

ROBERTO CARDINI

ALBERTI OGGI

ESTRATTO

CENTRO DI STUDI SUL CLASSICISMO

MODERNI *e* ANTICHI

Quaderni del Centro di Studi sul Classicismo
diretti da Roberto Cardini

I (2003)



EDIZIONI POLISTAMPA

ROBERTO CARDINI

ALBERTI OGGI*

Diceva Benedetto Croce che ogni storia è storia contemporanea. Purché lo si interpreti e delimiti, condivido anch'io questo celebre assioma. Non sono d'accordo se significa che il passato va ricondotto e ridotto al presente, se vuol dire che il passato importa e interessa solo in quanto anticipa e soddisfa ansie e predilezioni nostre, se di conseguenza autorizza a scartare ciò che in esso spiace o che in qualche modo non somiglia al presente. Lo condivido se invece significa che fondamento e stimolo di ogni ricerca sul passato è sempre il presente, perché la molla della ricerca è sempre in chi ricerca, nelle sue opinioni e passioni, nelle condizioni personali e generali in cui si è trovato a vivere. Lo sottoscrivo se vuol dire che è l'esperienza del presente che ci spinge a scegliere un passato invece di un altro, che ci induce a studiare opere, fenomeni e autori piuttosto che altri, che ce li fa sentire remoti ed estranei o viceversa congeniali e attuali. È il presente dunque, il nostro vissuto presente, che ci condiziona e ci rende reattivi, che ci apre gli occhi oppure ce li chiude.

* Do per presupposti, e talora liberamente sfrutto, questi miei lavori: R. CARDINI, *La critica del Landino*, Firenze, Sansoni, 1973; C. LANDINO, *Scritti critici e teorici*, a cura di R. CARDINI, 2 voll. (vol. I, *Testi*; vol. II, *Varianti e commento*), Roma, Bulzoni, 1974; L. B. ALBERTI, *Intercenales (libri III-XI)*, a cura di R. CARDINI, Roma, Bulzoni, 1978; R. CARDINI, *Mosaici. Il «nemico» dell'Alberti*, Roma, Bulzoni, 1990; R. CARDINI, *Landino e Dante*, «Rinascimento», s. II, XXX (1990), pp. 175-90; R. CARDINI, *Discipline e dispute nell'Università medievale e moderna*, «Schede umanistiche», n. s., 1992, 2, pp. 22-29; R. CARDINI, *Landino e Lorenzo*, «Lettere italiane», 1993, 3, pp. 361-75; R. CARDINI, *Alberti o della nascita dell'umorismo moderno. I*, «Schede umanistiche», n. s., 1993, 1, pp. 31-85; R. CARDINI, *Per Uxoria dell'Alberti*, «Rivista di Letteratura Italiana», 11 (1993), pp. 215-81; R. CARDINI, *Filologia e galateo. Postilla ad una traduzione delle Intercenales di L. B. Alberti*, «Interpres», 13 (1993), pp. 294-97; R. CARDINI, *Attualità dell'Alberti*, «Professione architetto», 1995, 2, pp. 6-13; R. CARDINI, *Uxoria dell'Alberti. Edizione critica*, in *Filologia umanistica. Per Gianvito Resta*, a cura di V. FERA e G. FERRAÛ, I, Padova, 1997, pp. 267-374; F. BORSI-R. CARDINI-M. REGOLIOSI, *L'edizione nazionale delle opere di Leon Battista Alberti*, «Nuova Antologia», n. 2218, Aprile-Giugno 2001, pp. 197-213; R. CARDINI, *Paralipomeni all'umorismo albertiano*, «Cahiers de l'Humanisme», II (2001), pp. 177-88. R. CARDINI, *Onomastica albertiana*, «Moderni e Antichi», I (2003), pp. 143-175.

Coerenza vorrebbe che ad una siffatta premessa seguisse, sempre crociantamente, un «contributo alla critica di me stesso»: una pubblica confessione nella quale dessi conto del perché, ormai da molti anni, mi occupo dell'Alberti. Ma non c'è pericolo, non lo farò: le mie faccende private non le reputo così attraenti e importanti. Importante è semmai interrogarsi sulle precondizioni generali che hanno reso possibile l'attuale forte interesse, mio e di altri, per questo umanista; ed è ugualmente necessario chiedersi in cosa consista l'attualità dell'Alberti, e dunque ciò che ce lo fa studiare ed amare.

