

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE LEON BATTISTA ALBERTI

ALBERTIANA

Revue reconnue par le

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

XIX (N.S. I) · 2016 · 1



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

MMXVI

COMITÉ DE DIRECTION ET DE LECTURE

COLLEGIO DI DIREZIONE E LETTURA · COMMITTEE OF EDITORS AND READERS

Maurice Aymard · Maurice Brock · Arturo Calzona · Mario Carpo · Pierre Caye · Françoise Choay · Marcello Ciccuto · Mário H.S. d'Agostino · Francesco P. Di Teodoro · Riccardo Fubini · Francesco Furlan · Pierre Gros · Yves Hersant · Peter Hicks · Charles Hope · Jill Kraye · Mário J.T. Krüger · Pierre Laurens · Martin McLaughlin · Anna Modigliani · Rafael Moreira · Vítor M.B. Murtinho · Nuccio Ordine · Francisco Rico · Joseph Rykwert · Francesco Tateo

COMITÉ DE RÉDACTION

COMITATO DI REDAZIONE · EXECUTIVE COMMITTEE (EDITORIAL)

Johannes Bartuschat · Laura Calvo Valdivielso · Alberto G. Cassani · Marco Faini
Thomas Golsenne · Philippe Guérin · Andrea B. Loewen · Andrea Piccardi
Bertrand Prévost · Paola Roman · Mauro Scarabelli · Oscar Schiavone

COORDINATION ÉDITORIALE

COORDINAMENTO EDITORIALE · EDITORIAL CO-ORDINATION

Maurice Brock · Francesco Furlan · Thomas Golsenne · Peter Hicks
Andrea B. Loewen · Oscar Schiavone

Coordination générale · Coordinamento generale · General co-ordination

FRANCESCO FURLAN

Tous droits réservés · Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2016 by *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma
and by *Société Internationale Leon Battista Alberti*, Paris

www.libraweb.net

*

Abonnements · Abbonamenti · Subscriptions

FABRIZIO SERRA EDITORE[®]

Casella postale 1 · Succursale 8 · I 56123 Pisa,

Tel.: +39 050 542332 · Fax: +39 050 574888 · fse@libraweb.net

*Les tarifs officiels d'abonnement à l'édition sur papier et en ligne
sont disponibles sur le site web de l'éditeur: www.libraweb.net*

*I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e Online sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice: www.libraweb.net*

*Print and Online official subscription rates are available
at Publisher's website: www.libraweb.net*

*

Imprimé en Italie · Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 1126-9588 · ISSN ELETTRONICO 2035-6307

TABLE DES MATIÈRES

INDICE SOMMARIO · TABLE OF CONTENTS

<i>Éditorial · Editoriale · Editorial</i>	9
<i>ÉTUDES · SAGGI & STUDI · ARTICLES</i>	
N. BIANCHI BENSIMON, <i>Ordre, genres et espaces: La femme et l'amour d'Alberti à Castiglione</i>	17
T. KIRCHER, <i>Landino, Alberti, and the invention of the neo-vernacular</i>	29
P. HICKS, « <i>Most perfect architect [...] gentleman of [...] great learning and extraordinary abilities in all the politer sciences</i> »: <i>L. B. Alberti dans l'érudition anglaise du XVI^e au XIX^e siècle</i>	49
S. BORSI, <i>L'Alberti e Santa Maria del Fiore</i> [Continua dal vol. XVIII · 2015]	69
<i>MISCELLANEA</i>	
M.H.S. D'AGOSTINO, <i>Columna, vultus: Réflexions sur la maison dans l'histoire</i> [Suite du vol. XVIII · 2015]	97
<i>NOTES & DOCUMENTS · DOCUMENTI & NOTE</i>	
W. OLSZANIEC, <i>Errori d'autografo? Ancora sulla Lettera di Aristeia</i> – M. FAINI, <i>Per Bernardo Bembo poeta: Un possibile scambio poetico con Ginevra de' Benci</i>	139
<i>RECENSIIONS · RECENSIONI · REVIEWS</i>	
<i>Antologia bilingue: Clásicos da lingua italiana</i> , S. Romanelli organizzador, vol. I: <i>Questione della lingua: Leon Battista Alberti, Baldassar Castiglione e Nicolau Maquiavel</i> , Florianópolis, P.G.E.T.-U.F.S.C. & Tubarão, Copiart, 2012 (L. Fulgêncio) – C.H. CARMAN, <i>Leon Battista Alberti and Nicholas Cusanus: Towards an epistemology of vision for Italian Renaissance art and culture</i> , Farnham & Burlington, Ashgate, 2014 (D. Marsh) – F.P. FIORE, <i>Leon Battista Alberti</i> , Milano, Mondadori Electa, 2012 (A.G. Cassani) – L. RUGGIO, <i>Repertorio bibliografico del teatro umanistico</i> , Firenze, S.I.S.M.E.L. - Edd. del Galluzzo, 2011 (L. Villani) – TOMMASO DE MEZZO, <i>Epirota</i> , Ed. crit., tr. e commento a c. di L. Ruggio, Firenze, S.I.S.M.E.L. - Edd. del Galluzzo, 2011 (L. Villani) – R. RUSNAK, <i>Seneca noster, I: Studium o dawnych przekładach tragedii Seneki Młodszego</i> [<i>Seneca noster, I: Le antiche traduzioni polacche di Seneca il Giovane</i>], Warszawa, Wydział Polonistyki U.W., 2009 (W. Olszaniec) – S.U. BALDASSARRI, <i>La vipera e il giglio: Lo scontro tra Milano e Firenze nelle invettive di Antonio Loschi e Coluccio Salutati</i> , Roma, Aracne, 2012 (M. Seriacopi) – A. POLCRI, <i>Luigi Pulci e la chimera: Studi sull'allegoria nel Morgante</i> , Firenze, S.E.F., 2010 (M. Seriacopi) – L. PULCI, <i>Sonetti extravaganti</i> , Ed. crit. a c. di A. Decaria, Firenze, S.E.F., 2013 (M. Mazzetti) – O. SCHIAVONE, <i>Michelangelo Buonarroti: Forme del sapere tra letteratura e arte nel Rinascimento</i> , Firenze, Polistampa, 2013 (M. Mazzetti) – A. TORRE, <i>Vedere versi: Un manoscritto di emblemi petrarcheschi</i> (Baltimore, Walters Art Museum, ms. W476), Napoli, La Stanza delle Scritture, 2012 (M. Faini) – G. GALILEI, <i>Lettera a Cristina di Lorena</i> , Ed. crit. a c. di O. Besomi, Collab. di D. Besomi, Vers. lat. di E. Diodati a c. di G. Reggi, Roma-Padova, Antenore, MMXII (M. Faini) – B. RUCELLAI, <i>De bello italico / La guerra d'Italia</i> , A c. di D. Coppini, Firenze, F.U.P., 2011 (N. Lopomo) – A. KLIMKIEWICZ, <i>Od błąd do utopii: Śladami Orlanda Szalonego</i> [<i>Dall'errore all'utopia: Sulle tracce dell'Orlando furioso</i>], Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009 (M. Urbaniak) – A.G. CASSANI, <i>L'occhio alato: Migrazioni di un simbolo</i> , Con uno scritto di M. Cacciari, Milano, Arago, 2014 (E. Di Stefano)	163
<i>RÉSUMÉS · RIASSUNTI · SUMMARIES</i>	205
<i>INDICES</i> , O. Schiavone & F. Signoriello <i>curantibus</i>	
<i>Index codicum manuscriptorum</i>	215
<i>Leonis Baptistæ Alberti Operum index</i>	217
<i>Index nominum</i>	219
NOTA BENE: <i>À l'attention des auteurs · All'attenzione degli autori · Attention authors</i>	237

Les textes sont publiés après approbation du *Comité de Direction et de Lecture*, qui se prononce sur l'avis des rapporteurs désignés (au nombre de trois, au moins).

ALBERTIANA publie dans les langues suivantes: allemand, anglais, espagnol, français, italien, portugais. Les textes proposés dans des langues autres que celles-ci sont traduits par les soins de la Rédaction mais aux frais des auteurs.

La Direction se réserve le droit de demander aux auteurs de revoir leurs textes afin de les mettre en conformité avec les normes typographiques et de rédaction de la revue. Les épreuves sont corrigées par la Rédaction.

Les études, articles et contributions de toute sorte proposés pour la publication doivent être adressés, par courriel (en WORD et PDF) et sur tirage papier, accompagnés des éventuelles illustrations (libres de droits) et d'un résumé de cinq lignes au maximum en français, anglais et italien, à:

I testi pubblicati si intendono preliminarmente approvati dal *Collegio di Direzione e Lettura*, sentito il rapporto dei relatori designati (almeno tre).

ALBERTIANA pubblica nelle seguenti lingue: francese, inglese, italiano, portoghese, spagnolo, tedesco. I testi redatti in lingue diverse dalle precedenti sono fatti tradurre a cura della Redazione ma a spese degli autori.

La Direzione si riserva il diritto di chiedere agli autori di rivedere e correggere i propri testi in funzione delle norme tipografiche e redazionali della rivista. Le bozze di stampa sono corrette dalla Redazione.

Saggi, articoli e interventi d'ogni tipo proposti per la stampa devono essere inviati, per posta elettronica (in WORD e PDF) e su supporto cartaceo, corredati dalle eventuali illustrazioni (libere da diritti) e comprensivi di un riassunto di non più di cinque righe in francese, italiano e inglese, a:

Contributions to be published require the prior approval of the *Committee of Editors and Readers*, based on the reports of at least three appointed readers.

ALBERTIANA publishes in the following languages: English, French, German, Italian, Portuguese and Spanish. Translations of texts in other languages will be arranged by the Editors, but at the author's expense.

The Editors reserve the right to ask the authors to revise their own texts in accordance with the «house» style of the periodical. Proofreading will be undertaken by the Executive Committee of the review.

Articles and contributions of any kind for consideration should be sent by e-mail (in WORD and PDF) as well as in hard copy, accompanied by any relevant illustrations (these free of copyright restrictions) and by a summary in French, Italian and English of not more than five lines, to:

ALBERTIANA

c/o Société Internationale Leon Battista Alberti (= S.I.L.B.A.)

Fondation de la M.S.H. · Pôle scientifique – Bur. 372 · 190, Av. de France · F-75013 Paris

E-mail: lbasoc@msh-paris.fr & info@silba-online.eu · *Website:* www.silba.fr

Les livres et articles envoyés pour compte rendu ainsi que les annonces (par courriel et sur tirage papier) doivent être reçus à la même adresse. Sauf accord préalable et exceptionnel, les documents reçus ne sont pas restitués.

ALBERTIANA est disposée à échanger des publicités ou des abonnements avec d'autres revues et à accueillir des publicités à caractère scientifique ou éditorial.

Libri e articoli da recensire nonché annunci di ogni tipo (per posta elettronica e su supporto cartaceo) devono essere inviati al medesimo indirizzo. Salvo diverso ed esplicito accordo, il materiale ricevuto non viene restituito.

ALBERTIANA si presta allo scambio di pubblicità o di abbonamenti con altre riviste ed è disponibile per l'inserzione di pubblicità scientifica o editoriale.

Books and articles for review, as well as announcements (by e-mail as well as in hard copy), should be sent to the same address. Material received will not be returned without special explicit agreement.

ALBERTIANA is open to the mutual ex-change of advertisements or subscription with other periodicals, as well as to publicity of a scientific or editorial nature.

Antologia bilingue: Clássicos da língua italiana, Sergio Romanelli organizador, vol. I: *Questione della lingua: Leon Battista Alberti, Baldassar Castiglione e Nicolau Maquiavel*, Florianópolis, P.G.E.T.-U.F.S.C. & Tubarão, Copiart, 2012, pp. 208.

L'ITALIA è, ed è sempre stata, un paese di immensa complessità linguistica, in cui si sono parlate e parlano parecchie lingue o, come si usa definirli, parecchi «dialetti» in una superficie di appena 300.000 km² circa, pari a quella di uno soltanto dei molti Stati che compongono il Brasile. Oggigiorno questa diversità linguistica è trascesa dall'esistenza di una lingua "nazionale" (o quanto meno ufficiale) chiamata semplicemente «italiano», che permette agli abitanti della Penisola di interloquire e fornisce alla stampa e al governo uno strumento linguistico unitario. I cosiddetti «dialetti», romanzi o meno – napoletano, veneto, siciliano, piemontese ... nonché franco-provenzale, sloveno, sardo, retoromanzo o ladino, neo-greco, albanese, catalano, tirolese, etc. –, sopravvivono più o meno stentatamente, e alcuni di essi hanno persino trovato, perlopiù nell'ambito della speciale autonomia concessa ad alcune regioni, un riconoscimento giuridico che in qualche caso li assimila alla lingua "nazionale" d'Oltralpe a essi più vicina: così è, ad esempio, per il franco-provenzale e per il tirolese, rispettivamente assimilati al francese e al tedesco dal bilinguismo legale vigente in Valle d'Aosta / Vallée d'Aoste e in Alto Adige / Südtirol, o in senso diverso per la principale variante del ladino, il friulano, cui è concesso un assai parziale riconoscimento in Friùli-Venezia Giulia, e soprattutto nella provincia di Udine. Ma queste varietà rimangono tutte limitate all'ambito familiare o locale.

Tale situazione di relativo vantaggio è tuttavia molto recente: per secoli, l'Italia è notoriamente esistita soltanto come espressione geografica, e in parte forse anche culturale ed emotiva; la scelta e lo sviluppo di una lingua almeno relativamente unitaria sono stati il risultato di politiche consapevoli e di una lenta evoluzione, giunte a maturazione solo in pieno Novecento. Ed è certo che persino la lingua letteraria comune, il volgare, elaborata a partire dal Cinquecento e soprattutto dal Bembo, sia stata una prerogativa esclusiva delle classi più colte degli Stati della Penisola (e in qualche caso delle loro propaggini mediterranee), che ne usarono del resto, in alternativa al latino, quasi esclusivamente in forma scritta. Non parlato, e perciò stesso in gran parte sottratto alla storia (e all'evoluzione), l'italiano si è progressivamente diffuso nella quasi totalità della popolazione della Penisola soltanto nel corso del Novecento, e soltanto negli ultimissimi decenni è entrato nell'uso "vivo".

Il volume curato da Sergio Romanelli, il primo della serie annunciata, si propone di illustrare la storica polemica linguistica cinquecentesca sulla scelta del volgare letterario d'Italia raccogliendo, presentando e traducendo alcuni dei più importanti contributi del Quattro e Cinquecento alla cosiddetta «Questione della lingua». I testi prescelti, proposti in lingua originale e versione portoghese a fronte, riflettono le principali posizioni teoriche allora espresse e le discussioni intellettuali che hanno portato alla scelta bembiana del toscano letterariamente (e latinamente) trasfigurato dal Petrarca e, in minor misura, dal Boccaccio come modello della «volgar lingua» destinata a esser accolta come principale lingua letteraria alternativa al latino. Per ciascuno di essi, il Romanelli propone una breve introduzione fornendo stringati ragguagli sull'autore e sull'opera presentata, oltretutto sulle ragioni della scelta operata e sui criteri di traduzione seguiti. Una sua succinta Prefazione (*Prefácio*, pp. 5-10) illustra del resto preliminarmente, su di un piano generale, il lavoro compiuto dall'*équipe* di traduttori da lui diretta, e comprendente Maria Cecilia Casini dell'Universidade de São Paulo, Patrizia G.E. Collina Bastianetto dell'Universidade Federal de Minas Gerais di Belo Horizonte, Silvana De Gaspari e lo stesso Sergio Romanelli dell'Universidade Federal de Santa Catarina di Florianópolis.

Sono tre gli autori, e tutti e tre assai noti, dei cui scritti circa il tema o problema prescelto il presente volume propone una scelta antologica: oltre all'Alberti, il Castiglione della dedica e dei capitoli I 28-39 del *Cortegiano* (pp. 95-157) e il Machiavelli, se davvero di lui si tratta, del *Dialogo*

intorno alla nostra lingua (pp. 159-205). Particolare rilievo è conferito al primo di essi, l'Alberti, in mille cose e per mille ragioni celebre, ma della cui opera il Romanelli seleziona meritoriamente la parte a lungo più trascurata, un segmento rimasto immotivatamente nell'ombra, e addirittura non di rado contestatogli fino a pochi anni fa: implicitamente ricordando che l'Alberti fu altresì un pioniere nella descrizione delle lingue romanze, il volume ne accoglie e ristampa dunque il piccolo, ma rivoluzionario (intellettualmente, culturalmente e linguisticamente) corpus di scritti sul volgare, riproponendone ogni volta il più affidabile testo critico italiano disponibile,¹ e aggiungendovi un'originale, e primissima, traduzione portoghese a fronte revisionata da S. De Gaspari ma dallo stesso Romanelli firmata. Secondo l'ordine e i titoli proposti: *Proemio al III dei Libri de familia / Proêmio ao III dos Livros da família* (pp. 18-27), *Ordine delle lettere pella Lingua toscana / Ordem das letras na Língua toscana* (pp. 28-31), *Grammatichetta / Pequena gramática da Língua toscana* (pp. 32-75), *Lettera dedicatoria a Lionello d'Este / Carta dedicatória a Lionello d'Este*, la dedicatoria cioè del *Theogenius* (pp. 76-79), *Protesta / Protesto* (pp. 80-93).

*

Redatto intorno al 1440, il *Della lingua toscana* (che il più recente suo editore, Giuseppe Patota, seguita a indicare come *Grammatichetta vaticana*, giusta la designazione un tempo in uso presso chi ne disconosceva la paternità albertiana), è uno dei primissimi tentativi di descrizione di una lingua viva – per restare in ambito romanzo, la grammatica spagnola del Nebrija è infatti del 1492, e la prima grammatica portoghese, quella di Fernão de Oliveira, del 1536. Esso è inoltre notevole, fra l'altro, per il suo orientamento pratico e perché esplicitamente fondato sull'uso – in contrasto con le speculazioni prive talvolta di base empirica dei secoli successivi, e che ancor oggi contraddistinguono le grammatiche tradizionali.

Assumendo una posizione per molti riguardi rivoluzionaria, l'Alberti vi dimostra la grammaticalità del volgare, nel contempo sostenendone la derivazione dal latino, di contro alle tesi antistoriche di quanti, come il Bruni, credevano all'esistenza di una diglossia latino-volgare nella stessa Roma antica.

<Q>ue' che affermano la lingua latina non essere stata comune a tutti è populi latini, ma solo propria di certi docti scolastici, come hoggi la vediamo in pochi, credo deporranno quello errore, vedendo questo nostro opuscolo, in quale io raccolsi l'uso della lingua nostra in brevissime annotationi. Qual cosa simile fecero gl'ingegni grandi e studiosi presso a' Græci prima, e po' presso de' Latini; et chiamorno queste simili ammonitioni, apte a scrivere e favellare senza corruptela, suo nome, *Grammatica*. Questa arte, quale ella sia in la lingua nostra, leggetemi e intenderetela

– egli afferma infatti sin dall'*incipit* dell'opuscolo. La dimostrazione che il volgare è una lingua in pienezza di termini, con un'origine storicamente determinata e una propria grammatica

¹ Andrà tuttavia rilevato che non mancano sviste e che, in ragione forse di un'insufficiente attenzione generale ai dati filologici e alla dimensione propriamente ecdotica del lavoro, tale scelta risulta purtroppo solo episodicamente esplicitata. Ricordiamo qui, a ogni buon fine, per ciascuno degli scritti di tale corpus, il testo critico di riferimento: LEON BATTISTA ALBERTI, *I libri della famiglia* [*De familia libri IV*], A cura di Ruggiero Romano e Alberto Tenenti, Nuova edizione a cura di Francesco Furlan, Torino, Einaudi, 1994, pp. 187-192 (*Proemio del libro III: A Francesco d'Altobianco Alberti*); ID., *Grammatichetta* // *Grammaire De la langue toscane précédée de Ordine delle lettere // Ordre des lettres*, Édition critique, introduction et notes par Giuseppe Patota, Traduction de l'italien par Laurent Vallance, Paris, Les Belles Lettres, 2003 [= ID., *Opera omnia / Œuvres complètes*, Publiées sous le patronage de la Société Internationale Leon Battista Alberti et de l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici par Francesco Furlan - Pierre Laurens - Alain-Ph. Segonds, SÉRIE ITALIENNE: III · 7], pp. 1-5 (*Ordine delle lettere pella lingua toscana*) e 7-41 (*Grammatica Della lingua toscana*); ID., *Theogenius*, in ID., *Opere volgari*, A cura di Cecil Grayson, Bari, Laterza, vol. II: *Rime e trattati morali*, 1966, pp. 53-104: 55 s. (*Ad Leonellum illustrissimum principem estensem*); ID., *Rime / Poèmes suivis de la Protesta / Protestation*, Édition critique, introduction et notes par Guglielmo Gorni, Traduction de l'italien par Marco Sabbatini, Paris, Les Belles Lettres, 2002 [= ID., *Opera omnia / Œuvres complètes*, ed. cit., SÉRIE ITALIENNE: VI · 10], pp. 215-233 (*Protesta*).

(*Grammatica, arte*), ossia con caratteri (*annotationi*) e regole (*ammonitioni*) che l'uso consente di descrivere (*racolsi l'uso*) con esattezza sufficiente a evitare improprietà ed errori (*corruptela*) nel parlare non meno che nello scrivere (*ammonitioni [...] apte a scrivere e favellare*) implica con ogni evidenza non soltanto un'apologia della "nuova" lingua ma l'intento, altrove chiaramente esplicitato e perseguito, di promuoverne l'uso colto e letterario.

Ben s'intende, tuttavia, come tale operazione sia per un verso parallela, e possa persino apparire in parte analoga, a quella degli odierni linguisti impegnati nell'osservazione e nella descrizione della lingua parlata. In quanto analisi descrittiva basata sull'osservazione di una lingua viva, infatti, la Grammatica albertiana è tutt'altro che sprovvista di interesse per i linguisti *tout court* in generale, e per i teorici della linguistica in particolare. E lo è tanto meno che l'Alberti si serve di «una fraseologia esplicativa desunta non da testi classici, ma dalla lingua parlata dai contemporanei», come rileva il Romanelli sulla scia soprattutto del Patota (pp. 15 s.: *uma fraseologia explicativa não baseada nos autores clássicos [...], mas baseada na língua falada pelos seus contemporâneos*). Si tratta senz'altro di una scelta non soltanto di sfida intellettuale deliberata nei confronti dell'umanesimo fiorentino coevo, ma altresì filosoficamente coraggiosa e storicamente o linguisticamente rivoluzionaria, e ancor oggi di sicuro interesse.

