introduzione* pp. XX–XXI).

Il *corpus* accoglie diversi vocaboli di origine straniera divenuti ormai indispensabili, soprattutto nel settore dell'informatica. Per essi sarebbe stata auspicabile una trascrizione fonetica (che in questo caso poteva essere la stessa per ambedue le lingue). Per gli esponenti tipo **AP** *(inf.)* pagina attiva, **IX** *(inf.)* registro indice, **OMR** *(inf.)* lettura ottica di marche ecc. (che sono certamente il più delle volte di origine straniera) avremmo visto volentieri la 'soluzione' per esteso delle parole abbreviate. Sentiamo inoltre la mancanza dell'indicazione dell'accento nelle parole italiane (almeno nei casi 'difficili'), essendo questo *Vocabolario* strumento anche di interpreti e non soltanto di coloro che lo useranno nella produzione scritta.

Soffermandoci ancora sulla scelta del *corpus* e concretamente sui lessemi presenti nel *Vocabolario,* notiamo la mancanza dei vocaboli squisitamente ungheresi, come alcune specialità gastronomiche *(beigli, pörkölt, gulyásleves, palacsinta, téli szalámi)* che, a nostro avviso, non avrebbero dovuto essere tralasciati, mentre nello stesso tempo sono presenti vocaboli dal significato generico come *összeseper, ébresztôóra* (a quale campo settoriale appartengono?), *gyarmat,* ecc.

Per quel che concerne l'impostazione del *corpus*, la 'macrostruttura', le voci si susseguono in ordine rigorosamente alfabetico, dove «rigorosamente» deve essere inteso in senso stretto, fatto da cui scaturiscono soluzioni insolite per gli utenti abituati alle consuetudini della lessicografia classica. Il metodo scelto dalla redattrice Fóris rende, da una parte, l'uso del *Vocabolario* molto facile: tutto, anche le espressioni composte di più elementi, sono disposte nell'ordine alfabetico del primo elemento e solo raramente vengono creati dei lemmi lunghi (tipograficamente «*blocchetti*», ungh. *szócikk*) che riassumono tutte le accezioni e le diverse collocazioni delle singole parole. D'altra parte, malgrado questa semplicità metodologica (che appartiene, come spiegato dalla redattrice in alcune sue opere di tipo

teoretico al cosiddetto «cambio di paradigma», che sarebbe avvenuto nella lessicografia in conseguenza dell'uso del computer), gli utenti abituati al sistema tradizionale, che ama vedere e presentare un lessema nella sua totalità e complessità, possono trovarsi in difficoltà nella ricerca di determinate espressioni.

Vediamo alcuni esempi. – L'espressione *nincs derékszögben* è collocata sotto *nincs* e non sotto *derékszög* (e nello stesso tempo nel lemma di quest'ultimo non si ha nessun rimando a *nincs).* L'aggettivo *derékszögű* è, a sua volta, lemma autonomo (con due accezioni, ungh. *aljelentés*), ma poi riappare ancora all'inizio di tre altri lemmi autonomi *(derékszögû háromszög, derékszögű koordináták* e *derékszögű koordináta-rendszer* ecc.). – Abbiamo un esponente *tölgyfa* con due equivalenti in italiano, ambedue specificati (giustamente) anche con i nomi latini, si tratta quindi in ambedue i casi degli alberi. Un primo problema è che il nome degli alberi in ungherese viene indicato senza l'elemento *fa,* perché quando esso è presente si tratta dei singoli tipi di legno (infatti, è giusto come esponente *akác,* ma è sbagliato *szilfa;* da questo punto di vista bisognerebbe eseguire un lavoro di uniformazione). L'altro problema è costituito dal fatto che i sottotipi di *tölgy* non si trovano nel proprio lemma, ma separatamente sotto il primo elemento specificatore, quindi sotto *kocsányos tölgy, kocsánytalan tölgy, molyhos tölgy* (lo stesso discorsco vale per *nyár* e *kanadai nyár*). Siccome mancano anche i necessari rimandi, l'utente non potrà «usare questo vocabolario anche a mo' di enciclopedia», come siamo soliti fare. – Per quel che riguarda *heveder,* abbiamo una sequenza di 13 entrate in grassetto: **heveder** (1), **hevedercsavar** (2), **hevederes lánc** (3), **hevederes sínillesztés** (4), **hevedergerenda** (5), **hevederhézag** (6), **heveder illesztési felülete** (7), **hevederkamra** (8), **hevederkötés** (9), **hevederlánc** (10), **hevederlemez** (11), **hevederrel összeköt** (12), **hevedertörés** (13) (tutte seguite dagli equivalenti in italiano [numerazione nostra])**.** Come vediamo, in quest'elenco rigorosamente alfabetico sono presenti – oltre la parola-base – espressioni il cui primo elemento è appunto la parola *heveder,* una volta anche suffissata, ma sempre come esponente *(hevederrel),* inoltre parole composte ed espressioni con la variante aggettivale *hevederes.* Nel sistema 'classico' avremmo avuto come esponenti **heveder** (facente lemma con 7 e 12), **hevederes** (facente lemma con 3 e 4) e le singole parole composte; inoltre, bisognerebbe assolutamente riportare (fatto che in questa concezione non è ovvio), *hevederes lánc* nel lemma di *lánc, heveder illesztési felülete* sotto *felület, hevederrel összeköt* (anche) sotto *összeköt,* ecc. Esempi di questo tipo abbondano nel *Vocabolario.* Pensiamo che per questa ragione fondamentale nel caso del *Vocabolario tecnico-scientifico* sarebbe più corretto parlare di una 'nomenclatura' o di un 'vocabolario nomenclatore', e non di un vocabolario in quel senso classico della parola che considera un lessema il centro di un lemma su cui viene costruita tutta la struttura di significati e di usi del lessema stesso.

Si colloca tra macro e microstruttura la questione della separazione e della rappresentazione della polisemia e dell'omonimia. A proposito di questo 'compito' del lessicografo non troviamo nessun cenno nella forse fin troppo succinta descrizione dei criteri adoperati nel corso della redazione (Introduzione, p. XX*).* Pare che il *Vocabolario* non faccia attenzione alla differenziazione dell'omonimia dalla polisemia, infatti ambedue vengono segnalate con numeri arabi dopo l'esponente, metodo assai strano e poco lodevole perché rafforza nell'utente l'amalgamazione, sbagliata, di questi due importanti tipi dei rapporti di significato. (Esempi per omonimia*:* ***nyár 1.*** *estate* ***2.*** *<fa> pioppo* (Populus sp.); ***ár 1.*** *prezzo* ***2.*** *<víz> corrente* ***3.*** *<áradás> inondazione* ***4.*** *<szerszám> punteruolo.* Esempi per polisemia*:* ***íz 1.*** (alim.) *sapore, gusto* ***2.*** *<lekvár> marmellata* ***3.*** (mecc.) *articolazione;* ***összeerősít 1.*** *unire insieme* ***2.*** (legn.) *incastrare* ***3.*** *<csövet> abboccare; ecc.* Come vediamo, vengono adoperate, giustamente, delle parole-guida (ungh. irányítószavak) o delle abbreviazioni relative al linguaggio settoriale che rendono chiaro di quale significato si tratti).

Quanto alla 'microstruttura' del vocabolario, all'esponente (ungh. *címszó*) riportato in semigrassetto seguono le abbreviazioni (tra parentesi rotonde e in corsivo) riferentesi ai linguaggi settoriali e l'equivalente italiano. Vengono segnalate anche informazioni grammaticali relative alle parti del discorso, al numero e al genere dei sostantivi. Le parole-guida (di cui sopra) sono state collocate tra parentesi a punta.

In conclusione possiamo sottolineare il grandissimo merito del *Vocabolario*, consistente nel fatto che finalmente sono divenute accessibili, almeno in parte, le terminologie finora custodite severamente da poche persone in contatto diretto con i singoli linguaggi settoriali. Il lavoro di Ágota Fóris e dei suoi collaboratori è un vocabolario utile prima di tutto per i professionisti, ma lo useranno con grande profitto tutti coloro che intendano (o siano costretti a) specializzare le loro conoscenze dell'italiano in questa direzione. Riteniamo, nello stesso tempo, che sarebbe utile pubblicare il materiale contenuto in questo *Vocabolario* anche in opuscoli autonomi per ciascun settore, rendendo in questo modo più agevole (e meno costoso!) il lavoro dei traduttori e degli interpreti attivi nei singoli campi specifici.

Dizionario italiano ungherese

KOLTAY-KASTNER JENŐ–JUHÁSZ ZSUZSANNA:
Magyar–olasz kisszótár.
Dizionario ungherese–italiano.
Budapest, Akadémiai Kiadó. 2002.
pp. XVI, 672.

KATA BENE

Il *Dizionario ungherese–italiano* (in questa segnalazione: *Dizionario)* è stato pubblicato nel 2002 (mentre la data della pubblicazione del volume parallelo *italiano–ungherese,* ad opera di Gyula Herczeg e sempre di Zsuzsanna Juhász, è l'anno 2003). I redattori dell'opera, Jenő Koltay-Kastner e Zsuzsanna Juhász, sono gli stessi del *Dizionario ungherese–italiano* di media grandezza[198] pubblicato nel 2000, fatto che presuppone coerenza e somiglianza tra le due opere. Infatti, il direttore responsabile del volume, Mária Nagy, chiarisce nella prefazione che gli autori del *Dizionario* hanno preso come punto di partenza il suddetto dizionario (e non quello redatto da Gyula Herczeg[199] che era, per lunghi decenni, il 'piccolo' vocabolario ungherese-italiano). Nella parte introduttiva, inoltre, viene dichiarato che sulla scorta dei recenti cambiamenti economici, sociali e tecnologici, il *Dizionario* «si presenta con un corpus di voci specchio della situazione linguistica attuale, a sua volta integrato da una scelta di esempi della lingua viva»[200]. Mária Nagy richiama l'attenzione anche sul fatto che le voci del *Dizionario* contengono molte più informazioni grammaticali rispetto ai dizionari simili pubblicati nel passato, fornendo così un aiuto importante per la costruzione delle frasi (sintassi), e facilitando l'uso attivo della lingua.

