

ULISSE (1922) Romanzo di James Joyce. «Seguendo fedelmente la traccia dell'omerica *Odissea*, considerata un grande viaggio sperimentale nel mondo antico, l'autore fa percorrere in lungo e in largo ai suoi due personaggi una grande città moderna, Dublino, che può dare una sintesi materiale e spirituale del mondo di oggi. Dei due personaggi, uno, il maturo Bloom, trafficante semita vagabondo, sarebbe l'Ulisse del poema, e l'altro, il giovane intellettuale Stefano Dedalus, in cui si può ravvisare lo stesso Joyce, sarebbe il Telemaco. I due personaggi sono complementari, e lo riconoscono incontrandosi. Bloom, in cui tutto si riduce a emotività sensuale, a pratica esperienza e a frivola curiosità, finisce col prendersi in casa Dedalus, l'inquieto intellettuale, cupido di tutte le astratte curiosità della mente. L'uno cercava chi potesse sostituirgli un figliolo che gli è morto fanciullo; l'altro cercava un padre in cui potessero equilibrarsi i suoi scompensi mentali. Le avventure che conducono alla fusione di codesti due uomini si svolgono nel giro di una giornata, dall'alba alla notte, ogni ora ha il suo episodio, e corrisponde a un canto dell'*Odissea*: ogni episodio ha il suo centro di sensazioni in una parte del corpo umano, cervello, orecchi, naso, stomaco, intestino e via via più in basso; ogni episodio è anche contraddistinto da un simbolo (erede, cavallo, affossatore, editore, vergine, madre, prostituta, terra), e in ciascuno di tali momenti è considerata una singola attività dello spirito o dei sensi, con mutamenti di linguaggio e di stile conforme all'argomento, ai personaggi introdotti e alla situazione. Si va così dalle meditazioni di Stefano sulla spiaggia, all'analisi dei pensieri e delle immagini di Bloom in un bordello, all'ultimo monologo interiore della moglie di Bloom, ecc. In *Ulisse*, Joyce rompe audacemente il precetto dell'unità stilistica, salta dal poetico al filosofico e da questo al grottesco, adopera l'inglese di varie epoche, inserisce in esso vocaboli e locuzioni delle molte lingue da lui conosciute e perfino di dialetti, anche italiani. Un critico opinò pertanto che il linguaggio fosse il vero protagonista del romanzo di Joyce. E non andò lontano, per lo meno da quanto si agitava nella mente dello scrittore, giacché gli ultimi vent'anni della sua vita furono poi dedicati a un'opera che egli chiamava *L'opera in corso* (Work in Progress) uscita poi come *La veglia di Finnegan* in cui gran parte hanno le ricerche sul linguaggio» (S. Benco 1966, pp. 147-148).

Una delle caratteristiche del romanzo è il monologo interiore che, sebbene abbia del precedente approssimativo già nell'Ottocento – per esempio in Flaubert e nel romanzo di Dujardin, *Les lauriers sont coupés* (I lauri senza fronde, 1888), indicato dallo stesso Joyce, trova tuttavia qui la sua più perfetta realizzazione. Il monologo interiore – che dopo la pubblicazione dell'*Ulisse* è stato studiato da diversi critici – si può definire come una tecnica il cui impiego determina un salto rispetto a quelle usate tradizionalmente per amore di fedeltà, cioè per realizzare una sorta di presa diretta sui moti interni dei personaggi

e per riprodurre le più sottili sfumature: dal romanzo epistolare all'io che si narra in prima persona, al discorso indiretto libero o «discorso rivissuto». Tale tecnica consiste nella registrazione – eseguita senza l'intervento dell'autore – non solo dei «pensieri» che si succedono in modo discontinuo e alogico nell'io (cioè nella parte cosciente del personaggio), ma anche dei moti, impulsi, formazioni psichiche che premono al di sotto della coscienza, e che in qualche modo l'autore traduce in parole. L'esempio classico offertoci da Joyce è il monologo di Molly che si stende con ampiezza eccezionale per sessanta pagine alla fine del romanzo.

ULTIME LETTERE DI JACOPO ORTIS (1878, prima ed. parziale; 1802; successive edizioni 1816 e 1817) Romanzo epistolare di Ugo Foscolo. Jacopo, dopo Campoformio, lascia Venezia e si rifugia sui Colli Euganei, dove conosce Teresa, promessa sposa a Odoardo, e se ne innamora senza speranza. Jacopo viaggia per l'Italia, incontrando dovunque meschinità e indifferenza alle sorti disgraziate della nazione. Solo nel Parini, incontrato a Milano, riconosce uno spirito elevato, che tuttavia non sa offrirgli altro che la sua saggezza disincantata e rassegnata. La visita a Santa Croce, a Firenze, lo commuove per le tombe dei grandi italiani che si trovano in quella chiesa, ma non lo consola della sua disperazione politica. Rientrato nel Veneto, trova Teresa sposata con Odoardo e non avendo più ragione di vivere si uccide.

UMANESIMO Il termine deriva dal latino *humanae litterae* e in particolare dal ciceroniano *studia humanitatis*: l'intellettuale del periodo che va dalla metà del 1300 alle soglie dell'età moderna, designava se stesso *humanista* e definiva umanistiche le sue ricerche, per lo più di ordine filologico (v. *Filologia*).

1. L'U. RINASCIMENTALE. L'U. è il movimento culturale, sviluppatosi dapprima in Italia e poi nella maggior parte dei paesi europei, che costituì l'asse portante del Rinascimento (v.) cui fornì una nutrita schiera di intellettuali molto agguerriti e consapevoli della propria funzione di avanguardia, cosmopoliti per mentalità e lingua (latina).

L'U., che ebbe in Petrarca (v.) il proprio maestro riconosciuto, introdusse un nuovo senso critico e storico e una nuova metodologia d'approccio agli «auctores» e ai loro testi, fondata sull'attenzione filologica all'autenticità del testo e sull'interpretazione aperta, non dogmatica né simbolica del suo messaggio. Agli umanisti si deve una straordinaria serie di «scoperte» di testi antichi, a lungo dimenticati; scoperte che coronavano ricerche minuziose nelle biblioteche dei monasteri di tutta Europa (v. *Libro*). Fra i più fortunati scopritori di testi antichi va citato Poggio Bracciolini; fra i maestri della filologia umanistica i più grandi furono Lorenzo Valla (v.) e il Poliziano (v.).

Ma tale operazione di restauro della tradizione non si esaurì nella pratica filologica, giacché produsse una nuova concezione del mondo, filosofica e antropologica, che assegnava all'uomo una dignità e una potenza superiori, una posizione centrale, dominante sulla natura (v. *Libero arbitrio* 2). In questa chiave venivano riletti i testi antichi, che contenevano questo sentimento ad un grado altissimo. Il culto della dignità e della libertà dell'uomo è particolarmente evidente nel cosiddetto «U. civile» fiorentino, cioè in Coluccio Salutati, in Leonardo Bruni e in Poggio Bracciolini, autori in cui è particolarmente marcata la celebrazione delle virtù attive e civili, di ascendenza ciceroniana, in opposizione alla concezione ascetica, contro cui si sca-

glia, per esempio, il *De avaritia* di Poggio. Altrettanto evidente nell'opera dei grandi educatori, come Vittorino da Feltre e Guarino Veronese, che fanno della lettura e del commento dei classici la palestra per la formazione di menti libere; nella storiografia umanistica, inaugurata da Flavio Biondo (e continuata poi, in volgare, da Machiavelli e Guicciardini, v. *Storiografia*); nella formulazione, peraltro mistificata, del platonismo di Marsilio Ficino (v.) e Pico della Mirandola.

La rottura con le concezioni medievali non comportò una rottura con la fede cristiana, anzi i nuovi valori della *humanitas* vennero per lo più conciliati con quelli cristiani, in particolare con quelli più immanenti e suscettibili di sviluppi civili e terreni, come quello della *caritas* fraterna; in qualche caso, però, l'U. fu veicolo di posizioni radicalmente laiche, quando non paganeggianti e libertine (documentate dal *Momus* di Leon Battista Alberti e dalla diffusa rivalutazione del concetto epicureo di piacere, riscontrabile, per esempio, nel *De voluptate* di Lorenzo Valla).

Sul piano letterario l'influsso dell'U. fu straordinario, giacché l'elaborazione intellettuale degli umanisti seppe trapiantarsi, dalla fine del Quattrocento, nel tronco della tradizione volgare, contribuendo in modo determinante alla formazione della civiltà rinascimentale.

2. L'U. POSTRINASCIMENTALE. L'U. conobbe la sua massima diffusione nel Quattrocento e nel Cinquecento, ma poi la crisi della civiltà rinascimentale ne ridimensionò la portata culturale.

Risale forse proprio a quel periodo di passaggio all'età moderna, la contrapposizione che per molto tempo ha opposto l'U., divenuto una *forma mentis*, un sistema di pensiero e un atteggiamento filosofico ed esistenziale, ad un'altra forma di pensiero, che diventerà sempre più preponderante: il pensiero scientifico e tecnologico, con il suo metodo sperimentale e la sua concezione del mondo di stampo empirico-pragmatico (v. *Cultura*).

Nella secolare contrapposizione tra «le due culture», scientifica e umanistica (secondo la definizione di Snow), il termine U. è venuto sempre più ad assumere un significato più generico, per definire sia quelle posizioni che accentuano il valore dell'uomo rispetto alla natura e a Dio sia quelle, più recenti, che rivendicano i diritti dell'umanità e della persona umana schiacciate dal peso dell'economia, della politica, della società o minacciate dallo sviluppo abnorme e distorto della tecnologia. Si può parlare, per esempio, di un U. marxiano (v. *Marx*), per la sua critica radicale alla reificazione della società capitalistica, oppure di una questione dell'U. nell'esistenzialismo (polemica di Sartre ed Heidegger, v.).

Da notare poi che le discipline che a partire dall'età del Positivismo (v.) hanno avuto come oggetto l'uomo, nella sua dimensione individuale o sociale, hanno scelto la definizione globale di «scienze umane», che segnala la continuità con l'atteggiamento umanista e insieme lo sforzo di coniugare l'U. con il rigore e lo sperimentalismo della scienza. Si può prefigurare così la possibilità di una prossima «nuova alleanza», una ricomposizione dell'antica frattura, basata fondamentalmente sulla comune eticità e su una concezione delle verità delle scienze non più assoluta e dogmatica.

Va poi ricordato che nei diversi ordinamenti scolastici, della maggior parte dei paesi del mondo industrializzato, gli studi umanistici sono rimasti fondamentali non solo per il valore formativo che essi conservano nella trasmissione di un insieme di valori culturali e morali, di una tradizione storica e letteraria, ma anche per quel metodo, quella

forma mentis, quella apertura che l'antidogmatismo e il confronto delle interpretazioni hanno sempre favorito.

LETTURE CONSIGLIATE: E. Garin, *L'Umanesimo italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1990¹¹; E. Garin, *Educazione umanistica in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1975⁹; J.-P. Sartre, *L'esistenzialismo è un umanismo* [1946], trad. it., Milano, Mursia, 1968.

UNGARETTI GIUSEPPE (Alessandria d'Egitto 1888 - Milano 1970) Poeta italiano. Il padre (un lucchese emigrato in Egitto per lavorare come sterratore nei lavori d'apertura del canale di Suez) morì nel 1890; la madre fu costretta a reggere da sola il peso della famiglia, gestendo con energia un forno e assicurando ai figli una discreta agiatezza e una buona istruzione. Ad Alessandria, città cosmopolita, in cui convenivano emigrati europei, esuli politici, uomini di ogni razza e fede, U. passò l'infanzia e la prima giovinezza, maturando un senso precoce della solidarietà umana e della fratellanza (il suo miglior amico era un arabo, Moammed Sceab) che si tradusse in un'adesione, a dire il vero piuttosto fragile ideologicamente, ma molto viva sul piano morale, al socialismo e all'anarchismo. D'altro canto il paesaggio egiziano (la città di Alessandria «friabile» e priva di una stratificazione storica e architettonica, e soprattutto il deserto, luogo assoluto e popolato di miraggi) costituì un primo bagaglio d'immagini che la successiva poesia di U. avrebbe ampiamente sfruttato.

Ma il richiamo dell'Europa era forte: nel 1912 il poeta lasciò Alessandria, visitò l'Italia e si trasferì a Parigi, dove frequentò i caffè letterari delle avanguardie, in cui conobbe Picasso, Modigliani, Léger e i futuristi di *Lacerba* e divenne particolarmente amico di Apollinaire. L'amico Moammed Sceab lo raggiunse, ma non resse alla condizione di sradicamento e si uccise.

L'aria di guerra lo richiamò in Italia. Fu acceso interventista, nella convinzione che «la guerra s'imponesse per eliminare finalmente la guerra. Erano bubbole, ma gli uomini a volte s'illudono» e si mettono in fila dietro le bubbole» (G. Ungaretti 1970 p. 521). Dopo alcuni mesi passati in Versilia e a Milano (dove si abilitò all'insegnamento del francese), U. partì per il fronte: sarà congedato nel '19, dopo aver combattuto nel Carso e nella Champagne. Le liriche di *Porto sepolto*, scritte in trincea, su foglietti di ogni genere, vengono pubblicate nel '16, per interessamento di un ufficiale, Ettore Serra, nel '19 esce *Allegria di naufragi* (comprensiva della precedente) destinata, dopo lunghissimo lavoro formale, a diventare la definitiva *L'allegria* del '42.

Nel '19 sposò Jeanne Dupoix, che gli resterà accanto fino alla morte (avvenuta nel '58). Nel '21, dopo aver aderito al fascismo, si stabilì a Roma, con un incarico presso il Ministero degli Esteri che conserverà per un decennio. Nel '28 una crisi religiosa che ha radici lontane lo porta ad avvicinarsi alla fede cattolica. Nel '33 esce il *Sentimento del tempo* che lo consacra maestro per le nuove generazioni poetiche. Nel '36 si trasferì in Brasile, dove insegnò letteratura italiana all'università di San Paolo. In Brasile muore il figlio Antonietto, di nove anni, tragedia personale che, insieme a quella collettiva della guerra, fu alla base della raccolta *Il dolore*, pubblicata nel '47.