*

La traduzione di testi volgari dei secoli XV e XVI presenta, com'è noto, specifiche difficoltà in ragione non tanto di uno stile per forza di cose insolito, quanto del ricorso in essi frequente di vocaboli scarsamente attestati, dalle accezioni non facili a determinarsi con precisione, o di costruzioni particolarmente elaborate e sintatticamente complesse che sono non di rado all'origine di ambiguità o di polisemia. Nel doveroso rispetto del testo originale, il traduttore contemporaneo deve poi tenere in seria considerazione il pubblico cui si rivolge, e vagliare quindi attentamente la comprensibilità reale, per il lettore, del risultato del proprio lavoro. Ogni versione rinvia così a un interno conflitto la cui soluzione richiede equilibrio e misura, oltreché competenza e professionalità.

In questo caso i traduttori hanno privilegiato la generale intelligenza del testo e la sua leggibilità – quanto a dire la fruizione da parte di un pubblico non specialista e fors'anche relativamente lontano dalle problematiche rinascimentali. Del *Cortegiano* del Castiglione, per esempio, esistevano traduzioni anche recenti in portoghese (fra cui quelle di Carlos N.M. Louzada: *O cortesão*, São Paulo, Martins Fontes, 1997; e di Carlos Aboim de Brito: *O livro do cortesão*, Porto, Campo das Letras, 2008), ma questa nuova versione dà priorità al lettore attuale sforzandosi di accogliere le parole o espressioni con più alta frequenza d'uso, facendo proprie in tal modo le indicazioni dal Castiglione stesso fornite circa il modello di lingua da adottare – il che mira senz'altro a produrre una significativa coerenza tra i caratteri formali della traduzione e le scelte culturali o le specifiche preferenze linguistiche del testo tradotto.

È probabilmente questa la ragione che spinge talvolta il Romanelli ad allontanarsi dal testo albertiano o a semplificarne il dettato nel tentativo di renderlo più piano – col rischio, tuttavia, di riuscire infedele o inesatto. Si vedano, fra gli altri, i due casi seguenti, riconducibili a una diversa tipologia ma tratti entrambi dalla cosiddetta *Grammaticetta / Pequena gramática da Língua toscana*.

1 È *casi de'* nomi si notano co' suoi articoli, de i quali sono varii *è* maschulini da *è* femminini [p. 36 – corsivo nostro]

O *gênero* dos nomes se distingue pelos artigos, pois os masculinos se diferem dos femininos [p. 37 – corsivo nostro]

Si può forse pensare, ed è quanto deve aver fatto in questo § 7 il traduttore medesimo, che la più immediata (e letterale) versione di «*è casi de' nomi*» come «*os casos dos nomes*» rischi in una certa misura di suggerire al lettore un'errata interpretazione, in certo modo generata

dall'ambiguità semantica stessa connessa, in portoghese, al termine «caso». Non v'è però dubbio alcuno che la traduzione di «é casi» con «o gênero» cancelli del tutto, non soltanto l'evidente riferimento ai casi propriamente detti, che l'Alberti spiega distinguersi l'uno dall'altro per mezzo degli «articoli», i.e. di 'articoli e preposizioni articolate' (cfr. § 9: *El cielo, del cielo, al cielo [...]*; § 10: *Lo òrizonte, dello òrizonte, allo òrizonte [...]*; etc.), ma lo stesso rinvio al «numero», cioè a singolare e plurale, implicito nel testo originale albertiano – che del resto esplicitamente vi si riferisce nelle righe immediatamente precedenti e seguenti.

- 2 Mascolini che cominciano da consonante / Os nomes masculinos, que começam por consoante, têm artigos parecidos com estes: / Singular: [...] / Singular: [p. 36]

Nell'originale italiano, l'editore critico, nella fattispecie G. Patota, ha posto un punto fermo dopo «questo», nel contempo evitando ogni segno d'interpunzione interno alla frase citata. La quale muta sensibilmente, nella versione portoghese in esame, la propria punteggiatura: il Romanelli sostituisce da un lato il punto fermo posto dal Patota coi due punti, e introduce dall'altro una virgola prima e dopo «que começam por consoante» (*che cominciano da consonante*), isolando in tal modo la proposizione relativa, da lui resa alla stregua di un'incidentale assoluta. Nel primo caso l'intervento origina la duplicazione di uno specifico segno interpuntivo, i due punti (ripetuti a distanza di una sola parola subito dopo *Singulare / Singular*, di cui viene peraltro mantenuta la maiuscola iniziale), che una prassi ortodossa esige ricorrano una sola volta entro un medesimo periodo; esso può bensì esser difeso da chi vi scorga una rinnovata preoccupazione di leggibilità, e riconosca quindi che i due punti dopo «questo» sciogliono l'ambiguità per così dire costituzionale del dimostrativo, esplicitando l'intenzione dell'autore e all'uopo chiarendo che si tratta di una catafora, e che pertanto il dimostrativo stesso si riferisce di necessità alla successiva porzione di testo; andrà tuttavia rilevato altresì come, così facendo, il Romanelli introduca un implausibile trattamento asimmetrico nell'interpunzione degli esempî forniti dall'Alberti per il singolare e il plurale, posto ch'egli mantiene il punto fermo introdotto dal Patota al termine della flessione del nome maschile singolare (*El cielo, del cielo, al cielo, el cielo, ó cielo, dal cielo. Plurale: È cieli [...]* / *O céu, do céu, ao céu, o céu, ó céu, do céu. Plural: Os céus [...]*). Nel secondo caso l'intervento del Romanelli appare invero non meno discutibile, posto che isolando la relativa, l'interpunzione da lui introdotta le conferisce *de facto* un valore assoluto, accrescendo notevolmente il rischio di una lettura impropria e sconveniente o persino chiaramente errata, quasi l'Alberti implausibilmente sostenesse che «os nomes masculinos começam por consoante», ossia che «[é nomi] masculini cominciano da consonante».

*

Di là dal suo evidente interesse storico-culturale, linguistico-filologico e letterario, il volume curato da S. Romanelli pone, ci sembra, questioni rilevanti per il Brasile e i brasiliani stessi dei nostri giorni. È senz'altro lecito dire che i testi in esso presentati e tradotti fotografano un momento importante nella storia linguistica e culturale della Penisola italiana. Essi forniscono tuttavia soltanto un esempio dei dibattiti non troppo dissimili che in tempi diversi hanno avuto luogo in molti paesi europei – sebbene il caso italiano sia certamente, fra tutti, quello meglio documentato.

In Portogallo, che sin dal Duecento s'era costituito come regno unitario e ch'era dotato di un unico centro di cultura importante, la «questione della lingua» trovò in certo modo soluzione già intorno al 1300 con i decreti promulgati da re Dinis I, che scalzando il latino elevarono il portoghese a lingua amministrativa del regno – ciò nonostante, com'è noto, lo studio del portoghese divenne obbligatorio nelle scuole solo al tempo del marchese di Pombal (1750-77). Ma così come s'è posta in Italia, una «questione della lingua» si pone a mio avviso altresì nel-

l'odierna situazione brasiliana; se i termini dell'alternativa, l'intensità del dibattito o lo specifico carattere delle forze in campo differiscono, la domanda che ne sorge è infatti fondamentalmente la stessa: quale lingua scritta e di cultura può o dev'essere usata oggi come *standard* in Brasile?

L'evoluzione della lingua sia scritta che parlata nel corso dell'ultimo secolo ha fatto sí che numerose caratteristiche soprattutto lessicali e sintattiche del portoghese non abbiano piú corso nel Brasile odierno: è scomparso dalla stessa lingua scritta il pronome «vós» (i.e. 'voi'), il cui uso è oggi strettamente limitato ad alcuni registri della lingua religiosa; del tutto irrintracciabile è divenuta la sequenza di due pronomi accoppiati, cui nessuno ricorre piú; e definitivamente morta è altresí la posposizione del soggetto in presenza dell'oggetto (come in «exerceu o senhor Mário a sua atividade científica em vários campos» / «ha svolto il sig. Mario la propria attività scientifica in campi diversi») – ma gli esempi potrebbero facilmente e quasi *ad libitum* moltiplicarsi.

Un risultato di tale processo, che secondo ogni apparenza ha conosciuto un'accelerazione nel corso del Novecento, è il progressivo allontanamento della stessa lingua scritta dai due lati dell'Atlantico, del portoghese d'Europa dal portoghese d'America. Né manca chi sostiene che la varietà di lingua parlata nell'odierno Brasile debba chiamarsi «brasiliano» e non piú semplicemente «portoghese». Sebbene rinvii a un problema dai risvolti ineluttabilmente politici, la cosa c'induce a formulare una diversa domanda, che riteniamo piú attuale e piú pressante: non è che i brasiliani d'oggi siano anch'essi, seppur con minor consapevolezza dei letterati italici del Rinascimento, coinvolti in una «questione della lingua»?

LÚCIA FULGÊNCIO

CHARLES H. CARMAN, *Leon Battista Alberti and Nicholas Cusanus: Towards an epistemology of vision for Italian Renaissance art and culture*, Farnham & Burlington, Ashgate, 2014, pp. xviii-198, col. pl. 4 s.n°.

ART historians agree that Alberti's 1435-36 treatise *On painting* is a milestone in the history of the visual arts in Renaissance Italy. Alberti composed the work both in Italian and Latin, dedicating the vernacular version to Filippo Brunelleschi with a preface that constitutes a *manifesto* of humanist innovation. Alberti, who had only recently arrived in Florence, found there the remarkable artists whom he celebrates in the preface to his work: Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, and Masaccio. In his treatise, he describes the new vanishing-point perspective as a means of creating three-dimensional images on a two-dimensional surface. To this end, he invokes traditional optics and describes the geometry of painting in terms of visual rays and pyramids – observations that place him in the scientific tradition of Western optics.

Somewhat later in the century, Alberti's contemporary Nicholas of Cusa, or Cusanus (1401-64), a prominent conciliarist and Church reformer, wrote several theological treatises – such as *De docta ignorantia* (1440) and *De visione Dei* (1453) – in which he employs geometrical and mathematical models to explicate complex notions of theology. It is the thesis of Charles H. Carman that the two men, who presumably met at the Council of Florence (1439), influenced each other and shared a transcendent conception of physical and spiritual vision. Hence, the emergence of Renaissance perspective, rather than representing a scientific or esthetic advance, is grounded in a profoundly theological context that deserves our attention.

In chapter 1 («Alberti and Cusanus: An overview», pp. 1-24), Carman cites Rossellini's 1972 film *The age of Cosimo de' Medici*, which with artistic license portrays an encounter of Alberti and Nicholas of Cusa, presumably in the 1430s. He then reviews the works of various scholars

who have linked the two men, starting with Giovanni Santinello's 1962 comparison of their common «Platonic» dimension.¹ In Carman's digression on «The reality of nature and the nature of reality» (pp. 16-23), one misses any reference to Michel Paoli's 1999 monograph *L'idée de nature chez Leon Battista Alberti*.

Carman believes that Renaissance perspective has been misinterpreted as too secular – that is, devoid of what he calls «theological visuality» – and he asserts that Alberti writes «from a cultural point of view not yet divested of an inherent theological grounding» (p. 9). In his view, Alberti's mirror-image pyramids of vision and perspective (fig. 1.1, p. 7) counterpose the finite view of the artist-spectator and the infinitely distant vanishing point; and he later draws a parallel (pp. 106 f.) between this and Cusanus' interlocking pyramids of light and darkness (*De coniecturis*, 1440). Carman asserts that in *On painting* «single point perspective conveys an understanding of a God-centered view» (p. 20). This he illustrates by analyzing Leonardo's *Last supper*, in which Christ as the finite focus of an infinite visual pyramid symbolizes the intersection of human and divine. But how, one asks, does this apply to paintings of secular subjects?

In chapter 2 («*On painting*: Setting the stage and "tutta la storia"», pp. 25-53), Carman turns to two classical references in Alberti's treatise. First, when Alberti says that he writes using «piú grassa Minerva» (Latin, *pinguiore Minerva*), he interprets this idiomatic expression – rendered as «more sensate wisdom» by Spencer – as nurturing «a dialectical interaction between the realities of sense perception and intellectual understanding» (p. 29). Second, Alberti's reference to Narcissus as the inventor of painting both describes the mirror-like reception of the youth's image on the water's surface, and notes that he was changed into a flower – appropriately, since «painting is the flower of all the arts». Such symbolism evidently inspires Carman who explores the significance of Narcissus «as the appropriate metaphorical trope» (p. 55) by reviewing his portrayal in Ovid, Dante, Petrarch, Boccaccio, and Ficino.² In a digression about the Renaissance tag «ogni dipintore dipinge sé», he asks (p. 43):

Does Alberti's vibrant ambiguity that plays upon the inescapable ponderousness of materiality and the necessary spiritual transcendence of the blunt weakness of original sin develop into *bona-fide* self-centeredness as the aphorism might imply?

In chapter 3 («The eye of the mind: Where it goes, what it sees», pp. 55-82), Carman turns to Alberti's *motto* «Quid tum?» – here rendered as «What next?». After a vague allusion to various interpretations of the phrase, he concludes (p. 70) that the phrase

has its appropriate place in referring our inner eye to reflect on the full temporal / spatial range of the mind's ability to encompass an equivalent of Augustine's and Cusanus's notion of an eternal present.

In his view, this eternal present is embodied in the perspective of Masaccio's *Trinity* and Domenico Veneziano's *Saint Lucy altarpiece*. Indeed, he compares the three narrative moments in Masaccio's *Tribute money* to Donatello's three-faced *Trinity* surmounting the st. Louis niche on Orsanmichele. Granted, everyone can see that the perspective rays in Masaccio's *Tribute money* and *Trinity* converge on Jesus. But does this give perspective a Christological dimension?

In chapter 4 («Divine and human vision: Perspective and the coincidence of opposites», pp. 83-109), the author returns to Masaccio's *Tribute money* and Raphael's *Disputa*, and cites a passage from Cusanus' *De visione Dei* that compares God's vision to the omnivoyance (or

¹ Others cited include Karsten Harries, Elizabeth Brient, Nancy Hudson, Clyde L. Miller, Joan Gadol, Dorothy Koenigsberger, and Anthony Grafton.

² In n. 31, Carman «completely disagrees» with the sensible interpretation of the Narcissus metaphor by HANS BELTING, whose important study of optics and art (*Florenz und Bagdad: Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München, Beck, 2008) is otherwise uncited.

«Monna Lisa» effect) of a portrait's gaze. In his discussion of perspective and divine vision, he again deploys Alberti's two classical allusions as symbols of a mystical significance (p. 94):

From his contextual setting of perspective's sense / intellect dialectic of *più grassa Minerva* as a frame and stimulus for grasping the moral imperative of *istoria* (the role of the Narcissus trope), Alberti, like Cusanus, endeavors to impart the sum total of Catholic enculturation that what the mind understands about the spiritual light of Christ, will guide one through the space of luminously experienced existence.

There follows a section called «Differing views of perspective» (pp. 100-109), reviewing readers of Alberti from Panofsky onwards; the reader might have found this survey more valuable earlier in the volume. Again, Carman protests that Cusanus' relevance has been overlooked.

In chapter 5 («Disclosing metaphors 1: Ways into perspective», pp. 111-133), a description in Cusanus' *De visione Dei* (1453) of God as dwelling within «the wall of Paradise» introduces an analysis of *Annunciations* by four painters: Antoniazzo Romano (1480 ca.), Ambrogio Lorenzetti (1340), Piero della Francesca (1470), and Piermatteo d'Amelia (1475 ca.). Carman now returns to Brunelleschi's perspective «demonstration», in which a lifelike drawing was viewed through a mirror, and (following Edgerton) he quotes a passage of st. Antoninus that cites st. Paul's reference to viewing God in a mirror in *II Cor.*, 13 18. And since Brunelleschi staged his demonstration by the east side of the baptistery, Carman sees a correlation between Cusanus' theological imagery and the *Porta paradisi* designed by Ghiberti.³

Chapter 6 («Disclosing metaphors 2: The window, the flower, and the map», pp. 135-159), begins with Alberti's description of a painting as a window opened to the subject. The next metaphor is the flower (related to Narcissus' metamorphosis), which evokes the renaming of the Florence cathedral as Santa Maria del Fiore. As for the map, the author is «reminded» of Leonardo's *Vitruvian man* (p. 152), and sees a relation between the so-called «Chain map» of Florence (1500 ca.) and Alberti's «vinculo» or social bond in *De familia* (p. 155).

In his «Conclusion» (pp. 161-172), Carman discusses two of Rilke's French «window» poems (1926) and a few post-modern theorists (Norman Bryson, Keiji Nishitani), apparently opening a window to further insights.

The complicated arguments of the author, presented in assertive prose and based on associative logic, will not find every reader in complete agreement. Studies of Alberti and Cusanus are now so highly specialized that some experts may even question the credentials of the present reviewer. Nevertheless, a few observations seem in order. To begin with, the relationship between Alberti and Cusanus is no longer suppositional, for a *codex* of Alberti's *Elementa picturae* in fact survives in the cardinal's library, as Bernkastel-Kues, ms. *Cusanus 112*, as among others Anthony Grafton notes in his 2000 *Leon Battista Alberti*, p. 285.⁴

Other aspects of Carman's book raise questions. Besides a considerable number of misprints in non-English texts, there are some dubious lexico-semantic couplings, as when the

³ Much of this chapter and the next derives from *The mirror, the window, and the telescope: How Renaissance linear perspective changed our vision of the universe*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 2009, by SAMUEL EDGERTON, who – in Carman's view – unfortunately misread Alberti by writing that he «introduced, inadvertently, a secular alternative to perspective's original religious purpose». Given Edgerton's longstanding expertise in the field, it seems contrarian to fault his interpretation of Alberti's method.

⁴ See the edition of Niels Bohnert and Tom Müller in «*Videre et videri coincidunt*»: *Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, Herausgegeben von Wolfgang Ch. Schneider et alii, Münster, Aschendorff, 2010, pp. 298-309. ELENA FILIPPI, who in her *Umanesimo e misura viva: Dürer tra Cusano e Alberti* (San Giovanni Lupatoto, Arsenale, 2008) reproduces part of the *codex*, proposes that the two men met in Rome around 1450 (cf. *ibid.*, p. 45). Also missing in the literature reviewed are *Nel segno di Masaccio: L'invenzione della prospettiva*, [Catalogue of the exhibition: Firenze, Galleria degli Uffizi, 16th Oct. 2001 - 20th Jan. 2002], A cura di Filippo Camerota, Firenze, Giunti, 2001; and FILIPPO CAMEROTA, *La prospettiva del Rinascimento: Arte, architettura, scienza*, Milano, Mondadori Electa, 2006.

author identifies Cusanus' «grossum (in subtile)» with Alberti's «grassa (Minerva)» (pp. 64, and 75), or identifies the «Quid» of the Albertian motto «Quid tum?» with Cusanus' notion of «quid(itas)» (pp. 76 f.). At the same time, the «epistemology» of the volume's subtitle is scarcely in evidence, and is more often replaced by less rigorous terms such as the «poetics of perspective» (pp. xi, and xiv).

In sum, this thought-provoking study may not convert Albertian scholars to a theological orientation, but it will certainly open up new perspectives (*sit venia verbo*) on Alberti and Nicholas of Cusa.

DAVID MARSH

FRANCESCO P. FIORE, *Leon Battista Alberti*, Milano, Mondadori Electa, 2012, pp. 77[+3] (con 62 ill. b/n).

NELLA collana «Monografie» che la Mondadori Electa dedica a figure-chiave dell'architettura di ogni tempo non poteva certo mancare il nome dell'Alberti. All'impegnativo compito di scrivere un saggio breve su di lui, corredandolo con semplici immagini in bianco e nero, come nelle pubblicazioni di architettura di una volta, è stato chiamato Francesco P. Fiore, che degli anni del recente rinascimento albertiano, dallo storico convegno parigino dell'aprile 1995 a cura di Francesco Furlan, Pierre Laurens e Sylvain Matton, al sesto centenario della nascita dell'umanista nell'*annus mirabilis* 2004, ha avuto modo di seguire, talvolta anche da vicino, alcune delle innumerevoli iniziative – convegni e mostre, traduzioni in più lingue e studi ed edizioni, critiche o meno. Egli ha dunque tenuto conto di molte novità emerse nell'ultimo ventennio, rivelate in un numero davvero impressionante di Atti di convegni e cataloghi di mostre e contributi a riviste specializzate – benché la sua finale *Bibliografia* (p. 77a), nella dozzina appena di titoli citati, taccia (in parte forse inevitabilmente) su molti o moltissimi studi, invero proprio anche storico-architettonici, non meno importanti di quelli che vi compaiono.

Sin dalle prime pagine, il Fiore sottolinea la centralità dell'impresa dell'Alberti, l'«occhio alato» e il misterioso suo motto «QVID TVM» (cfr. pp. 9-11), che tanto inchiostro hanno fatto scorrere ai suoi ermenauti:

Cosa, allora? È il motto che Alberti sceglie per sé e il segnale della profonda inquietudine intellettuale che caratterizza la sua vita e le sue opere, le pur sistematiche composizioni del trattatista e le spesso critiche o irridenti narrazioni dello scrittore. [p. 9]

Perché l'Alberti, prima ancora che architetto e teorico dell'architettura, è stato un umanista intento a fondare o rifondare e profondamente rinnovare quei tre fondamentali modi d'indagine e generi di scrittura: trattato, dialogo e *lusus*, di cui ha scritto ampiamente, in un suo libro, il Furlan.¹ Dopo aver brevemente ma correttamente ricordato i principali dati di una biografia purtroppo insufficientemente puntellata da riscontri documentari, il Fiore si sofferma sull'opera maggiore dell'Alberti ad un tempo architetto e teorico dell'architettura: il *De re aedificatoria* (pp. 12-15). Chiarita la questione dell'ipotizzato «dono» dell'opera a Niccolò V osservando giustamente che dal termine «ostendit» usato da Matteo Palmieri si

può dedurre che Battista non volesse donare, ma solo presentare un'opera alla quale era intenzionato a lavorare ulteriormente [p. 12],

¹ Cfr. FRANCESCO FURLAN, *Studia albertiana: Lectures et lecteurs de L.B. Alberti*, Paris, J. Vrin & Torino, Arago, 2003, pp. 7-10 e *passim*; ma si veda anche ID., *Per un ritratto dell'Alberti*, in «Albertiana», XIV, 2011, pp. 43-53: 50-52.

egli individua i caratteri salienti del trattato nell'«impostazione aristotelica, assai piú che platonica» (p. 13), nella «volontà positiva e sistematica che bilancia i toni amari e pessimistici di altri scritti» (*ibid.*, ma aveva senz'altro ragione il Garin nel riconoscere in ogni pagina del trattato l'incombenza, per cosí dire, del «fatale consumarsi del tempo»),² nell'affermazione de «il valore sociale dell'architettura» (*ibid.*), nella conferma da esso offerta delle conoscenze di prima mano che l'Alberti aveva in materia di pratica e di cantiere, conoscenze «che contraddicono chi lo ha detto interessato solo alla teoria» (p. 14: si intendano soprattutto il Vasari e lo Schlosser), nell'interesse non tanto archeologico quanto attuale, nella prospettiva del tempo presente, del suo studio degli Antichi, nella chiara superiorità, infine, della sua visione architettonica rispetto a quella del Brunelleschi (cfr. p. 15). Il *De re ædificatoria* appare cosí come

il primo tentativo dopo Vitruvio di trattare sistematicamente l'argomento degli ordini architettonici, che raggiungerà una matura definizione solo nei primi decenni del Cinquecento (*ibid.*).