Secondo i nostri conteggi la media del numero dei lemmi in una pagina del *Dizionario* è 37, quindi possiamo ritenere assolutamente valida la cifra 24000 indicata sulla copertina come totale dei lemmi presenti nel volume. Rispetto al *Piccolo dizionario ungherese–italiano* redatto da Gyula Herczeg[201] e usato fino al 2002 in Ungheria (in cui in una pagina sono presenti circa 23 lemmi e quindi nell'intero volume circa 17000) si tratta qui di un aumento notevole di nuove voci. Ci rammarichiamo soltanto per il fatto che non vengano indicati, nella parte introduttiva al *Dizionario*, i criteri adoperati nella selezione delle 24000 parole. Nella *Prefazione* al 'piccolo dizionario' è anche sottolineato il fatto che esso offre una base di consultazione non solo a coloro che sono ancora alle soglie dello studio della lingua italiana, ma anche a quelli che sono già ad un livello più avanzato, quindi il presente volume non vuole essere un dizionario 'tascabile' contenente soltanto parole ed espressioni di

base, ma vuole diventare – con meno voci ma con una qualità simile – una specie di estratto, una riduzione solo quantitativa del *Dizionario ungherese–italiano* di media grandezza.

Per quel che riguarda le caratteristiche fisiche del *Dizionario*, notiamo che il colore verde della copertina ricorda l'aspetto dell'appena menzionato *Dizionario ungherese–italiano* di media grandezza. I nomi degli autori e il titolo sono riportati sul frontespizio con lettere bianche e rosse, facendo in tale modo riferimento, assieme al verde della copertina, ai tre colori della bandiera italiana (e nello stesso tempo anche a quella ungherese) – metodo usato forse fin troppo spesso dalle case editrici allo scopo di un primo richiamo per i futuri utenti. L'aspetto tipografico del testo è moderno e chiaro: le parole-esponenti sono scritte in grassetto, le abbreviazioni e le (giustamente numerose) parti esplicative in corsivo (e tra parentesi quadre), gli equivalenti italiani in caratteri 'normali'. I segni ed i simboli usati sono semplici e chiari, e coincidono in gran parte con quelli usati tradizionalmente nella lessicografia ungherese. Sulle prime ed ultime due pagine del volume troviamo le tavole che spiegano la costruzione dei lemmi, l'elenco delle abbreviazioni e dei segni.

Per quel che riguarda la struttura dei lemmi, notiamo che viene indicata (con numeri romani) l'appartenenza degli esponenti alle varie categorie grammaticali (es. **reggel** I. *hsz* la mattina, di mattina II. *fn* mattina, mattino). Nel caso dei verbi è indicata (sempre con numeri romani) la transitività/intransitività dei verbi (es. **felmond** I. *ts [leckét]* presentare, ripetere (la lezione) II. *tn [munkavállaló]* licenziarsi). Per gli equivalenti italiani viene indicato il genere (ed eventualmente il numero) dei sostantivi. Se un equivalente è un verbo irregolare, ciò è segnato con un asterisco; la coniugazione dei verbi irregolari (ma anche quella dei regolari) si trova in appendice sulle ultime pagine del *Dizionario*, nella forma di una vera e propria sintesi dell'intera coniugazione verbale italiana. Negli equivalenti italiani l'accento tonico (delle parole non piane e non tronche) viene indicato da un punto posto dopo la vocale della sillaba tonica accentata (es. su·bito, pra·tico).

Le diverse accezioni, cioè i diversi significati legati tra di loro di uno stesso lessema (polisemia) vengono distinti da numeri arabi, ad esempio: **levél** 1. *növ* foglia 2. *[írott]* lettera; **körte** 1. pera 2. *vill* lampadina. Gli omonimi, parole uguali nelle loro forme, ma differenti nel significato, sono indicati, nel modo ormai consueto della lessicografia, da numeri arabi messi in esponente, ad esempio: **nyár**[1] estate **nyár**[2] → nyárfa; **vár**[1] *fn [palota]* castello **vár**[2] I. *ts* 1. aspettare. Le forme alterate e derivate sono riportate come lemmi distinti: **áru - árus**, **ás - ásó**. Le forme con il suffisso diminutivo o accrescitivo non appaiono, probabilmente per mancanza di spazio, poiché il dizionario qui analizzato è un dizionario di modeste dimensioni.

Secondo l'intenzione degli Autori, in questo dizionario vengono indicate le reggenze dei verbi, degli aggettivi e dei sostantivi; esse sono indicate dalle coppie (**vki/vmi**) (q/qc) precedute nell'italiano, se necessarie, da diverse preposizioni; ad esempio: **megköszön** *tn i* (**vkinek vmit**) ringraziare (q. di qc.). Rispetto alla maggior parte dei dizionari ungherese-italiano precedenti, la rappresentazione delle reggenze avviene in un modo coerente ed approfondito, ma si notano alcuni problemi e mancanze ricorrenti. Tra questi menzioniamo che – conformemente a quanto si legge nella parte introduttiva – «la reggenza dei verbi transitivi non viene indicata»; ciò significa che accanto ai verbi classificati come transitivi non appare il simbolo qc. del (pur obbligatorio) oggetto diretto. In alcuni casi invece si trovano verbi con l'oggetto diretto indicato, senza spiegazione, come nel caso di un'accezione del verbo **elad** *[ajándékoz]* (**vmit vkinek**) regalare (qc. a q.). – Inoltre, le strutture argomentali sono lacunose, le reggenze facoltative sono riportate raramente e non si distinguono (tipograficamente) da quelle obbligatorie. Infatti, nel *Dizionario* le reggenze sono sempre racchiuse tra parentesi tonde (pratica già presente nel *Dizionario ungherese-italiano* di media grandezza). A mio avviso l'uso delle parentesi

tonde suscita l'idea della facoltatività, esse indicano ormai generalmente nella lessicografia specifica un elemento omissibile. Crea un'ulteriore confusione che, secondo la tabella (all'inizio del volume) che spiega la costruzione dei lemmi, nel dizionario la parentesi tonda indicherebbe le reggenze appartenenti alle voci lessicografiche, ma secondo quanto detto nell'elenco dei simboli usati (alla fine del volume) le parentesi tonde avrebbero la funzione di racchiudere delle parti che possono essere omesse. Da queste due indicazioni in contrasto tra di loro l'utente potrebbe arrivare alla conclusione, assolutamente sbagliata, che «le reggenze possono essere sempre omesse». – Dato che il soggetto e l'oggetto diretto non vengono quasi mai riportati come argomenti nelle strutture delle voci verbali, manca anche la loro caratterizzazione semantica. Mancano spesso anche le reggenze in forma di frase subordinata. Nel caso del verbo **elhatároz** (**vmit**) decidere (qc. v. di inf.) non viene indicata la possibilità delle frasi subordinate all'indicativo, introdotte dalle congiunzioni **hogy** o da **che.** (Si riscontrano lacune dello stesso tipo anche nel caso dei verbi **elmesél**, **elfogad**, **kijelent**.)

Con certi verbi ed espressioni il congiuntivo è obbligatorio; in questi casi tra parentesi quadre si trova l'indicazione *[kötőmóddal]*, ma spesso l'indicazione dell'uso obbligatorio del congiuntivo manca o appare solo negli esempi: **fél** *[udvariasan]* **~ek, hogy már késő** *temo che sia già tardi*. Nel caso del verbi *credere, pensare e ritenere,* equivalenti dell'esponente ungherese **vél**, l'uso del congiuntivo non è indicato ed appaiono solo esempi con l'oggetto diretto o con frasi implicite: **vél**, **gondol** ritiene di sapere che, **fél** aver paura (di qc), temere (qc), oppure nel caso del verbo **hisz** appare solo una frase esempio: *non lo credo capace di farlo* nem hiszem, hogy képes rá.

L'*Appendice* contiene, prima di tutto, una *Sinossi delle coniugazioni verbali,* alla cui fine sono elencati i più importanti verbi irregolari, con rimandi alle sottoclassi dello stesso riassunto sulla coniugazione. Alla pp. 670–672 viene offerta anche una lista contenente i deaggettivali che appartengono ai più importanti toponimi italiani (tipo *Como – comasco)*.

Nonostante le mancanze e le soluzioni non sempre coerenti, il *Dizionario ungherese–italiano* può essere considerato un valido strumento che offre una solida base di consultazione non solo ai principianti, e nello stesso tempo cerca di corrispondere a criteri linguistici e grammaticali che di solito caratterizzano opere più complesse e di una dimensione maggiore. Infine, deve essere menzionato il grande numero delle parole nuove legate alla tecnologia, all'informatica e ai nuovi aspetti della vita umana (come: **egér**-mouse, **rákattint**-cliccare, **letölt**-scaricare, **mikrohullámú sütő**-forno a microonde, **euró**-euro ecc.).

Note

1 Koltay-Kastner Jenő–Juhász Zsuzsanna: *Magyar–olasz szótár*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2000.
2 Herczeg Gyula: *Magyar–olasz kisszótár*. Budapest, Terra, 1992.
3 Nagy Mária: *Prefazione.* IN = Koltay-Kastner Jenő–Juhász Zsuzsanna: *Magyar–olasz kisszótár*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2002. p. XI.
4 Herczeg Gyula: *Magyar–olasz kisszótár*. Budapest, Terra, 1992.

Prešerniana

Ricerche slavistiche
Nuova serie
Vol. 1 (XLVII) 2003, pp. 238

Judit Józsa

La maggior parte dei saggi che costituiscono il volume sono le relazioni del simposio *Dalla lira di Franco Prešeren: armonie letterarie e culturali tra Slovenia Italia e Europa* (a cura di Janja Jerkov e Miran Košuta) tenutosi il 13 e il 14 dicembre 2000 a Roma nell'occasione del bicentenario della nascita del grande poeta sloveno. Questa base è stata completata da altri due contributi, frutto delle ricerche più recenti.