Rientrato in Italia nel '42, ottenne la cattedra di letteratura moderna e contemporanea all'università di Roma, nonostante la rottura col fascismo, cui rimprovera l'entrata in guerra e l'accettazione del razzismo nazista.

Nel dopoguerra la biografia di Ungaretti è segnata da una fitta successione di titoli poetici (*La terra promessa*, 1950, *Un grido e paesaggi*, 1952, *Il taccuino del vecchio*,

o rime compo-
lisparati, è per
on solo, per il
oetici, quanto
zione che nel
eguire il lungo
ressi di Dante,
apparizioni il
dantesca.

I influssi della
ne, mentre in
specialmente
e *vulgari elo-*
o e che nella
or fabbro del

a in quel pro-
e poetico di
rimo dei suoi
gegno» (*Inf.* x,
ra i componi-
uelli (come il
atmosfera raf-
a amicizia che
iche aleggia -
la particolare
cor gentile, il
ca che Dante
ioluta al «det-

di mettere se
r cui accanto
ie con Forese
e prima consi-
ci si scambia-
trita serie di
agliesco delle
e alle consue-
cosiddetti ri-
r consentiva,
ezza e violen-

ne usata per
po di poesie
per una «Ma-
zia e che pro-
si dimostrata
este rime se-
oni stilistiche
emo dominio
antiche della

sionali, scam-
uno le rispo-
inale. Queste
portanza, sia
o le fonti del-
le linguistico
li alta poesia,
à ardue nelle
rime la con-
le sue forme
scono perciò
n cui Dante,
a filosofia, vi
amento della
imporre.

RINASCIMENTO Termine coniato dalla storiografia ot-
tocentesca per definire la civiltà artistica, letteraria e filo-
sofica delle città italiane fra la metà del Trecento e la fine
del Cinquecento e i riflessi di tale civiltà in ambito euro-
peo. Il centro più attivo della civiltà rinascimentale fu sen-
za dubbio Firenze, soprattutto nell'età medicea (secondo
Quattrocento) e nel primo Cinquecento; ebbero un ruolo
di assoluto primo piano la Roma dei papi, Milano, la re-
pubblica di Venezia, Napoli, e anche piccoli centri come
Mantova, Ferrara, Urbino. Dal punto di vista letterario il
R. italiano costituisce un nodo fondamentale nella storia
della letteratura europea, che rielaborò il modello italia-
no almeno fino al Settecento; analoga (se non superiore)
l'importanza del R. artistico, che tra l'altro ha segnato in
modo indelebile l'architettura e l'urbanistica di quasi tut-
te le città italiane.

1. **LA CULTURA DEL R.** Il termine (che ricalca quello an-
tico di *rinascita*) pone l'accento sulla ripresa consapevole
del modello culturale classico, oscurato o travisato du-
rante il Medioevo; e in effetti la premessa e la componen-
te fondamentale del R. sono rappresentate dalla rilettura
umanistica del patrimonio della classicità, una rilettura
che, anticipata da Dante e inaugurata da Petrarca, diviene
pratica diffusa a partire dal Quattrocento (*v. Umanesi-*
mo). La centralità dell'uomo nella natura e la volontà di
conoscere e rappresentare tale binomio costituiscono il
fulcro del R., che si presenta come la prima civiltà fonda-
ta sulla ragione e su valori terreni e immanenti, ideale
anticipazione di quella dell'Illuminismo (*v.*).

Nell'ambito della comune ricerca intorno all'uomo e
alla natura si svilupparono posizioni diverse, tanto sul
piano filosofico e ideologico, quanto su quello estetico.
Da un lato si affermarono concezioni di tipo neoplatonico,
magico (*v. Magia*), ermetico e astrologico (*v. Astrologia*),
tendenti a riconoscere nell'uomo un microcosmo in cui si
riflettono le leggi del macrocosmo universale (Marsilio
Ficino, Pico della Mirandola, Pietro Bembo); dall'altro si
fecero strada studi settoriali, che riconobbero l'autono-
mia di diversi campi dell'attività umana, come quello del-
la politica e della storiografia, oggetto della riflessione di
Machiavelli e di Guicciardini. Si tratta di linee divergenti,
che testimoniano la fondamentale complessità del R., irri-
ducibile a qualsiasi facile formula interpretativa, ma così
nuove e radicalmente orientate a giustificare una nuova
presenza dell'uomo nel mondo da tracciare una vera e
propria nuova antropologia: una antropologia che si fonda
sulla valorizzazione dell'energia individuale (la *virtù*
politica di Machiavelli, la creatività artistica di Cellini, la
genialità onnicomprensiva di Leonardo), sul culto dell'in-
tegrale formazione umana (antitetica alle severità del-
l'ascetismo medievale), sull'aspirazione all'armonia e al
decoro, sull'amore per la gloria e per l'arte. Da questo
punto di vista sono significativi i trattati che dettano nor-
me di comportamento come quelli di B. Castiglione (*Il*
Cortegiano, 1528) e di G. Della Casa (*Il galateo*, 1558), che
definiscono la fisionomia di un gentiluomo perfettamente
capace di affrontare, con disinvoltura e *self control*, ogni
evenienza della vita mondana, politica, culturale (*v. Cor-*
te) e gli scritti autobiografici, come la *Vita* di B. Cellini, e
biografici, come le *Vite* del Vasari, che documentano em-
blematicamente il culto dell'individuo e la coscienza del-
l'autonomia dell'arte.

Il panorama del R. è troppo vivo perché l'esaltazione
positiva dell'uomo e delle sue potenzialità non si sposi alla
coscienza dei limiti e della drammaticità della condizione
umana; anzi è proprio lo slancio umanistico verso la libe-
razione delle energie umane dai vincoli imposti dal rigori-

smo etico e dal dogmatismo ideologico dell'età medievale
a generare un senso nuovo della precarietà dell'esistenza e
della fragilità della cultura e della storia. Alla celebrazione
dell'uomo, consapevole signore del creato, si accompagna
(in Guicciardini, per esempio) la coscienza vivissima della
sua mortalità e il senso angosciante della fragilità estrema
delle sue costruzioni individuali e storiche. Le venature più
cupe della sensibilità rinascimentale derivano dalla crisi
del più protettivo sistema medievale, e costituiscono l'al-
tra faccia del processo di liberazione da quel sistema, che
fu drammatico e contraddittorio, molto lontano dalla pre-
tesa «armonia» del R. L'affermazione umanistica della cen-
tralità dell'uomo corrispose alla diffusione del sistema co-
pernicano, che sbalzava l'uomo dal centro dell'universo
tolemaico, collocandolo in un cosmo non più geocentrico;
e coincise anche con la scoperta dell'America, che costrin-
geva a delineare una nuova geografia planetaria e a rivede-
re vecchie consolidate certezze (non senza influenze an-
che sui convincimenti religiosi e sulle interpretazioni bibli-
che, come notava acutamente Guicciardini prendendo no-
ta che nella Bibbia non vi è cenno alle terre appena scoperte);
e nel momento in cui da Lutero veniva applicata ai testi
rivelati la centralità del soggetto individuale (il libero es-
ame, per cui *v. Lutero*), la portata liberatoria antidogmatica
di simile affermazione comportava una nuova, spesso dolo-
rosa, responsabilità del credente. D'altro canto sul R.
italiano pesò la profonda contraddizione culturale e politi-
ca connessa con l'evoluzione delle forme politiche nazio-
nali, che si liberarono da ipoteche teocratiche e imperiali,
ma soffocarono le libertà comunali e non seppero invece
superare i limiti del municipalismo e del regionalismo: gli
intellettuali rinascimentali, non più uomini del comune, si
acclusero a trasformarsi in cortigiani, senza trovare peral-
tro in una corte e in uno Stato nazionale uno spazio vera-
mente nuovo in cui esercitare la propria attività. Machia-
velli più di ogni altro ebbe coscienza del dramma italiano e
dello squilibrio fra il grande dispiegamento di energie intel-
lettuali e di risorse estetiche e la pochezza etica e politica
della situazione italiana, ancora più evidente se confronta-
ta con i successi delle maggiori monarchie europee. L'incapacità
italiana di attingere a forme più moderne di organiz-
zazione politica segnò le sorti politiche del paese nei secoli
successivi e determinò, sul piano culturale, una frattura
persistente fra classi colte e massa della popolazione, che
ritardò di molto e rese più fragile la creazione di una cultu-
ra nazionale e popolare moderna.

2. **TEORIE ESTETICHE.** La venerazione umanistica per i
classici e la consapevolezza critica delle grandi esperienze
romane del Trecento (Dante, Petrarca, Boccaccio) fecero
maturare una diffusissima concezione classicista, che pro-
pose l'imitazione degli antichi come garanzia di un cor-
retto rispecchiamento della natura e quindi di un'arte capace
di rappresentare, senza deformazioni ideologiche e religio-
se, l'umano e il naturale (*v. Classicismo*). Parallelamente si
afferma una concezione puristica e aristocratica della lin-
gua, che grazie soprattutto alle *Prose della volgar lingua*
di Pietro Bembo, venne fissata nelle sue forme trecente-
sche (*v. Questione della lingua*). L'imitazione domina dun-
que la scena rinascimentale. Non si deve però equivocare
su questo concetto, intendendolo come espressione di ti-
midezza estetica: l'imitazione dei modelli classici e roman-
zi fu esigenza profonda e nient'affatto accademica di una
cultura letteraria che allargava enormemente i propri con-
fini e necessitava di «materiali» espressivi e concettuali per
edificare la propria modernità. L'imitazione fu concepita
(almeno dagli scrittori autentici) come una straordinaria
occasione di rinnovamento dell'arte e della cultura sulla

Leon Battista Alberti

La vita

Leon Battista Alberti nacque a Genova nel 1404. La sua famiglia, fiorentina e di origine nobile, si era dedicata al commercio e all'attività bancaria sin dalla fine del secolo XIII, ed era divenuta ricchissima e potente non solo in Italia, ma in tutta Europa. Aveva anche avuto un peso notevole nella vita politica di Firenze, fino a che, nel 1387, il prevalere della famiglia rivale degli Albizzi non aveva costretto all'esilio tutti i suoi componenti.

L'Alberti ancor fanciullo seguì il padre a Venezia e fu quindi inviato a Padova e a Bologna a compiere i suoi studi. La sua istruzione fu fondata sullo studio del latino, del diritto canonico e, più tardi, della matematica, quando s'affermò in lui una profonda vocazione per l'architettura e le arti.

Nel 1421 morì il padre e cominciarono per lui anni tristi, a causa di una grave crisi economica e dell'ostilità dei parenti. Ma egli superò vittoriosamente le gravi traversie, mentre veniva distaccandosi dallo studio delle leggi per dedicarsi ai prediletti studi scientifici e letterari. Frattanto, nel '28, gli Alberti venivano riammessi a Firenze; ma Leon Battista dal 1432 abitò prevalentemente a Roma, dove entrò a far parte del collegio degli «abbreviatori» pontifici e dove morì nel 1472.

Nel 1441, per ispirazione e incitamento dell'Alberti, che approfittò della presenza nella città della Curia pontificia e di molti dotti, venne bandito a Firenze il *certame coronario* (così chiamato perché il vincitore doveva ricevere in premio una corona d'argento), cioè una gara di composizione letteraria in lingua volgare, destinata a rafforzare il prestigio del volgare stesso. L'Alberti vi partecipò con una serie di esametri sul tema dell'amicizia, che tentavano di conciliare la metrica latina con quella italiana, e con un trattato in prosa, sullo stesso argomento, che aggiunse come quarto libro ai primi tre del suo trattato *Della famiglia*.

Soprattutto dopo il 1450 l'Alberti si dedicò all'architettura, cercando di trasferire nei suoi monumenti un alto e dignitoso senso della romanità, conciliando il moderno con l'antico, come tentò costantemente di fare nelle sue opere letterarie. Ricordiamo fra le sue opere architettoniche la facciata del tempio di S. Francesco a Rimini (detto anche Tempio Malatestiano), il palazzo e la loggia Rucellai, la cappella del Santo Sepolcro e la facciata di Santa Maria Novella a Firenze, il tempio di S. Sebastiano e la basilica di S. Andrea a Mantova. Sono notevoli anche i suoi scritti teorici, soprattutto il trattato *Della pittura*, il *De re aedificatoria* (sull'architettura), il trattato *Sulla statua*. Ricordiamo infine, sempre in questo periodo, i suoi studi di meccanica, di ottica, di geodesia.

Gli scritti di carattere più propriamente letterario, in latino e in volgare, dell'Alberti, indicano la molteplicità e ampiezza dei suoi interessi culturali e la sua adesione allo spirito e agli ideali del Rinascimento. Notevoli sono, fra quelli latini, i dieci libri delle *Intercoenales*, dialoghi satirico-allegorici, e il *Momus*, romanzo mitologico allegorico. Le prime opere latine rivelano un sentimento cupo e sfiduciato della vita, conforme alla tristezza dell'esperienza giovanile dell'autore, ma già vi si intravede la fiducia nell'uomo, nella sua ragione e nella sua volontà, capace di dominare la fortuna. È questa la convinzione che ispira più decisamente le opere in volgare, fra le quali sono significative il *Teogenio* (1441), che insegna a disprezzare i beni terreni e a ricercare nell'esercizio della virtù lo scudo contro le avversità della fortuna; il trattato *Della tranquillità dell'animo* (1443), che esorta a resistere con rassegnazione e fermezza ai dolori della vita; il *De*

Iciarchia (1470), che parla del governo della famiglia e dello stato e pone il fondamento dell'autorità nella superiorità morale e intellettuale.