Benché, vien fatto d'aggiungere, il trattato albertiano non sia poi mai stato superato da nessun altro autore nella visione d'insieme o nella ricchezza e complessità del dettato o ancora nelle risposte fornite alla complessa questione di che cosa sia e, soprattutto, di come si possa ottenere, in architettura, l'«armonia» (*concinntas*).

Nel paragrafo seguente il Fiore prende posizione sulla controversa questione storiografica della relazione intercorsa tra l'Alberti e Niccolò V (pp. 15 s.): dopo aver ricordato alcune delle posizioni a favore (quelle del Krautheimer e del Grafton) e contro (quelle del Miglio e del Tafuri) la tesi di una sua concreta partecipazione ai progetti urbanistici del pontefice, egli si schiera decisamente per questo secondo partito; lo convincono infatti, non solo le parole spese dall'Alberti nel trattato circa la conservazione dell'antica basilica petriana, ma soprattutto l'appena dissimulata simpatia del grande umanista per Stefano Porcari (cfr. p. 16), autore nel '53 dell'omonima congiura antipapale. Opportunamente il Fiore ricorda in questo punto l'opera-specchio del *De re ædificatoria*, il *Momus*, «irridente» romanzo che

permette di intravedere il quadro delle tensioni e contraddizioni romane e mette in scena i limiti dell'azione attraverso l'architettura [*ibid.*].

E aggiunge che se, come propone il Fubini,

l'opera fosse stata completata dopo la morte di Niccolò V [...] si tratterebbe addirittura di una satirica risposta alla glorificazione del "piano" del papa contenuta nella *Vita* del Manetti [*ibid.*].

I successivi paragrafi sono dedicati alle architetture progettate dall'Alberti. Per quanto riguarda il Tempio malatestiano (pp. 17-20), contrariamente all'opinione di Charles Hope, il Fiore ritiene che «li pilastri» citati nella celebre lettera a Matteo de' Pasti del 18 novembre 1454 siano «quelli laterali esterni» (p. 18); ridimensiona l'importanza dell'Arco di Augusto in quanto (supposta) fonte della facciata, in favore degli Archi trionfali di Settimio Severo e di Costantino; e mette in luce la rilevanza, «paragonabile [...] a quella del San Marco a Venezia» (sul cui significato per l'Alberti ha scritto in piú occasioni Massimo Bulgarelli), che se realizzato avrebbe avuto l'arco con finestrone inscritto del secondo livello. Da rilevare è anche la differente sottolineatura che il Fiore fa del portale rispetto al Wittkower: «massiccio» per quegli, «smarrito nell'ampio spazio della nicchia che lo contiene» per questi.³ L'altra *vexata questio*, quella della paternità dell'interno, è affrontata dal Fiore senza tentennamenti: se per lui «è possibile» che l'Alberti «intervenga [...] almeno con un consiglio» (p. 19) nelle evidenti addizioni successive

² Cfr. EUGENIO GARIN, *Studi su Leon Battista Alberti*, in ID., *Rinascite e rivoluzioni: Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 133-181: 153.

³ Cfr. RUDOLF WITTKOWER, *Architectural principles in the age of Humanism*, London, The Warburg Institute, 1949 – tr. it. di Renato Pedio: *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1964, p. 47.

alla cappella di San Sigismondo, i rimanenti elementi, e cioè gli archi a sesto acuto e le paraste sulla navata,

sono [...] tanto diverse da quelle della facciata da suscitare non pochi dubbî su un'attribuzione a Battista del loro disegno [*ibid.*].

Forse, com'egli scrive, l'aggiunta della grande volta a botte sarebbe riuscita per l'Alberti a nascondere, con la meraviglia (e anticipando il Sant'Andrea di Mantova), tutte quelle «sgrammaticature». Difficile è poi per il Fiore il dare una qualche risposta certa anche all'altro dilemma del Tempio, quello riguardante la presenza o meno di un transetto.

Ulteriori incertezze insorgono affrontando le opere fiorentine disegnate dall'Alberti per Giovanni di Paolo Rucellai (pp. 20-25) – a cominciare dalla stessa loro datazione. Il Fiore ritiene verisimile che la non menzione del nome dell'umanista nello *Zibaldone* del Rucellai si spieghi con l'atteggiamento di costante prudenza assunto in quegli anni da questi, che evitando di «farsi vanto dell'apporto» dell'Alberti avrebbe inteso «non suscitare l'invidia dei Medici» (p. 21). Tuttavia indiscutibile, come sottolinea con forza il Fiore, è la novità di tali interventi nella storia dell'architettura fiorentina: sebbene per dimensioni non possa competere con esso, il Palazzo Rucellai «supera» infatti il Palazzo Medici di Michelozzo

nel richiamarsi all'articolato prospetto dei maggiori edifici antichi ancora visibili in elevato, il teatro Marcello o il Colosseo. Le loro facciate si riflettono in quella in pietra sottilmente incisa dei Rucellai quasi che la superficie tridimensionale, cilindrica o ovata, di quei grandi volumi antichi fosse proiettata sul piano [*ibid.*].

A proposito della prossimità (relativa) con le facciate di Palazzo Piccolomini di Pienza, sulla base della recente notizia che l'Alberti era nel 1459 al seguito di Pio II quando visitò il suo borgo natío,⁴ l'autore ipotizza un possibile «consiglio di architettura» anche per quest'opera del Rossellino (p. 23). Dal canto suo, il tempietto detto del Santo sepolcro nella cappella Rucellai in San Pancrazio, oltre a vedere il superamento del linguaggio brunelleschiano (cfr. *ibid.*), sarebbe

un ulteriore segnale della volontà di Alberti di rifarsi a diversi modelli, i più illustri, e di rielaborarli in una sintesi capace di guardare all'antichità e insieme alla tradizione più profonda di Firenze [p. 24]

– come del resto già il Bruschi aveva riconosciuto. Riconosciute le «fortissime novità» rispetto alla tradizione fiorentina anche della facciata di Santa Maria Novella (cfr. *ibid.*), il Fiore si sofferma sul motivo angolare delle colonne abbinato ai pilastri, e soprattutto sul fatto che quest'ultimi,

pur avendo basamento, base e trabeazione in comune con le colonne, hanno capitelli più alti di quelle e di diversa forma [p. 25].

Ciò potrebbe per lui spiegarsi con la volontà di operare una «distinzione fra i due ordini, accostati ma considerati nel loro indipendente carattere» (*ibid.*). Un fattore, questo, di legame col Bramante, che farà qualcosa di simile, «forse anche su ispirazione albertiana» (*ibid.*), «negli ordini superiori del chiostro di Santa Maria della Pace a Roma» (*ibid.*).

L'ultima parte del saggio è dedicata alle fabbriche dall'Alberti progettate a Mantova (pp. 26-32). Riconosciuto dal marchese Ludovico quasi come un suo pari, il grande umanista fu da questi chiamato a modernizzare la città di Virgilio con una serie di opere nel cui

⁴ Cfr. MARTA PAVÓN RAMÍREZ, L.B. Alberti, *oficial de la cancellería pontificia: Nuevos documentos del Archivo Secreto vaticano*, in *La vita e il mondo di Leon Battista Alberti*, Atti dei Convegni internazionali [*sic!*] del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti: Genova, 19-21 febbraio 2004, s.e., Firenze, Olschki, s.d. [sed 2008], pp. 425-440: 430, n. 17; nonché la nostra Rec. degli Atti in cui tale contributo è apparso, in «Albertiana», XVII, 2014, pp. 234-248: 246 in particolare.

novero avrebbero dovuto trovarsi il riordinamento di Piazza delle Erbe, un monumento al poeta latino e la sistemazione della rotonda di San Lorenzo – che però, com'è noto, non furono realizzati. Lo furono invece la chiesa di San Sebastiano e la basilica di Sant'Andrea. Per quanto riguarda la complessa vicenda della prima, su cui manca tuttora un'unanimità critico-storiografica, il Fiore si sofferma sul fatto, apparentemente inspiegabile, che l'unico disegno della chiesa pervenutoci, quello di Antonio Labacco, rinunci «a rappresentare la facciata» e preferisca invece, «fatto del tutto inusitato, delineare il fianco dell'edificio senza il pronao» (p. 28). Lo studioso prova a spiegare tale mistero ipotizzando che il Labacco abbia completato «di suo, con un alzato, la pianta ripresa dal modello» dell'Alberti, ovvero che «il disegno definitivo della facciata» non fosse presente «nel disegno o modello ripreso dal Labacco» e fosse stato «elaborato solo dopo una riconfigurazione del progetto» da parte dell'Alberti stesso (*ibid.*). Ad avvallare tale ipotesi starebbe la ricostruzione cronologica operata dal Calzona.⁵ Ma quale che sia stato lo svolgimento reale della vicenda, oggi ci troviamo di fronte ad una chiesa senz'altro diversa da quella originariamente pensata (due volte) dall'Alberti, una chiesa frutto in gran parte del "restauro" operato nel 1924-25 dallo Schiavi, cui «si devono anche le attuali, sgraziate scale in facciata» (p. 29). Per il Sant'Andrea la questione in sospenso è per il Fiore quella di sapere se l'Alberti avesse «previsto un transetto simile a quello realizzato, con cappelle ai fianchi, e una cupola, con o senza tamburo, sovrastante» (p. 30). Una volta stabilito, sulla base di una condivisibile lettura dei quattro giganteschi pilastri e delle interne scale a chiocciola a doppia rampa, ch'effettivamente «una cupola fosse stata prevista» già dall'Alberti (p. 31), rimangono irrisolti gli interrogativi relativi all'«esistenza di un tamburo sotto la cupola», nonché alla

forma del transetto, che altri particolari fanno immaginare originariamente sviluppato entro la larghezza della chiesa e privo di cappelle [*ibid.*].

Detto dell'importanza del pronao, da cui avrebbe avuto inizio la costruzione della chiesa, il Fiore ritiene che quanto al riguardo finora sostenuto dalla critica, e in particolare dal Wittkower, vada ulteriormente rimarcato. Così è della «trasposizione della travata ritmica dalla facciata ai fianchi della navata» (*ibid.*), nel che sarebbe ravvisabile un indizio del fatto che l'Alberti ha

perseguito la corrispondenza fra interno ed esterno della chiesa e ha trovato una soluzione, tanto più notevole quanto assai difficile, nel commisurare attraverso gli ordini corpi così diversi come la facciata del pronao e l'interno della navata, dove persino capitelli e trabeazione sono simili e appena semplificati [*ibid.*];

e così è altresì della questione dell'«intersezione degli ordini», che «non compare negli archi trionfali antichi» (*ibid.*). «Anche la scelta di realizzare una facciata tutta muraria con grandi paraste specchiate in luogo delle semicolonne o colonne» (p. 32) presenti negli archi trionfali antichi ha per il Fiore «notevoli conseguenze» (*ibid.*) sulla facciata del Sant'Andrea:

Per evitare che le grandi paraste, poco sporgenti dalla parete di fondo, siano sormontate dalla trabeazione dell'ordine minore, quest'ultima viene infatti schiacciata nel muro, ne vengono inclinate le parti e incassato profondamente il fregio [*ibid.*].

Il risultato però, se risolve alcuni problemi, risulta essere «tutt'altro che all'antica» (*ibid.*) – una dimostrazione della «sensibilità agli effetti visivi» dell'Alberti (*ibid.*). A ciò va aggiunta l'incongruenza rilevabile nella cornice «enfaticizzata» del grande arco centrale in facciata, un arco tale da «sormontare persino la mensola in chiave d'arco ed eccedere lateralmente la verticale delle paraste sottostanti» (*ibid.*). Si tratta di una scelta tutta albertiana o, come ipotizza il Fiore, del

⁵ Cfr. ARTURO CALZONA, «Gli anni della costruzione», ne *Il San Sebastiano di Leon Battista Alberti*, Studi di Arturo Calzona e Livio Volpi Ghirardini, Firenze, Olschki, 1994, Parte I, pp. 9-86.

risultato dell'«ingresso di una rafforzata sensibilità pittorica» (*ibid.*) dovuta fors'anche alla collaborazione del Mantegna col Fancelli?

Nelle *Conclusioni* (pp. 32 s.) lo studioso ritorna infine sulla questione delle possibili tracce architettoniche lasciate a Roma dall'Alberti rilevando giustamente che il

confluire di tanti diversi architetti e artefici, portatori di tante e diverse tradizioni, rende ulteriormente complessa la questione di chi sia nella Roma del tempo l'architetto inteso come ideatore del progetto e delle soluzioni architettoniche messe in opera e come distinguerlo, anche in presenza di documenti, da soprintendenti, direttori dei lavori, esecutori e appaltatori [p. 33].

Ma come non concordare con l'*explicit* di quest'assai sintetica, ma globalmente aggiornata e divulgativamente non disutile monografia sull'architettura albertiana?

Della generazione successiva a quella di Brunelleschi, Alberti lo superò, avvicinandosi ben più di lui alla continuità e consistenza muraria, oltre che agli ornamenti molteplici delle architetture antiche. Di queste tradusse e declinò forme, soluzioni e tecniche divenendo, da umanista e trattatista, il primo architetto dei nuovi tempi e il vero iniziatore dell'architettura che avrebbe avuto voce e influenza sino a tutto il XIX secolo [*ibid.*].

E fors'anche oltre se, come ha scritto il Burns, senza l'Alberti non ci sarebbe stato «neppure un movimento moderno o un Le Corbusier». ⁶

ALBERTO G. CASSANI

LUCA RUGGIO, *Repertorio bibliografico del teatro umanistico*, Firenze, S.I.S.M.E.L.-Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. LVI+148.

IL volume di Luca Ruggio non soltanto è il primo della collana «Teatro umanistico» diretta da Stefano Pittaluga e Paolo Viti, ormai giunta al dodicesimo volume, ma ne rappresenta altresì la “ragione critica”. A quasi cinquant'anni di distanza dalle ricerche di Antonio Stäuble, il Ruggio ha compiuto un utile bilancio di ciò che è stato prodotto (articoli, saggi ed edizioni critiche) sulle commedie e tragedie latine dell'Umanesimo (secc. XIV *ex.*-XVI *in.*) dalla fine del Ottocento ai giorni nostri. Con grande abilità ed equilibrio compositivo, l'autore è riuscito a ordinare, ricomporre e assemblare una lunga serie di notizie e di riferimenti, spesso di difficile individuazione, sulla produzione comica e tragica dell'Umanesimo latino.

Nell'*Introduzione* il Ruggio prende le mosse dall'iniziale produzione critica in chiave storica e filologica (pp. XIII-XXVII) e cerca di delineare una definizione plausibile della commedia e della tragedia umanistiche (pp. XXVIII-LV), una definizione che consenta di riferirsi a fonti tra loro molto diverse; la tradizione novellistica medievale, e il *Decameron* del Boccaccio *in primis*, è accostata sia ai modelli latini (Seneca, Plauto e Terenzio su tutti) fioriti a partire dalla metà del Quattrocento con la riscoperta delle dodici commedie plautine ignote al Medioevo e del *Commento* di Donato a Terenzio (1433), sia a temi coevi, propri soprattutto della cronaca (e della produzione) contemporanea. Nella rassegna critica, dopo avere sinteticamente descritto l'interesse suscitato dal genere letterario tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento in Germania (con i contributi pubblicati da W. Cloetta, W.M.A. Creizenach, P. Bahlmann, E. Beutler) e in Italia (con i pionieristici apporti di A. D'Ancona, I. Sanesi, M. Apollonio, E. Franceschini e S. D'Amico), lo studioso evidenzia l'importanza degli studi condotti dallo Stäuble con *La*

⁶ Cfr. HOWARD BURNS, *Leon Battista Alberti*, in *Storia dell'architettura italiana: Il Quattrocento*, A cura di Francesco P. Fiore, Electa, Milano 1998, pp. 114-165: 114.

commedia umanistica del Quattrocento (1968)¹ e col successivo suo aggiornamento (1976),² con l'efficace sintesi delle voci *Umanistica*, *Commedia* e *Umanistica*, *Tragedia* del *Dizionario critico* diretto dal Branca (1986),³ con *Le premier théâtre humaniste* (1988),⁴ infine con *La commedia umanistica: Situazione della ricerca e aggiornamento* e con *Dicacitas, cavillatio, mimorum obscenitas: Osservazioni sul comico in alcune commedie umanistiche*, due tra i saggi piú rappresentativi della raccolta *Parlar per lettera* (1991).⁵ Con lo Stäuble come valido punto di partenza, il Ruggio segnala pertanto testi ad oggi considerati perduti come la *Lucia* di Girolamo Fondulo, «trascurati» come il *Syrus* di Domenico Crispo Rannusio da Pistoia, inediti (o di cui si erano comunque perse le tracce) come il *Gerro* attribuito ad Agostino Caprini e la *Laphra* di Gian Mario Filelfo. Con tali premesse egli riordina e migliora il quadro complessivo relativo ai testi teatrali umanistici, ai loro autori, alla struttura e alle caratteristiche principali del teatro umanistico e della sua fortuna, passata e presente. Dopo aver distinto il *corpus* comico da quello tragico, e sulla base di una catalogazione rigidamente cronologica, il Ruggio propone una serie di schede bibliografiche nelle quali sintetizza i caratteri essenziali di ciascun testo preso in esame (pp. 5-95): autore e data di stesura (e di rappresentazione scenica, se avvenuta), struttura dell'opera (prosa o poesia, divisione in Atti e scene), tradizione manoscritta e a stampa, eventuali edizioni e traduzioni moderne del testo, nonché bibliografia critica sull'opera e sull'autore.

Servendosi di alcuni specifici studi condotti negli ultimi anni da Federico Doglio, Paolo Viti, Stefano Pittaluga e Hans Beyer, il Ruggio dilata la stagione teatrale umanistica, in genere considerata conclusa con le commedie di Egidio Gallo nel 1505, fino al *Gelastinus* di Gaudenzio Merula del 1534; segnala piú volte la mancanza di uno studio complessivo su lingua e lessico della commedia umanistica; evidenzia come la produzione tragica nell'Umanesimo non si allontani di molto dalla definizione di fondo datane da Isidoro di Siviglia (*Etym.*, VIII VII 5 e XVIII XLV) e tramandata da Nicola Trevet col commento all'*Hercules furens* di Seneca: le tragedie devono trattare di «antiche gesta e delitti di re scellerati», spesso veri e propri tiranni, e si devono concludere in maniera funesta, con un epilogo che fornisce spesso l'occasione per riflessioni di carattere morale o didattico.

Nell'*Appendice* (pp. 99-119), infine, il Ruggio completa il repertorio con un capitolo dedicato ai testi teatrali prodotti fuori d'Italia: gran parte di tale produzione godette infatti di notevole diffusione al di là delle Alpi, soprattutto in Germania, grazie anche all'iscrizione di studenti d'Oltralpe nelle Università di Bologna, Padova e Pavia, che avevano allora assunto in Europa un ruolo-chiave nell'ambito degli *studia humanitatis*. Per ogni area europea presa in esame (Germania, Paesi Bassi, Francia, Portogallo e Spagna) il Ruggio raccoglie in nota un'ampia bibliografia, enuclea i problemi della tradizione manoscritta e a stampa, e approfondisce i temi esposti nella trattazione. Lo Stäuble e in particolare, sebbene limitata all'esame dell'influenza del teatro latino umanistico in Germania e nei Paesi Bassi, l'indagine condotta dallo studioso svizzero sulle *Risonanze europee della commedia umanistica del Quattrocento*,⁶ ne sono ancora il punto di partenza: con grande serietà (e tenacia) critica, il Ruggio ne sviluppa osservazioni e rilievi avviando una ricerca sistematica sulla fortuna del genere in gran parte del continente europeo.

¹ ANTONIO STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Ist. Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968.

² Apparso in «Maia», XXVIII, 1976, pp. 255-265.

³ Cfr. *Dizionario critico della letteratura italiana*, Diretto da Vittore Branca, Con la collaborazione di Armando Balduino - Manlio Pastore Stocchi - Marco Pecoraro, Seconda edizione [completamente rinnovata e aumentata], Torino, U.T.E.T., 1986², t. IV: RO-Z, pp. 344a-349a e 349a-351b rispettivamente.

⁴ Apparso ne *L'époque de la Renaissance: 1400-1600*, Budapest, Akadémiai Kiadó, t. I: *L'avènement de l'esprit nouveau (1400-1480)*, Sous la direction de Tibor Klaniczay - Éva Kushner - André Stegmann, 1988, pp. 510-518.

⁵ Cfr. ANTONIO STÄUBLE, *Parlar per lettera: Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 145-157 e 159-181 rispettivamente.

⁶ *Ibid.*, pp. 183-195.

Utili sussidi sono costituiti dagli stessi esaustivi indici del volume: *Indice dei manoscritti* (pp. 123-129), *Indice dei nomi di persona e di luogo* (pp. 131-144) e *Indice delle commedie e tragedie umanistiche* (pp. 145-147).

LUCA VILLANI

TOMMASO DE MEZZO, *Epirota*, Edizione critica, traduzione e commento a cura di Luca Ruggio, Firenze, S.I.S.M.E.L.-Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. LXXVIII-104.

DOPO aver stabilito i confini e tracciato il bilancio della bibliografia relativa a commedie e tragedie latine dell'Umanesimo nel primo volume della collana «Teatro umanistico», Luca Ruggio si occupa, nel nono volume della stessa collana, dell'unica commedia pervenutaci di Tommaso de Mezzo, l'*Epirota*. La «fabella», come lo stesso autore la definisce nello scambio epistolare con Giovanni Pico della Mirandola riportato dal Ruggio in appendice all'*Introduzione* (pp. LXXI-LXXVII), è stata composta intorno al 1483 e, come la maggior parte delle commedie umanistiche, rivela il sapiente (e differente) dosaggio di tre elementi fondamentali: il primo, ossia i modelli latini di Plauto e Terenzio, in questo caso più marcato degli altri due, ossia la tradizione medievale, espressa perlopiù dalla novellistica, e i riferimenti, deliberati o viceversa casuali, a momenti della vita quotidiana o a fatti storici.