L'anniversario è stato ricordato anche in Ungheria: oltre a commemorazioni apparse su varie riviste per l'occasione, hanno visto la luce due nuove edizioni delle opere del poeta: le poesie scelte tradotte da Zoltán Csuka (*Szonettkoszorú*, 2000 Stark Point, Kaposvár) e un volume bilingue, edito a Muraszombat da «Promurska zalozba».

Per capire l' importanza che il poeta ha nella storia della letteratura slovena si citano spesso – anche nella prefazione del presente volume – le parole di Josip Srtitar «Ciò che Shakespeare rappresenta per gli inglesi, Racine per i francesi, Dante per gli italiani, Goethe per i tedeschi, Puskin per i russi, Miczkiewicz per i polacchi, questo è Preseren per gli sloveni.»

Paragoni di questo tipo servono ad orientare il lettore e sono pienamente giustificati, ma quello che interessa di più sono sempre le differenze. Josip Vidmar nella sua prefazione alla traduzione delle poesie scelte in ungherese del poeta osserva che il caso di Prešeren è ancora più particolare: questi non può esser considerato un semplice rinnovatore della poesia slovena in quanto non c'era niente da rinnovare, ma addirittura fu il fondatore di questa poesia. (Fried, il famoso studioso ungherese delle letterature mitteleuropee, invece, nel suo saggio dedicato al poeta si sofferma anche sull'eredità su cui il poeta sloveno poteva basarsi). Prešeren inoltre, fu un poeta del popolo più piccolo dell'Europa, che non aveva comunità linguistiche così grandi come quelle citate. Una piccola lingua che in diversi momenti della sua storia aveva come concorrenti lingue come il latino, il tedesco o il croato e la sua probabilità di poter diventare lingua adatta ad usi anche letterari non fu data per scontata.

Un volume di studi dedicati al poeta sloveno è senz'altro di grande interesse per gli studiosi di letteratura e per quelli di slavistica. Ma cosa ci potrebbe trovare uno che non è né slavista, né letterato?

Innanzitutto al poeta va il merito di aver creato il linguaggio poetico sloveno. Ed è proprio qui che uno che si occupa di storia della lingua e di temi di sociolinguistica storica potrebbe trovare il primo punto comune con il proprio campo. Il processo della nascita delle lingue letterarie in Europa segue percorsi simili, anche se non identici, come viene dimostrato dall'esempio della genesi dei linguaggi letterari delle lingue slavomeridionali, ognuno dei quali scelse una modalità diversa. Una differenza notevole si trova anche per quello che concerne l'epoca. Dopo il Rinascimento, periodo in cui si sono standardizzate le maggiori lingue occidentali, un'altra fase è invece il secolo XIX, periodo in cui alcuni popoli dell'Europa centro-orientale vedono la nascita delle loro lingue nazionali. (Ed altri ancora anche più tardi, se si pensa ad alcune lingue minori che affrontano il problema della standardizzazione solo nel ventesimo secolo).

Il volume, che comprende dieci contributi, studia l'opera del grande poeta da vari aspetti: dalla ricezione del poeta in Italia all'analisi testuale, dalla versologia alla traduzione. Cercando di raggruppare i contributi per tematiche si possono segnalare tre temi : saggi che a proposito di Prešeren trattano diverse tematiche teoriche e generali (come il petrarchismo e l'antipetrarchismo, la creazione del linguaggio letterario, il concetto del poeta nazionale); studi che si concentrano su qualche tratto specifico dell'opera del poeta sloveno (le forme poetiche, temi e motivi, influenze esercitate su altre opere slave). Infine relazioni dedicate alla traduzione e ricezione dell'opera del poeta in Italia.

Il saggio *L'antipetrarchismo di Prešeren* di Boris Paternu pone un problema molto interessante e per certi versi attuale (in quanto nel 2004 si parla molto del Petrarca.e della sua influenza in Europa) il rapporto fra petrarchismo e antipetrachismo. Fra questi concetti, a prima vista opposti, non sempre è facile tracciare un confine ben netto. L'antipetrarchismo può esser interpretato come una specie del petrarchismo. Inoltre, nell'opera dello stesso poeta possono alternarsi periodi e motivi petrarchisti e antipetrarchisti. Il petrarchismo del Nostro è ben documentato dalla storia della letteratura, meno si sapeva del suo antipetrarchismo. Lo studioso in questa relazione dimostra gli elementi nella produzione del poeta, presenti soprattutto nel perodo fra 1830–1833.

La Nova Pisarija e il De vulgari eloquentia di Atili Rakat ci porta nel vivo della questione della lingua della cultura slovena. Prešerene e il suo amico, lo storico della letteratura Čop, nel loro sforzo di creare il linguaggio poetico sloveno, attingono molto dal saggio di Dante, letto non in originale ma nella traduzione, in alcune parti fortemente alterata, di Trissino. Ma incontrano la resistenza degli avversari che hanno altre idee in fatto di linguaggio letterario. Per loro la creazione del linguaggio poetico non era ancora attuale, in quanto la lingua doveva esser purificata e arricchita con gli apporti della lingua popolare. Inutile dire che simili questioni vennero dibattute anche altrove, anche da noi, a proposito del rinnovamento della lingua. Nel 2004 si festeggia il 450esimo anniversario della nascita del nostro Balassi, che svolse un compito simile nella nostra letteratura, quello di creare il linguaggio poetico ungherese. Lui non conosceva il *De vulgari eloquentia* – che fu pubblicato in volgare nel 1529, in latino solo nel 1577 – ma quando scelse di scrivere le poesie in ungherese seguì l'esempio di Dante e di Petrarca. Il saggio presenta un componimento satirico di Prešeren e dimostra le concordanze con *I pedanti* di Alfieri.

Nella relazione *A proposito dei poeti nazionali* di Ivan Verč, l'autore analizza il concetto del poeta nazionale, partendo dalla famosa citazione di Sritar, ricordata all'inizio della recensione. L'autore dimostra, che per quanto possa esser giustificato e funzionale un simile aproccio, il binomio poeta-nazione è fortemente legato ad un periodo determinato della critica. Lo studioso elenca ulteriori poeti che possano aver svolto lo stesso ruolo (Eminescu, Sevcsenko, Yeats, Macha), mentre mette in dubbio l'appartenenza a questa categoria di Shakespeare, Racine, Dante. (Si ricorda che, secondo Fried, Prešeren viene paragonato a Vörösmarty anziché a Petőfi). Il concetto di poeta nazionale può avere diverse interpretazioni. L'autore – che lo

definisce un «ossimoro culturale» – riflette sul processo di codificazione di un testo, sulla metaforizzazione dei versi, sui tentativi per una rilettura nel segno di un'altra concezione di cultura, sui processi di riqualificazione e dequalificazione. Tutto questo è estremamente interessante anche perché si tratta di processi in corso in cui i giochi sono aperti e – va aggiunto – non solo per gli sloveni. È noto, in effetti,che in questa area per molto tempo il poeta fu una sorta di vate e la poesia aveva una missione politica.

Nel secondo gruppo si collocano interventi che analizzano aspetti dell'opera di Prešeren. Il primo, *La corona di sonetti di Prešeren* di Boris a Novak, è dedicato a quello che secondo l'autore può esser considerato il contributo del poeta sloveno alla letteratura internazionale, la creazione di una forma poetica, la 'corona' dei sonetti. Si tratta di una invenzione italiana, una teorizzazione, perché non ne è stata mai rinvenuta nessuna realizzazione. Non è da escludere che il poeta sloveno sia stato non solo il rinnovatore ma il primo realizzatore della corona di sonetti. Nell'ultima parte elenca quelli che hanno usato dopo di lui questa forma: poeti croati, serbi, tedeschi, olandesi, polacchi. Occorre menzionare che la corona di sonetti è conosciuta anche nella letteratura ungherese, l'esempio più famoso è una poesia di Attila József e, secondo i manuali, «nella poesia recente ungherese è diventata addirittura di moda».

Il contributo di Mario Capaldo *Genesi delle prime ottave a stampa nella letteratura slovena* è dedicato alla storia dell'ottava nella letteratura slovena. Prešeren ha il merito di importare ed integrare nella poesia slovena forme strofiche e poetiche come la terzina, l'ottava, la decima, l'esametro antico, la gazzella. (Recentemente è stata scoperta una poesia in ottava scritta prima di lui, ma si tratta di un testo che non fu stampato e non circolava). Nel primo numero della antologia della nuova poesia slovena sono apparse due poesie in ottave, una delle quali era un' elegia del Nostro. Analizzando le caratteristiche dell'ottava preseriana lo studioso dimostra l'origine goethiana delle poesie in questione.

Nella relazione intitolata *Sul pessimismo preserniano. Prešeren e la cultura del Settecento* di Janja Jerkov vengono analizzati le componenti settecentesche del poeta, di contro a studi precedenti che invece ne sottolineano la modernità. Nel saggio vengono indicate le fonti del pessimismo del poeta sloveno indicando la parentela con quello di Leopardi. L'influenza della cultura del Settecento sul poeta si manifesta in numerosi tratti, come il concetto della Natura e nella sua gnoseologia in generale. Nella relazione ci si sofferma sul profondo legame che esiste fra il pessimismo del poeta e quel fenomeno descritto come *English Malady.*

Nello studio di Sanja Roič *La luna, la tomba e il garofano…Viaggio postumo di Prešeren e Šenoa in Italia* si affrontano due temi: il primo è il rapporto fra il poeta sloveno e Šenoa, primo narratore della prosa moderna croata, nato da famiglia di origine boema, ma diventato di lingua ungherese (come è noto lo scrittore aveva frequentato la scuola per un anno a Pécs), ed educato secondo lo spirito tedesco. In una novella autobiografica racconta la storia della conversione allo slavismo, all'illirismo di due giovani intellettuali slavomeridionali. In questo racconto romantico viene rievocato il poeta sloveno e il suo esempio. La novella, che ha dei motivi in comune con l'*Ortis* di Foscolo, fu tradotta in italiano e pubblicata nel 1882. Nel testo è incluso un poema del Prešeren, che finora risulta la prima traduzione italiana di un'opera prešeriana.