L'opera più nota dell'Alberti è il trattato *Della famiglia*, concepito poco dopo il 1432, in forma di dialogo in tre libri, cui fu aggiunto il quarto sull'amicizia dopo il 1441, e che fu poi rielaborato e presentato al pubblico in forma definitiva fra il '41 e il '43. L'Alberti vi parla dell'educazione dei figli (I libro), dell'amore e del matrimonio (II libro), del modo di far *masserizia*, cioè di acquistare e di amministrare le ricchezze, e del buon uso dell'animo, del corpo, del tempo (III libro), dell'amicizia (IV libro).

Il libro è un'esaltazione della famiglia, sentita come la più importante istituzione naturale e civile, superiore allo stato stesso e alla vita politica, che l'Alberti guarda con sospetto, come costruzione più artificiosa e inferiore alla vita domestica operosa e raccolta, fondata sull'amore e sulla collaborazione. Dalla considerazione della famiglia lo sguardo dello scrittore si allarga a quella della vita umana, dei suoi valori e del suo significato, coincidente con le tendenze fondamentali e coll'ideale morale del suo secolo. L'Alberti rivendica la libertà umana contro il cieco ostacolo della fortuna, la potenza costruttiva dell'uomo, della sua volontà creatrice di valori; sente come supremo ideale di vita la «virtù», che è saggezza, moderazione, temperanza, fermezza e virilità di propositi, e arte di saper vivere con animo sereno e con onore. Questi ideali sono considerati nella concretezza dell'esistenza quotidiana. Per questo l'Alberti esalta anche il buon governo economico della famiglia, fonte di sanità, di benessere, di una vita onorata e serena, ed elogia la ricchezza, che è premio dell'attività operosa, incentivo agli scambi fra i popoli, riserva della patria nei momenti difficili, mezzo per creare opere d'arte grandiose, strumento di dignità e di vita civile.

L'Alberti teorizza, dunque, un'arte del saper vivere, di affermare quotidianamente il proprio dominio sulla realtà, di saper attingere la felicità, che corrisponde a una vita costruttiva ed equilibrata, e vagheggia nelle cose e nelle azioni umane un ideale di bellezza serena, di solidità e insieme di grazia. Lo si vede nella sua esaltazione della campagna, nella quale l'ammirazione per la bella natura è fusa con la considerazione dell'utilità della campagna stessa, ai fini di una vita agiata, autonoma e tranquilla.

Questo ideale di bellezza e di eutritmia, che unisce la «gracilità vezzosa» e la «sodezza robusta e piena» (che l'Alberti ammirava nell'architettura di S. Maria del Fiore) si rispecchia anche nella sua prosa, nella quale egli ha inteso amalgamare il decoro e la maestà dell'espressione dei classici con la disinvolta freschezza del linguaggio vivo e parlato. Ne risulta una prosa ricca di latinismi nel lessico e nella sintassi, che intendono dare al periodo una solida ossatura, dignitosa ed eloquente, ma non priva di vivacità espressiva.

Per il testo seguiamo: L.B. ALBERTI, *I Libri della Famiglia*, a cura di C. Grayson, cit.

Dal trattato «Della Famiglia»

Fortuna e virtù

Il proemio al trattato *Della Famiglia*, dal quale sono tratte le pagine che riportiamo, assurge alla dignità di una considerazione filosofica generale sulla storia umana. L'Alberti si stupisce di vedere intorno a sé tante nobili famiglie spente (egli considera non le famiglie comuni, ma quelle grandi, che hanno avuto un'effettiva presenza e un'alta funzione nella storia), ed è portato a chiedersi se questo fatale crollo di ogni gloria umana sia determinato dalla cieca violenza dell'instabile fortuna. Ma il pensiero che la famiglia Alberti ha superato più volte vittoriosamente i colpi del destino lo induce piuttosto a pensare che la forza della virtù sia superiore a quella della fortuna, che, cioè, la volontà virile e consapevole dei propri scopi, la prudenza, la saggezza, l'equità, la disciplina, la fermezza, siano capaci di trionfare sugli eventi, di dare alla nostra

vita il significato di una nobile costruzione di valori e di civiltà.

La soluzione data dall'Alberti al problema del rapporto fra virtù e fortuna (problema intorno al quale si travagliò tutto il Rinascimento), preannuncia quella del Machiavelli; e così pure al Machiavelli fa pensare l'esaltazione dei Romani antichi, dei padri gloriosi, visti come modello di umanità esemplare. Né stupisca il fatto che l'Alberti fondi sui gloriosi esempi della storia l'esordio di un libro che parla delle cure semplici e quotidiane della famiglia. Egli infatti considera la famiglia come la comunità naturale per eccellenza, il nerbo dello stato; e sente inoltre che non solo nella grande storia, ma anche in quella piccola, d'ogni giorno, si afferma la capacità costruttiva dell'uomo.

- Per qualificare i pregi della lingua latina il Valla utilizza una serie di similitudini (e metafore): le si individuino nel testo (ad es. alle rr. 23-24: «lingua latina, messe ottima e davvero divina, cibo non del corpo ma dell'anima»).
- Il discorso di Lorenzo Valla si sviluppa secondo una struttura che è parzialmente diversa dalla ricostruzione che ne abbiamo data noi: la si descriva, eventualmente mediante una parafrasi del testo.
- È possibile dedurre, direttamente o indirettamente, dal testo un giudizio dell'autore sul volgare?

Leon Battista Alberti

115 La dignità del volgare

È una pagina celebre, questa dell'Alberti. In tempi difficili per i sostenitori del volgare (siamo nel pieno dell'Umanesimo latino, nel terzo decennio del Quattrocento), l'Alberti, polemizzando contro i detrattori di quello, formula un giudizio assai equilibrato sulle due lingue oggetto del contendere e con osservazioni teoricamente importanti sostiene la dignità del volgare e ne preannuncia l'ormai imminente ripresa.
[Libri della Famiglia, Proemio del libro terzo]

PROEMIO DEL LIBRO TERZO

A FRANCESCO D'ALTObianco ALBERTI

- Messere Antonio Alberti, uomo letteratissimo tuo zio, Francesco,¹ quanto nostro padre Lorenzo Alberti a noi spesso referiva,² non raro solea co' suoi studiosi amici in que' vostri bellissimi orti passeggiando disputare quale stata fosse perdita maggiore o quella dello antiquo amplissimo nostro imperio, o della antiqua nostra gentilissima lingua latina.³ Né dubitava nostro padre a noi popoli italici costrovarci privati della quasi devota a noi per le nostre virtù da tutte le genti riverenza e obbedienza, molto essere minore infelicità che vederci così spogliati di quella emendatissima lingua, in quale tanti nobilissimi scrittori notorono tutte le buone arti a bene e beato vivere.⁴ Avea certo in sé l'antico nostro imperio⁵ dignità e maestà maravigliosa, ove⁶ a tutte le genti amministrava intera iustizia e summa equità, ma tenea non forse minore ornamento e autorità in un principe la perizia della lingua e lettere latine che qualunque fosse altro sommo grado⁷ a lui concesso dalla fortuna. E forse non era da molto maravigliarsi se le genti tutte da natura cupide di libertà suttrassero sé, e contumace sdegnarono e fuggirono e' ditti nostri e leggi.⁸ Ma chi stimasse mai sia stato se non propria nostra infelicità così perdere quello che niun ce lo suttrasse, niun se lo rapì?⁹ E pare a me non prima fusse

¹ Francesco: letterato e mercante, coetaneo (1401-79) e amico dell'autore.

² quanto... referiva: come nostro padre Lorenzo Alberti spesso ci riferiva.

³ disputare... latina: discutere se fosse stata una perdita maggiore la caduta dell'impero romano o il venir meno del latino.

⁴ Né dubitava... vivere: nostro padre non dubitava che per noi popoli italici il fatto di non essere più oggetto di stima e di obbedienza da parte di tutte le genti costituisse un motivo di infelicità meno grave dell'essere ormai privi di quella perfetta (emendatissima) lingua in cui tanti illustri scrittori

ri annotarono norme e consigli di vita.

⁵ antico... imperio: l'impero romano.

⁶ ove: in quanto.

⁷ grado: dignità.

⁸ se le genti... leggi: se i popoli, desiderosi per natura della libertà, si ribellarono e con arroganza (contumace) sdegnarono la lingua (e' ditti nostri) e le leggi latine.

⁹ Ma chi... rapì: ma chi mai considererebbe altro che nostra personale colpa e sventura perdere ciò che nessuno ci ha sottratto; cioè solo per colpa nostra noi discendenti dei latini abbiamo perso la perfetta cognizione del latino.

estinto lo splendor del nostro imperio che occurato quasi ogni lume e notizia della lingua e lettere latine.¹⁰ Cosa maravigliosa intanto trovarsi corrotto o mancato quello¹¹ che per uso si conserva, e a tutti in que' tempi certo era in uso. Forse potrebbe giudicare questo conseguisse la nostra suprema calamità.¹² Fu Italia più volte occupata e posseduta da varie nazioni: Gallici, Goti, Vandali, Longobardi, e altre simili barbare e molto asprissime genti. E, come o necessità o volontà inducea,¹³ i popoli, parte per bene essere intesi, parte per più ragionando piacere a chi essi obedianno,¹⁴ così apprendevano quella o quell'altra lingua forestiera, e quelli strani e avventizii uomini el simile se consuefaceano alla nostra, credo con molti barbarismi e corruttela del proferire.¹⁵ Onde per questa mistura di di in di insalvatici e viziosi la nostra prima cultissima¹⁶ ed emendatissima lingua.

Né a me qui pare da udire coloro, e' quali di tanta perdita maravigliandosi, affermano in que' tempi e prima sempre in Italia essere stata questa una qual oggi
 30 adoperiamo lingua commune, e dicono non poter credere che in que' tempo le femmine sapessero quante cose oggi sono in quella lingua latina molto a' bene dottissimi difficile e oscure, e per questo concludono la lingua in quale scrissero e' dotti essere una quasi arte e invenzione scolastica più tosto intesa che saputa da' molti.¹⁷ Da' quali,¹⁸ se qui fusse luogo da disputare, dimanderei chi apresso¹⁹ gli
 35 antichi non dico in arti scolastiche e scienze, ma di cose ben vulgari e domestiche ma²⁰ scrivesse alla moglie, a' figliuoli, a' servi in altro idioma che solo in latino? E domanderei chi in publico o privato alcuno ragionamento mai usasse se non quella una, quale perché a tutti era commune, però in quella tutti scrivevano quanto e al popolo e tra gli amici proferiano?²¹ E ancora domanderei se credono
 40 meno alle strane genti essere difficile, netto e sincero profferire questa oggi nostra quale usiamo lingua, che a noi quella quale usavano gli antichi?²² Non vediamo noi quanto sia difficile a' servi nostri profferire le dizioni²³ in modo che sieno intesi, solo perché non sanno, né per uso possono variare casi e tempi, e concordare quanto ancora nostra lingua oggi richiede? E quante si trovarono femmine a que'
 45 tempi in ben profferire la lingua latina molto lodate, anzi quasi di tutte più si lodava la lingua che degli uomini, come dalla conversazione dell'altre genti meno contaminata!²⁴ E quanti furono oratori in ogni erudizione imperiti al tutto e san-

¹⁰ *E pare a me... latine*: e mi sembra che lo splendore dell'impero romano non si fosse ancora estinto finché non fu cancellata la conoscenza delle lettere e della lingua latina.

¹¹ *quello*: il linguaggio (in questo caso, il latino).

¹² *Forse... calamità*: si potrebbe forse pensare che questo fosse la conseguenza della nostra massima disgrazia, la perdita della libertà.

¹³ *inducea*: portava a fare.

¹⁴ *ragionando... obedianno*: per essere graditi anche nel modo di esprimersi (*ragionando*) a coloro ai quali obbedivano.

¹⁵ *e quelli strani... proferire*: e gli uomini stranieri (*strani*) che via via sopraggiungevano (*avventizii*) in Italia a comandare, parimenti cercavano di adattarsi ad imparare la nostra lingua, esprimendosi, penso, con molti barbarismi e storpiando le parole.

¹⁶ *cultissima*: elegantissima.

¹⁷ *Né a me... molti*: e non mi pare opportuno dare ascolto a coloro che, meravigliandosi di una simile perdita, sostengono che a quei tempi e in precedenza ci fosse in Italia una lingua comune quale quella che noi oggi adoperiamo; si rifiutano di

credere che a quei tempi le donne sapessero tutte quelle cose che nel latino oggi risultano oscure e difficili per uomini dotti, e quindi concludono che la lingua usata dai dotti fosse un'elaborazione letteraria, puramente scolastica, capita ma non realmente conosciuta dalla gente comune.

¹⁸ *Da' quali*: ai quali.

¹⁹ *apresso*: presso.

²⁰ *ma*: mai.

²¹ *chi... proferiano*: chi parlando in pubblico o in privato usasse mai altra lingua che quella sola, nella quale, essendo essa comune a tutti, tutti perciò si esprimevano scrivendo o parlando al popolo o tra gli amici.

²² *E ancora... antichi*: e chiederei ancora se credono che sia meno difficile per gli stranieri esprimersi correttamente nella lingua che noi usiamo oggi che per noi esprimerci in quella che usavano gli antichi.

²³ *le dizioni*: le parole, le frasi.

²⁴ *E quante... contaminata*: e quante donne si trovavano a quei tempi lodate per il modo in cui si esprimevano in latino! Anzi poco mancava che si lodasse la lingua di qualsiasi donna più che quella

za niuna lettera!²⁵ E con che ragione arebbono gli antichi scrittori cerco con sì lunga fatica essere utili a tutti e' suoi cittadini scrivendo in lingua da pochi conosciuta?²⁶ Ma non par luogo qui stenderci in questa materia; forse altrove più a pieno di questo disputarén.²⁷ Benché stimo niuno dotto negarà quanto a me pare qui da credere, che tutti gli antichi scrittori scrivessero in modo che da tutti e' suoi²⁸ molto voleano essere intesi.