Dopo brevi cenni biografici su Tommaso de Mezzo, sulla sua formazione culturale nell'ambiente veneto e sulla sua collocazione nel quadro degli *studia humanitatis* del Quattrocento (pp. IX-XV), il Ruggio si sofferma sulle caratteristiche che fanno del testo, nel complesso, un lavoro di classica fattura (pp. XXIX-XL): benché sia in prosa (e non in senari), sia suddiviso in sedici scene non numerate (e non in Atti) e manchi di prologo, l'*Epirota* si inserisce nel filone – individuato dallo Stäuble nei suoi studi sull'argomento¹ – delle commedie erudite e classicheggianti che mostrano una conoscenza approfondita del teatro di Plauto e di Terenzio. A partire infatti dalla scoperta di Niccolò Cusano del codice *Orsiniano* contenente le dodici commedie plautine ignote al Medioevo (1429), da quella di Giovanni Aurispa del *Commento* di Donato a Terenzio (1433) e dalle lezioni del Poliziano sull'*Andria* di Terenzio (1484-85), l'influenza dei modelli plautino e terenziano è indiscutibile: già la *Chrysis* del Piccolomini (1444) rientra in un percorso di stretta derivazione classica, cui più tardi si affiancheranno l'*Epirota* di Tommaso de Mezzo, lo *Stephanium* (1500 ca.) di Giovanni Armonio Marso e la *Dolotechne* di Bartolomeo Zamberti (1502 ca.) – la quale ultima presenta delle chiare affinità con lo stesso *Epirota* (cfr. pp. L-LII).

La trama dell'*Epirota* è semplice e di chiaro stampo plautino: l'azione si svolge a Siracusa, dove l'«adulescens» Clitifone s'innamora corrisposto di Antifila, fanciulla d'Epiro accolta, dopo la morte del padre, dallo zio del giovane. L'arrivo dell'eponimo e ricco zio della fanciulla, l'«epirota», secondo il classico procedimento dell'agnizione, rimedia all'assenza della dote della giovane, e permette ai due innamorati di sposarsi. L'aderenza ai modelli della commedia antica, soprattutto a quella plautina, risulta però non tanto dai nomi o dai personaggi in sé, a cui manca la *verve* e l'autonomia scenica dei loro precedenti classici, ma dai «tipi» ch'essi incarnano (*ancilla, nutrix, levatrix, cliens, servus, lena e meretrix*), dal vigore e dalla maestria con cui sono condotti i dialoghi e soprattutto dalla pratica della «contaminatio».² Come Terenzio per

¹ Si ricordi almeno ANTONIO STÄUBLE, *Parlar per lettera: Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Roma, Bulzoni, 1991.

² Sull'argomento, sebbene ivi riferito ai soli prologhi, si veda STEFANO PITTALUGA, *Prologhi e didascalie nel teatro latino del Quattrocento*, in ID., *La scena interdotta: Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Napoli, Liguori, 2002, pp. 201-214.

le sue commedie riprende dai massimi esponenti della «commedia nuova» (Menandro e Apollodoro) modelli e temi, così Tommaso de Mezzo sceglie per la propria divertente commedia degli equivoci di servirsi non soltanto dei *Menæchmi* plautini, donde un'abbondante parte dell'intreccio viene effettivamente desunta (il dono del mantello alla prostituta da parte di due persone dall'identico nome o gli antefatti alla base dello svolgimento dell'azione), ma anche di *Mostellaria*, 250-270 (per il motivo della *toiletta* della vecchia Panfila) e *Bacchides*, 715-770 (per la lettera d'amore dettata da Panfila al vicino di casa Egione), senza contare la serie dei rimandi indiretti e delle riprese *ad verbum* dall'*Andria* e dall'*Heautontimorumenos* di Terenzio o dal *Pænulus* e dalla *Rudens* di Plauto.

Una parte consistente dell'Introduzione riguarda inoltre la particolare attenzione di Tommaso de Mezzo per il contesto spaziale nel quale si muovono i personaggi (pp. xxii-xxix); pur non trattandosi di un lavoro teatrale in senso stretto, non è infatti da escludere che l'*Epirota* sia stato scritto in funzione di una possibile rappresentazione scenica: la cura posta nell'indicare i movimenti dei personaggi o i loro spostamenti sullo sfondo cittadino di Siracusa, peraltro indefinito e generico nei pochi suoi elementi tratteggiati con chiarezza (le case di Panfila, di Antifile e delle meretrici, il porto ove sbarca l'epirota e la taverna), fa infatti pensare a vere e proprie «note di regia»,³ non dissimili da quelle che troviamo fra l'altro nella *Fraudiphila* di Antonio Cornazzano (1420-25) e nel *De falso hypocrita* di Mercurino Ranzo (1437).

Il Ruggio mette inoltre in evidenza la ripresa della coeva produzione novellistica e faceta nella commedia, nonché l'attenzione per la realtà circostante e per le dinamiche sociali del tempo che la caratterizza (cfr. pp. xl-xlvi): la figura del farmacista imbonitore di folle, sconosciuta al teatro umanistico, e «merus sycophanta» che vende le sue radici taumaturgiche agli ingenui (scena VIII), o quella dell'oste scaltro e falso che asseconda il cliente con il solo scopo di spillargli più quattrini possibile (scena IX), inducono infatti a credere che bersaglio della critica e della condanna sotterranee sia la Venezia del Quattrocento piuttosto che l'antica Grecia. Ma il motivo del riso, la «vis comica» che sta nell'*Epirota* alla base di ogni avvenimento trova le sue ragioni sia nel teatro classico – è il caso delle grossolane grida di Lesbia nel farsi aprire la porta (scena XV), espediente che riporta a *Eunuchus*, 284-285 e ad *Asinaria*, 381 ss., oltreché all'anonimo *Ianus sacerdos* (1427 ca.), alla *Philogenia* di Ugolino Pisani (1438 ca.) e alla *Fraudiphila* del Cornazzano –, sia nella novellistica medievale – è il caso della beffa del citaredo nei confronti dell'oste disonesto (scena XI), palesamente ripresa dalla facezia 259 (*De cantilena tabernariis placita*) del *Liber facetiarum* di Poggio Bracciolini.

Tra le particolarità lessicali della commedia, tralasciando qui i colloquialismi e le interiezioni propri del «sermo cotidianus», tipici dei comici arcaici e alquanto frequenti nell'*Epirota* (*Euge*, 21, 338, 401; *hem*, 35, 373, 470, 715, 819, 969; *edepol*, 76; *pol*, 24, 291, 297, 323, 677, 844; etc.), il Ruggio menziona le riprese dalla *Naturalis historia* di Plinio, concentrate nell'elenco dei «rimedi» della levatrice Andria per far ringiovanire la vecchia Panfila (88-94) e nelle esagerazioni del farmacista per convincere la plebe assiepata sotto il palco della bontà della propria «medicina» (565-597): si tratta di termini tecnici del linguaggio botanico e medico (*lomentum*, 90 ≈ *Nat. hist.*, XVIII 17, al.; *ictus scorpiionum*, 565 ≈ *Nat. hist.*, XX 8, al.; *alvum sistere*, 566 ≈ *Nat. hist.*, XX 122, al.; *calculos pellerere*, 566 ≈ *Nat. hist.*, XXVIII 212, al.; etc.), che arricchiscono il tessuto linguistico della commedia.

La *Nota al testo*, trasmesso da un unico manoscritto (il *Vari E 160* della Biblioteca Municipale «A. Panizzi» di Reggio Emilia), dall'*editio princeps* (1483 ca.) e da tre stampe cinquecentesche, riassume utilmente i rapporti tra i testimoni in un convincente *stemma codicum* (pp. lix-lxix). Come ogn'altro volume della collana l'*Epirota* propone una traduzione italiana annotata a fronte, e dedica un'apposita appendice all'edizione Oppenheim della commedia (1516) curata dall'umanista Peter Gunther, professore di diritto canonico a Heidelberg, e testimonianza della

³ Cfr. Id., *Terenzio, Ovidio e la tradizione comica, ibid.*, pp. 119-134.

fortuna del teatro umanistico nel mondo germanico cinquecentesco: il Ruggio ne ristampa il testo preceduto fra l'altro da un'*Indicatio ad lectorem* del Gunther, e caratterizzato da un «Argumentum», da una ripartizione delle scene in cinque Atti e dalla presenza di un glossario di quaranta termini selezionati e commentati da Johannes Kneller (pp. 79-93). Altri utili sussidi sono costituiti dall'*Indice dei manoscritti* e dall'*Indice dei nomi di persona e di luogo* (pp. 97-103).

LUCA VILLANI

RADOSŁAW RUSNAK, *Seneca noster, Część I: Studium o dawnych przekładach tragedii Seneki Młodszego [Seneca noster, Parte I: Le antiche traduzioni polacche di Seneca il Giovane]*, Warszawa, Wydział Polonistyki U.W., 2009, pp. 348.

IL libro tratta delle traduzioni in polacco delle tragedie di Seneca il Giovane eseguite, tra Cinque e Seicento, dai quattro traduttori seguenti: Łukasz Górnicki (*Le troiane*), Stanisław Morsztyn (*Fedra*), Józef Jan Woliński (*Ottavia*) e Jan Alan Bardziński (tutte le tragedie). Trattandosi perlopiù di materiale poco o pochissimo conosciuto, il lavoro compiuto dal Rusnak viene a colmare un'importante lacuna negli studi relativi alla fortuna della tragedia classica nella Polonia del Rinascimento e della prima Età moderna.

Il libro si compone di quattro capitoli. Il primo, che funge da introduzione (*Tragedie Seneki na przestrzeni wieków i ich tłumacze*, pp. 13-71), è dedicato alla figura di Seneca tragico nell'antica letteratura polacca e alla presentazione dell'opera dei quattro traduttori succitati. Nel secondo capitolo (*Tłumaczenie jako eksplicacja pierwowzoru*, pp. 73-169) troviamo uno studio delle modalità e delle tecniche di traduzione seguite nelle versioni in questione, nonché degli altri e diversi loro aspetti, tra i quali le trasformazioni legate al mutamento dell'ambiente e del contesto culturale. Viene evidenziato un aspetto di particolare interesse, come cioè i traduttori polacchi si siano avvalsi di strategie usate da predecessori umanistici appartenenti ad altre aree geografiche e linguistiche. Il terzo capitolo (*Tłumaczenie jako reinterpretacja pierwowzoru – bohaterowie*, pp. 171-285) contiene invece un'analisi di quello che il Rusnak definisce, in riferimento ai protagonisti delle tragedie senecane, come una «reinterpretazione del tipo originario» (*reinterpretacja pierwowzoru*): vi sono descritte le trasformazioni alle quali sono stati sottoposti alcuni tipi di personalità presenti nell'opera del grande trageda latino. Nel quarto e ultimo capitolo del libro (*Tłumaczenie jako reinterpretacja pierwowzoru – wartości moralne*, pp. 287-316), l'autore si occupa infine del modo in cui il Górnicki, il Morsztyn, il Woliński e il Bardziński trattano il messaggio etico-morale delle opere tradotte.

Le analisi del Rusnak sono dettagliate e sovente penetranti, contengono molteplici osservazioni assai fondate e utili non solo agli specialisti di traduttologia, ma altresì a chi si occupa della fortuna di Seneca nella letteratura europea. Proprio perciò dispiace che il libro sia privo di un pur breve riassunto in una qualsiasi lingua occidentale, e resti così, *de facto*, sostanzialmente «muto» per innumerevoli suoi lettori potenziali.

WŁODZIMIERZ OLSZANIEC

STEFANO U. BALDASSARRI, *La vipera e il giglio: Lo scontro tra Milano e Firenze nelle invettive di Antonio Loschi e Coluccio Salutati*, Roma, Aracne, 2012, pp. 412.

NATO dalla tesi di dottorato diretta da Giuliano Tanturli che l'autore ha sostenuto nel 2011 presso l'Università degli studi di Firenze, il volume qui recensito raccoglie e rielabora una ricca

messe di dati e d'osservazioni sugli opuscoli che ai primi del Quattrocento diedero inizio, per mano del Salutati, del Rinuccini o del Bruni, a una sorta di autoesaltazione della Firenze e dei fiorentini del tempo postulandone o teorizzandone il primato politico e culturale. In tale quadro viene edito criticamente, con quello dell'*Invectiva in Florentinos* del giovane segretario dei Visconti, l'umanista Antonio Loschi, anche il testo del *Contra maledicum et obiurgationem* composto nel 1403 da Coluccio Salutati in risposta alle accuse mosse ai suoi concittadini da quell'*Invectiva*, mentre sin dall'*Introduzione* si sottolinea come l'articolata orazione dell'anziano cancelliere costituisca «la sintesi di una lunga, copiosa e assai influente attività propagandistica» che riassume con toni vivaci

i temi che caratterizzarono il suo più che trentennale cancellierato: la celebrazione della «fiorentina *libertas*», innanzitutto, così come gli stretti legami storico-politici che legavano questa città ai suoi antenati romani da un lato e ai rifondatori carolingi dall'altro, e quindi alla casa reale di Francia [p. 17].

Una delle prime questioni che il Baldassarri affronta è quella della datazione dell'*Invectiva* del Loschi: richiamando le approfondite indagini condotte al riguardo dal Tanturli, lo studioso propone per la composizione dell'opera i primi mesi dell'anno 1401 per almeno due motivi, la menzione cioè, in essa, dei nove anni trascorsi dall'alleanza stipulata fra Firenze e Bologna, menzione riferita alla lega antimilanese del 1392, e viceversa l'assenza, nell'*Invectiva* stessa, d'ogni accenno non meno alle trattative condotte dai fiorentini per indurre l'imperatore Roberto III di Baviera a scendere in Italia in loro aiuto, che alla sconfitta da quegli subita il 24 ottobre 1401 a opera dell'esercito milanese. A tali dati il Baldassarri aggiunge poi l'esplicito riferimento del Salutati «all'imminente ripresa del conflitto fra la sua repubblica e Milano dopo la rottura della Pace di Venezia, stipulata il 21 marzo 1400» (p. 25), per infine concludere che la composizione dell'opera deve con sicurezza collocarsi nel periodo antecedente alla citata vittoria delle forze viscontee su quelle imperiali, per l'appunto non menzionata nel testo, ma nel contempo altresì a qualche distanza da quel 1397 finora proposto dagli studiosi, posto che «i primi mesi del 1401 si confanno perfettamente alla situazione politico-militare e al clima descritto» dal Loschi, tenuti entrambi ben presenti dal Salutati (*ibid.*).

L'indagine si sposta poi su contenuto e datazione della ben più estesa replica del Salutati al Loschi. Fatta risalire, come si diceva, al 1403, essa reca una serie d'elementi caratteristici di quell'«interessante connubio di tendenze tradizionali e innovative» (p. 40) ch'è proprio di tanta parte dell'opera del Salutati. Secondo il Baldassarri, il *Contra maledicum* pone peraltro formule e motivi che verranno poi ripresi e consolidati dalla *Laudatio Florentinae urbis* di Leonardo Bruni, la quale sottende del resto a sua volta, per contrasto, altresì l'*Invectiva in Florentinos* del Loschi. Più in generale, varia e persistente viene riconosciuta l'influenza esercitata dall'orazione salutatiana, la cui rapida benché limitata fortuna è attestata dalla tradizione manoscritta medesima, «all'interno dei generi letterari più praticati dagli umanisti, ossia l'invettiva e l'orazione epidittica» (p. 18), a spiegare la quale deve aver pesato il rispetto stesso, giunto a una sorta quasi di culto, tributato al Salutati da parte di allievi e concittadini.

«Non stupisce quindi che quattro dei cinque testimoni integri» della sua opera «siano di origine fiorentina» (p. 19), e che fiorentino risulti altresì l'unico esemplare mutilo che possediamo, il cod. *Magl. VIII 1445*, che pur reca una delle sezioni più celebri del testo, quella – ripresa e ampliata dal Bruni stesso – concernente l'origine romana della città del giglio. Una certa diffusione il *Contra maledicum* ebbe inoltre in Francia, forse soprattutto in virtù dell'elogio della casa reale francese e di Carlo Magno medesimo, tradizionalmente considerato a Firenze come il rifondatore, dopo la distruzione perpetrata da Totila nella prima metà del sec. VI, della città.

Dopo aver sottolineato come il Salutati non potesse ch'esser «conscio» del fatto «che il ruolo di cancelliere e l'esperienza da lui accumulata in tanti anni di servizio» ne facessero «probabilmente il candidato ideale» per l'assunzione del ruolo di difensore della patria ingiustamente accusata (p. 27), e aver ripercorso le diverse fasi della redazione dell'opera scendendo nel merito delle singole sue argomentazioni, il Baldassarri si sofferma sull'influenza avuta dall'ora-

zione salutariana sulla *Risponsiva* di Cino Rinuccini all'*Invectiva* del Loschi e sulla già ricordata *Laudatio Florentinae urbis* del Bruni, non senza aver prima rilevato come il «connubio di tendenze tradizionali e innovative» riscontrabile, s'è detto, ne «il pensiero e l'opera di Salutati» (p. 40) ben si rinvenga nello scritto in questione, il cui lessico e la cui sintassi tradurrebbero «un tentativo di riappropriarsi del latino classico, specie sulla scorta del modello ciceroniano», pur restando «ancora evidenti, in entrambi i casi, i segni della cultura medievale» (*ibid.*), estrinsecantesi altresì in ardite scelte lessicali quali l'introduzione di neologismi del tipo di «plutarchicus».

Nel primo caso, quello del Rinuccini, ci troviamo di fronte a una rappresentazione del «clima culturale che si era venuto a creare nella Firenze di inizio secolo», oltretutto a

un tributo al magistero salutariano da parte di un esponente di quella scuola che – entrata talvolta in aperto contrasto col nascente umanesimo – viene perlopiù etichettata con l'appellativo di «tradizionale» o «comunale» [p. 42].

Nel secondo caso, il panegirico del Bruni rende chiaro che il tipo di propaganda da questi adottato

affonda le sue radici nel cancellierato di Salutati e non può quindi prescindere da un testo come il *Contra maledicum et obiurgatorem* [p. 48];

e sebbene le innegabili differenze di genere, stile e contenuto tra i due scritti non possano esser trascurate, e meritino anzi

di essere poste in rilievo come indice di una stagione cruciale dell'umanesimo fiorentino, caratterizzata da importanti scoperte, cambiamenti e novità [*ibid.*],

tuttavia la continuità da esso attuata rispetto al testo salutariano pone in evidenza come

il panegirico bruniano intenda rispondere alla *Invectiva in Florentinos*, affiancandosi – se non addirittura, nelle intenzioni dell'ambizioso autore, sostituendosi – all'orazione salutariana contro il segretario visconteo [p. 49]

– ciò che il confronto fra i due testi operato dal Baldassarri attesta convincentemente.

Dell'*Invectiva in Florentinos* ci restano sei testimoni, che la trasmettono con titolo sostanzialmente identico: si tratta dei codici *Bywater 38* della Bodleian Library di Oxford (= *B*); *1436* della Biblioteca Statale di Lucca (= *LU*), *A CCXXIII* della Biblioteca Marucelliana di Firenze (= *MA*), *271* della ravennate Biblioteca Classense (= *R*), *751* della Biblioteca Trivulziana di Milano (= *T*) e *Vat. Lat. 3134* della Biblioteca Apostolica Vaticana (= *V*). Del *Contra maledicum et obiurgationem*, invece, soltanto cinque codici recano il testo completo: i fiorentini *XC Sup. XLI 2* della Biblioteca Medicea Laurenziana (= *L*) e *II IV 165* della Biblioteca Nazionale Centrale (= *N*), l'oxoniense *94* dell'All Souls College (= *O*), il parigino *Lat. 8573* della Bibliothèque Nationale de France (= *P*), e il citato *Vat. Lat. 3134* recante altresì l'*Invectiva*. I diversi testimoni vengono peraltro classificati in due ragionati *stemmata codicum* (rispettivamente proposti a pp. 87 e 113), che in entrambi i casi contemplanò un'ipotesi di archetipo. A pp. 81-89, gli affini codici *LU* e *MA* dell'*Invectiva* vengono fatti discendere da un comune antgrafo γ , laddove i manoscritti *B* e *T*, a loro volta imparentati, sarebbero stati tratti dal modello condiviso δ ; in *V*, «esemplato probabilmente in una cancelleria malatestiana nella prima metà del '400» (p. 83) viene additato un «caso unico», mentre *R* viene ricondotto a un ramo β della tradizione. Per il *Contra maledicum*, *L* e *N* sono fatti discendere da un antgrafo comune siglato α , laddove gli altri tre codici «non presentano», per il Baldassarri, «lezioni tali da rivelare una loro consanguineità» (p. 107). Fra le «osservazioni sullo stile» dell'orazione salutariana risalta la presa di coscienza di errori imputabili all'autore, mentre si sottolinea, allegandone le possibili motivazioni, l'adozione da parte di questi di «soluzioni stilisticamente colloquiali» (p. 115). Nel seguito vengono poi esplicitati i criteri d'edizione adottati e formulate alcune osservazioni metodologiche inerenti alla versione italiana dei due testi e al suo stile; vi si rileva inoltre come, e «in particolare nel caso del *Contra maledicum*

et obiurgatorem», i testi presentano «una prosa dall'andamento nervoso, intervallato da frequenti (nonché spesso enfatici) incisi, con periodi ampi e, talvolta, sintatticamente complessi» (p. 122) – sul modello sempre del Cicerone delle orazioni politiche.

L'edizione critica dell'*Invectiva*, seguita da una sua traduzione annotata in italiano, precede naturalmente quella del *Contra maledicum et obiurgationem*, corredata dall'*Epistola* a Pietro Turchi del Salutati e a sua volta seguita da una versione italiana annotata del testo e dell'*Epistola* stessa. In calce al volume, una sostanziosa «Bibliografia» (pp. 373-393) offre ulteriore materiale per indagare dati esterni e interni, contenuti, forme e valenze degli scritti qui ristampati.

MASSIMO SERIACOPI

ALESSANDRO POLCRI, *Luigi Pulci e la Chimera: Studi sull'allegoria nel Morgante*, Firenze, S.E.F., 2010, pp. xxvi-302.

APERTO da una serie di preliminari considerazioni presentate col titolo *Il tragico quotidiano (per una introduzione)* (pp. xiii-xxiii), cui segue un'*Avvertenza* (pp. xxv s.) che informa sui capitoli sin lì inediti e i capitoli invece in precedenza già pubblicati, il volume del Polcri qui recensito si articola in due fondamentali, ma diseguali sezioni: la prima di esse, *Preliminari alla lettura del Morgante* (pp. 3-66), consta di due capitoli integralmente inediti tesi a «ridiscutere e diversamente interpretare alcuni aspetti trascurati della complessa biografia e della personalità pulciana» (p. xviii); la seconda, invece, non a caso intitolata *Percorsi allegorico-morali nel Morgante* (pp. 67-250), è suddivisa in quattro capitoli dei quali l'ultimo soltanto inedito – laddove i primi tre, «nel frattempo aggiornati e sottoposti a una revisione più o meno estesa» (p. xxv), riprendono contributi apparsi tra il '97 e il '99 in «Interpres» e «Schede umanistiche» –, insiste sulle valenze allegoriche riconosciute come sostanzianti alcune parti del poema pulciano, e intende nel contempo sopperire alla lamentata assenza di studi recenti sull'allegoria del poema stesso, sovente non riconosciuta e persino, talvolta, negata.