Nel terzo blocco tre saggi sono dedicati alla fortuna e alla ricezione di Prešeren oppure alla poesia slovena in generale. (*La fortuna di Prešeren* in *Italia*, di Marija Prijevec, *Cent'anni di inquietudine* di Miran Košuta, *Echi di France Prešeren presso gli italiani* di Zoltan Jan.) Questi contributi, ricchi di apparati filologici, oltre allo specifico trattano cose ben note per il lettore ungherese. La ricezione della letteratura delle piccole nazioni è strettamente legata alla traduzione, mentre per esempio Petrarca poteva esser letto in Ungheria sin dal Cinquecento in originale, quindi poteva influenzare molti nostri poeti senza che fosse esistita una traduzione delle opere – le prime versioni dei

sonetti risalgono solo all'Ottocento – le letterature delle piccole nazioni parlanti lingue poco diffuse possono esser conosciute solo tramite traduzioni, un veicolo già in sé problematico. La traduzione della poesia è una limitazione, un compromesso a cui vengono aggiunte altre difficoltà: quella della selezione delle opere da tradurre, la qualità delle traduzioni, spesso con gravi carenze. Si traduce poco, ma molte volte quello che è tradotto sarebbe stato meglio se non fosse stato tradotto – come ricorda il nostro Babits in un suo saggio dedicato alla traduzione della letteratura ungherese. Poche traduzioni, poca attenzione, e i pochi studi non sono sempre bene accolti, come dimostra il caso di Calvi. Di tali problemi scrivono anche gli autori di queste relazioni. «All' arte, al genio di Prešeren mancò solo una lingua più diffusa.». Ma chi conosce la storia, soprattutto quella degli ultimi secoli, sa bene che oltre alle barriere linguistiche spesso c'è dell'altro, c'è di più: disinteresse, tensioni, se non addirittura conflitti fra le etnie che popolano questa zona. Košuta nel suo studio scritto prendendo in prestito il linguaggio e il tipo di testo commerciali fa un bilancio, seguito da una bibliografia della poesia slovena in lingua italiana , accennando agli utili e alle perdita. I 143 titoli sono imponenti, ma si tratta di pubblicazioni di diffusione regionale. La relazione chiude con la proposta di investire capitale intellettuale ed artistico per una migliore conoscenza della poesia slovena.

Gli sloveni sono un popolo a cui noi ungheresi siamo legati da secoli di storia; dentro i nostri confini anche oggi vive una piccola comunità di sloveni, la più piccola delle nostre minoranze, che può vantarsi però di essere l'unica autoctona. Ma la conoscenza e la diffusione della loro lingua e cultura non è soddisfacente neanche da noi. Il sogno di molti grandi intellettuali ungheresi – da Kossuth a Németh – che spronarono ad imparare la lingua del vicino, nel nome di una solidarietà almeno fra noi, piccoli popoli del Centro Europa aventi la stessa sorte e lo stesso destino, risultò un'utopia. Adesso più che mai, almeno ai tempi in cui vivevamo entro i confini della stesso stato, per necessità pratiche si imparava la lingua del vicino. Le minoranze qualcosa di ungherese la imparavano a scuola, ma anche gli impiegati statali ungheresi che lavoravano in territori abitati da minoranze imparavano la lingua dell'ambiente. E c'era anche dell'altro: nella società la conoscenza delle lingue era sentita come un valore e non solo quella delle grandi lingue, anzi, l'inglese era considerato una lingua inutile di fronte allo slovacco, indispensabile in certe regioni per certe carriere. Così fino ai primi decenni del Novecento era diffuso 'lo scambio dei figli': i genitori mandavano i figli da una famiglia alloglotta che li ospitava per un anno, così i ragazzi imparavano sul posto la lingua dell'altro – adesso non esiste niente di simile, le energie destinate ad imparare lingue straniere le spendiamo per lingue più diffuse.

Alla fine di questa lettura personale del volume resta da fare una domanda che riguarda il bilinguismo del poeta, un tratto di cui in questi contributi manca un accenno. Il concetto del poeta bilingue non è sempre univoco. Per 'poeta bilingue' qui intendiamo chi è capace di creare testi poetici in due lingue allo stesso livello artistico. (Non fanno parte di questa categoria i poeti che parlano due o più lingue, nemmeno quelli che scrivono poesie in una lingua e narrativa nell'altra, né quelli che in un certo periodo della loro attività, come esercizio di stile, scrissero alcune poesiole in una lingua diversa dalla madrelingua). Nell'epoca moderna i casi di un vero bilinguismo sono molto rari, per alcuni addirittura impossibili. (Kosztolányi, il poeta moderno ungherese, riflettendo su questo problema, ammette un'unica eccezione, quella di Rilke). Prešeren crebbe in ambiente tedesco, esordì con poesie scritte in tedesco e non abbandonò del tutto la lingua tedesca neanche in seguito. Come viene valutata la sua produzione in lingua tedesca?

Con questa domanda finisce la lettura di questo ricco e stimolante volume, letto da chi specialista non lo è ma si interessa solo alla cultura e appartiene ad un popolo che ha vissuto e vive esperienze molto simili a quelle degli sloveni.

La «Sacra Primavera» dell'arte viennese

MARINA BRESSAN–MARINO DE GRASSI
«Ver Sacrum». La rivista d'arte della Secessione Viennese 1898–1903,
Editoriale Generali–Edizioni della Laguna, Mariano del Friuli (Gorizia), 2003.

ADRIANO PAPO

Il libro, uscito cent'anni dopo la fine delle pubblicazioni della rivista dell'Associazione degli Artisti figurativi dell'Austria, intitolata «Ver Sacrum» ossia «Sacra Primavera», costituisce il primo organico lavoro in lingua italiana che analizza e documenta con testi e immagini la rivista viennese, che, apparsa nel 1898 nella capitale austriaca, fu il manifesto ma anche la palestra degli artisti e letterati della Secessione viennese, di cui il pittore Gustav Klimt è senz'altro l'esponente più noto. Il libro, curato da Marina Bressan e Marino De Grassi, presentato da Francesco Sicilia, direttore generale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, prefato da Rossana Bossaglia, eminente storico dell'arte, riporta interessanti saggi dei curatori Marina Bressan (*I primi cinque anni della Secessione nei ritratti di alcuni artisti, Sull'arte e sull'artista* e *La letteratura in «Ver Sacrum»*) e Marino De Grassi *(«Ver Sacrum» primavera delle arti viennesi)*, nonchè il saggio critico di Christian Benedik, *L'architettura e «Ver Sacrum»*, tradotto dalla stessa Marina Bressan. Il volume contiene inoltre il repertorio a schede di tutti i 120 numeri della rivista con le indicazioni analitiche dei contributi testuali e artistici di ogni numero, in tedesco e in italiano; riporta altresì i passi più significativi delle comunicazioni dell'Associazione degli artisti della Secessione ai suoi iscritti. Il libro è completato dall'indice dei nomi degli artisti e dei letterati che compaiono nella rivista.

La durata della rivista corrispose al periodo più fulgido dell'esperienza secessionista, e nei sei anni della sua pubblicazione essa sfornò ben 471 disegni, 55 litografie e calcografie e 216 xilografie, tutte opere originali. Il nome «Ver Sacrum» era stato mutuato da una poesia di Ludwig Uhland. Nuovissima era l'impostazione editoriale del periodico: il formato era quadrato e il comitato di redazione cambiava anno per anno proprio perché fosse garantito il rinnovamento e fossero sempre proposte soluzioni originali. Ma non solo: il comitato di redazione aveva l'unico compito di coordinare i numeri dell'annata in corso, mentre la programmazione di ciascun numero della rivista era affidata a gruppi di lavoro o a singoli artisti o letterati: alla fine dei sei anni di attività si contarono ben 276 firme di collaboratori. Cambiavano spesso anche gli stampatori, la

periodicità, il prezzo, la tiratura. Grande impegno era riservato all'ideazione delle copertine, i cui disegni furono firmati dai più autorevoli esponenti della Secessione. Ma anche ogni altro dettaglio (i capilettera, il corpo e il tipo del carattere tipografico, il colore degli inchiostri, l'apparato iconografico, ecc.) era scelto con cura. Inoltre, ogni particolare della rivista doveva riflettere l'idea collettiva e in ogni numero doveva essere realizzata la fusione armoniosa di tutte le arti: ciascun fascicolo doveva rappresentare un'opera d'arte completa (*Gesamtkunstwerk*) che contenesse e comunicasse gli ideali della Secessione. *Gesamtkunstwerk* unita però a *Allgemeingut*: l'arte cioè come patrimonio di tutti, senza distinzione tra «arte per ricchi e arte per poveri» e con testi alla portata di tutti.

«Qualità, attualità e concezione raffinata dell'arte» era il motto degli «artisti figurativi» dell'Austria, gli *Stilkünstler*, che nel primo numero della rivista, apparso il 1° gennaio 1898, riassunsero il loro programma in questo passo: «Siamo intenzionati a portare l'arte straniera a Vienna, perché possano trovare stimolo e motivazione non solo artisti, studiosi e collezionisti, ma anche il grande pubblico particolarmente sensibile all'arte, educandolo ad appropriarsi del senso estetico che è presente allo stato di istinto in ogni uomo, indirizzandolo alla bellezza e alla libertà di pensare e sentire». Internazionalismo e non provincialismo, quindi, ma anche arte libera e legata al proprio tempo: «A ogni tempo la sua arte, a ogni arte la sua libertà» (la citazione è di Ludwig Hevesi) sta scritto sulla «casa» degli *Stilkünstler*, il Palazzo della Secessione.