Se adunque così era, e tu, Francesco, uomo eruditissimo, così reputi, qual giudizio di chi si sia ignorante sarà apresso di noi da temere? E chi sarà quel temerario che pur mi perseguiti biasimando s'io non scrivo in modo che lui non m'intenda? Più tosto forse e' prudenti mi loderanno s'io, scrivendo in modo che ciascuno m'intenda, prima cerco giovare a molti che²⁹ piacere a pochi, ché sai quanto siano pochissimi a questi di e' litterati. E molto qui a me piacerebbe se chi sa biasimare, ancora altanto sapesse dicendo farsi lodare.³⁰ Ben confesso quella antiqua latina lingua essere copiosa molto e ornatissima, ma non però veggo in che sia la nostra oggi toscana tanto d'averla in odio, che in essa qualunque benché ottima cosa scritta ci dispiaccia.³¹ A me par assai di presso³² dire quel ch'io voglio, e in modo ch'io sono pur inteso, ove questi biasimatori in quella antica sanno se non tacere, e in questa moderna sanno se non biasimare chi non tace.³³ E sento io questo: chi fusse più di me dotto, o tale quale molti vogliono essere riputati, costui in questa oggi commune³⁴ troverrebbe non meno ornamenti che in quella, quale essi tanto prepongono e tanto in altri desiderano.³⁵ Né posso io patire che a molti dispiaccia quello che pur usano, e pur lodino quello che né intendono, né in sé curano d'intendere. Troppo biasimo chi richiede in altri quello che in sé stessi recusa.³⁶ E sia quanto dicono quella antica apresso di tutte le genti piena d'autorità, solo perché in essa molti dotti scrissero, simile certo sarà la nostra s'e' dotti la vorranno molto con suo studio e vigilie essere elimata e polita.³⁷ E se io non fuggo essere come inteso così giudicato da tutti e' nostri cittadini, piaccia quando che sia a chi mi biasima o deponer l'invidia, o pigliar più utile materia in qual sé dimostrino eloquenti.³⁸ Usino quando che sia la perizia sua in altro che in vituperare chi non marisce in ozio. Io non aspetto d'essere commendato se non della volontà qual me muove a quanto in me sia ingegno, opera e industria porgermi utile a' nostri Alberti³⁹ e parmi più utile così scrivendo essercitarmi, che facendo fuggire el giudicio de' detrattori.

degli uomini, in quanto (vivendo le donne più ritirate) la loro lingua risultava meno contaminata dalla conversazione con genti di diversa origine.

²⁵ oratori... lettera: oratori del tutto impreparati in ogni disciplina e illetterati!

²⁶ E con che ragione... conosciuta: e con quale scopo gli antichi scrittori avrebbero cercato (cerco) così faticosamente di riuscire utili a tutti i loro concittadini scrivendo in una lingua che era conosciuta solo da pochi?

²⁷ disputarén: discuteremo.

²⁸ e' suoi: i loro contemporanei.

²⁹ prima... che: piuttosto... che.

³⁰ ancora... lodare: fosse altrettanto capace di farsi lodare quando a sua volta si esprime.

³¹ Ben confesso... dispiaccia: è vero che il latino era una lingua ricca di espressioni ed elegante, ma non capisco che cosa abbia (di negativo) il toscano odierno, che ogni cosa, anche la migliore, scritta in questa lingua ci riesce sgradita.

³² assai di presso: con sufficiente precisione.

³³ ove... tace: mentre questi detrattori in latino non possono fare altro che tacere perché non lo

conoscono, e in questa lingua moderna sanno solo biasimare chi non tace.

³⁴ in questa oggi commune: questa lingua oggi usata da tutti.

³⁵ ornamenti... desiderano: ornamenti stilistici che costoro esaltano tanto nel latino e dei quali notano l'assenza nella nostra lingua.

³⁶ quello che... recusa: quello che poi lui stesso rifiuta.

³⁷ simile certo... polita: anche la nostra acquisterà dignità se i dotti con impegno e fatica la renderanno regolare ed elegante.

³⁸ E se io... eloquenti: e poiché io non evito di farmi capire da tutti e di esporre al loro giudizio, chi vuole biasimarmi deponga almeno l'atteggiamento di invidia o scelga un altro argomento di critica col quale possa dimostrare di avere qualcosa da dire e di saperlo dire con eleganza.

³⁹ Io non aspetto... Alberti: io non mi attendo altra lode se non quella relativa alla volontà che mi spinge ad essere utile con la mia opera alla nostra famiglia, per quanto c'è in me di ingegno, operosità e capacità.

Che i tempi siano difficili per i fautori del volgare appare chiaro dalla lunga e a tratti aspra polemica nei confronti di alcuni suoi detrattori ai quali l'Alberti, ad esempio, rinfaccia incoerenza (biasimano il volgare scrivendo o parlando in volgare, mentre non sono in grado di esprimersi decorosamente in latino [rr. 64-73]), malafede e invidia (oziosi e mossi dall'invidia criticano «chi non marcisce in ozio» cioè chi come lui si adopera per la comune utilità scrivendo in volgare [rr. 74-80]). Ma non in questo sta la parte più significativa del discorso dell'Alberti.

Si diceva, nell'introduzione al testo, che l'Alberti formula un giudizio equilibrato su latino e volgare. In effetti tutta la prima parte di questo testo, muovendo da un ricordo familiare suscitato dal suo interlocutore (r. 1 e segg.), costituisce un elogio della lingua latina che utilizza – si noti – argomenti affini a quelli del Valla (paragone fra lingua latina e impero romano, maggior diffusione e durata di quella, ecc.). Al disprezzo per il volgare dei suoi contendenti l'Alberti non può e non vuole opporre un atteggiamento analogo; piuttosto vuol dimostrare l'inconsistenza di quel disprezzo: e nell'argomentare a questo scopo ci offre le affermazioni teoricamente più degne di nota.

Il latino non è – come molti sostenevano a partire da Dante – «una quasi arte e invenzione scolastica» (r. 33), e cioè una lingua «artificiale» prodotta dai dotti per trattare di argomenti elevati: non è insomma una lingua più nobile delle altre per sua natura, la lingua letteraria per eccellenza. Al tempo degli antichi romani tutti si esprimevano e scrivevano in essa anche su argomenti futili, quotidiani (r. 34 e segg.). Con il tempo essa poi decadde («insalvatici e viziossi», rr. 26-27) e – se ne può dedurre – si trasformò a poco a poco nei diversi volgari usati oggi. È questa – si ricorderà – anche la tesi di Flavio Biondo, che abbiamo rilevato nel *Profilo* (cfr. 3.2). Ed è una tesi importante perché, oltre a cogliere nel segno smentendo una teoria errata, consente all'Alberti di sostenere che gli antichi scrivevano per essere intesi da tutti (e non già da quei pochi dotti dai quali e per i quali il latino sarebbe stato inventato, secondo la tesi da lui confutata). Di conseguenza, al presente, emulare gli antichi significherà in primo luogo usare una lingua che potenzialmente sia intesa da tutti (e cioè il volgare), e in secondo luogo cercare di emendarla, perfezionarla, renderla più bella ed elegante: ciò accadrà se molti dotti si cimenteranno nell'uso del volgare, se tratteranno di argomenti elevati. La lingua toscana infatti se non è ancora assunta ai livelli del latino, ha in sé le qualità per poterlo fare («non però veggio in che sia la nostra oggi toscana tanto d'averla in odio» [rr. 61-63 e cfr. r. 57 e segg.; 68-73]). Il riverente ossequio nei confronti del latino, lingua di una grande civiltà e tuttora in auge, si associa così all'affermazione della pari dignità linguistica del volgare e alla speranza e alla profezia dei suoi futuri sviluppi.

Per la biografia di L.B. Alberti e la scheda sui *Libri della Famiglia*, cfr. r20.

Pietro Bembo

116 La lingua eletta dei migliori scrittori

Del complesso dibattito cinquecentesco sulla questione della lingua, di cui diamo conto sinteticamente nel *Profilo*, forniamo qui testimonianza solo per quanto riguarda la tesi che risultò vincente, quella del fiorentino trecentesco modellato sulla lingua dei grandi scrittori. Questa tesi fu sostenuta dal Bembo nelle *Prose della volgar lingua*.

Carlo Bembo, uno degli interlocutori del dialogo, aveva decretato la supremazia del fiorentino sugli altri dialetti e aveva sostenuto la necessità di studiarlo sui libri dei grandi scrittori trecenteschi (cap. xv-xvi). A queste affermazioni aveva replicato (nel cap. xvii) Giuliano de' Medici, sostenendo la mutevolezza delle lingue nel tempo e l'opportunità di adeguare la lingua letteraria all'«uso dei tempi, ne quali si scrive», allo scopo di farsi intendere dai contemporanei «e non da quelli che son già passati». Comportandosi diversa-

Già in alcune pagine dei Libri della famiglia si è visto come l'Alberti non sia soltanto l'umanista totalmente solare, lontano da dubbi o incertezze esistenziali, ma sia pensatore e filosofo attraversato anche da una vena di irrequietezza, di razionale scetticismo pronto a scorgere i lati oscuri, le penombre, le sfumature della vita. Non si può, dunque, non mettere in relazione questa complessità chiaroscurale dell'Alberti letterato con la produzione teorica dell'artista. A tale proposito si è scelto un brano del trattato Della pittura, mettendone in evidenza le connessioni con alcuni aspetti della produzione latina dell'Alberti (in questo caso si presentano alcuni Apologi), in cui più manifesta è questa percezione della realtà come sfuggente e multiforme. Dal momento poi che ogni teoria artistica nasce da una particolare visione del mondo e della natura, si è anche cercato di indagare cosa rimanga, a non grande distanza cronologica, di questa sensibilità albertiana nel Trattato della pittura di Leonardo, e quali echi se ne possono ravvisare nelle speculazioni di un pittore ormai vicino a noi come Paul Klee.

■ Leon Battista Alberti

«Questo assai datte comprenderai dalla natura» (1435-1436)

Si è più volte ribadita la necessità di considerare l'Alberti nella sua fisionomia completa e multiforme di grande umanista poliedrico, letterato, architetto, traduttore, lettore, postillatore, teorico.

Una delle grandi prove del genio artistico albertiano è senza alcun dubbio il trattatello De pictura, redatto prima in latino (1435) con una dedica al Marchese Giovan Francesco di Mantova, e l'anno successivo tradotto in volgare dallo stesso autore, con una significativa lettera dedicatoria a Filippo Brunelleschi affettuosamente chiamato dall'umanista «Pippo architetto».

In questo brano, tratto dal II dei tre libri che compongono il trattato, l'Alberti, dopo aver insistito sulla necessità per il pittore dell'osservazione diretta ed analitica della realtà visibile, si sofferma sui fenomeni naturali della luce e dell'ombra e sulle tecniche pittoriche ad essi connesse.

Resta a dire del ricevere de lumi¹. Ne dirozzamenti² di sopra assai dimostrammo quanto i lumi abiano forza a variare i colori ché³ insegnammo come istando uno medesimo colore⁴, secondo il lume et l'ombra che riceve altera sua veduta. Et dicemmo che 'l bianco e el nero al pittore exprimea l'ombra et il chiarore; tutti li altri colori essere al pittore come materia a quale agiugniesse più o meno ombra o lume. Adunque, lassando l'altre cose, qui solo resta a dire in che modo abbia il pittore usare suo bianco et nero. Dicono che li antiqui pictori Polignoto⁵ e Thimante⁶ usavano solo colori quattro et Aglaophon⁷ si

1. del ricevere de lumi: del posarsi della luce sui corpi.

2. Ne dirozzamenti: nei principi abbozzati, accennati sopra.

3. ché: dal momento che, visto che.

4. istando uno medesimo colore: pur rimanendo il colore sempre il medesimo.

5. Polignoto: pittore greco nativo di Taso, vissuto nel V sec. a.C., divenne famoso soprattutto per un ciclo di dipinti a Delfi che ritraevano la distruzione di Ilio (*Iliouperis*) e la discesa di Ulisse nell'Ade. È menzionato accanto al coevo Aglaofonte, poco dopo citato dall'Alberti, da Quintiliano (*Institutio oratoria* XII, 10, 3-4) come artista celebre per aver impostato il problema del volume e del colore.

6. Thimante: pittore greco attivo tra il V e l'inizio del IV secolo a.C., nominato da Cicerone (*Brutus* XVIII, 70) tra i pittori che non usarono più di quattro colori.

7. Aglaophon: v. nota 5.

maravigliano si dilettaſſe dipigniere in uno ſolo ſemplice colore, quaſi come fuſſe poco, in quanto extimavano grandiffimo numero di colori, ſe quelli optimi dipintori aveſſero eletti quelli pochi et ad uno copioſo artefice credeano convenirſi tutta la moltitudine de colori. Certo affermo che alla gratia e lode della pittura la copia⁸ et varietà de colori molto giova. Ma voglio coſi extimino i dotti che tutta la ſomma induſtria⁹ e arte ſta in ſapere uſare il bianco e 'l nero et in ben ſapere uſare queſti due convienſi porre tutto lo ſtudio e diligetia¹⁰, però che il lume et l'ombra fanno parere le coſe rilevate¹¹. Coſi il bianco e 'l nero fa le coſe dipinte parere rilevate et dà quella lode quale ſi dava ad Nitia pittore Athenieſe¹². Dicono che Zeusis¹³, antiquiſſimo et famoſiſſimo dipintore, fu quaſi prencipe¹⁴ delli altri in conoſcere la forza de lumi et dell'ombre; ad li altri poco fu data ſimile loda. Ma io quaſi mai extimerò mezzano dipintore quello quale non bene intenda che forza ogni lume et ombra tenga in ogni ſuperficie. Io dico i dotti et non dotti loderò quelli viſi¹⁵ quali come ſcolpiti parranno uſcire fuori della tavola et biaſimerò quelli viſi in quali vegga arte niuna altra che ſolo forſe nel diſegno. Vorrei io un buon diſegno ad una buona coſtitutione bene eſſere colorata. Coſi adunque inprima ſtudino circa¹⁶ i lumi e circa al ombre et pongano mente come quella ſuperficie più che l'altra ſia chiara in quale feriſcano i razzi del lume et come, dove manca la forza del lume, quel medeſimo colore diventa fuſco¹⁷. Et notino che ſempre contro al lume dal altra parte corriſponda l'ombra, tale che in corpo niuno¹⁸ ſarà parte alcuna luminata a chui non ſia altra parte diverſa¹⁹ obſcura.