Di sicuro interesse risultano le ricerche e i risultati presentati nei *Preliminari*, che fanno sì che lo studioso sia in grado di proporre illuminanti osservazioni sulle ragioni del cosiddetto «esilio» del Pulci: i documenti relativi ai suoi numerosi viaggi vi vengono attentamente vagliati, e viene sottoposta ad accorta critica la *communis opinio* secondo la quale, non meno per le accuse rivolte al poeta da Matteo Franco e Marsilio Ficino che per il poco conciliante suo carattere e i pungenti sonetti con cui egli volle rispondere e dar battaglia, all'origine dell'ostracismo patito dal Pulci vi sarebbe un vero e proprio «fuoco incrociato» di diffamazioni. Rilevato come la scrittura dell'autore sia nata in un periodo di profondi cambiamenti in atto nella realtà fiorentina, segnata dall'affermarsi di un'innovativa ideologia, quel neoplatonismo di cui Lorenzo de' Medici si servì altresì per rilanciare l'immagine di Firenze, il Polcri richiama il lavoro diplomatico svolto dal Pulci per conto del Magnifico e, parallelamente, di Roberto Sanseverino. Approfondendo la propria analisi egli ridimensiona poi notevolmente l'irreligiosità attribuita a un Pulci comunque dedito alla composizione di sonetti sostanzianti in una ricercata parodia religiosa, rimuovendo in tal modo uno dei maggiori ostacoli sin qui frapposti alla percezione del significato allegorico-morale del racconto del *Morgante* che, composto a istanza della religiosissima Lucrezia Tornabuoni, come vien opportunamente ricordato, non poteva certo risultare religiosamente irrispettoso.

Evidenziata la complessità delle problematiche connesse al rinvenimento di un significato anche religioso del *Morgante* e, di là dal mero aspetto narrativo e dell'intreccio, indirettamente altresì dei coevi testi cavallereschi, si tenta quindi una definizione del rapporto intercorrente tra il poema pulciano e la tradizione epica, agiografica e cronachistica,

rapporto decisivo al fine di illuminare non solo il significato secondo sotteso alle prove che i cavalieri, nel loro inesausto confronto con il «paesaggio dell'avventura», devono superare, ma anche il tipo di smontaggio e rimontaggio delle fonti operato dal Pulci [p. XXI],

per comprendere secondo quali passaggi i materiali della tradizione che afferiscono al meraviglioso cristiano vengono inseriti nel racconto, eventualmente con un percorso di decontestualizzazione e di risemantizzazione suscettibile di far smarrire il riferimento all'allegorizzante cultura cristiana dalla quale son nati. Si avverte inoltre che la comprovata presenza di un significato allegorico del poema non potrebbe intendersi nel senso di un'allegoria che nel *Morgante* faccia sistema, e dunque nel senso di una «struttura applicata a priori alla storia», preordinata fin dall'inizio della composizione: saremmo piuttosto in presenza di un «modo di scrittura per approssimazioni progressive», nel quale il poeta «trova il disegno generale dell'opera mentre la compone», benché l'opera stessa appaia *in fine* suddivisa in tre grandi sezioni riecheggianti la tripartizione della *Comedia* dantesca (*ibid.*).

Di là dalle vicende personali dell'autore e dalla ricerca delle componenti allegorico-morali del poema, la duplice direttrice d'indagine lungo la quale il Polcri si muove rinvierebbe ai due motivi principali della lezione poetica pulciana: da una parte lo scontro-incontro tra arte e vita e dall'altra, il desiderio di raggiungere un ordine che prevalga sul caos. La simbologia della chimera li contiene tutti in modi più o meno diretti [pp. XXI s.].

Tale simbologia palesemente si ricollega all'episodio del poema pulciano in cui Rinaldo uccide la chimera in tal modo compiendo una chiara vittoria sul demoniaco e conseguendo una purificazione; essa, sostiene lo studioso (*ibid.*), rimanda tuttavia inevitabilmente alle tante chimere economiche, politiche, letterarie ed esistenziali in genere, che il Pulci dovette affrontare.

Nell'inedito cap. I della prima sezione (*Tra Lorenzo de' Medici e Roberto Sanseverino: Missioni diplomatiche o esilio letterario?*, pp. 5-35) vengono escussi i dati inerenti al presunto «esilio letterario» del Pulci in relazione alle missioni diplomatiche compiute per Lorenzo e il Sanseverino e, come s'è detto, viene inficiata l'ipotesi d'una «vera e duratura rottura tra Luigi e Lorenzo». Pur dovendone ridimensionare la portata, precisa lo studioso,

semmai si può e si deve parlare di temporanee e anche difficili crisi tra i due (testimoniate in particolare dalle due lettere assai note del 15 febbraio 1474 e del 20 settembre 1476) [p. 12].

Non vi sarebbe dunque mai stata una vera cacciata con conseguente «*damnatio memoriae*» del Pulci, che seguì a fornire al Magnifico una possibilità di controllo del Sanseverino, posto che i rapporti diplomatici da lui intessuti col capitano sforzesco non si interruppero mai, e la cui produzione di una radicata e ben diffusa poesia popolare continuò ad esser ricercata da un eterogeneo pubblico di lettori, colti e non. Diversi, quindi, la spiegazione da darsi e i motivi per i quali il poeta cominciò a lasciare Firenze con sempre maggior frequenza, spiegazione e motivi che andrebbero essenzialmente ricondotti alla ricerca di una maggior stabilità economica. Alla luce di questa più vera «cornice storico-politica e biografica» dovrebbe tuttavia, sostiene il Polcri, essere riattraversato e ripensato il dibattito letterario e culturale che vide il Pulci protagonista contro il Ficino e il Franco [p. 35].

Rilevato come non sussistano dirette attestazioni dell'opinione nutrita dal Magnifico su tali polemici dibattiti, ovvero sui sonetti pulciani di parodia religiosa, lo studioso discetta sui dati rintracciabili soprattutto nelle epistole a essi relative nel seguente cap. II («*Contra hypocritas tantum*»: *L'eresia e i dettagli della filologia*, pp. 37-66). Dopo avervi asserito che quella condotta dal Pulci è «una seria polemica contro l'idea di letteratura e di filosofia del Ficino» (p. 57), egli osserva che seppure alcuni suoi sonetti sono stati dichiarati eretici intorno al 1473, l'attribuzione di uno di essi a un diverso autore e il forte ridimensionamento delle intenzioni eversive di un altro inducono soprattutto a riflettere sulle tante incomprensioni del reale progetto culturale del Pulci.

Nella coscienza, come s'accennava, che per la comprensione delle simbologie sottese a molti degli episodi del poema del tutto inevitabile sia il ricorso allo studio della tradizione medievale, il Polcri ripercorre dapprima, nella seconda sezione del libro, i risultati cui in materia è sin qui pervenuta la critica, e prende poi le mosse del proprio esame dal testo stesso del poema pulciano, come del resto già l'autore auspicava fosse fatto in XXVII xli 4-5 (*Voi che leggete queste cose strane, / Andate drieto al senso litterale [...]*), analizzandone il racconto alla luce delle complesse dinamiche politico-culturali dalle quali esso viene generato. Superate le tante prove e difficoltà fraposte, il ritrovamento di se stessi viene riconosciuto come la risultante di un percorso apparentemente caotico di personaggi, azioni e narrazioni.

A partire dai cantari I e II, la materia del poema viene compiutamente analizzata in tale prospettiva entro il lungo cap. I della sezione (*Res amissa: Orlando e Morgante*, pp. 73-175), ove si rileva, fra il molto altro, come Orlando risulti essere un personaggio *in fieri*, «di transizione tra la realtà del Male e quella del Bene», e come,

malgrado alcune sue caratteristiche tradizionali restino inalterate, egli conquista la redenzione per gradi, lottando contro il peccato ed emancipandosene faticosamente e non senza contraddizioni [pp. 78 s.].

Nelle medesime pagine viene peraltro evidenziata l'importanza della geografia dei luoghi, con le sue valenze simboliche, ed evidenziato altresì il simbolismo dell'incontro tra Orlando e Morgante, quest'ultimo dipinto alla stregua di

un personaggio complesso, definito da zone di ombra e di luce nessuna prevalente sull'altra; in lui convivono la bestialità e la positività derivante dall'essere stato misteriosamente scelto da Dio e salvato dalla dannazione [p. 95].

«Gigante dinamico», Morgante si tramuterà in uno specifico «defensor fidei», cavaliere privo di cavallo ma rispettoso del codice etico cavalleresco, a peculiare ripresa di precisi modelli agiografici, quelli soprattutto dei santi Cristoforo e Paolo, non casualmente protagonisti entrambi di una conversione esemplare. È questa la direzione in cui si sviluppa l'analisi dei vari episodi proposti all'attenzione del lettore.

Per i cantari II-IX, il cap. II della medesima sezione (*Rinaldo versus Orlando*, pp. 177-193) mette a fuoco i tratti caratteristici di un personaggio dalle valenze totalmente positive quale Rinaldo soffermandosi, a dimostrare il progressivo, completo affrancamento dal Male, su talune sue azioni di correzione salvifica degli errori altrui. Il seguente cap. III (*La salita del monte Olimpo e «lettere gran tempo scritte prima»*, pp. 195-230) conferma l'attenzione portata, a partire dal cantare XXV del *Morgante* e attraverso topic ricollegamenti al *Dittamondo* e al *Tesoretto* di Brunetto Latini, alle opere medievali di scrittori di visioni e di viaggi oltremondani e, dunque, ai modelli della montagna purgatoriale e paradisiaca: come osserva pertinentemente il Polcri, «entrambi sono luoghi di espiazione per chi desideri o debba salirvi, e sono alla base del modello di montagna che ritroviamo anche nel *Morgante*» (p. 210), nonché del percorso d'espiazione e di riconquista del vero sé che la narrazione pulciana in ultima analisi propone. Nel quarto e ultimo capitolo della sezione (*Poesia, allegoria e sincerità*, pp. 231-250) vengono infine proposte ulteriori avvertenze per la lettura del poema pulciano, posto che il negare «l'esistenza di un senso allegorico-morale nel poema» farebbe correre il rischio di

considerare le tecniche retorico-compositive che lo strutturano come l'essenza del poema confondendo dunque gli «ingredienti» con il prodotto finito [p. 233]

– e quindi, si potrebbe chiosare, il mezzo con il fine.

Chiudono il volume una nutrita *Bibliografia* (pp. 251-285), opportunamente suddivisa in tre sezioni (*Opere di Luigi Pulci, Testi, i.e. 'Opere d'altri autori', e Studi*), e un *Indice dei nomi* (pp. 287-299).

LUIGI PULCI, *Sonetti extravaganti*, Edizione critica a cura di Alessio Decaria, Firenze, S.E.F., 2013, pp. CCXXII-200.

DI Luigi Pulci, ricordato nelle storie della letteratura italiana principalmente per aver scritto un poema in ottave di eccezionale vena creativa, il *Morgante* naturalmente, il lavoro qui recensito di Alessio Decaria riporta alla luce, con strumenti filologici attenti e scrupolosi, il non troppo esiguo corpus di sonetti *extravagantes* – quarantotto in tutto, oltre a sette di dubbia attribuzione –, dal quale rimangono esclusi i componimenti appartenenti alla tenzone con Matteo Franco, oggetto di un'edizione separata a cura del medesimo Decaria e di Michelangelo Zaccarello pubblicata in «Studi di Filologia italiana», III, 2006, pp. 121-154.

Del Pulci molto si sa, ma molto, altresì, mal si conosce – e certo significativo è in questo senso che il volume si apra con un suo puntuale, aggiornato, apprezzabilissimo profilo biografico e artistico (cap. I: *L'esperienza poetica di Luigi Pulci*, pp. IX-XXXIX). Ché solo nell'interessante e argomentato secondo capitolo del volume (*I sonetti extravaganti*, pp. XLI-LXXVIII) il Decaria dà conto della vicenda editoriale dei sonetti pulciani e delle motivazioni che lo hanno condotto a riprendere in mano la tradizione di quei testi per affrontare il compito, di per sé sempre assai impegnativo, di fornirne un'edizione critica. Non che i sonetti del Pulci siano sconosciuti al pubblico specialistico, dal momento che la loro prima edizione filologicamente controllata risale addirittura al 1759, quando il marchese Filippo De Rossi diede alle stampe i frutti di un lavoro nel quale ne aveva collazionato vari testimoni manoscritti e stampe (*I sonetti di Matteo Franco e di Luigi Pulci assieme con la Confessione, Stanze in lode della Beca ed altre Rime del medesimo Pulci*, siglato E dal Decaria); del 1933, poi, è l'edizione del *Libro dei sonetti* a cura di Giulio Dolci, che fece scuola per molti anni, e invero fino almeno al 1974 e al lavoro della Brambilla Ageno, che pur occupandosi indistintamente di tutti i sonetti di paternità pulciana, senza interne distinzioni di sorta, affrontò per prima la questione testuale in maniera rigorosa,¹ o addirittura al 1986, quando l'Orvieto inserì nelle *Opere minori* del Pulci da lui curate per la Murisia un'ampia scelta di sonetti, perlopiù derivanti da sue edizioni precedenti, e in qualche caso dal controllo diretto della lezione di alcuni codici, che tuttavia tralasciava buona parte proprio degli *extravagantes*. In una sua recente monografia (*Luigi Pulci e Francesco di Matteo Castellani: Novità e testi inediti da uno zibaldone magliabechiano*, Firenze, S.E.I., 2009), il Decaria stesso ha peraltro dato notizia del ritrovamento di tre inediti e sconosciuti sonetti autografi del Pulci nel codice Magl. VII 1025, da lui siglato M.

Se, dunque, nel primo capitolo il Decaria tratteggia il quadro generale entro il quale va a iscriversi l'esperienza poetica del Pulci, ossia il variegato e complesso panorama fiorentino quattrocentesco, ove amicizie e sodalizi nascono e si sciolgono attorno alla famiglia dei Medici, e ben tratteggiato è altresì «il punto di crisi» della vicenda personale e letteraria del Pulci stesso, ossia l'entrata in quel circolo del poeta-teologo Marsilio Ficino e la conseguente violenta virata, dall'umanesimo volgare all'umanesimo "platonico", degli interessi di Lorenzo, è comunque nel secondo capitolo che si forniscono, per così dire, le coordinate ideologiche del lavoro. Gli argomenti fatti valere dal Decaria nascono dalla consapevolezza di dover studiare tutti i testi di un autore per poter dire di conoscerne davvero la poetica e il pensiero. E per troppo tempo ci si è accontentati di leggere i sonetti del Pulci, oscurati dalla grandezza del *Morgante*, in edizioni dal testo non del tutto controllato, laddove si tratta di prove non estemporanee né secondarie, da rileggere attentamente anche al fine di farle reagire entro un sistema che, del pensiero del Pulci, possa farsi specchio il più preciso possibile e aderente, scongiurando l'eventualità di ritagliare dall'alto un'idea prefabbricata di poesia. Interpretando i testi

¹ Cfr. FRANCA BRAMBILLA AGENO, *Per l'edizione dei sonetti di Matteo Franco e di Luigi Pulci*, in *Tra latino e volgare: Per Carlo Dionisotti*, A cura di Gabriella Bernardoni Trezzini et alii, Padova, Antenore, 1974, I, pp. 183-210.

pulciani da lui editi entro la poetica delle «domestiche muse» a suo tempo definita dal De Robertis,² e intessuta non meno dell'amicizia del giovane Lorenzo che di un ideale proprio alla comune loro brigata, lo studioso mostra del resto come sia possibile indicare puntuali e pressoché continui riscontri tra i sonetti e il poema stesso, tracciando una sorta di mappa dei transiti dall'uno all'altro testo di locuzioni, sintagmi, metafore. Le stesse *Lettere* pulciane, molte delle quali di sicuro significato letterario, si configurano in tal modo alla stregua di documenti imprescindibili per una piena comprensione dei sonetti medesimi, tutti peraltro assimilabili a testi di corrispondenza, indirizzati a destinatari concretamente designati e noti, perlopiù identificati e vicini all'autore. Ma nel caso del Pulci il testo poetico va considerato "missivo" quand'anche non sia allegato a un'epistola, «perché frutto di un'attività letteraria sì rivolta all'esterno, ma indirizzata entro un ambito amicale ristretto e controllato», sostiene il Decaria (p. LXV). Esso non nasce peraltro mai da una commissione, e se contiene un encomio, anche lo chiarisce spontaneo, discreto, e frutto naturale di una relazione autentica: quando infatti gli verrà richiesta, la poesia encomiastica su commissione peserà al Pulci non poco, e giungerà di norma in ritardo, come il poemetto sulla giostra vinta da Lorenzo, o come lo stesso *Morgante*, richiestogli dalla di lui madre Lucrezia Tornabuoni e non finito, concretato inoltre in modo assai diverso dai piani iniziali e dai *desiderata* medesimi della committente. La vera chiave di lettura dei sonetti *extravagantes* risiede pertanto nella loro "missività", nel contatto con il quotidiano, con le piccole cose e minute questioni di una vita da conquistarsi giorno per giorno; ed è poesia comica anche, ispirata e modellata sopra i testi del Burchiello, affidata a carte e fogli sciolti diretti agli amici, poesia che nasce e si perfeziona entro rapporti privilegiati e speciali. Questa, in definitiva, l'*humus*, dal Decaria magistralmente tratteggiata e qui soltanto accennata, in cui affondano le proprie radici e si nutrono le poetiche composizioni edite nel volume da noi recensito.

Nel terzo capitolo (*Descrizione delle testimonianze*, pp. LXXIX-CXXX) lo studioso inserisce una serie d'agili schede, corredate in calce da un'opportuna e aggiornata bibliografia, a descrivere le testimonianze note, e vi inserisce poi un elenco delle edizioni moderne, l'ultima delle quali del 2011, di uno o più degli *extravagantes* sonetti del Pulci. Il corposo quarto capitolo (*Nota ai testi*, pp. CXXXI-CCXXXII) dà poi conto, in particolare, dell'ordinamento adottato e delle scelte da lui compiute nel delimitare il *corpus* dei testi – una raccolta di fatto artificiale, *a posteriori*, la cui idea originaria non risale in nessun modo al Pulci. Il Decaria pone alla base del proprio lavoro l'edizione dei sonetti pulciani condotta sul finire del Quattrocento da Bartolomeo de' Libri, ospitante 34 dei 48 componimenti da lui editi criticamente (*Sonetti di Messere Matheo Franco et di Luigi de' Pulci iocosi et da ridere*, del 1490 ca., siglata BL), sia per quel che concerne il canone dei testi raccolti sia per quanto riguarda il loro ordinamento; la sequenza della *princeps* fiorentina di Bartolomeo, in qualche caso (quattro in tutto) motivatamente mutata, è tuttavia vagliata alla luce di quella del cod. 965 della Biblioteca Trivulziana di Milano (= T), circa la quale ultima sequenza lo studioso osserva che se

la compagine testuale trasmessa dal Trivulziano è di parecchio più ristretta rispetto a quella di BL, tuttavia è facile scorgere la complessiva affinità degli ordinamenti dei due testimoni [p. CXXXV].

È dunque chiara la volontà del Decaria di preservare un ordinamento attestato e autorevole per tradizione, nel quale ravvisare con tutta la cautela del caso scorie di una possibile sistemazione autoriale, nella «segreta speranza [...] che la tradizione rispecchi la storia del lavoro del poeta» (p. CXXXII, con le parole di Domenico De Robertis circa l'ordinamento delle Rime dantesche).

In forza del fatto che ogni sonetto presenta una propria problematica filologica, la *costitutio textus* dei singoli componimenti si fonda sull'esame delle relazioni fra i codici testo per testo;

² Cfr. DOMENICO DE ROBERTIS, *Luigi Pulci e le «domestiche muse»*, in ID., *Carte d'identità*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 159-195.

tale *modus operandi* è peraltro il più consolidato nell'edizione critica di una silloge. Al lettore di ogni singolo componimento, a sua volta inserito in più ampie sezioni – di parodia dialettale, contro Bartolomeo Scala, contro Marsilio Ficino, a Lorenzo de' Medici, contro altri avversari, di parodia religiosa –, che scandiscono in agili raggruppamenti l'intero *corpus* dei sonetti, il Decaria fornisce opportune e puntuali informazioni filologiche, discutendo varianti ed errori della tradizione e di volta in volta informando sul testo-base prescelto. Costante è inoltre il riferimento al lavoro degli editori precedenti, nella prospettiva della creazione di un discorso che valorizzi conquiste e acquisizioni consolidate tenendo altresì ben presenti i punti critici da vagliare. Fra gli altri, di sicuro interesse appaiono quei componimenti il cui testo risulta aver patito la parziale censura posta in essere da BL, che palesemente cercò di eliminare ogni riferimento a personalità dal Pulci denigrate o sminuite quali lo Scala e il Ficino, con ciò stesso dando origine a una serie di «varianti censorie» dal Decaria isolate e discusse: è per l'appunto il caso di tre sonetti contro il Ficino (*Se Dio ti guardi, Marsilio Ficino, «Buona sera, o messer, vien' za!»*, e *Marsilio, questa tua philosophia*) traditi, oltreché da BL, anche da T (cfr. pp. CLXXXI s.); nonché di tre sonetti contro lo Scala (*La poesia contende con lo stajo, I' piglierò pel pellicino il sacco, ed E' ci è venuto un soffriciaio da Siena*) recati altresì da BV, l'*editio princeps* veneta, cioè, dei *Sonetti del Burchiello*, risalente al 1472 (cfr. pp. CLXXII-CLXXIV).

Chiudono il *corpus* gli autografi sonetti spicciolati nonché un sonetto non autografo, ma tramandato da due copie di pugno di noti poeti (e apprezzati copisti) quali Giovanni de' Pighi e Giovan Matteo di Meglio, ed essenziale nel "canzoniere" pulciano, ove al Decaria appare essere uno dei più antichi. Troviamo infine i sonetti dubbî o chiaramente apocrifi, nonché le trascrizioni e i rifacimenti pulciani: si tratta di testi che una tradizione ormai consolidata da sempre avvicina al Pulci ma, sostiene l'editore, con tassi di verosimiglianza piuttosto scarsi.

Ogni sezione è preceduta da un "cappello" introduttivo che inquadra i testi stessi in un discorso nel contempo critico, linguistico e storico fungente da opportuno grimaldello per la comprensione dei componimenti, tutti accompagnati da due fasce d'apparato, la prima delle quali accoglie le varianti di sostanza, mentre la seconda è riservata alle varianti di forma, il cui interesse risalta soprattutto in relazione al testo dei sonetti di parodia dialettale. Chiude il volume una preziosa sezione di "strumenti" che il lettore non mancherà certo d'apprezzare: vi troviamo innanzitutto un agile e utilissimo *Glossario* (pp. 109-157), strumento imprescindibile per un autore come il Pulci che fu un instancabile sperimentatore della lingua fiorentina: il Decaria vi propone con serrata argomentazione la propria interpretazione, supportandola con rinvii alle altre opere del Pulci o agli scritti di autori coevi; a seguire, un *Indice dei nomi e dei luoghi citati nel testo* (pp. 159-166), un'accurata *Bibliografia* (pp. 167-187), una *Tavola metrica* (pp. 189 s.), un *Indice dei capoversi* (pp. 191 s.) e un conclusivo *Indice dei nomi* (pp. 193 ss.).