La storia della critica dimostra che l'Alberti non ha mai riscosso, in quanto scrittore, tanto larga ed appassionata attenzione come in questi ultimi decenni. Per secoli è stato considerato un 'minore' o addirittura scartato, e presso i contemporanei non ebbe successo, e neanche fortuna. Io sono invece convinto che l'Alberti non abbia trovato, a tutt'oggi, una collocazione adeguata nella storia della letteratura italiana (che almeno fino a tutto il '500 è ovviamente bilingue: latina e volgare). Anche sono convinto che gli spetta un ruolo di primissimo piano non soltanto nella storia della letteratura italiana, ma nella storia della letteratura europea. E ritengo inoltre che solo da qualche tempo sono maturate le condizioni per restituirgli il posto che gli è dovuto: quello di maggiore (e più moderno) prosatore volgare e latino del '400 italiano ed europeo. Il recupero del '400 in volgare è fatto relativamente recente, ed è stato anzitutto determinato dal definitivo logorarsi dell'impostazione linguistica e di gusto risalente a Pietro Bembo, una impostazione che comportava la liquidazione del '400. E sono ancor più recenti altre due precondizioni ad un corretto approccio all'Alberti: una concezione antiromantica della letteratura e un'idea dell'Umanesimo non soltanto come fatto erudito o viceversa filosofico, ma letterario, come momento di nascita della moderna letteratura europea. I contemporanei gli riservarono per lo più il silenzio, oppure giudizi fortemente riduttivi o evasivi. Fa eccezione Cristoforo Landino, i cui giudizi sull'Alberti sono così penetranti che restano di fatto gli unici citabili fino a quelli di Eugenio Garin. È un acume che bene si spiega. Il Landino fu un critico militante pressoché infallibile, dette un contributo determinante alla trasformazione dell'Umanesimo filologico e storico in Umanesimo letterario, e fu inoltre il maggior teorico e critico di quella «rifondazione, su basi umanistiche, della lingua e letteratura italiana» che va sotto il nome, riduttivo e generico, di

‘Umanesimo volgare’. Ma il Landino è appunto un’eccezione. La recezione dell’Alberti nel ’400 documenta disinteresse, deformazione e censura. Oggi abbiamo invece compreso che egli è stato un grandissimo scrittore in latino e in volgare, anzi un eversore, un vero e proprio rivoluzionario: ha «rifondato» la letteratura in volgare, e con le *Intercenales* e il *Momus* (come credo di aver dimostrato in un mio saggio del 1993, appunto intitolato *Alberti o della nascita dell’umorismo moderno*) ha creato il moderno umorismo, e dunque un ‘genere’ fondamentale della moderna letteratura europea.

Alberti scrittore, e grande scrittore, non l’hanno scoperto i moderni, lo scoprì per primo il Landino che fu il solo, nel XV secolo, a giudicare il *De re aedificatoria* il capolavoro dell’Umanesimo latino del ’400 e a considerare l’Alberti come una sorta di «rifondatore» della letteratura italiana – un «rifondatore» che, nella prosa volgare, avrebbe addirittura superato il «primo fondatore», Boccaccio. Né il Landino soltanto celebrò l’Alberti come «uomo universale»; anche fu l’unico che seppe cogliere con una metafora folgorante e definitiva, quella del «camaleonta», la peculiarità della sua arte: il mimetismo, la scimmiesca bravura, lo sperimentalismo, l’incessante *varietas* di registri stilistici, linguistici, tematici da lui perseguita in ogni suo scritto. La *varietas* è la cifra del ’400: ebbero, fu proprio su questo terreno che l’Alberti, per il Landino, superò tutti quanti. Ma la varietà e lo sperimentalismo anche sono la cifra del ’900, o di gran parte di esso. E l’umorismo, specie se, come quello albertiano, declinato alla Pirandello, è la forma d’arte a noi moderni forse più congeniale. Ecco perché l’Alberti è oggi attuale: perché fu un miracoloso camaleonte e perché creò l’umorismo moderno. Né del Landino vanno scordati i giudizi sulle poesie in volgare: l’umanista subito capì che Alberti poeta è la principale novità riscontrabile nella poesia toscana fra Petrarca e Lorenzo il Magnifico. Sono giudizi formidabili e quasi tutti centrati: ma solitari. Del tutto evasivo fu al contrario il Poliziano, per il quale Alberti è così grande che «meglio è non dirne nulla piuttosto che dirne poco». Talché, non dicendone nulla, passò oltre. La recezione di Alberti tra i contemporanei fu dunque quella di un rivoluzionario incompreso o più esattamente ‘rimosso’. Ma se fu rimosso e incompreso, in realtà circolò, magari in modo sotterraneo e dissimulato. Nel 1965 Cesare Segre ha dimostrato che uno degli episodi più ironici e profondi dell’*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, il viaggio di Astolfo sulla luna,