In effetti, la rivista fu usata dall'Associazione insieme con le mostre e i cataloghi, per stimolare in Austria il senso artistico della popolazione, promuoverne la creatività e diffondere la vita artistica nel Paese; determinante per il raggiungimento di questi obiettivi doveva anche essere il confronto tra le esperienze di collaboratori esterni, di altri Paesi, e quelle degli *Stilkünstler* austriaci. Gli *Stilkünstler* non intendevano però fare tabula rasa del passato artistico, cancellare i meriti degli antichi maestri: siccome «del buon vino non può essere conservato in botti marce», così bisognava preparare il terreno per la fioritura della nuova arte, sgombrando la via da ogni impedimento, ma rispettando il passato e le sue creazioni artistiche. Non tutto il pensiero degli *Stilkünstler* venne però realizzato: fu soprattutto ridimensionata la missione dei secessionisti di educare le grandi masse all'arte, perché l'arte rimase in effetti *Besitz der Auserwählten*, cioè possesso degli eletti.

Il «quadrato» di «Ver Sacrum» è arricchito dalle seducenti immagini dei disegni di Gustav Klimt («Nuda veritas», «L'invidia», «Dedica», «Musica», «Sangue di pesce», ecc.), di Ferdinand Andri, Charlotte Andri-Hampel, Rudolf Bacher, Adolf Böhm, Josef Hoffmann, Josef Maria Olbrich, Alfred Roller, dalle affascinanti xilografie di Friedrich König dedicate al «Naschmarkt» di Vienna, da quelle altrettanto suggestive di Carl Moll («Hohe Warte», «L'abitazione di un tempo di Theodor Körner a Döbling»), Koloman Moser («Danza»), Maximilian Kurzweil, Wilhelm Laage, Leopold Stolba, ecc., dalle raffinate decorazioni col «coraggioso uso del colore» (L. Hevesi) di Josef Maria Auchentaller, esponente di primo piano dell'Associazione e particolarmente legato a Klimt, che, uscito dall'Associazione, si trasferì nella cittadina balneare di Grado, sulla costa adriatica, dove morì nel 1949. Ma la rivista è anche nobilitata dalle belle pagine di Rainer Maria Rilke e di Hugo von Hofmannstahl, dalle poesie di Ferdinand von Saar, dai contributi di alcuni degli stessi *Stilkünstler* (Gustav Klimt, Wilhelm List, Ernst Stöhr, Otto Wagner, ecc.), dai ritratti di artisti del critico, giornalista e scrittore di origine ungherese Ludwig (Lajos) Hevesi, dalle considerazioni sull'arte di Hermann Bahr, dai saggi dello storico teatrale Gustav Gugitz, dalle poesie di alcuni scrittori stranieri che si integrano perfettamente con le immagini sì da «sembrare – citiamo sempre Hevesi – un organismo vivente che si muove su un'unica superficie».

Effettivamente, conveniamo con Marino De Grassi che sfogliare la collezione di «Ver Sacrum» (che il lettore ha però potuto fare

soltanto virtualmente ammirando i numeri esposti nelle bacheche della mostra milanese della Biblioteca Nazionale Braidense e in quella triestina del Ridotto del Teatro Verdi) provoca ancor oggi, a un secolo esatto dalla fine della rivista, vive emozioni e un grande sentimento di ammirazione per quegli artisti che, alla volta del XIX secolo, si cimentarono con questa loro creazione al fine di documentare e diffondere gli ideali della Secessione viennese e per ridare voce al loro Paese nel campo artistico e culturale europeo. L'obiettivo fu raggiunto, perché l'Austria in breve tempo assunse il prestigioso ruolo di guida culturale in Europa e nell'Occidente in ogni campo del sapere: dalle scienze all'architettura, dalla psicologia alla letteratura, dalla musica all'arte.

E, a loro volta, con la realizzazione di questo accattivante ed elegante volume, Marina Bressan e Marino De Grassi, colto e raffinato editore sempre aperto e sensibile alle tematiche culturali delle terre del confine orientale d'Italia e della «Mitteleuropa», hanno offerto per la prima volta al pubblico italiano la possibilità di accostarsi alla visione diretta di quello che fu lo strumento della divulgazione delle nuove e originali idee del movimento della Secessione viennese.

«Leggere e vedere 'Ver Sacrum' – scrive Armando Zimolo nella presentazione del volume – ci aiuta a capire meglio, oltre a costituire un piacere intellettuale». E leggendo e ammirando le pagine di «Ver Sacrum» forse diventiamo un po' artisti anche noi profani, almeno secondo il pensiero di Gustav Klimt, il padre della Secessione, che ci ha trasmesso il suo concetto dell'arte attraverso questo aforisma: «Artisti non sono solo coloro che creano ma anche quelli che godono le opere create, cioè sono in grado di apprezzarle e di interiorizzarle».

Con un occhio all'Adriatico selvaggio…

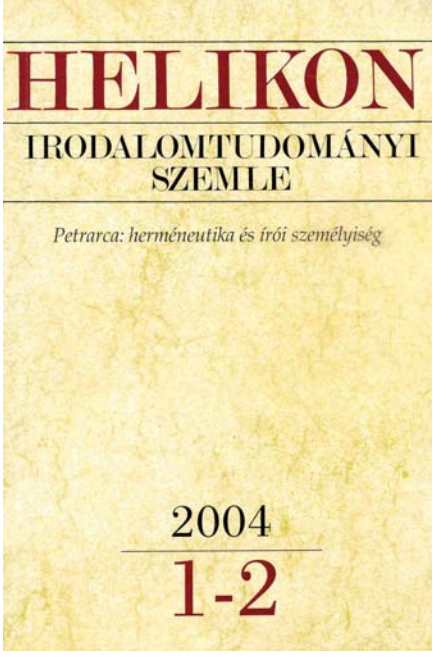
KOLTAY-KASTNER JENŐ–JUHÁSZ ZSUZSANNA:
Magyar–olasz kisszótár.
Dizionario ungherese–italiano.
Budapest, Akadémiai Kiadó. 2002.
pp. XVI, 672.

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

Anche per questo numero di *Nuova Corvina* troviamo di che complimentarci con gli italianisti attivi in Ungheria: numerose sono infatti le pubblicazioni di data recente che offrono uno spaccato della ricerca scientifica, alla luce dei risultati accessibili al grande pubblico.

Iniziamo ricollegandoci all'ultima rassegna, *Italica varietas*, apparsa sul numero precedente di questa rivista: avevamo allora anticipato l'uscita del numero della prestigiosa rivista *Helikon* dedicato a Francesco Petrarca, che avrebbe coronato l'anno delle celebrazioni petrarchesche offrendo ai lettori ungheresi uno strumento critico indispensabile per accostarsi ad un autore tanto complesso. Appena prima dell'estate è infatti apparso il volume monografico *Petrarca: hermeneutika és írói személyiség (Petrarca: ermeneutica e personalità dello scrittore)*, redatto da László Szörényi. Il volume, stando a quanto dichiarato dal Comitato di Redazione, ha intenzione di offrire una scelta degli studi petrarcheschi più recenti ed interessanti, che mettono in luce l'importanza del poeta sia come fondatore della lirica volgare in Italia, sia come grande primo maestro dell'umanesimo europeo: per questo motivo, i saggi mirano soprattutto ad approfondire il Petrarca in Ungheria meno conosciuto, anche se forse più apprezzato da una considerevole cerchia di studiosi, che ha reso possibile questa lodevole impresa. Si tratta dunque da un lato di un volume che presenta, in traduzione ungherese, alcuni saggi di grande rilevanza negli studi petrarcheschi internazionali (pensiamo alla preziosa *Introduzione* di Marco Santagata all'edizione nei *Meridiani* del *Canzoniere*, ma anche allo studio di Enrico Fenzi su *L'ermeneutica di Petrarca, tra libertà e verità*, per non parlare del bellissimo saggio posto da Ugo Dotti ad introduzione della sua edizione del *Secretum*, o dell'altra introduzione, a cura di August Buck, all'edizione tedesca del *De sui ipsius et multorum ignorantia*), dall'altro di una «finestra» aperta sulla riflessione che alcuni studiosi ungheresi dedicano al grande poeta italiano: il saggio di János Kelemen sulla *Modernità filosofica del Petrarca* può considerarsi una «nuova introduzione» all'approfondimento del pensiero petrarchesco, mentre lo studio di István Dávid Lázár su *Petrarca e gli auctores. Antiquitas, studiorum*

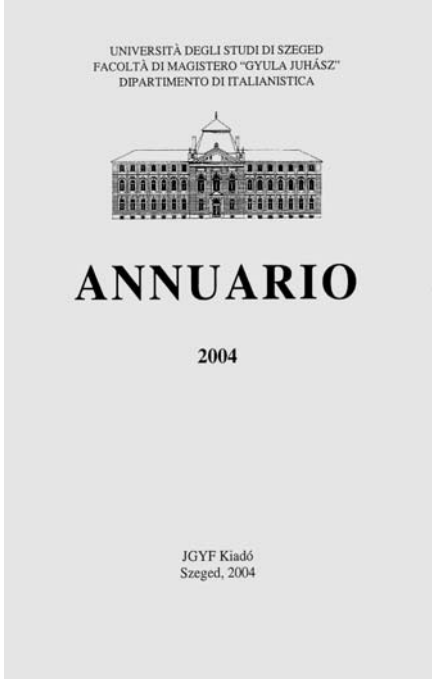
omnium mater, ci offre una traccia importante di riflessione filologica, indispensabile negli studi sull'opera tutta di Petrarca. Per altri versi interessanti i saggi di Paul Oscar Kristeller *(Il Petrarca nella storia degli studi)*, di Remo Ceserani *(«Petrarca»: il nome come reinvenzione poetica)*, Zoltán Csehy *(Parthenias. Note all'Ecloga I)* o Eszter Szegedy *(Petrarca e la musica)*, che sicuramente rendono non soltanto completo, ma addirittura indispensabile questo numero di *Helikon*. Una menzione a parte dedicheremo alla riflessione *Italianistica nella comparatistica – comparatistica nell'italianistica*, a firma di Péter Sárközy, un agile saggio sugli intrecci continui e reciproci dei due ambiti scientifici, ricco di interessanti considerazioni sulla storia dell'italianistica e della magiaristica nella doppia prospettiva comparatistica ungherese ed italiana: il saggio si conclude con una – a nostro parere – giusta critica mossa alla diffusione delle pubblicazioni di italianistica che vedono la luce in Ungheria. Lo studioso si chiede come mai soprattutto le pubblicazioni periodiche – ma non solo – non abbiano una diffusione capillare verso le sedi che naturalmente dovrebbero recepirle? Ce lo chiediamo anche noi, che anche per fare opera di diffusione e di informazione a questo riguardo, compiliamo per ogni numero della *Nuova Corvina* una rassegna di pubblicazioni afferenti all'italianistica.