Ma quanto ad imitare il chiarore col bianco et l'ombra col nero, admoniſco molto abino ſtudio ad conoſcere diſtinte ſuperficie quanto ciaſcuna ſia coperta di lume o d'ombra. Queſto aſſai datte²⁰ comprenderai dalla natura et quando bene le conoſcierai, ivi con molta avaritia²¹, dove biſogni, comincerai a porvi il bianco et ſubito contrario ove biſogni nero, però che con queſto bilanciare il bianco col nero molto ſi ſcorgie quanto le coſe ſi rilevino.

da *Della pittura*, edizione critica a cura di L. Mallè, Firenze, Sansoni, 1950, pp. 98-100

8. copia: abbondanza.

9. ~~omma~~ induſtria: la più grande abilità, perizia.

10. diligetia: impegno.

11. rilevate: in rilievo.

12. Nitia pittore Athenieſe: Nicia di Atene, pittore che operò nella ſeconda metà del iv ſec. a.C., curò in particolare la trattazione di luci ed ombre e l'evidenza plastica delle figure.

13. Zeusis: Zeus di Eraclea, viſſuto tra il v e il iv ſec. a.C. La ſua pittura fu caratterizzata da lievi chiaroſcuri e rilievi cromatici, e ſi ricorda anche il monocromatismo delle ſue pitture ſu marmo.

14. prencipe: il primo, latinismo (*princeps*).

15. Io... viſi: periodo alquanto oſcuro. Intendi coſi: io, pittore, loderò con il conſenſo dei dotti e degli indotti quei volti che...

16. circa: intorno a.

17. fuſco: oſcuro, cupo.

18. niuno: neſſuno.

19. diverſa: oppoſta.

20. aſſai datte: molto opportunamente.

21. avaritia: parsimonia, cautela.

Nel brano sopra riportato la volontà didascalica dell'autore si serve della consueta forma oratoria, cara a tutto il mondo umanistico, del ricorso alle auctoritates dell'antichità (da Cicerone a Quintiliano e Plinio), che diano sostegno e indiscutibile valore alle proprie riflessioni. Ma la concretezza delle osservazioni, riconduce, per altri versi, alla pratica di bottega, allo sperimentalismo dei pittori del tempo, attenti allo studio diretto di ogni fenomeno naturale, in quella temperie di grande ricerca e svelamento della natura che fa grande l'arte di questo secolo, che, non a caso, trova in Alberti uno dei grandi teorici della prospettiva. Ma l'insistenza sul concetto di ombra e luce, di chiaro e scuro, le tecniche più importanti da acquisire perché ad esse è legata la possibilità di dar rilievo alle cose, non può non farci pensare anche all'altro volto dell'Alberti letterato, l'autore delle *Intercentales*, del *Momus* e degli *Apologi*, in cui domina un'ironia cupa, una lucida analisi razionalistica e umbratile della realtà. Sole e buio, tenebre e luce, di tali contrasti è consapevole l'umanista che conosce a fondo l'essenza sfuggente e multiforme della realtà.

■ Leon Battista Alberti Ombra, fumo, fuliggine, cenere: la precarietà del vivere (1437)

Scritti in soli nove giorni nel dicembre del 1437, l'anno del soggiorno bolognese dell'umanista, gli Apologi albertiani sono cento brevi favole in latino dedicate all'amico ferrarese Marescalchi. Proponiamo qui alcuni apologhi con relativa traduzione in cui i motivi dell'ombra e della luce, del chiaro e dello scuro abbandonano il significato letterale che abbiamo visto nella trattazione pittorica per diventare cifre simboliche, meditazioni profonde sull'esistenza.

xxiii. Vermis nucem in qua esset ortus corrodebat. «O igitur ingrata atque impie!» dixit nux «mihine, quae te ut esses effeci, non desinis pestem inferre?» Respondit vermis: «Si genuisti ut inedia peream, iniuria est».

xxvi. Umbra hominis, ut esset maior, solis occasum optabat. Eadem, quom sibi una cum sole ipso pereundum esse intelligeret, solem in altissimo caeli gradu videri frustra desiderabat.

xxviii. Fuligo et cinis, fumo abeunte: «Heus frater» dicebant «nos relinques miseris!». His dixit fumus: «Quid mihi vobiscum negotii est? Vos tardae inertes atque inter vos minime convenientes torpescitis; ego coelum peto».

liv. Puer, quom radios solis amplexibus prehendere nequisset, obcludere inter volas manus eos elaborabat. Inquit umbra: «Desine inepte, nam res divinae carcere mortali nusquam detinentur».

TRADUZIONE

xxiii. Il verme rodeva la noce in cui era nato. «O ingrato sacrilego!» fece questa «perché non la finisci di arrecarmi ingiuria? Dopo tutto sono stata l'origine del tuo esistere!» Rispose il verme: «La vera ingiuria sarebbe se tu mi avessi generato per farmi morire di fame!».

xxvi. L'ombra dell'uomo, per diventare più grande, mostrava desiderio del tramonto. Non appena avvertì di dover scomparire assieme al sole, anelò invano di vedere il sole altissimo in mezzo al cielo.

xxviii. La fuliggine e la cenere dissero al fumo che stava svanendo: «Ci lasci proprio nella nostra miseria!». Al che il fumo replicò: «Vi son forse parente? Infiggardli e lenti ve ne state a infiacchire, del tutto dissimili. Io miro all'alto».

liv. Il fanciullo, non essendo riuscito ad abbracciare i raggi solari, si affaticava a chiuderli fra le palme delle mani. Disse l'ombra: «Falla finita, bischero: mai il carcere mortale potrà trattenere il divino».

da Apologhi, a cura di M. Ciccuto, Milano, Rizzoli, 1989, pp. 78-89

Il genere dell'opera riconduce certo ai grandi modelli favolistici dell'antichità, da Esopo a Fedro, alla tipologia dei fabliaux e dei bestiari medievali che stigmatizzavano vizi e virtù dell'uomo, nonché al gusto della "facezia" cara a tanto mondo umanistico (si pensi ad esempio a Poggio Bracciolini). Ma tali coordinate letterarie, accanto al sotterraneo umore cupo e irriverente che immediatamente evoca lo spirito dei Dialoghi di Luciano presente anche nelle Intercenales degli stessi anni, non bastano a giustificare l'originalità dell'opera albertiana. La semplicità didascalica delle brevi narrazioni non impedisce, anzi conferisce incisiva ed efficace immediatezza a riflessioni di una profondità ironica ma dolorosa e cosmica che sarà propria solo di grandi autori come l'Ariosto delle Satire e il Leopardi delle Operette morali. La noce e il verme, il sole e il tramonto, la vita e la morte, la forza di costruire e razionalizzare che nasce dalla coscienza dei limiti e del caos.

«L'architetto, che per l'Alberti è quasi il culmine della scienza e dell'arte, che ristruttura la convivenza umana edificando le città, spinto dai segni e indizi ritrova "quello che sta sotto, entro dalla terra ascoso", le cose occultissime. Radici occulte e ragioni nascoste, da un lato; apparenze strane e illusioni fantastiche dall'altro – nell'Alberti la dicotomia si fa sempre più netta. La divergenza fra un tessuto formale razionale e un turbinoso fiume di illusioni si presenta in aspetti sempre più sconcertanti, ma anche in modi sempre più netti. Si direbbe quasi che la forte accentuazione del significato delle forme e leggi razionali faccia esplodere, per contro, l'irrazionalità travolgente della vita. Mentre il tecnico e lo scienziato definisce e isola le strutture dell'essere, il moralista e l'artista insegue e disegna l'irrazionale moto dell'esistenza. Di qui un'antinomia sempre più profonda e insanabile, fra rigore e armonia da un lato e follia fantastica dall'altro, fra compostezza e bizzarria, fra misura e assurdo, fra classica naturalezza e pazzo sfrenarsi di passioni. Primo punto di crisi, l'uomo: nell'uomo, in cui tanta parte della trattatistica quattrocentesca collocava l'immagine di Dio, il nodo e il vincolo del mondo, l'artefice dell'unità sociale, l'Alberti vede sempre più chiaramente il momento di frattura di un ordine, di una natura, di una ragione: l'uomo come principio di indeterminatezza, possibilità di rivolta e di colpa, di offesa e di male – l'uomo è tutto quello che alla vicenda umana è legato di miti e di credenze, di dei e di forze dall'umanità messe in moto e scatenate.

Questo senso di una scissione originaria, di una contraddizione che spacca il reale alle radici, affiora assai presto nell'opera albertiana – e si manifesta nell'ironia amara, nel senso quasi disperato della sconfitta che attende sempre la virtù e la ragione, nella coscienza dell'ineluttabile decadere delle cose, dell'assurdità della vita e della necessità della morte» (R. Contarino 1984, pp. 27-28).

.....

Leonardo da Vinci

17

Arte e scienza

Nel Trattato della pittura i pensieri di Leonardo affrontano con pari impegno problemi filosofico-scientifici e problemi artistici. La pittura, dice Leonardo, è «nipote di natura e parente di Dio». Essa infatti può riprodurre tutte le cose del creato con una precisione e verosimiglianza che nessun'altra arte può raggiungere; e può altresì raffigurare cose e situazioni fantastiche, che superano la realtà attuale, quasi gareggiando, nei limiti umani, con la potenza creativa divina.

Questo imitare, riprodurre e infine creare non è però per Leonardo un fatto puramente "estetico". Si tratta invece di un'attività essenzialmente conoscitiva e anzi e prima ancora di un nuovo modo di concepire la conoscenza e la sapienza, che non è per nulla frutto di discorsi retorici, di dimostrazioni dialettiche o di contese verbali, ma della capacità tecnica di analizzare e riprodurre il fenomeno. Il disegno è appunto un primo passo tecnico e conoscitivo. Esso non si limita all'osservazione generica e superficiale, ma pone precise domande alla natura, la analizza e la investiga nei suoi meccanismi nascosti, cerca di copiarli e di immaginarli e, su tale base, progetta, con l'aiuto della matematica, la costruzione di macchine e congegni che sperimentalmente verifichino nella realtà la conoscenza acquisita.

Di qui l'esaltazione delle arti meccaniche, che in Leonardo si fondono strettamente con l'arte e con la scienza, disegnando, con straordinario anticipo, l'immagine di una nuova sapienza e di una nuova cultura.

[Trattato della pittura]

Nessuna umana investigazione si può dimandare¹ vera scienza, se essa non passa per le matematiche dimostrazioni e se tu dirai che le scienze che principiano e finiscono nella mente abbiano verità, questo non si concede, ma si nega per molte ragioni; e prima che in tali discorsi mentali non accada esperienza, senza la quale
5 nulla dà di sé certezza.

Fuggi i precetti di quelli speculatori² che³ loro ragioni non son confermate dalla esperienza.

La sperienza non falla, ma sol fallano i nostri giudizi, promettendosi di lei cose che non sono in sua potestà.⁴

10 A torto si lamentano li omini della esperienza, li quali, con somme rampogne, quella accusano esser fallace. Ma lascino stare essa esperienza e voltate⁵ tale lamentazione contro alla vostra ignoranza, la quale vi fa trascorrere, coi vostri vani e stolti desideri, a impromettervi di quelle cose che non sono in sua potenza, dicendo quella esser fallace. A torto si lamentano li omini della innocente esperien-
15 za, quella spesso accusando di fallacie e di bugiarde dimostrazioni.

Ma prima farò alcuna esperienza, avanti ch'io più oltre proceda, perché la mia intenzione è allegare⁶ prima l'esperienza, e poi con la ragione dimostrare perché tale esperienza è costretta in tal modo ad operare.

20 E questa è la vera regola come li speculatori delli effetti naturali hanno a procedere, e, ancora che⁷ la natura cominci dalla ragione e termini nella esperienza, a noi bisogna seguitare in contrario, cioè cominciando, come sopra dissi, dalla speranza, e con quella investigare la ragione. [...]

¹ dimandare: definire.

² speculatori: pensatori.

³ che: le cui.

⁴ promettendosi... potestà: attendendosi dall'esperienza ciò che essa non può dare.

⁵ lascino... e voltate: si noti il brusco passaggio dalla terza persona alla seconda.

⁶ allegare: produrre a sostegno, addurre quale elemento imprescindibile.

⁷ ancora che: sebbene.

Dicono quella cognizione⁸ esser meccanica la quale è partorita dall'esperienza, e quella esser scientifica che nasce e finisce nella mente, e quella essere semimeccanica che nasce dalla scienza e finisce nella operazione manuale. Ma a me pare che
 25 quelle scienze siano vane e piene di errori le quali non sono nate dall'esperienza, madre d'ogni certezza, e che non terminino in nota esperienza, cioè che la loro origine o mezzo o fine non passa per nessuno de' cinque sensi. E se noi dubitiamo
 30 della certezza di ciascuna cosa che passa per i sensi, quanto maggiormente dobbiamo dubitare delle cose ribelli ad essi sensi,⁹ come dell'essenza di Dio e dell'anima e simili, per le quali sempre si disputa e contende. E veramente accade che sempre ove manca la ragione suppliscono le grida, la qual cosa non accade nelle cose certe. Per questo diremo che ove si grida non è vera scienza, perché la verità ha un sol termine, il quale essendo pubblicato,¹⁰ il litigio resta in eterno distrutto,
 35 e s'esso litigio resurge, ella è bugiarda e confusa scienza e non certezza rinata. Ma le vere scienze son quelle che la sperienza ha fatto penetrare per i sensi e posto silenzio alla lingua de' litiganti, e che non pasce di sogni i suoi investigatori, ma sempre sopra i primi veri e noti principi procede successivamente e con vere sequenze insino al fine, come si dinota nelle prime matematiche, cioè numero e misura, dette aritmetica e geometria, che trattano con somma verità della quantità
 40 discontinua e continua. Qui non si arguirà che due tre facciano più o men che sei, né che un triangolo abbia i suoi angoli minori di due angoli retti, ma con eterno silenzio resta distrutta ogni arguizione,¹¹ e con pace sono fruite dai loro divoti, il che far non possono le bugiarde scienze mentali. E se tu dirai tali scienze vere e
 45 note essere di specie meccaniche, imperocché non si possono finire se non manualmente, io dirò il medesimo di tutte le arti che passano per le mani degli scrittori, le quali di specie di disegno, membro della pittura; e l'astrologia e le altre passano per le manuali operazioni, ma prima sono mentali com'è la pittura, la quale è prima nella mente del suo speculatore e non può pervenire alla sua perfezione senza la manuale operazione; della qual pittura i suoi scientifici e veri
 50 principi prima ponendo che cosa è corpo ombroso e che cosa è ombra primitiva ed ombra derivativa, e che cosa è lume, cioè tenebre, luce, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto e quiete, le quali solo con la mente si comprendono senza opera manuale; e questa sarà la scienza della pittura, che resta nella
 55 mente de' suoi contemplanti, dalla quale nasce poi l'operazione assai più degna della predetta contemplazione o scienza. [...]