è una 'riscrittura' dell'intercenale *Somnium*. Ma le *Intercenales* non circolarono soltanto a Ferrara. Vennero lette e imitate anche a Bologna, e dunque in un'altra città congeniale all'umorismo albertiano. Nel 1992 ho segnalato che uno dei più spiritosi e acuti contributi bolognesi all'umanistica disputa sulle arti, la celebre *Declamatio an orator sit philosopho et medico anteponendus* di Filippo Beroaldo il Vecchio, è anzitutto una 'riscrittura' dell'intercenale *Uxoria*.

La maggior parte delle sue opere l'Alberti le pensò o compose a Firenze, o comunque avendo in mente Firenze e la cultura fiorentina. Ma fu proprio a Firenze che ebbe maggiore sfortuna: così durante la prima metà del secolo, quella che va sotto il nome di 'Umanesimo civile', come durante la seconda, quella che si usa chiamare 'Umanesimo neoplatonico e contemplativo'. Se l'ideologia dell'Umanesimo civile è impersonata da Leonardo Bruni, Alberti fu sicuramente l'anti-Bruni. Di tutti i principali ingredienti di quella ideologia fece, semplicemente, lo spaccio universale. Da qui la replica della cultura fiorentina: una specie di congiura del silenzio, un robusto cordone sanitario steso intorno agli eversivi testi albertiani. Fu una replica determinata da ragioni ideologiche e al tempo stesso letterarie e che, nella seconda metà del secolo, fu puntualmente reiterata. La controprova è data dal Landino, il quale, pur sicuramente conoscendo tutta la produzione albertiana, mai ricordò le *Intercenales* e il *Momus*. E si capisce. L'umorismo albertiano, che recupera e combina il «riso» di Luciano e di Democrito, e che è al tempo stesso un fatto filosofico e letterario, distrugge, di per sé, i fondamenti così dell'Umanesimo civile come di quello neoplatonico. L'umorismo albertiano trovò invece, come ho detto, più cordiale accoglienza in centri diversi da Firenze: a Ferrara e a Bologna, e più ancora in Europa. Sta alle origini della linea umoristica che tutta percorre la letteratura italiana, da Collenuccio ad Ariosto, da Bruno a Leopardi e a Pirandello, e sta ugualmente alle origini dell'umorismo europeo: da Erasmo a Guevara a Cervantes e oltre. Chi desiderasse una riprova di questa tesi può mettere a confronto il saggio su *L'umorismo* di Pirandello, che è del 1908, con gli scritti in cui l'Alberti teorizza e applica la sua concezione del comico: constaterà coincidenze numerose e profonde. E questo perché l'umorismo è una forma d'arte che implica una determinata intuizione della vita e del mondo, e una peculiare concezione dell'uomo: ha pertanto strutture stabili e ricorrenti. La scoperta di queste strutture nell'Europa moderna la fece per primo l'Alberti.

Per un'adeguata valutazione e collocazione storica dell'Alberti volgare è dai giudizi del Landino che si deve invece partire: facendoli nostri e approfondendoli. Il solo fatto che l'Alberti abbia scritto la prima grammatica della lingua italiana (oppure quasi interamente rinnovato, poniamo, la terminologia delle arti figurative) conferma quei giudizi, e conferma al contempo che l'Alberti si rendeva perfettamente conto del formidabile rinnovamento da lui operato nella letteratura in volgare.