Mentre il periodico *Helikon* festeggia la sua cinquantesima annata, è nostro dovere segnalare il «nuovo nato» dell'italianistica d'Ungheria: a cura del Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Magistero «Gyula Juhász» dell'Università degli Studi di Szeged, appare il primo numero dell'*Annuario*, periodico curato da Simone Meriggi e Ferenc Szénási. La rivista nasce con il proposito di pubblicare contributi all'italianistica, e di fondare un *forum stabile* di confronto fra italianisti, anche se immaginiamo che, data la versatilità del Dipartimento che lo pubblica, questo *Annuario* affronterà anche altre tematiche. Infatti, accanto ad una sezione che ospita saggi che diremmo «classici», e raggruppati sotto il titolo *Il pensiero sulla letteratura*, troviamo una sezione che unisce la riflessione sulla letteratura a quella sulla società, sulla storia, sulla politica. Il volume si apre con tre scritti «esorbitanti», una riflessione di Marcello Veneziani su *Il paesaggio. Prima risorsa italiana*, due poesie di Dante Marianacci *(Un nuovo viaggio e Non so nulla di te)*, ed un «memoriale» di Roberto Ruspanti sulla sua avventura di borsista italiano a Budapest negli anni Settanta *(Impressioni di un borsista italiano, futuro magiarista, a Budapest)*, per continuare con tre saggi a firma di Cristina Benussi *(Simboli marini nell'Alcyone)*, Paolo Sessa *(Alcuni colori degli scrittori: il giallo in camicia nera)* e Ferenc Szénási *(Una proposta di metodo per criticare traduzioni di ampi testi prosastici)*. Dopo l'intensa riflessione della Benussi sull'opera dannunziana, la lettura del saggio di Paolo Sessa sulla letteratura poliziesca, rappresenterà per i lettori di Nuova Corvina un piacevole seguito di alcuni scritti sul romanzo giallo pubblicati dallo stesso autore sulla nostra rivista. Il saggio di Szénási richiama invece la nostra attenzione sulla critica della traduzione letteraria e sulla pro-

posta di un metodo di valutazione, ponendosi come primo momento di una riflessione che potrebbe diventare – data la competenza dell'autore – un punto di forza di questo *Annuario* come *forum* di italianistica. La sezione *Il pensiero tra letteratura e società* ospita saggi diversi, come abbiamo sopra sottolineato: passiamo dal saggio di Klára Madarász sul confronto D'Annunzio-Pirandello nell'ottica della figura dell'intellettuale durante il ventennio mussoliniano *(Il «vivere inimitabile» come versus dell'«umile e obbediente gregario»: pensieri su due atteggiamenti nel contesto del fascismo italiano)*, al panorama di *Donne nella società italiana di ieri e di oggi: donne italiane nella letteratura e nel giornalismo*, a cura di Melinda Tamás-Tarr, per invertire la rotta temporale e riscoprire i rapporti tra *Venezia e l'Ungheria attraverso l'attività politica di Ludovico Gritti* nella descrizione di Gizella Németh ed Adriano Papo. Seguono due saggi di storia della cultura italiana, il primo a firma di Tibor Szabó *(Concetti di identità politica e cultura politica in Italia)*, il secondo di Simone Meriggi *(Alcuni cenni sul tradizionalismo italiano. Dalla cultura scellerata alla nuovelle droite)*. Il volume si chiude con due studi di linguistica e didattica speciale dell'italiano: Hedvig Sulyok ci guida alla scoperta de *Il Belpaese sulle insegne di Szeged*, mentre Elena Gregoris ci offre alcune delle sue riflessioni di insegnante di lingua straniera e di «osservatrice» in *Decentrarsi nella didattica. Riflessioni a partire da un'esperienza di tirocinio pratico-osservativo*. All'*Annuario* di Szeged i nostri migliori auguri per il prossimo numero, che sicuramente è già in preparazione.

Gli atti del convegno internazionale *Le esperienze e le correnti culturali europee del Novecento in Italia e in Ungheria*, editi dal Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Magistero dell'Università «Loránd Eötvös» di Budapest, sono apparsi nel 2003 a cura di Ilona Fried e Arianna Carta: un volume di oltre trecento pagine raccoglie le relazioni di venti studiosi su argomenti di linguistica, storia della cultura, storia del teatro, storia dei rapporti italo-ungheresi, storia e teoria della letteratura, offrendoci alcuni punti di vista interessanti e stimolanti per un approccio ad alcune complesse esperienze culturali del secolo che ci ha lasciati. Pensiamo al saggio, dal titolo «provocatorio», di Giampaolo Salvi sulla *Modernità dell'italiano moderno*, o alle riflessioni di Remo Ceserani sulla *Costruzione dell'identità nazionale italiana e, in prospettiva, di quella sopranazionale europea*, che ci possono dare un'idea della varietà di tematiche presenti nella miscellanea, vieppiù accentuata da studi come quello di Anna Millo su *Trieste, le assicurazioni, l'Europa*, o dal veemente saggio di Arianna Carta sulle *Differenze di genere nella didattica per persone alloglotte*. Non mancano però saggi «classici» come quello di Fulvia Airoldi Namer a proposito di *Surrealismo europeo e realismo magico italiano*, o quelli di József Takács *(Palazzeschi poeta e il lettore ungherese)*, Margit Lukácsi *(Il motivo «fanciullo» nella poesia crepuscolare italiana e nell'opera lirica di Dezső Kosztolányi)* e Ilona Fried *(Itinerari ungheresi nella narrativa italiana)*,



che rendono questo volume interessante anche per gli studiosi italiani di comparatistica interessati ad approfondimenti nella direzione della letteratura ungherese.

Rimanendo nell'ambito delle pubblicazioni che rendono accessibili i materiali oggetto di convegni, segnaleremo adesso il volume *I mari di Niccolò Tommaseo e altri mari*, curato da Morana Čale, Sanja Roić ed Ivana Jerolimov, che raccoglie i contributi presentati al Convegno internazionale di Studi nel bicentenario della nascita di Niccolò Tommaseo, che ha avuto luogo nell'ottobre del 2002 a Zagabria. Il convegno ha visto, tra i suoi relatori, alcuni italianisti d'Ungheria (Luigi Tassoni, Fulvio Senardi, Imre Madarász), e testimonia la volontà dell'italianistica attiva nei dipartimenti dell'ampia regione in cui si sovrappongono l'Alpe-Adria, la Mitteleuropa e le più vicine propaggini baltiche unite dalla Via dell'Ambra, di creare delle occasioni di confronto e di comune ricerca, come per esempio nel Convegno Internazionale *Il doppio nella lingua e nella letteratura italiana*, organizzato dallo stesso Dipartimento di Italianistica dell'Università di Zagabria e svoltosi nel settembre di questo anno. La mole del volume su Niccolò Tommaseo, e la validità dei saggi in esso contenuti, lasciano sperare che anche gli atti del convegno sul *Doppio* rappresenteranno uno strumento di consultazione indispensabile per gli studiosi dell'italianistica, che vi attingeranno idee, proposte, nuove argomentazioni.

Dal volume emerge vivissima l'immagine sovente contraddittoria di Tommaseo, di cui vengono analizzate la vita, le opere e la fortuna, con uno sguardo privilegiato alla ricezione sulle sponde orientali dell'Adriatico: dopo la prima parte dedicata ai *Mari di Niccolò Tommaseo*, un posto particolare – centrale – è occupato dalla sezione *Tommaseo e la lingua*, che con i contributi di Pietro Trifone, Anna Mura Porcu, Smiljka Malinar, Ingrid Damiani Einwalter ed Ivica Peša, vuole fornire un quadro pressoché esaustivo delle ricerche attuali sul lessicografo Tommaseo. Il volume si chiude con i saggi su *Gli altri mari*, in cui troviamo

una serie di riflessioni sul rapporto tra letteratura e mare, dal Medioevo ad oggi, riflessioni che sono anche spunti per nuove ricerche.

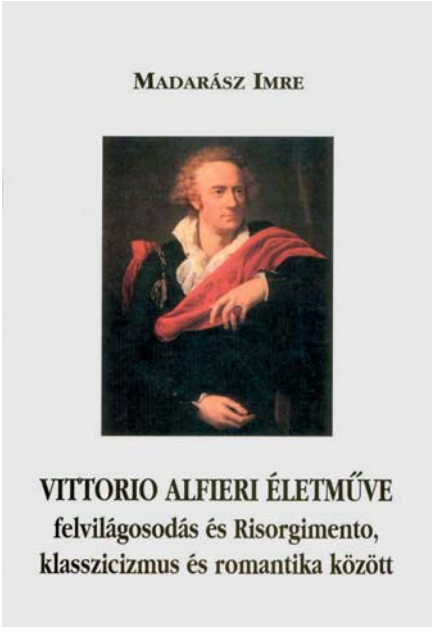
Il volume, edito dall'Università di Zagabria, è per noi il ponte che ci permette di approdare ad un altro prodotto dell'italianistica d'Ungheria, se così possiamo definire i *Racconti storici* di Niccolò Tommaseo, pubblicati nella primavera di quest'anno dall'editore romano Carocci, a cura dell'amico e collega Fulvio Senardi, che quest'estate ha concluso la sua «missione» in terra magiara, e che da questa sede vogliamo salutare, ringraziandolo per la sua collaborazione al nostro periodico (che speriamo continuerà anche in futuro, nonostante non insegni più a Pécs) e per le qualità professionali ed umane con cui ha rappresentato i lettori italiani in Ungheria. Il volume, che illustra tre racconti di argomento storico *(Il sacco di Lucca, Il duca d'Atene, L'assedio di Tortona)* con cui Tommaseo volle esprimere la volontà di cimentarsi con il romanzo storico, facendo appello alla propria competenza di filologo ed alla tradizione illustre della cronaca medievale, è pregevole anche – e soprattutto – per l'ampia introduzione (che occupa circa un quarto della pubblicazione!) di Fulvio Senardi, che è un importante saggio di presentazione dell'opera di Tommaseo, con un riferimento particolare a questi racconti storici ed alla riflessione sul romanzo storico, cui seguono le analisi delle opere presentate nel volume. Non manca poi una particolareggiata bibliografia, che completa un volume (che soltanto per la sua maneggevolezza potremmo definire volumetto) a tutto tondo, proposto sia agli studiosi che agli studenti universitari per la riscoperta di opere forse dimenticate o non sufficientemente apprezzate.