Se tu sprezzerei la pittura, la quale è sola imitatrice di tutte le opere evidenti di natura, per certo tu sprezzerei una sottile invenzione, la quale con filosofica e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme: aire, siti, piante, animali,
 60 erbe, fiori, le quali sono cinte di ombra e lume. E veramente questa è scienza e legittima figlia di natura, perché la pittura è partorita da essa natura; ma per dir più corretto, diremo nipote di natura, perché tutte le cose evidenti sono state partorite dalla natura, dalle quali cose è nata la pittura. Adunque rettamente la chiameremo nipote di essa natura e parente d'Iddio.

65 Se il geometra riduce ogni superficie circondata da linee alla figura del quadrato ed ogni corpo alla figura del cubo, e l'aritmetica fa il simile con le sue radici cube e quadrate, queste due scienze non si estendono se non alla notizia della quantità continua e discontinua, ma della qualità non si travaglia,¹² la quale è bellezza delle opere di natura ed ornamento del mondo.

70 Il pittore è padrone di tutte le cose che possono cadere in pensiero all'uomo, perciò che s'egli ha desiderio di vedere bellezze che lo innamorino, egli è signore

⁸ cognizione: nozione, tipo di conoscenza.

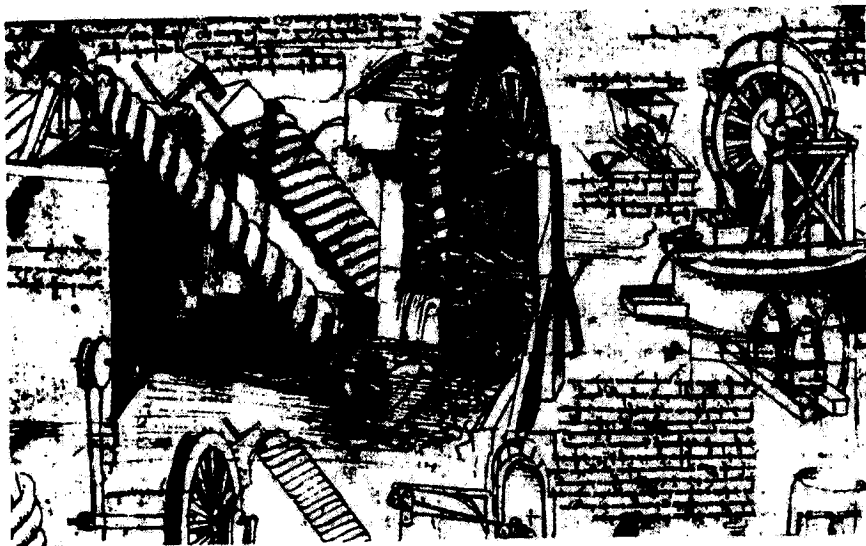
⁹ ribelli... sensi: che non possono essere oggetto di percezione sensoriale.

¹⁰ pubblicato: reso pubblico, noto a tutti.

¹¹ arguizione: argomentazione o congettura.

¹² non si travaglia: non si occupa.

Un disegno
di Leonardo.



di generarle, e se vuol vedere cose mostruose che spaventino o che sieno buffonesche e risibili o veramente compassionevoli, ei n'è signore e creatore. [...]

O maravigliosa scienza, tu riservi in vita le caduche bellezze de' mortali,¹³ le quali hanno più permanenza che le opere di natura, le quali al continuo sono variate dal tempo, che le conduce alla debita vecchiezza! E tale scienza ha tale proporzione¹⁴ con la divina natura, quale l'hanno le sue opere con le opere di essa natura, e per questo è adorata. [...]

Non vede la immaginazione cotal' eccellenza qual vede l'occhio, perché l'occhio riceve le specie, ovvero similitudini degli oggetti e li dà all'impressiva,¹⁵ e da essa impressiva al senso comune, e li è giudicata. Ma la immaginazione non esce fuori da esso senso comune, se non in quanto essa va alla memoria, e li ferma e li muore, se la cosa immaginata non è di molta eccellenza. Ed in questo caso si ritrova la poesia nella mente, ovvero immaginativa del poeta, il quale finge le medesime cose del pittore, per le quali finzioni egli vuole equipararsi ad esso pittore; ma invero ei n'è molto remoto. Adunque in tal caso di finzione diremo con verità essere tal proporzione dalla scienza della pittura alla poesia, qual è dal corpo alla sua ombra derivativa, ed ancora maggiore proporzione, conciossiacché l'ombra di tal corpo almeno entra per l'occhio al senso comune, ma la immaginazione di tale corpo non entra in esso senso, ma li nasce nell'occhio tenebroso; oh che differenza è dall'immaginare tal luce nell'occhio tenebroso al vederla in atto fuori delle tenebre! Se tu, poeta, figurerai la sanguinosa battaglia, si sta con la oscura e tenebrosa aria, mediante il fumo delle spaventevoli e mortali macchine, miste con la stessa polvere intorbidatrice dell'aria, e la paurosa fuga de' miseri spaventati dall'orribile morte. In questo caso il pittore ti supera, perché la tua penna sarà consumata innanzi che tu descriva appieno quel che immediate¹⁶ il pittore ti rappresenta con

¹³ *riservi in vita... mortali*: mantieni in vita le bellezze umane, che periscono in breve tempo.

¹⁴ *ha tale proporzione*: è in rapporto con...

¹⁵ *impressiva*: la facoltà sensitiva o sensibile, la cui unificazione avviene (come subito dopo viene detto) mediante il sensorio comune o senso sen-

so. Il sensorio o senso comune presenta poi le sue immagini unificate all'intelletto che opera con i concetti e i giudizi. In questa ricostruzione del processo conoscitivo Leonardo segue da vicino le teorie aristoteliche.

¹⁶ *immediate*: in maniera immediata.

la sua scienza. E la tua lingua sarà impedita dalla sete ed il corpo dal sonno e dalla fame, prima che tu con parole dimostri ¹⁷ quello che in un istante il pittore ti dimostra. Nella qual pittura non manca altro che l'anima delle cose finte, ed in ciascun corpo è la integrità di quella parte che per un solo aspetto può dimostrarsi. Diremo adunque la poesia essere scienza che sommamente opera negli orbi, e la pittura fare il medesimo ne' sordi, ma tanto resta più degna la pittura quanto ella serve a miglior senso. Solo il vero ufficio del poeta è fingere parole di gente che insieme parlino, e sol queste rappresenta al senso dell'udito tanto come naturali, perché in sé sono naturali, create dalla umana voce; ed in tutte le altre conseguenze è superato dal pittore. Ma molto più senza comparazione sono le varietà in che s'estende la pittura che quelle in che s'estendono le parole; perché infinite cose farà il pittore, che le parole non potranno nominare, per non avere vocaboli appropriati a quelle.

¹⁷ *dimostri*: esponga, racconti.

L'autore

Leonardo nacque a Vinci nel 1452 e morì in Francia nel 1519. La sua formazione intellettuale avvenne lontano dagli ambienti letterari e filosofici. Sostanzialmente egli fu un autodidatta, e come tale conobbe e utilizzò la grande cultura umanistica fiorentina. Soprattutto Leonardo si formò nelle botteghe dei tecnici, degli artigiani e dei pittori e come pittore raggiunse quella fama di artista tra i più grandi del Rinascimento che tuttora lo accompagna. Protetto dai Medici e da Ludovico il Moro, egli si segnalò anche per il suo genio versatile e per opere audaci e originalissime di ingegneria e idraulica. La sua fama di teorico e di pensatore si è invece imposta agli storici solo in tempi recenti, quando si cominciò a studiare l'ingente mole di appunti disorganici e spesso occasionali che Leonardo stese nel corso della sua vita. Che peso effettivo ebbero, quanto furono realmente conosciute le idee teoriche di Leonardo nel Rinascimento e nel primo Seicento? Non lo sappiamo, anche se vi è il fondato sospetto che esse siano circolate assai più che non si creda. Di certo vi è che sin dal 1651 era stato edito, sotto il nome di Leonardo, un *Trattato della pittura* che è in realtà opera di un allievo sulla base di appunti e pensieri del maestro. Tra le edizioni moderne dei manoscritti spicca quella in otto volumi, a cura dell'Accademia dei Lincei (1891-1904), del cosiddetto *Codice Atlantico*, ricco di tavole, disegni, progetti, annotazioni diverse.

Leonardo fu un genio universale e nel contempo solitario, per il carattere di assoluta originalità del suo pensiero, che non si lascia inquadrare nelle tradizionali partizioni disciplinari che separano l'arte dalla filosofia e queste dalla tecnica e dalla scienza. Tali attività formano invece in Leonardo un tutt'uno: l'idea e la pratica di un unico progetto immaginativo e creativo. In questo progetto confluiscono almeno tre grandi filoni: la concezione neoplatonica del cosmo e in particolare il parallelo tra l'uomo e l'universo sulla base dei concetti di microcosmo e macrocosmo (ma Leonardo rifiuta l'animismo dei neoplatonici e ad esso sostituisce l'idea di un ordine meccanico e matematico del mondo); le teorie fisiche del movimento (*impetus*) sostenute dai maestri dell'università di Parigi (Buridano e altri); l'esperienza del mondo dei tecnici e degli artigiani del suo tempo.

Dalla sintesi di questi elementi nasce l'idea della scienza intesa come unione di esperienza e di ragionamento matematico, fusi nella concreta pratica tecnica. Come è stato osservato da Ludovico Geymonat, abbiamo in Leonardo il primo esempio di una mentalità da "scienziato ingegnere" moderno. Tutto ciò con un anticipo stupefacente di secoli. E non meno straordinario è il precorritimento dei classici principi del metodo galileiano: la sapienza è figlia dell'esperienza (ripete spesso Leonardo) e tuttavia essa diviene propriamente scienza solo con l'applicazione della matematica e con l'uso degli strumenti meccanici matematici.

115

mente progettati. L'uomo infatti deve risalire dall'esperienza alle "ragioni", cioè alle leggi che governano in modo meccanico e necessario i fenomeni naturali.

Questa nuova visione del sapere rifiutava in blocco la sapienza puramente verbale e astratta del Medioevo, le sue "autorità" filosofiche, letterarie o teologiche, le infinite e inconcludenti dispute dialettiche; rifiutava altresì le immaginazioni e superstizioni metafisiche e religiose, le credenze relative alle anime, spiriti e demoni, tutte cose che Leonardo, come diceva, lasciava volentieri dibattere ai frati, «li quali per ispirazione sanno tutti li segreti». Per parte sua invece si applicava alla soluzione di problemi e progetti concreti, nei quali oggi riconosciamo il suo genio anticipatore e novatore. In effetti, studiando il movimento, Leonardo arrivò a intuire il moderno principio di inerzia, nonché i principi di composizione delle forze e del piano inclinato. Sulla base delle sue intuizioni egli elaborò e in parte anche realizzò grandiosi progetti idraulici, nei quali utilizzò la sua scoperta del principio dei vasi comunicanti. Ma i suoi studi si estesero poi ai più disparati campi del sapere. Asserì l'analogia tra il fenomeno della luce e i fenomeni ondulatori. Spiegò in geologia l'origine dei fossili. Dimostrò che la terra riflette la luce solare in modo analogo alla luna, sicché essa deve essere considerata come un semplice corpo celeste.

Svolse numerose e notevoli osservazioni anatomiche (dal funzionamento dell'occhio alla circolazione del sangue e ai muscoli e alle valvole del cuore), che traduceva in splendidi disegni. E del resto il suo interesse di "naturalista" era posto nel contempo al servizio della sua attività di pittore e cioè di imitatore della natura. A tutto ciò si aggiungano gli studi sul volo, i progetti di innumerevoli macchine, armi e fortificazioni, nella consapevole volontà di aprirsi la via verso quel dominio tecnico della natura che doveva diventare, ma molto più tardi, l'essenza del pensiero scientifico.

3.3 Leonardo da Vinci

L'impalpabile nella pittura: ombra, luce, fumo, polvere (DAL 1490)

Pubblicato per la prima volta solo nel corso del Seicento a Parigi, il Trattato della pittura di Leonardo faceva parte di quel prezioso materiale finito alla morte dell'artista, nel 1519, nelle mani del suo allievo Melzi e disperso dai figli di quest'ultimo negli anni Settanta del Cinquecento.

Le considerazioni qui riportate presentano sì carattere squisitamente tecnico, configurandosi come soluzioni pratiche consigliate all'artista intento alla rappresentazione di certi fenomeni naturali, ma evocano anche suggestioni più profonde e meditative che scaturiscono dalla percezione del sensibile.