Quest'edizione critica del Decaria si propone insomma decisamente come un punto d'arrivo per gli studi pulciani e fors'anche, per qualche rispetto, come un modello per gli studi quattrocenteschi tutti.

MARTINA MAZZETTI

OSCAR SCHIAVONE, *Michelangelo Buonarroti: Forme del sapere tra letteratura e arte nel Rinascimento*, [Con una Premessa di Marcello Ciccuto,] Firenze, Polistampa, 2013, pp. 240, tavv. XX b/n nel testo.

VINCITORE del premio «Giuseppe Giusti 2013» per l'opera prima, il volume qui recensito di Oscar Schiavone si pone come un rilevante punto d'arrivo dagli studi che solcano la letteratura in rapporto all'arte. Sono invero molti i lavori che negli ultimi anni si sono proposti di leggere in maniera globale autori indubbiamente attivi su più fronti come Leonardo, il Bronzino o lo

stesso Michelangelo, ma ciò che distingue il lavoro dello Schiavone è la volontà di spiegare le ragioni a monte di un particolare modo di fare arte, capace di esprimersi attraverso differenti canali quali la poesia, la pittura, la scultura. Il tentativo si presenta fin dalle prime pagine come originale e non privo di fascino; si tratta, infatti, di entrare nell'universo mentale di Michelangelo per tentare d'indagarne il pensiero pre-linguistico, l'idea che preesiste alle opere stesse e che, una volta che l'artista abbia scelto il *medium* attraverso cui realizzarle, le informa.

Lo Schiavone inserisce da subito la propria materia in un più ampio contesto, quello del dibattito sulle arti che vide coinvolti tra Quattro e Cinquecento i maggiori artisti e più grandi teorici, dall'Alberti al Castiglione e da Leonardo allo stesso Michelangelo: si tratta di un quadro di riferimento entro il quale anche la riflessione michelangiotesca va *in concreto* a iscriversi, pur trascinandolo seco particolarità ed eccezionalità. Il viaggio dello studioso nel mondo artistico del Buonarroti incomincia dunque dalla parola scritta, dal tentativo di sondare le modalità con le quali l'artista ricorre nelle proprie Rime a immagini, idee, problematiche e termini tratti dal mondo della pittura e della scultura o che a esso si riferiscono. Nelle Rime stesse, i temi maggiormente toccati risultano da subito quelli dell'amore e della creazione artistica, trattati spesso con identici vocaboli, che Michelangelo desume da una lettura personale e diretta del neoplatonismo: fra i numerosi componimenti sui quali lo Schiavone si sofferma, e i molti esempi da lui fatti che potrebbero esser qui pertinentemente citati, il sonetto *I' mi son caro assai più ch'i' non soglio* – anteriore al 1546, l'anno cui risale la sua autografa trascrizione in bella copia – instaura così un limpido parallelismo fra l'artista e l'oggetto artistico (pietra, carta o tela che sia) da un lato, l'amante e l'oggetto amato dall'altra. Tanto nel ricercare, entro la poesia michelangiotesca, le molteplici "interferenze" della lingua dell'arte e dello stesso suo concreto esercizio da parte del Buonarroti, quanto nell'individuare e nello sforzarsi d'enucleare caratteri e significato, lo Schiavone va così rilevando alcune principali linee di tendenza nel contempo suddividendo il materiale raccolto in macrogruppi dei quali svolgere poi subito una confacente analisi – al riguardo, si vedano a titolo d'esempio, a pp. 77-83, i paragrafi dedicati a *Tipologia delle metafore artistiche*.

Ritagliatosi sul fondo un quadro alquanto preciso delle modalità di costruzione poetica adottate da Michelangelo, lo Schiavone si volge ad affrontare la compresenza fisica e materiale di parola e immagine nelle pagine manoscritte del Buonarroti. Egli declina dapprima analiticamente i criteri secondo i quali ha condotto la propria ricerca: anziché sulle opere pubbliche, ha focalizzato l'attenzione sui fogli manoscritti, che per il solito mantengono un carattere maggiormente intimo e privato; tra di essi, sono stati presi in esame soltanto i fogli compresi nel *corpus* dei disegni allestito e curato, com'è noto, da Charles de Tolnay, i.e. Károly von Tolnai.¹ Entro tali fogli manoscritti gli inserti figurativi possono essere pura illustrazione della parola o, al contrario, costituire l'informazione principale, intorno alla quale la parola si configura alla stregua di mera didascalia. Nei casi più felici, la corrispondenza tra parola e immagine è talmente totalizzante da dar vita a un concetto unico, potenziato dall'unione dei due mezzi espressivi. Lo Schiavone rileva e sottolinea allora l'importante dato di fatto che fa sì che un terzo dei disegni del *corpus* contenga anche scritte di mano del Buonarroti, laddove un quarto delle sue poesie autografe compare su fogli disegnati – ciò che fornisce la reale cifra di come e quanto quei due piani espressivi convivessero nel laboratorio michelangiotesco. Indicizzare le tipologie d'intervento che si pongono sul confine tra parola e immagine non appare cosa del tutto agevole; nonostante ciò, talune costanti vengono a galla senza fatica, come la predilezione per i *rebus* solo abbozzati su fogli di recupero, quasi per scherzo, che sfruttando l'immediatezza del segno iconico diventano vero e proprio linguaggio universale. Parola e imma-

¹ Cfr. MICHELANGELO BUONARROTI, *Corpus dei disegni*, [A cura] di Charles de Tolnay, Novara, Istituto Geografico De Agostini, vol. I: *Disegni degli esordi e della gioventù fino al 1520 circa*, Presentazione di Mario Salmi, 1975; vol. II: *Disegni in rapporto con la Cappella Medicea e altri studi fino al 1534 circa*, 1975; vol. III: *Disegni dal periodo del Giudizio universale (1534-1541) fino alla morte (1564)*, 1978; vol. IV: *Disegni architettonici*, 1980.

gine appaiono così, non soltanto di necessità influenzantesi vicendevolmente, ma altresì concorrenti alla comprensione e alla datazione medesima l'una dell'altra: allo studioso, il compito di sbrogliare le molteplici fila del quadro composto dall'artista e poeta, mettendo a frutto le sollecitazioni di carte che a una prima e superficiale considerazione rischiano d'apparire disordinate e caotiche.

Il risultato più interessante e, nel contempo, il reale punto d'approdo dell'indagine compiuta dallo Schiavone è l'esplicitazione di talune costanti tematiche sviluppate da Michelangelo sia attraverso la parola che attraverso l'immagine; tra di esse, meritano d'essere qui citate almeno la «fenomenologia dell'incompiutezza» ravvisabile tanto nella produzione poetica quanto in quella scultorea, e la vicinanza tra il movimento ritmico scelto in poesia e il movimento corporeo adottato nell'opera visiva. Alla lettura delle dense pagine del libro è palpabile lo sforzo compiuto dallo studioso nel trattare una materia di per sé difficilissima da imbrigliare e in larga parte originale; va dunque dato atto allo Schiavone, e ascritto senz'altro a suo merito, d'aver affrontato temi fondamentali per chiunque si occupi di studi rinascimentali e non solo, e d'aver nel contempo tentato d'inserire entro un discorso tradizionale di storia della cultura e del pensiero anche una riflessione teorica più larga e capace di trovare i propri puntelli nell'indagine filosofica, estetica, storico-artistica e di storia della fotografia – e la sovrabbondante bibliografia citata nelle note o raccolta in calce al volume dà la misura di quanto la sua ricerca si sia spinta oltre i consueti recinti della critica quattro- e cinquecentesca.

MARTINA MAZZETTI

ANDREA TORRE, *Vedere versi: Un manoscritto di emblemi petrarcheschi* (Baltimore, Walters Art Museum, ms. W476), Napoli, La Stanza delle Scritture, 2012, pp. 442, tavv. xxxv f.t.

IL bel volume qui recensito di Andrea Torre offre al lettore un affascinante caso di trasposizione emblematica dei *Rerum vulgarium fragmenta* e dei *Triumphs* del Petrarca. Il codice Wag 476 del Walter Art Museum di Baltimora, della metà del Cinquecento, reca trentacinque medaglioni, ciascuno dei quali accompagnato da un motto e (fino all'emblema trentaduesimo) da una didascalia, raffiguranti scene ispirate a concetti petrarcheschi. Le didascalie stesse, che si interrompono bruscamente, paiono doversi peraltro attribuire a due distinte mani, mentre l'assetto attuale del codice risulta da un assemblaggio che tutto porta a credere posteriore alla sua confezione – il che

lascia aperto il problema dell'ordinamento dei singoli emblemi entro la macrostruttura della raccolta, ossia il problema del senso di una possibile lettura sintagmatica della serie simbolica colta nella sua interezza o franta in sequenze più circoscritte [p. 27].

Dopo una sezione introduttiva (*Rerum vulgarium emblemata*, pp. 1-48), il volume ospita, in tavole non numerate, una riproduzione integrale a colori del codice. Nella seguente sezione (*Forme di un discorso amoroso*, pp. 49-411), ciascun emblema è poi riprodotto, in formato minore e in bianco e nero, al principio di apposite schede di commento, le quali propongono, con la trascrizione dell'eventuale didascalia, altresì un'esegesi mirata e puntuale dell'emblema stesso arricchita da una serie di raffronti figurativi. In calce, un *Indice delle illustrazioni* (pp. 413-426) e un *Indice dei nomi* (pp. 429-441), completano utilmente gli strumenti messi a disposizione del lettore. La struttura del volume e lo stesso suo ricco corredo iconografico d'oltre centotrenta figure ne fanno uno strumento prezioso e di facile consultazione per chiunque si interessi alla fortuna figurativa delle opere petrarchesche o lavori sul rapporto tra parola e immagine nel Cinquecento.

Appoggiandosi alla trattatistica non meno petrarchistica che d'impresie ed emblemi del Cinquecento, il Torre muove dalla coscienza dell'intima vocazione alla visualizzazione della poesia del Petrarca, e a una visualizzazione proprio nella forma gnomico-sentenziosa di queste espressioni figurate, rilevando come

la densità dell'immaginario poetico petrarchesco [...] riesca a rendere disponibile il dettato poetico all'invenzione concettistica [p. 12].

Il codice qui riprodotto e studiato viene confrontato con altri commenti figurati al testo petrarchesco e, in particolare, col celebre incunabolo G V 15 della Biblioteca Queriniana di Brescia recante un impareggiabile "commento" d'Antonio Grifo, e con l'aldina di Rime e *Trionfi* del 1514 conservata presso l'inglese Chatsworth House Library (*Le cose volgari di Francesco Petrarca*, ma più esattamente *Il Petrarca*, Vinegia, Nelle case d'Aldo Romano). Di particolare interesse risulta l'analisi d'un fascicolo manoscritto legato a quest'ultima e recante sedici stanze di Aurelio Morani de' Guiderocchi *alias* Eurialo da Ascoli: in ciascuna stanza il poeta vi seleziona un verso petrarchesco rinviando alla carta dell'aldina nella quale il «fragmentum» stesso si legge, dichiara quindi il soggetto simbolico visualizzato nella carta e associato al medesimo verso, e allega infine un'ottava il cui ultimo verso coincide con quello del Petrarca posto inizialmente a tema. Spiega il Torre che il processo prevede

la lettura di un *fragmentum* petrarchesco; la selezione di un suo verso; l'associazione di questo verso a un'immagine che illustra e/o interpreta il contenuto del *fragmentum*; e infine, la dinamizzazione dell'immagine, il cui soggetto iconografico diventa il soggetto linguistico o testuale [...] di un nuovo testo [p. 17].

L'immagine produce dunque un'interpretazione figurata che, rispetto alla mera esegesi verbale, può per statuto implicare l'assunzione di punti di vista diversamente orientati o recisamente altri, e tale interpretazione produce un nuovo testo. Questo duplice movimento, dal testo all'immagine e dall'immagine al testo, è lo stesso adottato dal Torre nell'analisi del codice di Baltimora. Del manoscritto è peraltro possibile una lettura stratificata che renda conto del significato di ciascun emblema, una lettura che lo ponga in dialogo con manoscritti di analogo contenuto, nel caso almeno di micro-sequenze coerenti e riconoscibili di emblemi, e infine una lettura che lo colga nella sua interezza. Mi sia al riguardo concesso di notare che in modo del tutto analogo a questo Anton Francesco Doni prevedeva la fruizione delle proprie *Imprese reali* conservate nel codice 897 della Plimpton Collection del Wellesley College; anche in quel caso infatti, le imprese, inquadrate entro calligrafiche cornici, si susseguono disponendosi in micro-sequenze e consentendo una lettura complessiva dell'opera – ivi resa peraltro difficoltosa dalla completa assenza di apparati esplicativi.

Constatando che dei trentacinque motti illustranti gli emblemi diciotto provengono dal cosiddetto *Canzoniere*, quattro dal terzo capitolo del *Triumphus Cupidinis*, dieci dai *Salmi* e uno dal *Vangelo* di san Giovanni, laddove nulla di preciso si sa circa gli ultimi due, il Torre conclude persuasivamente che

pressoché tutti i medaglioni sembrano [...] preposti alla strategica stigmatizzazione dell'amore sensuale che attanaglia l'amante con i suoi perniciosi effetti; all'altrettanto programmatica esaltazione del potere di un'amata ritratta nelle vesti trionfali della Pudicizia [...] e all'insistita celebrazione del vincolo coniugale [p. 29].

A qual pubblico fosse rivolto il codice e qual fosse l'esatta sua destinazione, se di un prodotto tutto libresco si tratti oppure d'una raccolta d'immagini votata a trovare esito concreto nelle arti applicate o nella decorazione d'interni, resta tuttavia difficile, se non impossibile sapere. È d'altronde ben noto il ciclo d'impresie amorose con cui Bernardino Rota intese celebrare il ricordo della moglie Porzia Capece fregiandone la propria villa partenopea – ciclo del quale Scipione Ammirato ci trasmette memoria ne *Il Rota, ovvero Delle imprese* (1562). Questo e, a partire dal *Museo* gioviano, consimili esempî sono adottati dal Torre come plausibili termini di un con-

fronto esplicativo che si estende talora allo stesso lessico usato nel codice – a iniziare da «medaglia», il vocabolo con cui gli emblemi vi sono talvolta designati, ch'è senz'altro lecito intendere alla stregua di 'medaglione', ma che potrebbe altresì intendersi letteralmente alla luce almeno del fatto che l'ultimo emblema della serie riprende la medaglia coniata da Alessandro Vittoria per Pietro Aretino.

Quale che ne sia stata la destinazione, appare certo che gli emblemi del codice non si limitano a porre in opera una mera trasposizione figurativa dei *Fragmenta* petrarcheschi, ma contribuiscono ad ampliarne il significato, ne «fanno da cassa di risonanza, e lo complicano» (p. 42). In questo senso essi possono appieno comprendersi solo se letti all'interno della più ampia enciclopedia figurativa rinascimentale, quella soprattutto relativa all'illustrazione dei testi poetici petrarcheschi, peraltro più abbondante – come rileva lo studioso – per i *Triumphs* che per i *Rerum vulgarium fragmenta*, e quella poi emblematico-impresistica, principalmente di materia amorosa. E se il già ricordato incunabolo *G V 15* della Queriniana miniato dal Grifo appare un termine di confronto privilegiato, gli *Amorum emblemata* di Otto van Veen *alias* Octavius Vænius (1556 ca.-1629), pubblicati ad Anversa nel 1608, forniscono riscontri a loro volta numerosi e precisi.

È certo impossibile render conto, qui, dei commenti ai trentacinque emblemi del codice proposti dal Torre; basti dunque indicare come si tratti di veri e propri saggi di raffinata esegesi petrarchesca, e che ne travalicano sovente i confini per estendersi a territori solo apparentemente da essa distanti. Così è nel caso del commento all'emblema dodicesimo: «NANCI EL FIN D'VN COMINCIA L'ALTRO STRACIO», illustrato da un albero di carruba carico di frutti simboleggianti i tormenti amorosi: dopo aver inseguito l'impresa, il cui concetto antifrasticamente espresso – considerato cioè sotto l'aspetto, simboleggiato da una palma che si piega ma non si spezza, della capacità di rinascere dopo ogni percossa della sorte – troviamo nel Giovio, nelle *Imprese illustri* del Ruscelli (1584), nelle *Imprese sacre* di Paolo Aresi (1630), nelle *Symbolorum et emblematum centuriæ tres* di Joachim Camerarius (1605), il Torre analizza un paio di imprese analoghe a quella in esame, rispettivamente appartenenti al Sannazaro e Petrarca stesso, proponendo *in fine* un esemplare saggio d'interpretazione di passi doniani. Associata a un'urna ricolma di pietre, una delle quali bianca e le altre nere, l'impresa «ÆQVABIT NIGRAS CANDIDA SOLA DIE» si trova già, assegnata al Sannazaro, nel *Dialogo dell'impresie militari et amorose* del Giovio (1559), ov'essa simboleggia la capacità di sopportare i molteplici tormenti amorosi – lo stesso tema, cioè, dell'emblema in questione; la si ritrova poi nella *Nuova opinione circa alle impresie militari e amorose* del Doni (Firenze, Biblioteca nazionale centrale, cod. *Nuovi Acqu.* 267), che effettua però uno scarto esegetico collegandola al verso «mille piacer non vagliono un tormento» di *Rr.Vv.Ff.* CCXXXI, dimostrandosi così capace di leggere

secondo la logica paradossale che governa la riflessione lirica petrarchesca, la dialettica tra le migliaia di giorni della vita che trascorrono sereni ma indifferenti e quell'unico dì che rivoluziona l'esistenza dell'amante dando inizio ai suoi compiaciuti tormenti [p. 188].

Non a caso, nelle già citate *Imprese reali* dello stesso Doni, l'impresa del Petrarca è per l'appunto «MILLE PIACER NON VAGLIONO UN TORMENTO», il cui corpo è un'urna contenente numerose pietre bianche e una sola pietra nera; essa presenta tre livelli di lettura:

il nucleo concettuale del «tormento», che identifica l'oggetto dell'ossessione lirico-erotica (Laura); l'immagine simbolica della «pietra», che di tale ossessione rivela allusivamente il soggetto (il Petrarca-agens); e l'identità nominale dell'effettivo portatore dell'impresa (il Petrarca-auctor) [pp. 190 s].

Il commento del Torre non si arresta però qui, ma prosegue estendendo l'analisi alle interessantissime *Imprese di sovrani e di altri personaggi* recate dal codice *E VII 16* della Biblioteca Universitaria genovese; in esse, l'impresa in questione, che presenta un corpo formato da due copie, è immediatamente seguita dall'impresa medesima «CANDIDA CANDIDIS» di Laura, iscritta

in una cornice dal coperchio a scomparsa dietro cui si cela verosimilmente uno specchio: come rileva con finezza l'autore,

lo specchio costituisce [...] la rappresentazione piú fedele di Laura, della sua natura visiva (icona da contemplare e proiezione del desiderio del poeta), della sua indifferente spietatezza (che esclude l'amante, limitandolo a un parziale, mediato vagheggiamento dall'«exilio»), della sua autonoma esistenza di oggetto del desiderio che si fa anche narcisistico soggetto del desiderio [...]. Proprio in ragione dell'ambiguo statuto referenziale che l'immagine dello specchio detiene all'interno della riflessione lirica petrarchesca potremmo dunque rilevare che anche il corpo dell'impresa «di Laura» sembra estendere i domini della sua esibita intestazione, e per sovrapposizione accogliere in un'unica forma le identità dell'amante e dell'amata, del poeta e di quel *phantasma* che catalizza tutti i suoi *sparsi* desideri [pp. 194 s].

Esemplari come questo, nel quale l'esegesi del codice si salda a una profonda comprensione del mondo poetico petrarchesco incardinandosi entro un'ampia e articolata esplorazione, non meno variegata che ben calibrata, del repertorio emblematico-impresistico cinque- e secentesco, potrebbero moltiplicarsi *ad libitum* o quasi. Basti tuttavia questo a testimoniare l'originalità dell'analisi e la fertilità metodologica poste in campo nel presente, prezioso contributo del Torre agli studi tanto petrarcheschi quanto delle relazioni tra parola e immagine nel Rinascimento europeo.

MARCO FAINI

GALILEO GALILEI, *Lettera a Cristina di Lorena*, Edizione critica a cura di Ottavio Besomi, Collaborazione di Daniele Besomi, Versione latina di Elia Diodati a cura di Giancarlo Reggi, Roma-Padova, Antenore, MMXII, pp. 224.

LA presente edizione della *Lettera a Cristina di Lorena* ripropone uno scritto molto conosciuto, che nei pochi anni del nostro secolo ha avuto, dopo quella del 2000, ben tre edizioni tra il 2008 e il 2010; nel breve arco di poco piú di un decennio essa giunge quindi quinta in ordine di tempo, pareggiando il numero delle piú recenti edizioni con quello delle stampe apparse tra il 1636, anno della *princeps*, e il 1890, cioè in tutta l'età precedente la moderna filologia galileiana, com'è noto iniziata con la monumentale e oltremodo meritoria «Edizione Nazionale» diretta dal Favaro.¹ Questa del Besomi è però un'edizione critica in pienezza di termini, basata su un esame completo dell'intricata tradizione testuale, della quale (in presenza di una sessantina di testimonianze manoscritte) dà conto un complesso *stemma codicum* (p. 185) che annovera ben 29 interpositi.