L'Alberti appartiene alla categoria degli scrittori consapevoli. Ebbe sempre piena coscienza di ogni sua scelta, e si preoccupò sempre di dare al lettore, tramite lucide dichiarazioni di 'poetica', la chiave per penetrare in ogni suo testo. La dichiarazione più importante fu che ogni suo scritto era un *mosaico*. Che l'Alberti sia uno scrittore fortemente originale è comunemente ammesso. Ma la sua non è l'originalità vagheggiata dai romantici: un'assoluta originalità, questa, che a parer mio non esiste. Ripeté anzi più volte che «niente è possibile dire che già non sia stato detto». Sennonché questa convinzione non lo conduce affatto all'afasia o alla piatta imitazione: lo conduce a 'riscritture' più o meno originali. E sono originali nella misura in cui è nuovo il «disegno» che le struttura, un «disegno» o progetto sulla cui base l'Alberti trasceglie i materiali che gli servono e li risemantizza rispetto ai testi di provenienza, disponendoli in un diverso reticolato di rapporti. La metafora più usata dagli umanisti per esprimere il loro concetto d'arte e di imitazione è quella, antichissima e sfruttatissima, dell'ape. In Seneca, ad esempio, la si trova già compiutamente elaborata. L'Alberti riprende e mirabilmente approfondisce invece una metafora assai meno sfruttata, ma secondo me di gran lunga superiore e molto più moderna: quella del mosaico. La metafora dell'ape chiarisce solo alcune tappe del processo artistico. Informa che ogni opera d'arte nasce da altre opere d'arte, che ogni nuovo testo è un florilegio di altri testi, che le opere sfruttate sono polline, mentre il risultato finale è miele, un prodotto diverso e migliore. È una metafora che privilegia i moderni (Seneca, non per caso, era il capofila dei 'moderni' dell'età neoroniana), e li privilegia in modo indifferenziato, posto che il miele è sempre migliore del polline. Talché, da questo punto di vista, è analoga all'altra, di origine medievale, dei nani sulle spalle dei giganti. I nani sono i moderni, i giganti gli antichi, ma un nano che si mette sulle spalle di un gigante è più alto di un gigante e vede più lontano. Ma a parte questo indiscriminato (e pertanto discutibile) privilegio concesso ai mo-

derni, il limite della metafora dell'ape sta nel fatto che, mentre giustamente sottolinea che ogni opera d'arte comporta un processo di trasformazione, sulle modalità di tale processo non dice nulla. Dichiarava che il polline si trasforma in miele, ma *come* diventi miele resta un mistero. La metafora del mosaico illumina invece questo misterioso processo: disvela in gran parte il miracolo della creazione. L'Alberti sostiene che tutta la cultura del passato è come un tempio, e che spetta allo scrittore moderno ridurre quel tempio in frantumi. La trasformazione dei materiali del passato in 'tessere' è la prima tappa della nuova costruzione. La seconda consiste nella selezione: nello scegliere, fra i materiali di riuso, solo quelli che servono al nuovo edificio. La terza consiste invece nel montaggio delle 'tessere' sulla base di un previo «concetto» e «disegno», «concetto» e «disegno» propri ed esclusivi dello scrittore moderno. L'opera d'arte è pertanto costruzione, e il tasso di originalità di ciascun testo dipende dal grado di novità del «disegno» ad esso immanente, così come la sua bellezza dipende dall'artificio con cui è stato costruito: dall'«unità» e dalla «varietà», dall'«ordine» e dal «tuono» richiesti e imposti dal nuovo «disegno». Da qui le coincidenze, e al contempo le sensibili divergenze, tra la metafora dell'ape e quella albertiana del mosaico. Che ogni testo ne presupponga molti altri, che i testi precedenti siano un deposito di materiali a disposizione di chiunque, che le nuove opere nascano dalla selezione e comportino una profonda trasformazione – tutto ciò si ricava da entrambe le metafore. Ma per l'Alberti non tutti i 'mosaici' hanno lo stesso valore, né tutti gli scrittori sanno produrre miele: la maggioranza, nonché miele, dà alla luce aborti. Né per lui è affatto detto che i moderni siano superiori agli antichi, che un testo derivato da un altro sia, per ciò stesso, superiore. Superiore è se, a paragone dei testi sfruttati, esprime valori e significati più profondi, se è costruito con maggior artificio, se superiore è il «disegno» che lo struttura. E che di tutto questo fosse appieno consapevole puntualmente risulta da *Corolle*, un'intercenale dove fa una satira feroce di due suoi colleghi umanisti, un poeta e un retore. Entrambi, come lui, 'mosaicisti', ma produttori solo di esilaranti aborti perché privi di seria cultura e di vera arte, di personali, e meditati, «concetti» e «disegni». Certo è, in ogni caso, che per l'Alberti il «disegno» è la struttura profonda di un testo, è il suo principio costruttivo, ideologico e formale. Ma se così stanno le cose, allora è evidente che nessuno può illudersi di far serio giudizio di uno scritto dell'Alberti se prima non ha