464. Della polvere

La polvere che si leva¹ per il corso² d'alcun animale, quanto più si leva, più è chiara, e così più è oscura, quanto meno s'innalza, stante essa infra il sole e l'occhio.

465. Del fumo

Il fumo è più trasparente ed oscuro inverso³ gli estremi delle sue globulenze⁴ che inverso i loro mezzi.

Il fumo si muove con tanto maggiore obliquità, quanto il vento suo motore è più potente.

Sono i fumi di tanti vari colori, quante sono le varietà delle cose che li generano.

I fumi non fanno ombre terminate⁵, ed i loro confini sono tanto meno noti⁶, quanto essi sono più distanti dalle loro cause; e le cose poste dopo loro sono tanto meno evidenti, quanto i gruppi del fumo sono più densi; e tanto più son bianchi, quanto sono più vicini al principio e più azzurri inverso il fine.

Il fuoco parrà tanto più scuro, quanto maggior somma di fumo s'interporrà infra l'occhio ed esso fuoco.

Dove il fumo è più remoto, le cose sono da esso meno occupate.

Fà il paese con fumo ad uso di⁷ spessa nebbia, nella quale si vedano fumi in diversi luoghi con le loro fiamme ne' principi illuminatrici delle più dense globulenze d'essi fumi; ed i monti più alti, più sieno evidenti che le loro radici, come fare si vede nelle nebbie.

533. Che cosa è ombra

L'ombra, nominata per il proprio vocabolo⁸, è da esser chiamata alleviazione⁹ di lume applicato alla superficie de' corpi, della quale il principio è nel fine della luce, ed il fine è nelle tenebre.

534. Che differenza è da ombra a tenebre

La differenza che è da ombra a tenebre è questa, che l'ombra è alleviamento¹⁰ di luce, e tenebre è integralmente privazione di essa luce.

535. Da che deriva l'ombra

L'ombra deriva da due cose dissimili l'una dall'altra, imperocché l'una è corporea e l'altra è spirituale: corporea è il corpo ombroso, spirituale è il lume; adunque lume e corpo son cagione dell'ombra.

537. Che cosa è ombra e lume, e qual è di maggior potenza

Ombra è privazione di luce, e sola opposizione de' corpi densi opposti ai raggi luminosi; ombra è di natura delle tenebre, lume è di natura della luce; l'uno nasconde e l'altro dimostra; sono in sempre compagnia congiunti ai corpi; e

1. si leva: si solleva.
2. il corso: la corsa.
3. inverso: verso.
4. globulenze: addensamenti.
5. terminate: nette, ben delineate.
6. noti: distinti, definiti.
7. ad uso di: come.
8. nominata... vocabolo: propriamente detta.
9. alleviazione: diminuzione, o me il successivo alleviamento.
10. alleviamento: v. nota precedente.

l'ombra è di maggior potenza che il lume, imperocché quella proibisce e priva interamente i corpi della luce, e la luce non può mai cacciare in tutto l'ombra dai corpi, cioè corpi densi.

538. *Che sia ombra e tenebre*

L'ombra è diminuzione di luce; tenebre è privazione di luce.

dal *Trattato della pittura*, a cura di A. Zevi, Roma, Savelli, 1982, pp. 196-238

Queste annotazioni leonardiane non vanno disgiunte dalla funzione attribuita dalla sensibilità umanistica ad ogni forma d'arte. La pittura non si limita a rappresentare, ma si pone come strumento conoscitivo della realtà, come tramite interpretativo del mondo e della natura.

In un altro punto del suo Trattato Leonardo stabilisce un legame profondo fra l'operare dell'artista ed il conoscere del filosofo, affermando che la pittura ha il potere di cogliere «nella superficie, colori e figure di qualunque cosa creata dalla natura [...] e la filosofia penetra dentro ai medesimi corpi, considerando in quelli le lor proprie virtù, ma non riman soddisfatta con quella verità che fa il pittore, che abbraccia in sé la prima verità di tali corpi, perché l'occhio meno s'inganna». L'attività pittorica, umanisticamente fondata sull'osservazione minuziosa di ogni cosa, costituisce dunque il primo solido e reale approccio conoscitivo alla realtà, coglie l'anima, il principio di movimenti, meccanismi, fenomeni, poi indagati dagli strumenti speculativi della filosofia.

Se il Leonardo pittore si limita dunque alla formulazione degli espedienti tecnici relativa alla rappresentazione degli oggetti (in questo caso, la polvere, il fumo, l'indeterminatezza dei contorni, il rapporto fra luce, ombra, tenebre), al tempo stesso offre tali oggetti alla meditazione del filosofo che ne fa cifra simbolica, enigmatica chiave di lettura sul senso stesso dell'esistenza.

L'influsso dell'ingegno poliedrico dell'Alberti su un altro grande genio multiforme come Leonardo oltre che presumibile è provato anche da accurate indagini documentarie. Si sa, ad esempio, da un manoscritto degli anni '80 del Quattrocento (Ashurnham II) che Leonardo conobbe probabilmente nella redazione in volgare e postillò minuziosamente il trattatello sulla pittura dell'Alberti, per quanto non lo menzioni mai apertamente. Ma di là da queste necessarie precisazioni è opportuno sottolineare come le annotazioni leonardiane non vadano disgiunte dalla funzione attribuita dalla sensibilità umanistica ad ogni forma d'arte. La pittura non si limita a rappresentare, ma si pone come strumento conoscitivo della realtà, come tramite interpretativo del mondo e della natura.

.....

- 1 si leva: si solleva.
- 2 il corso: la corsa.
- 3 inverso: verso.
- 4 globulenze: addensamenti.
- 5 terminate: nette, ben definite.
- 6 noti: distinti, definiti.
- 7 ad uso di: come.
- 8 nominata... vocabolo: principalmente detta.
- 9 alleviazione: diminuzione.
- 10 alleviamento: v. nota precedente.

Michelangelo, per la sua opera artistica (nel campo della pittura, della scultura e dell'architettura), è un rappresentante sommo della civiltà rinascimentale, di cui esprime tanto l'aspirazione alla forma perfetta quanto l'inquietudine sotterranea. La sua lunga vita (dal 1475 al 1564) ha coinciso con l'intera stagione rinascimentale, svolgendosi fra la Firenze medicea e la Roma papale, vale a dire in due centri fondamentali dell'arte e della cultura del Cinquecento. La sua complessa personalità ha lasciato il segno anche in campo poetico, dove, nonostante un fondamentale "dilettantismo", ha saputo rinnovare la tradizione lirica petrarchesca, innestandovi, attraverso uno stile personale, oscuro e tortuoso, ma molto potente, nuove problematiche morali e la lezione della sua attività artistica. Le sue Rime sono interessanti proprio per questa congiunzione fra letteratura e arte, che è un aspetto non secondario del Rinascimento. Il capitolo, dopo una breve antologia delle poesie michelangiolesche, presenta due Percorsi di approfondimento: il primo riguarda le biografie e autobiografie di artisti, il secondo i rapporti fra letteratura e arti figurative.

1. Per qual mordace lima

Per qual mordace lima
dicresce e manca ognior tua stanca spoglia,
anima inferma?¹ or quando fie ti sciolgia
da quella il tempo², e torni ov'eri, in cielo,
5 candida e lieta prima³,
deposto il periglioso e mortal velo⁴?
Ch'ancor ch'i' cangi 'l pelo
per gli ultim'anni e corti⁵,
cangiar non posso il vechio mie antico uso⁶,
10 che con più giorni più mi sforza e preme⁷.
Amore, a te nol celo,
ch'i' porto invidia a' morti⁸,
sbigotito e confuso,
sì di sé meco l'alma trema e teme⁹.
15 Signior, nell'ore streme,
stendi vēr me le tue pietose braccia:
tòmm'a me stesso¹⁰, e famm'un che ti piaccia¹¹.

dalle *Rime*, in *Rime e lettere*, a cura di P. Mastrocola, Torino, Utet, 1992, pp. 206-207

■ Il madrigale fu composto intorno al 1550.

Metro: aBBCaCcdEFcdEFll.

1. **Per qual... anima inferma?**: o anima malata, per quale *lima* che corrode (= il tempo), la tua *stanca spoglia* (= il corpo) si consuma e viene meno sempre più (*ognior*)?

2. **or quando... il tempo**: quando accadrà che il tempo ti sciolga da quella spoglia?

3. **prima**: di scendere sulla terra.

4. **periglioso... velo**: il corpo che costituisce l'involucro dell'anima, mortale e *periglioso* perché offusca la nobiltà dell'anima e tende a trascinarla nella propria corruzione.

5. **Ch'ancor... corti**: e benché io faccia i capelli bianchi nei brevi ultimi anni della mia vita.

6. **uso**: l'abitudine a peccare.

7. **che con più... preme**: che col crescere degli anni si impadronisce sempre più di me.

8. **Amore... morti**: Amore a te non nascondo che invidio i morti (in quanto i morti sono liberi dal corpo e quindi dall'uso a peccare).

9. **sì di sé... teme**: a tal punto l'anima, finché è con me, fino a quando io vivo (*meco*), teme e trema per la sua sorte (*di sé*).

10. **tòmm'a me stesso**: toglimi a me stesso.

11. **e famm'un che ti piaccia**: e fammi uno che ti piaccia, rendimi puro in modo che ti possa piacere.

4. Non ha l'ottimo artista alcun concetto

Non ha l'ottimo artista alcun concetto,
ch'un marmo solo in sé non circoscriva
col suo superchio¹, e solo a quello² arriva
la man che ubbidisce all'intelletto.

- 5 Il mal ch'io fuggo, e 'l ben ch'io mi prometto,
in te donna leggiadra, altera e diva,
tal si nasconde³, e perch'io più non viva,
contraria ho l'arte al disiato effetto⁴.

- 10 Amor dunque non ha⁵, né tua beltate,
o durezza, o fortuna, o gran disdegno,
del mio mal colpa, o mio destino o sorte,

se⁶ dentro del tuo cor morte e pietate
porti in un tempo, e che⁷ 'l mio basso ingegno
non sappia, ardendo, trarne altro che morte.

da *Rime*, in *Rime e lettere cit.*, pp. 196-198

■ Il sonetto fu composto intorno al 1540 per Vittoria Colonna.

Metro: ABBA ABBA CDE CDE.

1. **Non ha... col suo superchio**: anche il più grande scultore non ha alcuna intuizione artistica che un solo marmo non contenga in sé, circoscritta dal *superchio* di pietra, quello che l'artista deve eliminare per ottenere la statua.

2. **solo a quello**: a quell'intuizione, alla statua.

3. **il mal... si nasconde**: allo stesso modo (*tal*), cioè come l'opera d'arte si nasconde latente nel blocco di marmo, così il male che fuggo (il disdegno amoroso) e il bene che mi riprometto (la corrispondenza amorosa) sono celati in te, donna bella, nobile e divina.

4. **perch'io... effetto**: e perché (affinché) io non viva, la mia arte (cioè le mie forze) non riesce ad ottenere l'effetto desiderato (rilevare in te il bene che vi si nasconde). Il poeta paragona dunque l'attività dello scultore, che libera dalla pietra l'idea artistica che vi è contenuta, al suo amore che cerca di trarre fuori dalla donna quella corrispondenza d'affetti che potenzialmente è ospitata nel suo cuore.

5. **non ha**: da collegare con *del mio mal colpa*; soggetti sono *Amore* e i sostantivi che seguono fino a *sorte*. Il poeta vuol dire che la colpa del suo dolore non è da attribuire ad un fatto esterno ma alla sua incapacità di suscitare amore nel cuore della donna.

6. **se**: dal momento che.

7. **e che**: e per il fatto che.

5. Sì come per levar, donna, si pone

Sì come per levar¹, donna, si pone²
in pietra alpestra e dura
una viva figura,
che là più cresce u' più la pietra scema³;

- 5 tal alcun'opre buone,
per l'alma che pur trema,

■ La lirica è dedicata a Vittoria Colonna ed è stata composta intorno al 1540.

Metro: madrigale, secondo lo schema AbbCacDEcdE. Il v. 9 è legato alla rima c da semplice assonanza.

1. **per levar**: attraverso il levare, il togliere, l'atto di scolpire il marmo.

2. **si pone**: si ottiene. Il verbo "porre" segna un immediato contrasto con il verbo "levare".

3. **che... scema**: che cresce e si forma quanto più la pietra viene eliminata.

celsa il superchio della propria carne⁴
 co' l'inculta sua cruda e dura scorza⁵.
 Tu pur dalle mie streme
 10 parti puo' sol levarne,
 ch'in me non è di me voler né forza⁶.

dalle *Rime*, in *Rime e lettere* cit., pp. 198-199

4. *tal... carne*: nello stesso modo il corpo (il *superchio della propria carne*) nasconde quel po' di buono che c'è in noi (*alcun'opre buone*) grazie all'anima che freme (imprigionata com'è nel corpo).

5. *scorza*: la pelle.

6. *Tu pur... forza*: soltanto tu puoi levare qualcosa dalla superficie del mio corpo, poiché io non ho né la volontà né la forza di farlo.

I due componimenti istituiscono un parallelo fra l'arte della scultura e il rapporto con la donna (Vittoria Colonna, la poetessa romana con la quale Michelangelo ebbe un intenso rapporto spirituale). In entrambi la scultura fornisce il primo termine della similitudine, l'esperienza intima il secondo. Teoria dell'arte, introspezione psicologica e tensione morale sono mirabilmente fusi nei due testi. Per Michelangelo la materia, cioè il marmo (la «pietra alpestra e dura») imprigiona la forma artistica (la «viva figura»). L'opera d'arte è potenzialmente contenuta nel blocco di marmo, così che l'«ottimo artista» ha il compito di togliere («levar») il «superchio», la pietra superflua che nasconde quella forma perfetta e viva che corrisponde all'idea dell'artista. L'atto di scolpire la pietra (distinto implicitamente da quello del modellare la creta) è una specie di lotta con la materia ostile e consiste nel togliere, non nel mettere: più si toglie materia inerte, più cresce e prende vita la creazione artistica.