L'edizione poggia su una collazione di tutti i testimoni, a eccezione dei tre codici conservati in biblioteche statunitensi (Austin, University of Texas, *Harry Ransom H.R.C.: Ranuzzi Collection*, cod. *Phill. 12743* [= *Misc. II 5*]; New York City, Columbia University Library, *Smith*, cod. *520/1694*; Philadelphia, University of Pennsylvania Library, cod. *Ital. 128*), almeno il primo dei quali è peraltro recenziere o *descriptus*. I risultati conseguiti dal Besomi si vogliono innovativi principalmente per due motivi, additati nella *Nota ai testi* (pp. 125-216): innanzitutto perché lo studioso individua una prima redazione dell'opera (= A) nel cod. *Bardi III 194 (n° 201)* dell'Archivio di Stato di Firenze (da lui siglato *F₁*), ignoto ai precedenti editori e allo stesso Favaro; e poi per il ridimensionamento del ruolo attribuito al cod. *Arch. Linceo 1* dell'Accademia dei Lin-

¹ Cfr. GALILEO GALILEI, *Opere*, Edizione nazionale a cura di Antonio Favaro, Firenze, Barbèra, 1890-1909, voll. I-XX in 21 tomi [= *ibid.*, 1964-1968²].

cei e Corsiniana (= *V* per il Favaro e *R*₁ nella descrizione del Besomi, il quale tuttavia lo designa in seguito con *V* per non ingenerare confusione), che nell'edizione da lui approntata nel 1890 sul fondamento di soli 27 testimoni il Favaro collocava su piani molto alti dello *stemma* considerandolo un'antica stesura della *Lettera*. Di là da *V*, l'escussione dei codici non consente d'individuare nessun'altra fase redazionale riconducibile all'autore tra *A* e la *princeps*. E va detto che *A* e *V* fanno gruppo a sé, non avendo eredi, e che *V* si distingue dagli altri testimoni anche perché non reca la dedica a Cristina di Lorena – secondo il Besomi si tratterebbe non di una copia inviata dal Galileo a un destinatario romano, bensì di un codice il cui possessore avrebbe richiesto all'autore una revisione del testo, donde la serie di correzioni da esso recate e lo stesso suo carattere appartato entro la tradizione.

Bipartito, lo *stemma* tracciato dal Besomi riassume una diffusione i cui tratti, piuttosto interessanti, sono messi a fuoco con chiarezza:

pochi gli errori comuni che permettano di determinare orientamenti sicuri nei piani alti della tradizione; i molti copisti della *Lettera* (almeno tanti quanti sono i testimoni censiti, non presentandosi mani identiche) sembrano identificarsi con lettori che hanno voluto avere a disposizione [...] un testo di cui sanno il grande valore ideologico: trascrittori poco disposti all'errore, quindi in grado di individuare, e così evitare, eventuali sbagli incontrati nell'antigrafo, e a volte capaci di correggerli o di astenersi dal copiare per evitar di sbagliare, mettendo puntini di sospensione in luoghi risultati non chiari al copista [pp. 170 s].

Non si deve però ritenere che una tradizione tanto apparentemente rispettosa non abbia prodotto varianti e innovazioni. L'esame della *varia lectio* dei codici conduce l'editore ad individuare una sezione di oltre 400 casi di spostamento o sostituzione di termini e di forme e, fatto ancor più significativo, «centinaia di varianti [...] portate da testimoni singoli» (p. 188) che appare decisamente antieconomico ricondurre all'autore, il quale avrebbe dovuto intervenire su troppi codici. Del massimo rilievo, inoltre, il fatto che

un centinaio di varianti [...] si distribuiscono in più testimoni in modo vario e articolato, in coppie ma più spesso a gruppi di manoscritti che raramente trovano connessione stemmatica tra di loro [p. 189]

– evidentemente il testo dovette avere una qualche forma di trasmissione orizzontale. L'apparato non rende conto di tali lezioni, mentre registra le varianti di *A* e *V*; campionature di varianti si trovano tuttavia nella *Nota al testo*, alle pp. 186-190.

Sempre nella *Nota al testo* il Besomi offre significativi raffronti tra il testo della *Lettera* e quello di un'epistola a Piero Dini del 16 febbraio 1615 e addirittura con una a Benedetto Castelli del 21 dicembre 1613; nell'epistola al Dini è anzi lo stesso Galilei a stabilire un ponte tra il precedente scritto al Castelli e il nuovo. Un ulteriore riferimento alla *Lettera* il Besomi individua in una diversa missiva del Galilei allo stesso Dini, del 23 marzo 1615, dopo di che sembra calare su di essa il silenzio ... fino al 1632, quando notizie sull'opera ricominciano a trovarsi nella corrispondenza sia del Galileo che delle persone a lui vicine. Nello stesso anno Mattia Bernegger sollecita Elia Diodati a procurargli una copia del *Dialogo*, ch'egli ha intenzione di stampare in traduzione latina. Mentre il processo di stampa prende avvio, il 15 gennaio 1633 il Diodati è informato dallo stesso Galileo dell'esistenza della *Lettera*, ed evidentemente ne riceve poi un esemplare, se alla fine del 1634 il Bernegger gliene chiede copia per pubblicarla, tradotta in latino, in appendice al *Dialogo* e in sostituzione della copernicana *Epistola [...] circa Pythagoricorum et Copernici opinionem de mobilitate terræ et stabilitate solis* di Paolo Antonio Foscarini, originariamente data alle stampe in Napoli, «apud Lazarum Scorigium», nel 1615. Il Bernegger aspetta tuttavia invano fino all'ultimo, ché il *Dialogo* esce nei primi mesi del 1635 col titolo di *Systema cosmicum* e senza *Lettera*. Nell'agosto dello stesso anno essa però finalmente gli giunge, e subito finisce nella stamperia degli Elzevier. Il Galileo è tenuto al corrente dello sviluppo della stampa e ne riceve le singole parti in bozze da controllare; tra di esse il frontespizio, nel quale compaiono i sintagmi «Nova-antiqua [...] Doctrina» e «sensata experientia, et necessariis de-

monstrationibus» che costituiscono, come rileva il Besomi, «due cifre galileiane inconfondibili» (p. 26). Attorno alla metà di marzo del 1636 l'opera è finalmente stampata, ma la sua diffusione è tutt'altro che celere.

Indubbiamente la sua vicenda è da leggere in parallelo con quella del *Dialogo*: le due edizioni latine sono realizzate Oltralpe, a Strasburgo e dagli Elsevier, a un anno di distanza, su iniziativa del sodalizio Bernegger-Diodati. Del resto le due opere si intrecciano: quanto il Galileo aveva scritto nella *Lettera* costituiva una salda premessa all'opera maggiore, e tanto più spiccava al momento della stampa, quando di Cristina di Lorena si era quasi persa memoria:

occorre riconoscere che proprio questo venir meno dei dati referenziali attivi nel 1615 mette ancor meglio in evidenza importanza e durata del messaggio affidato alla *Lettera a Cristina*, messaggio che nel 1632 aveva trovato svolgimento e applicazione nel *Dialogo sopra i due massimi sistemi*. La loro uscita comune in veste latina, fra '35 e '36, conferiva alle due opere un valore aggiuntivo, illuminandosi esse reciprocamente [p. 11].

La presente edizione mette del resto a disposizione del lettore non solamente il testo galileiano ma anche la versione latina, con corredi critici ed esplicativi a cura di Giancarlo Reggi tra i quali spicca la ricostruzione delle fonti delle citazioni latine e una preziosa nota sugli *Aspetti stilistici ed espressivi della versione latina di Diodati* che coglie i tratti linguisticamente peculiari della versione latina del testo e il suo rapporto – eventuali scarti, ampliamenti, omissioni – con l'originale.

Prima di guardare brevemente al testo critico, è opportuno mettere nella debita evidenza il fatto che la stampa avvenga per l'appunto Oltralpe, elemento cui va associato il fatto che una sua ristampa accompagna l'*Apologia* di Pierre Gassendi diretta contro le tesi geocentriche di Jean-Pierre Morin (1649): tale costellazione di dati indica

l'attenzione del mondo protestantico, sicuramente in chiave antiromana, per un testo dai forti contenuti critici sul rapporto tra scienza e Scrittura [pp. 27 s].

In effetti l'opera è, com'è noto, tutta volta a spiegare il rapporto tra scienza e Sacra scrittura, in particolare difendendo l'autore contro coloro che, facendosi fallacemente scudo del testo sacro, intendono confutare, invalidare, screditare le scoperte della Nuova scienza. Dal punto di vista propriamente teorico, tuttavia, la *Lettera* non aggiunge nulla di nuovo; anzi, ribadisce il nucleo del pensiero galileiano:

io ne' miei studj d'astronomia e di filosofia tengo [...] che il Sole, senza mutar luogo, resti situato nel centro delle conversioni de gli orbi celesti, e che la Terra, convertibile in se stessa, se gli muova intorno [p. 37].

Nel contempo essa riafferma la fedeltà alla dottrina copernicana in un momento in cui «si va scoprendo quanto ella sia ben fondata sopra manifeste esperienze e necessarie dimostrazioni» (p. 41). L'idea galileiana è che mentre la natura procede secondo leggi regolari ed immutabili, la Scrittura si basa su parole che possono significare cose diverse, sicché non bisogna mai deflettere dalle «sensate esperienze e dalle dimostrazioni necessarie», e tanto più che «non ogni detto della Scrittura è legato a obblighi così severi come ogni effetto di natura» (p. 49). Inoltre, la constatazione che l'astronomia ha scarso spazio nella Scrittura, corroborata con l'Agostino del *De Genesi ad literam*, secondo cui quest'ordine di questioni non pertiene in nessun caso alla Salvezza, porta a concludere che è insensato considerare che, in materia di astronomia, «tener [...] questa parte, e non quella, sia tanto necessario che l'una sia *de Fide*, e l'altra erronea» (p. 55).

L'aspetto a mio avviso decisivo della *Lettera* è il rovesciamento delle responsabilità: non spetta allo scienziato dimostrare che le proprie tesi s'accordano con la Scrittura, ma spetta al teologo dimostrare ch'esse sono erroneamente dimostrate e dunque irricevibili – «prima che condannare una proposizione naturale, mostrar che ella non sia dimostrata necessariamente».

te» (p. 73). Esistono naturalmente materie che sfuggono al discorso umano, *i.e.* al discorso dimostrativo filosofico-scientifico; e il Galileo consente che su ciò di cui

non si può avere scienza, ma solamente opinione e fede, pienamente convenga conformarsi ed assolutamente col puro senso verbale della Scrittura [p. 81].

Ma la sua tesi si fonda sul principio che due verità non si possono escludere: senso e ragione sono doni di Dio che conducono a scoperte certe; non è pensabile che la Scrittura diverga dalla Natura, o viceversa. Ciò a cui siamo chiamati o, meglio, ciò a cui sono chiamati i teologi, è rendere appieno visibile l'accordo tra Natura e Scrittura, rivelando l'autentico senso secondo cui vanno intese le proposizioni scritturali affinché non ripugnino alle corrette dimostrazioni naturali. Mi pare giovi riportare il passo in questione, di nuovo ricondotto all'*auctoritas* agostiniana:

Di qui e da altri luoghi parmi [...] l'intenzion de' S.ti Padri essere che nelle quistioni naturali, e che non son *de Fide*, prima si deva considerare se elle sono indubitabilmente dimostrate o con esperienze sensate conosciute, o vero se una tal cognizione e dimostrazione aver si possa: la quale ottenendosi, ed essendo ella ancora dono di Dio, si deve applicare all'investigazione de' veri sensi delle Sacre Lettere in quei luoghi che in apparenza mostrassero di suonar diversamente; quali indubitatamente saranno penetrati da' sapienti teologi, insieme con le ragioni per che lo Spirito Santo gli abbia volsuti tal volta, per nostro esercizio o per altra a me recondita ragione, velare sotto parole di significato diverso [pp. 83-85].

Il caso dell'eliocentrismo è proprio uno di questi: il fatto che la Scrittura affermi che la Terra è immobile va ricondotto alla volontà di non confondere le capacità e le conoscenze confuse del volgo, rischiando di orientarlo verso un ben più pericoloso scetticismo nei confronti di questioni *de Fide*. In ogni caso, il fascino della *Lettera* consiste, a mio avviso, nella fiducia illimitata nella ragione e nei sensi dell'uomo, depositarî di una verità capace di sfidare le condanne e le censure di ogni potere, fosse pure quello papale. La Chiesa potrà proibire Copernico, ma giammai

vietar a gl' uomini il guardar verso il cielo, acciò non vedessero Marte e Venere, or vicinissimi alla Terra, or remotissimi [pp. 75-77].

E, ancor di più:

sopra queste ed altre simili proposizioni, che non sono direttamente *de Fide*, non è chi dubiti ch' il Sommo Pontefice ritien sempre assoluta potestà di ammetterle o di condannarle; ma non è già in poter di creatura alcuna il farle esser vere o false, diversamente da quel che elleno per sua natura e *de facto* si trovano essere [p. 111].

Si tratta dunque di un testo assai forte, di un manifesto di magnifica libertà di pensiero che è una fortuna poter ora leggere nella sua veste filologicamente più appropriata, corredata inoltre dalla versione latina nella quale venne presumibilmente letto in Europa e per certo circolò almeno nel mondo riformato. Un ultimo apprezzamento è doveroso rivolgere all'impeccabile veste editoriale nella quale l'edizione qui recensita si presenta.

MARCO FAINI

BERNARDO RUCELLAI, *De bello italico / La guerra d'Italia*, A cura di Donatella Coppini, [Con una Premessa di Renzo Martinelli,] Firenze, Firenze University Press, 2011, pp. VIII-180[-IV].

IL *De bello Italico*, il cui testo è dal volume qui recensito proposto nella sola edizione critica curata in Età moderna, è l'opera storica «più matura ed originale» (p. 32, nelle parole della Cop-

pini) di Bernardo Rucellai, storiografo e politico fiorentino vissuto tra il 1448 e il 1514, in un periodo denso d'avvenimenti politici, cui non di rado egli poté partecipare di persona, di particolare significato nella storia del Rinascimento. Cognato e intimo amico di Lorenzo de' Medici, il Rucellai si oppose dopo la morte del Magnifico alla politica tirannica del di lui figlio Piero; anche quando questi venne cacciato da Firenze, e benché fosse ostile al Savonarola suo successore, egli continuò a dedicarsi alla politica partecipando fra l'altro, nel 1495, a un'ambasceria a Carlo VIII, allora in Napoli nell'intento di sostituirvisi agli Aragona, e così seguendo d'avvicino gli eventi collegati all'invasione francese di quel regno. Cominciò verisimilmente la stesura del *De bello Italico* pochi anni dopo la morte del Savonarola, all'indomani cioè dell'elezione di Piero Soderini a perpetuo gonfaloniere di Giustizia di Firenze (1502); ne continuò poi la stesura una volta esiliatosi volontariamente in Francia, ma non ancora l'aveva terminata nel 1509 quando, di rientro dalla Francia, si trattenne a Milano dal Trivulzio, uno dei protagonisti della narrazione da lui conosciuto nel corso stesso dell'ambasceria a Carlo VIII; è dunque probabile che il proemio dell'opera risalgia al 1511, e la sua parte conclusiva («affrettata e mal saldata con quanto precede», giusta l'affermazione della Coppini a p. 27) allo stesso 1511 o, al più tardi, all'anno seguente, quel 1512 che fu segnato a Firenze dal rientro dei Medici – evento di cui lo storiografo preferirà peraltro tacere. I fatti narrati nell'opera appartengono al periodo compreso tra la discesa di Carlo VIII in Italia (settembre 1494) e la battaglia di Fornovo (luglio 1495), conclusasi con la sconfitta e con il conseguente ritiro dal regno di Napoli degli Angioini, ai quali subentrarono nuovamente gli Aragonesi; non mancano tuttavia accenni ad antefatti immediatamente precedenti alla discesa di Carlo VIII (si veda soprattutto il § 4) e ad avvenimenti di poco successivi alla battaglia di Fornovo (cfr. §§ 149-151 in particolare).

Come ricorda nella prefazione al volume (*Storici e cronisti di Firenze*, p. VII) Renzo Martinelli, il volume inaugura la sezione dedicata a «Storici e cronisti di Firenze» della «Biblioteca di storia», collana di storia e di filologia lanciata con lo scopo di

colmare un'evidente lacuna editoriale, mettendo a disposizione dei lettori, in edizioni filologicamente corrette, alcuni tra i più significativi e meno noti o irripetibili testi che hanno contribuito a delineare nel tempo una tradizione storiografica

fiorentina straordinariamente prolifica, rendendo la città toscana un centro propulsivo della grande storiografia rinascimentale.

Alla prefazione del Martinelli segue una circostanziata *Introduzione* a cura della Coppini (pp. 1-40), suddivisa in quattro capitoli che dapprima trattano dettagliatamente del raffinato tessuto di fonti classiche e umanistiche del testo del Rucellai, delle caratteristiche dei suoi vari personaggi e della concezione della storia propria dell'umanista (*La storia senza date*, pp. 3-27), nonché della biografia dell'autore (*Bernardo Rucellai*, pp. 29-33; il capitolo è peraltro a sua volta ripartito in due distinte sezioni intitolate nell'ordine *Cenni biografici* e *Le opere*), della struttura interna del *De bello Italico* e della relativa cronologia storica (*La guerra d'Italia: Struttura dell'opera e corrispondenze cronologiche*, pp. 35-38), e poi propongono una breve ma indispensabile *Nota al testo* (pp. 39 s.). L'edizione del testo latino con traduzione italiana a fronte occupa il corpo centrale del libro (pp. 41-177), che in calce accoglie poi una succinta *Bibliografia* (pp. 179 s.).

L'*Introduzione* prende le mosse dalla parte conclusiva dell'opera, in cui l'autore, narrando un apologo speculare al proemio su dei serpenti accerchiati dal fuoco, dal quale si salvano soltanto quelli con una sola testa, laddove gli altri, policefali, soccombono perché in ultima analisi incapaci di decidere cosa fare, addita due caratteristiche fondamentali dell'opera, la sua natura cioè monografica, sull'esempio di Sallustio, evidente sin dal titolo, e l'esemplarità delle vicende narrate, che discendono tutte dalle decisioni prese e dalle scelte compiute dai personaggi. La studiosa individua poi la «cifra stilistica della narrazione del Rucellai» nella «enargheia», l'«evidenza nell'esposizione» di Quintiliano, il «mettere davanti agli occhi» di Cicerone e della *Retorica ad Erennio* (p. 5) cioè, oltretutto nei precetti del *De conscribenda historia* di Luciano di Sa-

mosata, probabilmente noto al Rucellai per il tramite della versione approntata da Giovanni Maria Cattaneo e stampata nel 1507 a Bologna – a suggerirlo è per la studiosa il paragone con Fidia e Prassitele –, e di Tucidide che, tradotto a sua volta in latino da Lorenzo Valla, doveva anch'egli essere noto al Rucellai – come indicherebbe l'attenzione da questi conferita al dato autoptico.

Sebbene l'autore persegua l'imparzialità prescritta da Luciano, tuttavia è agevole per il lettore individuare nella vicenda storica narrata una serie di personaggi negativi (Carlo VIII, Piero de' Medici, il pontefice Alessandro VI), laddove l'unico personaggio integralmente positivo della narrazione risulta essere il figlio di Alfonso II d'Aragona, Ferrandino; emerge altresì con chiarezza, a parere della Coppini, l'ideologia politica dell'autore, improntata a un oligarchismo nostalgico del periodo laurenziano.

Tra le fonti del *De bello Italico* la curatrice rileva significativamente anche l'*Actius* del Pontano, stampato nel 1507 ma probabilmente noto ancor prima al Rucellai, che peraltro già durante l'ambasceria napoletana del 1495 aveva avuto modo di discutere di storia con il suo autore. La studiosa sostiene inoltre che il *De bello Italico* sia stato autorevole modello storiografico tanto per il Machiavelli quanto per il Guicciardini, nelle cui biblioteche si conservavano codici con *excerpta* dell'opuscolo storico del Rucellai; del resto, se ci è noto un autografo del Guicciardini che ne riassume la narrazione (Archivio Guicciardini, *Carte di Francesco Guicciardini*, XVII, quaderno 25, cc. 304r-308v), molti sono i rimandi al *De bello Italico* riscontrabili negli scritti di entrambi quegli storiografi.

Pur essendo dunque circolato con certezza nelle biblioteche dei letterati del tempo, tuttavia il *De bello Italico* non ebbe grande diffusione: come si rileva dalla citata *Nota al testo*, sono oggi noti due soli codici dell'opera, entrambi fiorentini: il *Plut. LXVIII 25* della Biblioteca Medicea Laurenziana, un membranaceo cinquecentesco probabilmente vicinissimo al Rucellai e recante esclusivamente il *De bello Italico*, e il *Magl. XXV 168* della Nazionale, che del *Pluteo* citato è un «descriptus» allestito nel Seicento dallo stesso Antonio Magliabechi; del testo sopravvive poi due edizioni a stampa settecentesche: la prima, londinese (*Bernardi Oricellarii De bello Italico commentarius, ex authenticis manuscripti apographo, nunc primum in lucem editus*, Londini, typis Gulielmi Bowyer, impensis Joannis Brindley, 1724), pare derivare da una copia manoscritta tratta dal medesimo *Pluteo* a opera di Henry D'Ayenant, uno stretto collaboratore del re Giorgio I d'Inghilterra; la seconda, anch'essa londinese (*Bernardi Oricellarii De bello Italico commentarius, iterum in lucem editus: [Præfixa est Vita Bernardi Oricellarii: Adjecta sunt ejusdem De bello pisano, opus nunc primum in lucem editum, Oratio de auxilio Tifernatibus adferendo]*, Londini, typis Gulielmi Bowyer, 1733), è una ristampa della precedente giovantesi di controlli effettuati sempre sul *Pluteo* – il quale condivide non a caso molteplici errori congiuntivi con le stampe ed è da considerarsi il capostipite della tradizione del testo.

In alcuni *loci* giudicati contaminati del testo (ai §§ 97, 102 e 129) la Coppini ha introdotto una serie di emendazioni congetturali; in altri casi, pur in presenza di lezioni dubbie (cfr. per esempio § 99, nella citazione della cui lezione a p. 40 si è riscontrato l'unico refuso tipografico del volume: *nel* in luogo di *vel*), la studiosa ha invece ritenuto preferibile non intervenire. Si segnala altresì che nell'apparato in calce al testo, che registra «le varianti più significative dell'edizione del 1733 (*ed*), e le lezioni del codice Laurenziano (*L*), qualora non siano accolte nel testo» (p. 40), si rinvergono congetture e proposte di emendamento relative ad altre e diverse lezioni (a titolo d'esempio, a 34 5 si congettura *cognatus* in luogo del *natus* dei testi e, a 47 3, *filiorum* in luogo di *filiis*; a 61 4 si integra il testo con *manifestum*, non attestato, e così si fa con *non maius* a 104 3; a 73 1 l'*ornata* del codice e l'*ornate* della stampa del 1733 sono emendati in *ornata*, mentre a 91 22 il *fædus* dei testimoni è corretto in *fædere*; a 130 11 si integra il testo con *eo tempore*; a 131 8 si adotta *circumagentis* in luogo dell'attestato *circumagentis*; etc.). Il testo latino è stato dalla studiosa suddiviso in paragrafi, 153 in tutto, e interpunto conformemente all'uso moderno; la grafia è stata invece normalizzata sull'uso classico, con rare e motivate eccezioni (la preposizione *ab* è stata mantenuta a testo perché usata sistematicamente nel codice). La traduzione italiana a

fronte dell'originale è corredata in calce da note esplicative o rinvianti alle fonti letterarie di volta in volta individuate, oltreché ai luoghi dell'opera del Guicciardini che palesemente si rifanno al *De bello Italico* o ne riprendono determinati passi.