ripercorso a ritroso il cammino stesso da lui fatto: se prima non ha 'smontato' il testo da lui costruito, se non ha individuato, una ad una, tutte le 'tessere' che lo compongono, se non è arrivato a scoprire, così procedendo, il «disegno» – la struttura strutturante che giustifica il testo e lo spiega. Da qui la mia proposta metodologica dello «smontaggio, sistematico e integrale, dei testi», una proposta che trasforma in metodo operativo, critico e al tempo stesso storico e valutativo, la poetica musiva dell'Alberti, e che ho formalizzato ma soprattutto applicato in un mio libro sull'Alberti intitolato *Mosaici*.

Il "metodo dello smontaggio" non soltanto vale, secondo me, per analizzare e *giudicare* ogni testo albertiano, anche vale per analizzare e *giudicare* qualunque consimile testo umanistico e non umanistico. Ma questo metodo anche consente di affrontare e risolvere un problema decisivo: i rapporti intercorsi tra l'Alberti e tutta la tradizione, culturale e letteraria, precedente – classica, medievale e contemporanea. L'accertamento delle relazioni tra l'Alberti e la cultura medievale è una questione fondamentale ma tuttora apertissima. Su questa strada gli storici dell'arte si sono messi prima degli storici della letteratura e della cultura, e sono decisamente più avanti. Manca, per quanto attiene ai rapporti tra Alberti scrittore e il Medio Evo, una ricerca d'insieme, mancano anzi quasi tutte le ricerche preliminari. Che questi rapporti ci siano stati e siano stati anche molto importanti lo dimostrano i fatti di lingua, fatti di per sé inconfutabili. Il latino albertiano è una deliziosa insalata. Praticamente vi converge ogni fase della latinità, e sia pure con assai diverso peso specifico: arcaica, classica, argentea, tarda, cristiana e propriamente medievale. Ebbene, di quell'insalata i medievismi morfologici, sintattici, lessicali, grafici sono un ingrediente non trascurabile. Eppure anche le ricerche sul latino albertiano sono appena agli inizi, e per lo più sono state condotte in modo desultorio ed empirico. Né è facile intensificarle e renderle sistematiche, attesa la scarsità delle edizioni critiche sicuramente affidabili, e data la totale assenza degli strumenti preliminari. Ma poco più che avviate anche sono le ricerche tematiche e culturali. Alcune rilevanti scoperte sono state fatte nei decenni passati (Walter Map, Giovanni di Salisbury, la novella «delle tre anella»), e più di recente una l'ho fatta anch'io: l'intercenale *Hostis* è una 'riscrittura' di una cronaca pisana dell'inizio del XIV secolo. Ma moltissimo resta da fare. E la via maestra è quella che ho prima indicato: lo «smontaggio, sistematico e integrale,