Sempre Fulvio Senardi ha curato il volume *«In fondo all'Adriatico selvaggio…» Umberto Saba con gli occhi dell'altra Europa* (Imago Mundi, Pécs 2004), che raccoglie saggi di Morana Čale, Alessandro Mezzena Lona, Katarzyna Pawłowska, Atilij Rakar, Fulvio Senardi, Hanna Serkowska, Edda Serra e Luigi Tassoni: un importante autore del Novecento visto nel

milieu cui appartenne, e cui appartiene ancora oggi la sua opera, come è testimoniato dall'interesse ancora vivo per il poeta triestino. Come infatti lo stesso Senardi sottolinea nella sua *Premessa*, nei Paesi dell'Europa centro-orientale, da cui provengono molti degli autori del volume, *il dibattito intorno alla moderna poesia italiana ha scontato un doppio svantaggio (…). I saggi che seguono, pur con i loro vari paradigmi di metodo, sono così da intendersi come una specie di collettivo gesto di riparazione, alieno da sussiegose monumentalizzazioni, ma dichiaratamente partigiano a favore della poesia…* I saggi dunque, oltre a concentrarsi su singoli segmenti dell'opera di Saba (come l'analisi di Morana Čale de *Le riduzioni grafiche di Saba: Scorciatoie e raccontini*, o il saggio su *L'autobiografia (1924): il genere del sonetto e lo statuto della confessione* a firma di Luigi Tassoni), vogliono ritornare anche su altre tematiche, più generali, quali

la questione della letteratura triestina (Atilij Rakar, *Un motivo ricorrente nella poesia di Saba e la letteratura triestina invocata da Slataper*), l'erotismo nella letteratura (il saggio di Hanna Serkowska), o anche la figura del fanciullo in un'ottica di analisi psicoanalitica (Katarzyna Pawłowska, *Arturo e Ernesto: alla ricerca di un fanciullo perduto*), e riescono a dare, nel loro insieme, un quadro di grande varietà che evitando la superficialità dell'approccio tende a presentare ottiche diverse su temi tutti interessanti e stimolanti.

A chiudere la nostra rassegna è un'opera particolare, il cui genere è raro nei nostri resoconti sulla *Nuova Corvina,* ma che accogliamo con grande piacere, poiché si tratta di una 'tessera mancante' al grande mosaico di studi che l'italianistica magiara va componendo: la monografia di Imre Madarász su Vittorio Alfieri, edita dall'editore budapestino Hungarovox, va infatti a colmare uno degli ancora – ma sempre meno – numerosi posti vacanti sullo scaffale di storia della letteratura italiana, che possa essere consultato anche da chi non conosca la lingua del sì. *Vittorio Alfieri életműve, Felvilágosodás és Risorgimento, Klasszicizmus és Romantika között,* ovvero *L'opera di Vittorio Alfieri, tra Illuminismo e Risorgimento, Classicismo e Romanticismo,* già nel titolo vuole prendere le distanze da qualsiasi «classificazione» univoca dell'opera e del pensiero del grande Astigiano: ciò deriva soprattutto dall'attenzione privilegiata dello studioso ungherese verso Alfieri (che già venti anni prima di questa monografia scrisse il suo primo studio organico sull'autore), che ha permesso a Madarász di interessarsi, nell'ottica più spassionata ed insieme più intensamente partecipata, alla ricezione critica dello scrittore piemontese, ma anche dalla coscienza che ogni singola opera, anzi ogni singola riga di un autore tanto complesso, debbano essere sottoposte ad analisi ben più complesse della ricerca di una «etichetta» di origine! Lungi dal voler proporre una analisi particolareggiata del volume, accenneremo alla sua struttura, sicuramente classica nel suo voler proporre le varie opere alfieriane secondo una scansione tipologica: dopo l'*Introduzione*, vengono subito analizzate le opere autobiografiche, con una attenzione particolare alla *Vita* ed al suo modo di essere nel genere cui appartiene; seguono due capitoli, uno sull'opera lirica di Alfieri, l'altro sulla prosa filosofica, che appaiono come i veri capitoli introduttivi alla parte centrale della monografia, che appunta lo sguardo sulla produzione drammatica, dedicando singoli capitoletti alle varie unità compositive del teatro alfieriano, dopo una breve introduzione alla tematica più generale della genesi delle *Tragedie.* Alle opere satiriche ed alle «opere minori» sono dedicati altri due capitoli che precedono la chiusura del volume, costituita dall'apparato critico e dalla bibliografia, così da creare una sorta di struttura circolare, al centro della quale troneggiano i capitoli sulla produzione drammatica di Alfieri. In questa evidente circolarità si inseriscono le tesi dell'autore, che da un lato vogliono inquadrare l'opera dell'Astigiano come sintesi e superamento di una serie di classificazioni ed «appartenenze» tra diciottesimo e diciannovesimo secolo, dall'altro mettono in evidenza l'im-



portanza della riflessione sull'Io che, nell'opera alfieriana, diventa il tramite ideale per risalire alla supremazia di una idea non soltanto politica della libertà, concretizzantesi nella lotta alla tirannide sotto qualsiasi forma, proiezione di una eredità spirituale che dal pensiero antico, attraverso l'opera di Alfieri, si rivolge agli uomini del suo e del nostro tempo.

Sperando di aver offerto ai nostri lettori interessanti spunti per i loro approfondimenti nell'ambito di varie tematiche afferenti all'italianistica, e felici di aver, ancora una volta, riscontrato la grande attività degli studiosi attivi in Ungheria (questa volta con un occhio all'Adriatico!), concludiamo la nostra rassegna augurandoci di allargare ancora di più il nostro orizzonte, così come va estendendosi, non solo geograficamente ma anche per la diversità di interessi scientifici, la cerchia dei collaboratori della *Nuova Corvina*.

Biografie

ANETT **ANDRÓCZKI** si è laureata in Lingua e Letteratura italiana presso il Dipartimento d'Italianistica dell'Università di Szeged con una tesi sul machiavellismo di società in Giacomo Leopardi. Attualmente è dottoranda ai corsi di PhD in italianistica presso la stessa università e conduce una ricerca sulla letteratura religiosa del Trecento.

ENIKŐ **BÉKÉS** si è laureata in Filologia Classica e Storia dell'arte presso l'Università *Eötvös Loránd* di Budapest e in Medievistica presso la *Central European University* di Budapest. Dottoranda ai corsi di Phd in Letteratura Neolatina all'Università di Szeged e ricercatrice presso l'Istituto di Studi Letterari dell'Accademia Ungherese delle Scienze, dove fa l'edizione critica di *De doctrina promiscua* di Galeotto Marzio. Svolge ricerche anche sul rapporto tra i trattati della fisiognomia e la ritrattistica.

KATA **BENE** si è laureata in Lingua e Letteratura italiana presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università *ELTE* nel 2002. Frequenta i corsi di PhD in linguistica all'Università *ELTE* di Budapest. Con la sua tesi di laurea, portata a termine all'Università di Padova, ha partecipato alla composizione del *Dizionario ungherese–italiano delle reggenze verbali,* progetto coordinato dalla professoressa Zsuzsanna Fábián. Nell'anno accademico 2003–2004 ha tenuto un corso di mantenimento linguistico all'Università *ELTE.* Attualmente lavora come giornalista.

ROBERTO **CARDINI,** storico della letteratura. Professore di Letteratura Italiana dell'Università di Firenze. Presidente della Commissione per l'Edizione Nazionale delle opere di Leon Battista Alberti. Presidente del Centro di Studi sul Classicismo di Arezzo. Ha una vasta attività negli studi sulla letteratura dell'Umanesimo. Ha pubblicato edizioni critiche: Cristoforo Landino, *Scritti critici e teorici,* Roma 1974 e monografie. Ha curato mostre e cataloghi: Benozzo Gozzoli, *Le Storie di Sant'Agostino a San Gimignano* a cura di R.C. et al; Roma, 2001; *I Cancellieri aretini della Repubblica di Firenze catalogo della Mostra presso il Palazzo Comunale di Arezzo (12 dicembre 2003–20 gennaio 2004)* a cura di R.C. et al. Sta preparando l'edizione critica delle *Intercenales* di Leon Battista Alberti.

ZSUZSANNA **FÁBIÁN** Pécs, 1950; Università *ELTE* di Budapest (1968–1973); assistente, poi prof. aggiunto presso la Cattedra di Italianistica dell'Università *József Attila* di Szeged (1973–1988); associato presso la cattedra di Italianistica dell'*ELTE* di Budapest. Campi di ricerca: linguistica italiana-grammatica descrittiva; reggenze; unità fraseologiche; lessicologia; lessicografia; onomastica. Pubblicazioni: *Le reggenze dei verbi italiani*, 1981; *Vocabolario per turisti italiano–ungherese e ungherese–italiano*, 1982; *Modi di dire e proverbi italiani con i corrispondenti ungheresi*, 1986; *Filo da torcere*, 1987; *Vocabolario delle reggenze degli aggettivi italiani,* 1996.