NICOLLE LOPOMO

ANNA KLIMKIEWICZ, *Od błędu do utopii: Śladami Orlanda Szalonego [Dall'errore all'utopia: Sulle tracce dell'Orlando furioso]*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009, pp. 244.

IL volume qui recensito di Anna Klimkiewicz si rivolge a lettori non soltanto specialisti cui propone un'ampia analisi tematica del poema ariostesco esplorandone il motivo centrale dell'errore, o dell'errare, dal punto di vista dei suoi molteplici e complessi rapporti con la tradizione letteraria da un lato, e con la riflessione utopica o utopistica dall'altro.

Lo studio si apre con un capitolo introduttivo che inquadra il *Furioso* entro una fitta rete di testi, ricostruendone a grandi linee i rapporti con la tradizione romanzesca carolingia e bretona nonché le suggestioni depositatevi dall'importante produzione poetica italiana precedente, in particolare dal *Teseida* del Boccaccio, dalle *Stanze* del Poliziano, dal *Morgante* del Pulci e dall'*Orlando innamorato* del Boiardo.

Il tema dell'errore è oggetto di un'approfondita analisi nel primo capitolo della prima parte. Partendo da una prospettiva etimologica, la Klimkiewicz vi enuclea la serie di sfumature semantiche coagulatesi nel tempo attorno all'idea stessa dell'errare: le molteplici accezioni dell'uno e dell'altro termine, tra cui quelle di 'smarrimento', 'fallimento', '(essere alla) ricerca di un senso' o ancora 'vagare senza meta', vengono esplorate a partire da Virgilio e da Lucano, e più ancora alla luce di taluni passi della *Commedia* dantesca e dell'opera petrarchesca. Dissertando sull'idea dell'errore nella cultura cristiana, la studiosa ripercorre le tappe dell'interiore ricerca di Dante fattosi pellegrino, soffermandosi in particolare sull'errore divenuto 'peccato'. Lo smarrimento morale si collega così alla libertà di coscienza ponendo la questione della conoscenza umana e dei suoi limiti, e inevitabilmente finendo per richiamare altresì la riflessione sul sentimento d'amore e sulle sue implicazioni. Passando all'analisi della tradizione petrarchesca, la studiosa legge nei *Rerum vulgarium fragmenta* un diario intimo atto a testimoniare, su di un piano di ricerca nel contempo morale, religiosa e letteraria, una strenua lotta interiore contro il «primo giovanile errore» (*Rr.Vv.Ff.*, 13).

Nel secondo capitolo la Klimkiewicz solleva la questione della sopravvivenza, entro il poema ariostesco, di tratti tradizionali dell'idea poetica dell'errore, e si propone d'indagarne gli aspetti originali. Le declinazioni del concetto presenti nel *Furioso* vengono esplorate, per un verso, nel contesto della riflessione ariostesca sulla *humana conditio* e, per altro verso, in relazione alla struttura narrativa del poema, nel cui svolgimento la studiosa scorge un'espressione del tema. Essa propone in tal modo d'interpretare i complessi rapporti che nel *Furioso* legano il mondo della *factio* alla realtà nei termini d'un «errore di finzione», intendendo tale errore alla stregua di un'intenzionale creazione da parte dell'autore di eventi letterari in apparenza reali, credibili da un punto di vista storico e probabili sotto il profilo psicologico, sociale o ideologico, ma in realtà portatori di una forte carica finzionale e suscettibili di molteplici interpretazioni (cfr. p. 42). In ciò, la studiosa scorge uno dei fondamenti dell'ironia ariostesca.

Nel seguito del capitolo, partendo dal presupposto che la rappresentazione dell'errore costituisca altresì una categoria contenutistica centrale nel poema, la Klimkiewicz analizza dettagliatamente alcuni fra gli episodi più noti del *Furioso* – la storia di Rinaldo e Dalinda, l'avventura di Ruggiero sull'isola d'Alcina, la drammatica vicenda che a protagonisti ha Rodomonte

e Isabella, o ancora la follia d'Orlando – con l'intento di definire i significati assunti dall'errore nel contesto specifico di tali nuclei narrativi e di giungere per tal via a tracciare una fenomenologia delle immagini letterarie che si legano al tema. Il motivo emerge di conseguenza alla stregua altresì di limite della conoscenza, legandosi alla questione delle reali capacità conoscitive della ragione; di sbaglio indotto da stati d'animo contrastanti e tuttavia necessario al processo di formazione e d'individuazione di sé; di tradimento dei valori originato dalla mancanza di fede; di fuga dalla realtà, infine, che obbliga a considerare la potenza d'amore, oltretutto delle forze psichiche distruttive di sé che il sentimento amoroso può risvegliare.

All'analisi tematica di alcuni episodi-chiave del *Furioso* segue, nel medesimo capitolo, uno studio dell'influenza del motivo dell'errore sulle strutture narrative e compositive del poema. La studiosa attira brevemente l'attenzione su alcuni tratti tipici dell'intreccio ariostesco discutendo la tecnica narrativa dell'*entrelacement*, le funzioni dei prologhi e delle chiusure dei singoli canti, la costruzione temporale della narrazione, il ricorso alla segmentazione degli eventi e al differimento deliberatamente frustrante della conclusione, che Daniel Javitch designa non a caso con l'eloquente espressione di «cantus interruptus». Per mezzo di tali procedimenti compositivi troverebbe sfaccettata e complessa espressione l'idea dell'errore insita nel motivo tradizionale della *quête*, nell'incessante movimento che definisce le sorti dei vari personaggi, negli attraversamenti da essi compiuti di luoghi naturali dell'errore e dello smarrimento quali la selva, nell'inconsapevole loro prigionia, infine, entro ambienti artificiali quali il palazzo-labirinto, ove l'obnubilante ricorsività delle ricerche individuali trova un *pendant* figurativo nella costruzione logica e architettonica dello spazio.

La seconda parte del volume è dedicata all'«errore per eccellenza», cioè la follia. La studiosa richiama dapprima sinteticamente le successive interpretazioni del disturbo mentale dall'Antichità a Freud, dedicando particolare attenzione alle letture in chiave morale del Medioevo, che nel folle vedono un indemoniato peccatore, nonché alla visione propria dell'erasmiano *Elogio della follia*, e passa poi a discutere le rappresentazioni della pazzia nella tradizione del romanzo cavalleresco. Pur riconoscendo l'esistenza di taluni aspetti di continuità tra la tradizione della *fol' amor* provenzale o per qualche rispetto stilnovistica e la follia del *Furioso*, la Klimkiewicz considera il sentimento amoroso come semplice causa scatenante della crisi che coglie l'Orlando ariostesco – la goccia che fa traboccare il vaso, per così dire, e il segno di un più profondo disagio esistenziale. Essa ricostruisce poi le tappe del lungo processo che conduce l'eroe alla follia: il sogno-visione di Angelica, la fuga dal campo parigino e l'abbandono della missione eroica, la rottura del «principium individuationis» da Orlando operata «usando fraude a sé medesimo» (XXIII 104 6) e opponendo al terribile presentimento la propria coscienza volontaria; nel momento stesso in cui il lume della ragione s'offusca, il poeta sospende però la propria analisi, psicologicamente finissima, dell'interiorità dell'eroe, e si volge a descriverne la vieppiù degradata e degradante esteriorità, sola dimensione del suo essere ancora accessibile. Impossibile a descriversi a parole, lo stato di confusione mentale dell'eroe trova così espressione nel suo disordine esteriore e, dunque, nel deporre le armi, nel denudamento e nella riduzione allo *status* di bruto del primo paladino della cristianità, incapace ormai di riconoscere e divenuto *in toto* irricognoscibile. La studiosa si sofferma quindi sul ruolo della memoria nel processo della perdita della ragione analizzando la cieca violenza del cavaliere alla stregua d'una forma di vendetta sostitutiva e richiama all'uopo la teoria della simbolizzazione della psicologia moderna. Nel complesso, l'episodio è letto come l'espressione di una crisi profonda dei valori individuali e sociali, e come un segno della necessità di un mondo nuovo, di un diverso ordine da costruirsi con l'ausilio del senno ritrovato sulla luna.

In ciò la Klimkiewicz scorge un'apertura dell'Ariosto al mondo delle teorie utopiche o utopistiche cinquecentesche, cui è dedicata la terza parte del libro. La studiosa vi traccia dapprima un quadro cursorio dell'utopia tra Medioevo e Rinascimento in Italia, e considera poi il ruolo della rappresentazione allegorica nella trasmissione delle visioni utopistiche. Il volo dell'ippogrifo, la magia dei maghi e dei demoni ariosteschi, il potere degli oggetti incantati, ma soprat-

tutto l'episodio del ritrovamento del senno d'Orlando da parte di Astolfo, elementi tutti sospesi tra realtà e finzione, o tra simbolo e allegoria, sarebbero atti a veicolare una coerente visione utopistica, presentata come sottostante all'opera ariostesca. La Klimkiewicz analizza quindi in dettaglio le tre tappe del viaggio del cavaliere inglese – la discesa agli inferi e l'incontro con Lidia, il viaggio verso il paradiso terrestre e il colloquio con san Giovanni, il volo sulla Luna – leggendovi in filigrana, oltre a una serie di rimandi alla *Commedia* dantesca, un fitto dialogo con le teorie neoplatoniche e cosmologiche ampiamente discusse tra Quattro- e Cinquecento. La visione dell'Aldilà proposta dall'Ariosto offrirebbe in tal modo l'occasione di mettere innanzi l'idea di un nuovo ordine, e nel contempo di specificare il ruolo in esso spettante alla poesia.

Tra i meriti dello studio v'è indubbiamente la capacità di presentare al lettore il capolavoro dell'Ariosto nella ricchezza, complessità e universalità delle problematiche in esso trattate e di mostrare come il loro esame implichi un costante dialogo con la tradizione letteraria e filosofica antica, medievale e rinascimentale. Prendendo spunto dal tema dell'errore, la Klimkiewicz esplora la visione ariostesca della condizione umana nelle sue declinazioni di dubbio, paura, dolore, illusione, ricerca, ossessione e follia, rivelandone aspetti di estrema attualità. Nel contempo, però, essa cede talvolta alla tentazione d'accostamenti tematici discutibili e non sufficientemente approfonditi, trovando complicità in una bibliografia sovente poco aggiornata e tutt'altro che esauriente. Nel complesso il volume è tuttavia ricco di sollecitazioni che invitano a un'ulteriore analisi, e propone un inquadramento critico senz'altro di valore.

MARTYNA URBANIAK

ALBERTO G. CASSANI, *L'occhio alato: Migrazioni di un simbolo*, Con uno scritto di Massimo Cacciari, Milano, Arago, 2014, pp. xx-348.

QUELLO dei simboli è un linguaggio criptico: ogni qual volta sembri di poter svelarne il mistero, il loro senso torna a celarsi. Non sfugge a tale destino il famoso emblema dell'Alberti, un occhio alato fiammeggiante in un serto d'alloro accompagnato dal motto «*QVID TVM?*». Come rileva il Wind,¹ l'emblema albertiano è un vero e proprio simbolo che vela e disvela incessantemente il proprio significato: quand'anche sia interpretato con le più affilate armi della ricerca iconologica, mantiene intatto l'enigmatico suo fascino.

Con *L'occhio alato: Migrazioni di un simbolo*, il Cassani torna a interrogarsi su quell'immagine, portando a maturo compimento una riflessione iniziata nel 1994. Sebbene i vari capitoli del libro siano costituiti da contributi separatamente pubblicati nell'ultimo ventennio in diverse sedi editoriali, la loro rielaborazione e convergenza in un unico volume consente un gioco di rimandi e una prospettiva di lettura a tutto campo che pone gli studi stessi sotto una luce nuova. Ne emerge, da un lato, una ricca messa a fuoco del valore filosofico e simbolico dell'occhio alato, «traccia inconfondibile», secondo il Cacciari (*Meditazioni sull'occhio alato dell'Alberti*, pp. VII-XIV: VII), «della presenza platonica nell'Alberti»; dall'altro, un'interessante indagine sulla vitalità di tale immagine che, ancor oggi, ricompare sorprendentemente in insoliti settori sia della cultura alta sia di quella popolare.

La moda dell'emblematica inizia col diffondersi rinascimentale dei geroglifici egizi e dilaga nel Cinque- e nel Seicento, come attestano le celebri opere di Andrea Alciato, Pierio Valeriano

¹ Cfr. EDGAR WIND, *Pagan mysteries in the Renaissance*, London, Faber & Faber & New Haven (Ct.), Yale University Press, 1958 – tr. it. di Piero Bertolucci: *Misteri pagani del Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1971, pp. 283-288.

e Paolo Giovio. Ma l'occhio alato dell'Alberti fu probabilmente uno dei primi ed è a tutt'oggi annoverato tra gli emblemi piú enigmatici.² Nella simbologia classica ed egizia l'occhio è visto costantemente come strumento di potenza e rapidità. Nell'intercenale *Anuli* l'Alberti lo definisce «quasi deus», concentrando nella forma avverbale tutta l'ambivalenza del suo significato: un occhio non del tutto divino e non interamente umano.³ Parecchi studiosi si sono cimentati nell'affascinante e ambizioso tentativo di svelarne il senso nascosto: il Marsh ha individuato la probabile fonte della «pictura», l'occhio e l'ala cioè, nell'*Icaromenippo* di Luciano,⁴ mentre il Gorni ha ricondotto il motto a un verso delle *Bucoliche* di Virgilio;⁵ ma la congiunzione delle spiegazioni fornite per l'immagine e per il motto non sembra risolvere del tutto il mistero – fra l'altro perché, laddove generalmente la scritta offre una chiave interpretativa, nell'emblema dell'Alberti il laconico interrogativo di natura esistenziale (*Quid tum?*), secondo l'ipotesi del Cassani, sembra accrescere l'indecifrabilità del senso. Da ciò, la necessità di ulteriori indagini nell'opera stessa dell'Alberti, in particolare nel *Momus*, ove il motto ricorre con frequenza sospetta, e tra le numerose sue maschere.

Dopo aver ricordato che taluni studiosi, il Parronchi *in primis*,⁶ hanno scorto nell'occhio alato una sorta di firma dell'umanista, conseguentemente attribuendogli alcune opere, pittoriche e non,⁷ il Cassani percorre la strada degli «omaggi» all'Alberti, rintracciandone in Cosimo Bartoli – tra i riccioli della capigliatura dell'umanista quale appare nella xilografia posta sul verso del frontespizio del *De re aedificatoria* dal Bartoli ridotto «in lingua fiorentina»⁸ – e, prima ancora, in Dosso Dossi – nel copricapo alato recato da Mercurio in *Giove, Mercurio e la Virtú*,⁹ che nella lettura avallata dal Cassani sarebbe rappresentazione di *Virtus*, una delle piú

² Un occhio alato inserito in una corona d'alloro è inciso in uno dei dodici anelli dell'intercenale *Anuli*; offrendo preziose chiavi di lettura, quel passo costituisce da sempre un punto di riferimento per l'interpretazione dell'emblema albertiano. Il quale compare altresì nell'*Autoritratto* su placchetta ovale in bronzo di cui si conservano due esemplari, l'uno nella parigina Bibliothèque nationale de France (Cabinet des médailles, monnaies et antiques, A V 86), l'altro nella National Gallery of Art di Washington (Samuel H. Kress Collection, A 278, 1B, 1957.14.125); a cc. 1v e 6v del cod. *Estense Lat. 52 (= a O 7 9)*, recante la *Philodoxeos fabula*; a c. 119v del cod. *II IV 38* della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, e dunque, entro la silloge volgare di scritti albertiani da esso recata, tra i libri *de Familia* e il *Prologus* al Brunelleschi del *De pictura*. Lo si ritrova infine, accompagnato – come nell'ultimo caso citato – dal motto «*QVID TUM?*», nel rovescio della medaglia coniatata da MATTEO DE' PASTI per l'Alberti, conservata anch'essa presso la Bibliothèque nationale de France (Cabinet des médailles, monnaies et antiques, *Méd. Ital.* 580).

³ La critica ha talvolta separato l'aspetto terreno da quello divino. Del resto, già con i lavori di ALOÏSS HEISS (*Les médailleurs de la Renaissance*, Paris, J. Rothschild, vol. IV: *Léon-Baptiste Alberti, Matteo de' Pasti et anonyme de Pandolphe IV Malatesta*, 1883, pp. 21 s.) e di KARL GIEHLOW (*Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I*, Wien, Tempsky & Leipzig, Freitag, 1915, p. 36) vengono fissate le due linee interpretative: per lo Heiss si tratta dell'occhio dell'artista che, dopo aver indagato le cose terrene, si volge a contemplare quelle celesti, e il motto sottolineerebbe proprio quel «premio finale»; il Giehlow, invece, considera l'occhio alato un simbolo della giustizia divina.

⁴ Cfr. DAVID MARSH, *Poggio and Alberti: Three notes*, in «Rinascimento», s. II, XXIII, 1983, pp. 189-215: 198-212 (i.e. «Alberti as satirist»).

⁵ Cfr. GUGLIELMO GORNI, *Storia del Certame coronario*, in «Rinascimento», s. II, XII, 1972 [*sed* 1974], pp. 135-181.

⁶ Cfr. ALESSANDRO PARRONCHI, *Leon Battista Alberti as a painter*, in «The Burlington Magazine», CIV, 1962, pp. 280-287 – poi, in red. it.: *Leon Battista Alberti pittore*, in *Id.*, *Studi sulla «dolce» prospettiva*, Milano, Martello, 1964, pp. 437-467.

⁷ A titolo d'esempio, si veda JAN PIEPER, *Un ritratto di Leon Battista Alberti architetto: Osservazioni su due capitelli emblematici nel duomo di Pienza (1462)*, in *Leon Battista Alberti*, [Catalogo della mostra: Mantova, Palazzo Te, 1994,] a cura di Joseph Rykwert e Anne Engel, Ivrea, Olivetti & Milano, Electa, 1994, pp. 54-63.

⁸ *L'architettura di Leon Batista Alberti*, Tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli: Con la aggiunta de disegni, Firenze, Lorenzo Torrentino, MDL.

⁹ GIOVANNI FRANCESCO LUTERI *alias* DOSSO DOSSI, *Giove, Mercurio e la Virtú (1523-24 ca.)*. Olio su tela, 112 x 15 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. 9110.

famose *Intercænales* dell'Alberti.¹⁰ In realtà, l'oscurità del simbolo non ha giovato alla sua fortuna, non almeno nell'alta cultura, e sia pure con l'eccezione del Filarete. E se «nell'emblematica cinquecentesca e dei secoli successivi, di occhi ce ne sono tanti e così pure di ali e di raggi», il Cassani rileva ch'essi non sono «mai combinati fra loro, come nell'impresa albertiana» (p. 17). Poi la sua ricerca si spinge più avanti nei secoli, ed egli individua altre apparizioni del simbolo in Gabriele D'Annunzio, sotto forma di spille maschili disegnategli dallo scultore e incisore Renato Brozzi (1885-1963) e in diversi luoghi del Vittoriale, e nell'architetto Tomaso Buzzi (1900-81), il quale disegna l'occhio alato sopra porte e portoni nella Scarzuola, sua fantasiosa «città-teatro».

Sul modello di Aby Warburg, il Cassani indaga le imperscrutabili strade della «trasmigrazione dei simboli», cercando di cogliere il senso delle nuove apparizioni che, attraverso insoliti percorsi, fanno emergere l'occhio alato nelle imprese della R.A.F. non meno che della Marina di Sua Maestà Britannica e nelle più disparate sedi della cultura popolare: logo personale dell'artista da strada Kenny G. Howard (1929-92), noto decoratore di moto secondo la tecnica pittorica del *pinstriping*, l'occhio alato (con l'iride iniettata di sangue) diviene successivamente il marchio dell'azienda d'abbigliamento «Von Dutch»; il disegno di Howard suggestiona tuttavia anche Rick Griffin (1944-91), altro artista della cultura *underground*, che lo usa ironicamente in diversi *posters* per musicisti della *psychedelic-art*, oltreché per un nuovo marchio d'abbigliamento, quello delle scarpe «Vans».

L'occhio alato ricompare infine più volte nel mondo dei fumetti e dei cartoni animati. In Occidente lo troviamo tra le pagine di un classico della *fantasy-horror* degli anni Novanta: *Dylan Dog, l'indagatore dell'incubo*, in «Armageddon!», famoso episodio dell'agosto 1995 ideato da Tiziano Sclavi (1953-); benché privo di taluni particolari dell'originale albertiano, nel fumetto l'occhio conserva, e anzi «amplifica enormemente, quel lato terribile che il Wind attribuiva all'emblema» (p. 236), poiché non si limita a osservare, ma «spia le sue vittime e le uccide» (*ibid.*) con le «ciglia-aculei» che vi sostituiscono i raggi del modello. In Oriente, sempre in versione *dark* il simbolo compare nei mostruosi occhi alati simili a pipistrelli dei cartoni animati giapponesi *Hoshi no Ko Chobin*, trasmessi in Italia con il titolo *Chobin, il principe stellare*, nel manga *Yu Yu Hakusho* disegnato nel 1990 da Yoshihiro Togashi (1966-) e tradotto in italiano come *Yu degli Spettri*, o ancora variamente declinato nel cartone animato e poi anche manga *Mahoujin Guru Guru, Il girotondo della magia* cioè, diffuso in Italia sia come *cartoon* sia come fumetto.

Poiché le immagini della cultura popolare non son meno dense di valore simbolico e artistico di quelle della cultura alta, con quest'interessante rassegna, corredata da un ricco apparato iconografico, il Cassani presenta l'emblema albertiano sotto una diversa luce, aprendo nuove possibilità ermeneutiche, e dimostra che l'occhio alato non esaurisce il proprio potere d'attrazione nell'ambito dei soli studi specialistici di vari settori disciplinari, ma è simbolo sempre vitale, capace di veicolare un messaggio realmente universale.

ELISABETTA DI STEFANO

¹⁰ Secondo un'intuizione di Julius von Schlosser fatta propria da JOHN H. WHITFIELD, *Leon Battista Alberti, Ariosto and Dosso Dossi*, in «Italian Studies», XXI, 1966, pp. 16-30. Di contro, PIERMARIO VESCOVO, *La Virtù e i parpaglioni: Dosso Dossi e lo pseudo-Luciano (Leon Battista Alberti)*, in «Lettere italiane», LI, 1999, pp. 418-433, nega una consapevole derivazione del quadro di Dosso dall'intercenale *Virtus*, e lo riconduce invece alla tradizione luciana.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
IMPRESSO E RILEGATO IN ITALIA NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Aprile 2016

(CZ 2 · FG 21)



DIRECTEUR DE LA PUBLICATION: FRANCESCO FURLAN
REGISTRAZIONE AL TRIBUNALE DI PISA N. 1 DEL 9 MARZO 2016
DIRETTORE RESPONSABILE: FABRIZIO SERRA