dei testi». Solo insistendo su questa pista sarà finalmente possibile ricostruire la *biblioteca reale* dell'Alberti, e quindi accertare il numero e la qualità delle opere medievali da lui non semplicemente possedute o esibite, ma davvero lette e riusate. Per fare un lavoro proficuo occorrerà dotarsi però di parecchia pazienza ed esperienza, ma soprattutto di intelligenza critica. L'accertamento di una 'tessera' (medievale o di altro tipo) è solo un punto di partenza. L'importante è vedere come e in quale misura è stata riusata e riscritta: qual è lo scarto che intercorre tra il significato che aveva nel terreno primitivo e quello che ha assunto dopo il trapianto, come si correla alle altre, magari di ben diversa provenienza, se incide oppure no sul «disegno». Perché può anche darsi che sulla struttura strutturante non abbia alcun peso, o che il nuovo reticolato di rapporti in cui è inserita la carichi di un significato che è l'esatto rovescio di quello originario. Talché l'accertamento, nonché documentare una sicura dipendenza dell'Alberti dalla cultura e dalla mentalità medievali, può all'opposto confermare un distacco: un distacco cosciente e tanto più radicale visto che ora sappiamo che quel testo medievale egli ben lo conosceva. E neppure sarà il caso di scordare che l'Alberti fu un genio consapevole di essere un genio, e che il suo rapporto con qualsiasi autore, a partire dai classici, fu sempre di emulazione. I primi tre decenni del '400, quegli stessi dell'adolescenza e della giovinezza dell'Alberti, furono l'«età eroica» dell'Umanesimo: fu allora che i classici antichi vennero scoperti o riscoperti in gran numero. Per la stragrande maggioranza degli umanisti questi nuovi testi nient'altro furono che miniere da cui estrarre inedite notizie antiquarie ed erudite, oppure malconci monumenti da restaurare con filologica acribia, oppure una ricca provincia da annettere, con le traduzioni, al mondo latino. L'Alberti, che pure si sentiva ed era un eroe, a quell'eroica moda restò del tutto estraneo: nessun testo fu da lui scoperto, né pubblicato o emendato, e neppure tradotto. A lui tutte quelle clamorose novità misero addosso una voglia tutt'altra. La voglia di chi, appena ha letto un'opera nuova, dice a se stesso: bene, ora la riscrivo. E difatti di classici nuovamente scoperti l'agonistico «camaleonta» ne riscrisse parecchi: Luciano, Senofonte, Vitruvio, e via elencando. E se questo fu il suo rapporto con i classici antichi, è presumibile che gli autori medievali l'abbiano ancor meno intimidito.

Ma, come ho detto, le opere albertiane, ancor prima di essere smontate vanno criticamente pubblicate, e per pubblicarle come si deve sono

indispensabili gli strumenti di base: *index verborum*, censimento dei manoscritti e delle stampe, bibliografia completa, ragionata e aggiornata. È per questo che il Centro di Studi sul Classicismo ha lanciato, già a partire dal primo Convegno internazionale sull'Alberti del gennaio 1995, il progetto dell'edizione critica e del commento di tutti gli scritti latini e volgari dell'umanista, assumendosi al contempo l'onere di allestire, presso il proprio laboratorio linguistico-filologico, i suddetti strumenti preliminari alla realizzazione dell'impresa. Questo progetto, più di recente, è stato apprezzato dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, nel 2000 è stato fatto proprio dalla Commissione per l'Edizione Nazionale di tutte le opere dell'Alberti, e finalmente, nel 2001, è stato pubblicato sulla «Nuova Antologia».

Concludo tornando su una questione alla quale ho accennato all'inizio: la singolare recezione che l'Alberti godette da parte dei neoplatonici. E ci torno perché quanto è stato finora scritto a questo proposito non mi ha affatto convinto. E non mi ha convinto perché per adeguatamente affrontare una questione del genere occorre dotarsi di filologia e al tempo stesso di filosofia, e dunque di strumenti completamente diversi da quelli impiegati fin qui. Ma soprattutto quella questione occorre saperla connettere al problema della religione in Alberti: ossia ad un problema assai complesso e controverso. Spesso si è osservato che negli scritti dell'Alberti la presenza di Dio è esigua e che il nome stesso ricorre raramente. È possibile che una qualche fede ce l'avesse, ma mi pare difficile ricondurre le sue credenze al Cristianesimo. Certo è che sulla divina Provvidenza nutriva seri dubbi, che la morale da lui elaborata poggia di fatto sulle sole forze dell'uomo, e che la sua concezione della morte molto religiosa non è. E quanto alle tombe e ai monumenti funebri è vero che li raccomanda, ma al modo di Foscolo, e dunque secondo una prospettiva laica e terrena. Né vanno scordate le numerose e sanguinose pagine da lui scritte contro il clero. Ma soprattutto va sottolineato che la forma letteraria da lui creata e magistralmente trattata, l'umorismo, ha precisi e corposi fondamenti filosofici. E la filosofia che immane al suo umorismo è estranea e alternativa alla religione: più ancora al Cristianesimo. È da qui che si deve partire per mettere a fuoco il suo rapporto con i neoplatonici del secondo '400. La tesi che l'Alberti li avrebbe anticipati o che sarebbe comunque portatore di cultura e di istanze neoplatoniche, è tesi ricorrente negli studi, ma ha fragili basi. Non nasce dall'analisi degli scritti al-