FRANCESCO PAOLO **FIORE,** architetto, storico dell'architettura. Professore alla Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma *La Sapienza.* Studioso dell'architettura rinascimentale, autore di numerosi libri e saggi. Curatore di mostre (*Francesco di Giorgio architetto,* Siena, 1993) e cataloghi (*Francesco di Giorgio architetto,* insieme a Manfredo Tafuri, Electa). Ha curato il volume *Il Quattrocento,* nella *Storia dell'architettura italiana* (Electa, 1998).

GÁBOR **HAJNÓCZI,** storico dell'arte. Professore di italianistica e di storia dell'arte alla Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi *Pázmány Péter.* Studioso dell'arte rinascimentale. Ha curato la pubblicazione ungherese di trattati di architettura (Andrea Palladio, *Quattro Libri dell'architetura,* 1980) e di arti figurative (Leon Battista Alberti, *Della pittura,* 1997). Autore di monografie (*La città ideale nel Rinascimento,* 1994) e saggi. Organizzatore di convegni (*Leon Battista Alberti umanista, teorico delle arti e architetto,* Budapest, 2004).

JUDIT **JÓZSA,** ricercatrice di italiano nel Dipartimento di Italianistica dell'Università di Pécs,

insegna grammatica storica, storia della lingua, dialettologia e didattica dell'italiano L2.

PAVEL **KALINA,** storico dell'arte. Professore alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Praga. Studioso della scultura ed architettura tardogotica e rinascimentale in Europa Centrale e in Italia. Ha pubblicato articoli importani in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch» e in «The Source e Artibus et Historiae». Fra poco pubblicherà una monografia su Praga tra 1310–1437. Attualmente sta preparando una monografia su Benedikt Ried.

ÁRPÁD **MIKÓ,** storico dell'arte. Curatore della collezione della pittura medievale della Galleria Nazionale Ungherese. Ha pubblicato numerosi studi sull'arte rinascimentale ungherese, sulla Biblioteca Corviniana, sui problemi dell'arte plastica rinascimentale. Curatore di grandi mostre e cataloghi (*Storia e immagine,* Budapest, 2000).

ANDREA **MORAVCSIK.** Nata nel 1975, laureata presso l'Università degli Studi *ELTE,* Dipartimento di Italianistica, lavora attualmente presso l'Istituto Italiano di Cultura di Budapest. È stata membro del Comitato di Redazione del giornale mensile bilingue *ITALIA,* ed è membro di redazione della rivista *Italia & Italy.* Traduce in ungherese autori italiani contemporanei (Ugo Cornia, Daniele Benati) per riviste letterarie *(Lettre Internationale, Élet és Irodalom).* Svolge ricerche per il Dipartimento di Italianistica della Scuola di Studi Superiori *Dániel Berzsenyi* di Szombathely.

GIZELLA **NÉMETH** e ADRIANO **PAPO** si sono laureati in Storia presso l'Università di Trieste. Hanno recentemente fondato l'Associazione Culturale Italoungherese del Friuli Venezia Giulia *Pier Paolo Vergerio.* Dirigono la Collana di Studi e Documenti Italia–Ungheria delle Edizioni della Laguna di Mariano del Friuli (Gorizia). Si occupano prevalentemente di temi riguardanti le relazioni storiche italoungheresi. Sono autori dei libri *Storia e cultura dell'Ungheria* (Rubbettino, 2000), vincitore come «Opera Prima» dell'VIII Edizione (2001) del Premio Internazionale Speciale di Saggistica *Salvatore Valitutti; Ludovico Gritti. Un principe-mercante del Rinascimento tra Venezia, i Turchi e la Corona d'Ungheria* (Edizioni della Laguna, 2002). Hanno inoltre organizzato il convegno di studi *Hungarica Varietas. Mediatori culturali tra Italia e Ungheria* (Udine, 7–8 novembre 2002) e ne hanno curato la pubblicazione degli atti, usciti nel 2003 per i tipi delle Edizioni della Laguna.

MARIANGELA **REGOLIOSI,** professore della Filologia Medievale e Umanistica dell'Università di Firenze. Presidente della Commissione per l'Edizione Nazionale delle opere di Lorenzo Valla. Autore di vari libri e saggi sulla cultura dell'Umanesimo. Ha pubblicato: *Letteratura italiana come letteratura bilingue* in *L'identità nazionale nella letteratura italiana,* Lecce, 2001, 97–101; *L'ideologia linguistica del Valla,* «Les cahiers de l'Humanisme», 2(2001), 155–175. Curatrice della mostra *Gli Umanisti e Agostino: codici in mostra,* Firenze, 2001 e del catalogo *Gli umanisti e Agostino,* insieme a Donatella Coppini, Firenze, 2001.

ANTONIO DONATO **SCIACOVELLI,** laureato in Filologia e Storia dell'Europa Orientale all'Istituto Universitario Orientale di Napoli, tiene corsi di Storia della letteratura italiana del Medioevo e del Rinascimento presso la Scuola di Studi Superiori *Dániel Berzsenyi* di Szombathely. Si interessa della narrativa italiana del Trecento e dei problemi della traduzione letteraria tra Italia ed Ungheria.

FULVIO **SENARDI,** triestino, ha studiato con Giuseppe Petronio. È stato insegnante di liceo e lettore alle Università di Trier (R.E.T.) e Zagabria. Attualmente lavora come lettore all'Università degli Studi di Pécs. Ha svolto attività di ricerca, pubblicando numerosi contributi sul teatro tragico italiano, sulla letteratura *fin de siécle*, sulla critica letteraria, sulla letteratura contemporanea. Si occupa anche di problemi di didattica della lingua e della letteratura. Imminenti i volumi da lui curati delle prose di

Tommaseo (Carocci), e una raccolta di saggi di autori europei su Saba (Imago Mundi).

JÓZSEF **TAKÁCS,** laureato in italianistica e in storia delle arti presso l'Università *ELTE* di Budapest, dove insegna letteratura e arte italiane, PhD in teoria della letteratura. Fa parte del Comitato Direttivo dell'A.I.S.L.L.I, del comitato della *Modern Filológiai Társaság,* vicepresidente della *Società Dantesca Ungherese.* Si interessa dei problemi di letteratura e di arte dell'Umanesimo e del '900 (ha pubblicato su Masaccio, L.B. Alberti, Boccioni, B. Croce, Palazzeschi ecc.) Ultimamente ha curato (con László Szörényi) il volume di saggi offerti a János Kelemen, *Serta Jimmiaca,* e gli Atti del Convegno *Bendetto Croce cinquant'anni dopo* (con Krisztina Fontanini e János Kelemen).

LUIGI **TASSONI** (Catanzaro, 1957), critico e semiologo, è professore ordinario e dirige il Dipartimento di Italianistica all'Università di Pécs. Tra i suoi numerosi volumi di saggistica ricordiamo: *Finzione e conoscenza* (Lubrina, 1989), *Poeti erotici del Settecento italiano* (Mondadori, 1994), *Senso e discorso nel testo poetico. Tra semiotica ed ermeneutica:un percorso critico da Petrarca a Zanzotto* (Carocci, 1999), *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto* (ivi, 2002) Ha curato, fra l'altro, la traduzione di *Charmes* di Paul Valéry (Crocetti, 1993), il commento per esteso all'*Ipersonetto* di Zanzotto (Carocci, 2001), e le *Rime e prose proibite* di Bertola (ivi, 2003). È considerato uno dei maggiori esperti a livello internazionale dell'opera pittorica di Mattia Preti (imminente il volume che riunirà i suoi due libri e altri saggi pretiani). È stato redattore per i servizi culturali della Radio della Svizzera Italiana (dal 1978), ed ha insegnato alla *University of Notre Dame* (Indiana, USA) come Fulbright Professor (1998), e nelle Università di Firenze e Bologna. Tiene annualmente un corso di scrittura creativa alla *ALIA* di Assisi. È presidente del comitato di Pécs della *Società Dante Alighieri.* Dirige i Seminari Internazionali Interdisciplinari di Pécs.

JUDIT **TEKULICS** si è laureata in Lingua e Letteratura italiana all'Università *Attila József* di Szeged nel 1999, con una tesi sulla *Civil conversazione* di Stefano Guazzo. Ora è dottoranda al Dipartimento di Italianistica all'Università di Szeged. Il suo campo d'interesse abbraccia la letteratura del comporatmento all'epoca del Rinascimento.

BEÁTA **TOMBI** è ricercatrice di letteratura italiana al Dipartimento di Italianistica dell'Università di Pécs. Dottoranda ai corsi di PhD in italianistica all'Università *ELTE.* Ha collaborato a numerose riviste in Italia e Ungheria, ha curato i due volumi di *Atti dei Seminari Internazionali Interdisciplinari di Pécs,* e recentemente ha collaborato al *Dizionario dei temi letterari* della UTET.

GABRIELLA **TÓTH,** laureata in Lingua e Letteratura italiana e portoghese nel 1989 presso l'*ELTE* di Budapest. Attualmente frequenta i corsi di PhD in Romanistica all'*ELTE* di Budapest. Si occupa di linguistica e tiene corsi di traduzione, grammatica e sintassi presso il Dipartimento di Italianistica della Scuola Superiore di Pedagogia *Dániel Berzsenyi* di Szombathely.

LÁSZLÓ **TÓTH,** professore associato presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Pécs, insegna grammatica italiana (fonetica, morfologia, sintassi) e tiene corsi di linguistica generale e di aspettologia. La sua attività di ricerca comprende l'aspetto verbale, la pragmatica e i cosiddetti campi semantico-funzionali in un assetto comparativo (riguardo a italiano, russo e ungherese).

ÉVA **VIGH** insegna letteratura italiana del Rinascimento e del Barocco. Si occupa prevalentemente delle questioni di etica e retorica dell'epoca barocca. Ha pubblicato recentemente un libro in ungherese dal titolo *Tra Ethos e Kratos. Corte e cortigiano in Italia tra i secoli XVI–XVII*. (Budapest, Osiris, 1999).