bertiani, è stata acriticamente dedotta dall'interessata reinterpretazione che i diretti interessati e principali beneficiari, appunto i ficiniani, formularono e divulgarono per annettersi, ancora caldo ma morto, il maggiore intellettuale fiorentino della precedente generazione umanistica. Lui vivente, nessuno si azzardò ad avanzarla. Fu avanzata invece a quasi due anni dalla morte, ed è racchiusa nelle *Disputationes Camaldulenses* di Cristoforo Landino, un'opera pubblicata entro e non oltre l'inverno del 1473. Chi ha usato quest'opera per avallare la tesi di un Alberti neoplatonico è incorso in due errori: non badando alla forma letteraria, ha letto un'opera retorico-filosofica come un documento storico, e non approfondendo il testo, non ha compreso che nel capolavoro filosofico e critico del Landino è implicita una grande operazione 'ideologica'. La forma letteraria è quella dialogica della disputa *in utramque partem*, talché i personaggi anche se tratti dalla storia non sono storici, hanno una natura e una funzione retorica e strettamente obbediscono alla strategia del testo. Nella fattispecie l'Alberti che lì si incontra non è l'Alberti storico, è un personaggio letterario con l'ufficio di autorevole portavoce delle posizioni filosofiche e critiche dell'autore (Neoplatonismo e allegorie). E quanto all'operazione 'ideologica' del Landino, sebbene implicita, è trasparente. L'ambizioso ma non arrogante Landino trasferisce sul portavoce ciò che era e ciò che desiderava essere, e dunque anche la rivendicazione dei propri meriti e il suo sogno di gloria. Attribuisce a lui non soltanto la sua filosofia e le sue interpretazioni dell'*Eneide* e della *Commedia*, ma la funzione storica che si era assegnata: essere il punto di convergenza e di raccordo di quattro generazioni umanistiche fra loro diverse e contrapposte, da Leonardo Bruni all'Alberti, da Marsilio Ficino a Lorenzo il Magnifico. Il ricorso a questo artificio chiaramente gli consente di celebrare l'Alberti e insieme, attraverso l'Alberti, se stesso, di esaltare senza iattanza il ruolo decisivo da lui giocato nella cultura fiorentina di un secolo: scolaro e vindice dell'Alberti, guida di Ficino, maestro di Lorenzo. Ma è altrettanto chiaro che la riduzione dell'Alberti a portavoce del Landino comportava di necessità la trasfigurazione del portavoce, o piuttosto una sua totale deformazione. Ne consegue che la tesi di un Alberti neoplatonico, finché continuerà ad avere a suo fondamento un'opera del genere, e per di più fraintesa, è del tutto arbitraria. Plausibile può essere invece se venga desunta dai testi, e dal paragone fra i testi. Sennonché a me sembra che, qualora si scenda al merito delle questioni

filosofiche o estetiche, tra le posizioni dell'Alberti e quelle dell'Accademia ficiniana, nonché affinità e continuità, si riscontrino radicali differenze; o addirittura neoplatoniche idiosincrasie e censure.

Mi limito a due esempi. Per l'Alberti l'opera d'arte, letteraria o figurativa, è cosa *umana*, è *costruzione*, ed è costruzione *razionale*: è un *fare* e un *divenire*. Promana non dall'intuizione, ma dal *concetto* e dal *disegno*, presuppone una lucida *selezione* dei materiali cavati dalla *tradizione*, e comporta la rielaborazione e il riciclaggio di questi materiali da assemblare secondo un *piano* preciso. Da qui il fortissimo rilievo da lui dato alla *composizione* e all'*ordine*. Diametralmente opposta fu la fede estetica di tutti i neoplatonici. Il poeta è per loro un *teologo*, e l'opera d'arte, nascendo dal *divino furore*, è cosa *divina*: ha una genesi intuizionistica e mistica, e una destinazione religiosa. Questo quanto alle differenze. Venendo alle idiosincrasie e alle censure, già ho ricordato gli acuti ed entusiastici giudizi del Landino. Ora aggiungo che quei giudizi testimoniano la massima apertura consentita ad un platonico nei confronti dell'Alberti. Del suo venerato maestro il Landino conosceva l'intero *corpus*, anche, e fin da giovane, i testi umoristici. La *Musca* fu a lui dedicata, ed egli la ricordò, insieme all'ancor più umoristico *Canis*, nella dedica all'Alberti della sua giovanile raccolta poetica, augurandosi che Battista si degnasse di collocarla accanto a quelle due sue operette. Ma trasformatosi da poeta in professore e in filosofo platonico, Landino la ricca produzione umoristica dell'Alberti la scordò del tutto. Di opere albertiane ne citò e celebrò parecchie, ma le *Intercenales* e il *Momus* non li menzionò mai, figurarsi le altre conformi operette che scortano quei due capolavori. Un'identica amnesia colpì tutti gli altri neoplatonici, Ficino in testa. Ci si deve chiedere perché. Per avere una risposta non occorre rivolgersi alle stelle, e neppure è il caso di ricorrere ai processi indiziari. La risposta, più che sufficiente ed eloquente, è in una lettera di Francesco Cattani da Diacceto, il successore di Ficino alla guida dell'Accademia platonica. Questa lettera, nel giro di pochi anni, è stata pubblicata due volte: in appendice al *De pulchro* del Cattani (ed. S. Matton, Pisa 1986, pp. 317-18), e sulla «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» (LV, 1993, 1, pp. 125-35). Ma, ch'io sappia, nessuno l'ha ancora capita: meno ancora utilizzata per riesaminare i rapporti tra i ficiniani e l'Alberti e per accertare il vero motivo per cui essi mai citarono i suoi testi umoristici. Il Cattani ovviamente conosceva benissimo tutta la produzione albertiana,

ivi compresi gli *Apologi*. Ne possedeva anzi un inedito manipolo, fra cui *Simiae*, un capolavoro di umorismo. Inviandolo a Giovanni Rucellai, fece una premessa che è tutta importante e che è strettamente legata all'apologo. Scrisse che era piombato in una profonda malinconia, che era stato colto da un accesso di riso sardonico, che l'aveva colpito la follia stessa di Democrito, che da platonico che era, rischiava di diventare un seguace di Democrito, o piuttosto di Epicuro. Il mondo gli appariva ora un agglomerato di atomi e retto dal caso, mentre gli uomini nient'altro gli sembravano che gioco e spasso degli dèi, e da essi derisi. E invero degni di riso perché mai contenti di ciò che sono e di ciò che hanno, perché arroganti e superbi vogliono uscire dai confini del mondo ed essere uguali a Dio, perché sono intimamente malvagi, perché sempre mentono e si mascherano. Queste dichiarazioni del Cattani hanno dietro una 'fonte', che nessuno ha intravisto: sono in gran parte il riassunto di un testo pseudo-ippocratico, scoperto dall'Aurispa nel 1426 e quindi più volte tradotto in latino. Si tratta della lettera in cui Ippocrate chiarisce a Damagete che lo sfrenato riso di Democrito, nonché follia, è somma filosofia. Ma il «riso iperfilosofico» di Democrito (anche se finora nessuno lo ha osservato) è la 'fonte' primaria dell'umorismo albertiano, e lo è anche di *Simiae*. Sicché il Cattani, rileggendo per l'occasione e perfettamente comprendendo l'apologo, era risalito alla fonte. Ma da quella rilettura era uscito sconvolto. Riconquistato da quel «riso» si era repentinamente trasformato, da platonico che era, in ateo e materialista. Ma se un Cattani era in grado di comprendere al volo i fondamenti agnostici e materialistici dell'umorismo albertiano e di risalire alla fonte di tale umorismo, non si vede perché quei fondamenti dovessero sfuggire ad un Ficino e ad un Landino, che perfettamente conoscevano, al modo stesso del Cattani, il romanzo epistolare dello Pseudo-Ippocrate. Se ne deduce che se questi erano gli effetti che l'umorismo albertiano produceva sui neoplatonici, bene si capisce perché se ne siano difesi. Se non l'avessero censurato e ignorato, ne andava della loro salute: della mente e dell'anima.

€ 26,00

ISBN 88-8304-664-1



9 788883 046643