Questa concezione, d'ispirazione platonica (giacché grande rilievo vi ha l'idea, il «concetto» dell'artista) e in qualche modo eroica, è paragonata a due situazioni spirituali diverse. Nel sonetto lo sforzo di dar forma a qualcosa di potenziale è attribuito al poeta, in quanto interlocutore della donna: il cuore della donna contiene potenzialmente «morte» e «pietate», indifferenza e amore, e il poeta (come uno scultore che lotta invano con la pietra) constata che la sua «arte» metaforica gli è «contraria» (v.8) e si tormenta che il suo «basso ingegno» non riesca a ricavare «altro che morte» (v. 14). Nel madrigale la situazione è rovesciata: è la donna che ha la capacità di agire sul poeta liberando le potenzialità migliori della sua anima imprigionata nel corpo. Come lo scultore, la donna lotta contro la «cruda e dura scorza» dell'uomo che nasconde la sua sfera intima e spirituale.

Il rapporto fra l'uomo e la donna è delineato secondo concetti compatibili col petrarchismo, per quanto concerne sia lo sforzo maschile di far innamorare la donna, sia l'effetto positivo che l'immagine femminile esercita sull'uomo. Tuttavia il nesso, o meglio la compenetrazione, fra teoria della scultura e tradizione amorosa conferisce ai due concetti un'asprezza formale e un tormento emotivo del tutto originali. Il che può servire ad illuminare la stessa opera artistica di Michelangelo, ispirata da un'ansia mai appagata di elevazione ed espressione, da uno sforzo di plasmare la materia mai placato, che sfocia, negli ultimi anni, nei capolavori del «non finito» (i Prigioni, la Pietà Rondanini).

.....

La larga diffusione che ebbe nel Cinquecento il genere della BIOGRAFIA, nel solco della tradizione umanistica avviata da Petrarca e da Boccaccio, si spiega con l'interesse, tutto rinascimentale, per le personalità d'eccezione, capaci di grandi imprese nei diversi campi dell'attività umana. La vita del santo cede il passo a quella dell'uomo illustre, modellata su esempi classici, ma profondamente legata al clima dell'epoca. È significativo che la biografia dei viri illustres (i condottieri e i poeti) si allarghi agli artisti (pittori, scultori, architetti) che acquistarono nel Rinascimento una dignità analoga a quella dei letterati. Il capolavoro del genere è l'opera di Giorgio Vasari (Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti), ricca di notizie biografiche e di spunti di critica d'arte: dalla Vita di Michelangelo, che rappresenta per Vasari il vertice dell'arte del suo tempo, riportiamo due passi. Ad essi facciamo seguire un episodio della Vita di Benvenuto Cellini, il massimo esempio di autobiografia d'artista del Cinquecento, un genere che segnala ulteriormente l'interesse rinascimentale per la personalità artistica d'eccezione.

■ Giorgio Vasari L'eccezionalità di Michelangelo (1550)

Mentre gl'industriosi ed egregi spiriti col lume del famosissimo Giotto¹ e de' seguaci suoi si sforzavano dar saggio al mondo del valore che la benignità delle stelle e la proporzionata mistione degli umori aveva dato agl'ingegni loro², e desiderosi di imitare con l'eccellenza dell'arte la grandezza della natura³, per venire il più che potevano a quella somma cognizione, che molti chiamano intelligenza, universalmente, ancora che indarno, si affaticavano⁴, il benignissimo Rettore del Cielo volse clemente gli occhi alla terra, e veduta la vana infinità di tante fatiche, gli ardentissimi studi senza alcun frutto, e la opinione prosuntuosa degli uomini assai più lontana dal vero che le tenebre dalla luce, per cavarci di tanti errori si dispose mandare in terra uno spirito, che universalmente in ciascheduna arte ed in ogni professione fusse abile⁵, operando per sé solo a mostrare che cosa sia la perfezione dell'arte del disegno nel lineare, dintornare, ombrare e lumeggiare⁶, per dar rilievo alle cose della pittura, e con retto giudizio operare nella scultura, e rendere le abitazioni comode e sicure, sane, allegre, proporzionate e ricche di vari ornamenti nell'architettura⁷. Volle oltre ciò accompagnarlo della vera filosofia morale⁸ con l'ornamento della dolce poesia, acciocché il mondo lo eleggesse ed ammirasse per suo singu-

■ È uno stralcio dell'introduzione alla *Vita di Michelangelo*.

1. **Giotto**: rappresenta per Vasari il punto di partenza della rinascita dell'arte, dopo la parentesi medievale.
2. **dar saggio... ingegni loro**: dar prova al mondo del valore del loro ingegno, dovuto all'influsso benefico delle stelle e alla equilibrata mescolanza degli umori nel loro corpo (dovuto insomma alle circostanze favorevoli della nascita e al talento naturale).
3. **imitare... natura**: principio fondamentale dell'estetica rinascimentale.
4. **universalmente... affaticavano**: dipende sempre da *mentre* e *regge per venire*, «facevano sforzi generali, ma inutili per venire ecc.».
5. **si dispose... abile**: Michelangelo realizza agli occhi di Vasari la perfezione umana, per la sua capacità di eccellere in ogni settore. Il lungo periodo d'esordio, con la sua solennità, sottolinea la provvidenzialità della nascita di Michelangelo, nella cui opera trova compimento un ormai secolare processo di ricerca artistica.
6. **lineare... lumeggiare**: tracciare le linee, fare gli sfondi, chiaroscurare, sistemare le luci; si tratta di termini tecnici della pittura.
7. **e rendere... architettura**: nota la modernità dei termini usati per indicare l'eccellenza dell'architetto.
8. **della vera... morale**: della rettitudine dei costumi.

larissimo specchio⁹ nella vita, nell'opere, nella santità dei costumi ed in tutte l'azioni umane; e perché da noi piuttosto celeste che terrena cosa si nominasse. E perché vide che nelle azioni di tali esercizi ed in queste arti singolarissime, cioè nella pittura, nella scultura e nell'architettura gli ingegni toscani sempre sono stati fra gli altri sommamente elevati e grandi, per essere eglino molto osservanti alle fatiche ed agli studi di tutte le facultà sopra qual si voglia gente d'Italia¹⁰, volse dargli Fiorenza, dignissima fra l'altre città, per patria, per colmare al fine la perfezione in lei meritamente di tutte le virtù, per mezzo d'un suo cittadino.

dalla *Vita di Michelangelo*, in *Vite scelte*, a cura di A. M. Brizio, Torino, Utet, 1948, pp. 361-362

9. **singularissimo specchio**: straordinario modello.

10. **per essere... d'Italia**: per il fatto che essi sono più dediti agli studi e alle fatiche in ogni campo del sapere rispetto a qualsiasi altra regione italiana. Altra idea cardine delle *Vite*: l'eccellenza della cultura toscana su quella di ogni altra regione italiana.

■ Giorgio Vasari Primi annunci del genio (1550)

Ora avvenne che lavorando Domenico¹ la cappella grande di Santa Maria Novella un giorno che egli era fuori, si mise Michelagnolo a ritrarre di naturale il ponte con alcuni deschi, con tutte le masserizie dell'arte², e alcuni di que' giovani che lavoravano. Per il che tornato Domenico, e visto il disegno di Michelagnolo, disse: «Costui ne sa più di me»; e rimase sbigottito della nuova maniera e della nuova imitazione che dal giudizio datogli dal cielo³ aveva un simil giovane in età così tenera; che in vero era tanto, quanto più desiderar si potesse nella pratica d'uno artefice che avesse operato molti anni [...]

Teneva in quel tempo il Magnifico Lorenzo de' Medici nel suo giardino in sulla piazza di S. Marco, Bertoldo scultore⁴, non tanto per custode o guardiano di molte belle anticaglie⁵, che in quello aveva ragunate e raccolte con grande spesa, quanto perché, desiderando egli sommamente di creare una scuola di pittori e di scultori eccellenti, voleva che elli avessero per guida e per capo il sopradetto Bertoldo, che era discepolo di Donato; ed ancoraché e' fusse sì vecchio, che non potesse più operare⁶, era nientedimanco maestro molto pratico e molto reputato, non solo per avere diligentissimamente rinettato il getto de' pergami di Donato⁷ suo maestro, ma per molti getti ancora egli aveva fatti di bronzo di battaglie e di alcune altre cose picciole, nel magistero delle quali non si trovava allora in Firenze chi lo avanzasse. Dolendosi adunque Lorenzo, che amor grandissimo portava alla pittura ed alla scultura, che ne' suoi tempi non si trovassero scultori celebrati e nobili, come si trovavano molti pittori di grandissimo pregio e fama, deliberò, come io dissi, di fare una scuola; e per questo chiese a Domenico Ghirlandai, che, se in bottega sua avesse de' suoi giovani, che inclinati fussero a ciò, gl'inviassero al giardino, dove egli desiderava

* Il brano si riferisce alla giovinezza di Michelangelo.

1. **Domenico**: Ghirlandai, pittore fiorentino (1449-1494) presso cui Michelangelo era a bottega.

2. **di naturale... arte**: dal vero il ponteggio (costruito per poter dipingere la parete) con i tavoli da lavoro e gli attrezzi per dipingere.

3. **dal giudizio... cielo**: dalle sue doti naturali.

4. **Bertoldo scultore**: Bertoldo di Giovanni (1420 ca. - 1491) scultore fiorentino allievo di Donatello (citato sotto come Donato).

5. **molte... anticaglie**: siamo agli inizi del gusto collezionistico di opere antiche e moderne da cui nasceranno gli Uffizi.

6. **operare**: scolpire.

7. **rinettato... Donato**: rifinita la fonditura dei pergami di Donatello (che si trovano in S. Lorenzo).

di esercitargli e creargli in una maniera, che onorasse sé e lui e la città sua. Laonde da Domenico gli furono per ottimi giovani dati, fra gli altri, Michelagnolo e Francesco Granaccio⁸. Per il che andando eglino al giardino, vi trovarono che il Torrigiano giovane de' Torrigiani⁹ lavorava di terra¹⁰ certe figure tonde¹¹, che da Bertoldo gli erano state date. Michelagnolo vedendo questo, per emulazione alcune ne fece; dove Lorenzo, vedendo sì bello spirito, lo tenne sempre in molta aspettazione; ed egli, inanimito¹², dopo alcuni giorni si mise a contraffare¹³ con un pezzo di marmo una testa che v'era d'un fauno vecchio, antico e grinzo, che era guasta nel naso; e nella bocca rideva; dove a Michelagnolo, che non aveva mai più tocco¹⁴ marmo né scarpelli, successe il contraffarla così bene, che il Magnifico ne stupì; e visto che, fuor della antica testa, di sua fantasia gli aveva trapanato la bocca, e fattogli la lingua, e vedere tutti i denti, burlando quel signore con piacevolezza, come era suo solito, gli disse: «Tu dovresti pur sapere, che i vecchi non hanno mai tutti i denti, e sempre qualcuno ne manca loro». Parve a Michelagnolo in quella semplicità, temendo ed amando quel signore, che gli dicesse il vero; né prima si fu parito, che subito gli roppé un dente, e trapanò la gengia¹⁵ di maniera, che pareva che gli fusse caduto; ed aspettando con desiderio il ritorno del Magnifico, che venuto e veduto la semplicità e bontà di Michelagnolo, se ne rise più d'una volta, contandola per miracolo a' suoi amici.

dalla *Vita di Michelangelo*, in *Vite scelte* cit., pp. 365-368

- 8. Francesco Granaccio: pittore fiorentino (1472-1543).
- 9. Torrigiano... Torrigiani: scultore fiorentino (1472-1528).
- 10. di terra: con la creta.
- 11. tonde: a tutto tondo.
- 12. inanimito: incoraggiato.
- 13. contraffare: imitare.
- 14. mai più tocco: mai toccato prima.
- 15. gengia: gengiva.

I due passi presentano svariati motivi d'interesse.

L'introduzione della vita di Michelangelo contiene embrionalmente un modello di interpretazione della storia dell'arte: la nuova arte rinascimentale è cominciata da Giotto, che ha avviato un processo di sviluppo artistico all'insegna della «imitazione» della «grandezza della natura». Era idea diffusa: prima di Giotto, notava in quegli anni Giambattista Gelli nelle sue Vite d'artisti, c'erano in Italia pittori incapaci di «imitare le cose naturali come debbe fare l'arte», che dipingevano le loro figure sempre di faccia e senza sfondi naturalistici, in modo che «più tosto parevano pelle d'uomini scorticati o parte di panni distesi in sur un muro, che uomini vestiti». Gelli dunque, rendendo esplicito ciò che in Vasari è appena accennato, rimproverava ai pittori di maniera bizantina l'ignoranza dei due capisaldi dell'arte rinascimentale: la prospettiva (che consente scorci e sfondi verisimili) e l'anatomia (che dà corpo e volume alla figura umana). Giotto ha dato inizio all'arte che attraverso la conoscenza dell'anatomia e della prospettiva sa imitare la natura.

Il culmine di quest'arte è Michelangelo, la cui opera è presentata (secondo uno schema proprio dell'agiografia medievale) come un dono della provvidenza al mondo. Michelangelo è l'artista per eccellenza, completo perché capace di operare in ogni settore (pittura, scultura e architettura e anche poesia) ed eccellente anche sul piano umano. L'aneddoto relativo alla sua giovinezza ha la funzione di segnalare la precocità del genio, che si manifesta come un dono naturale, istintivo e sorprendente, ancor più apprezzabile per l'ingenuità e il candore del giovane artista.

Dal punto di vista strutturale, i due passi documentano il carattere umanistico della biografia rinascimentale (modellata su quella antica), per l'insistenza sul genio dell'artista, sulle sue straordinarie doti umane, sul talento.

no di materia artificciata¹³, e dipoi scorgete l'aria ch'io compresi in alcun luogo pura e viva, in altra parte torbida e smorta¹⁴. Considerate anco la maraviglia ch'io ebbi dei nuvoli composti d'umidità condensa, i quali in la principal veduta mezzi si stavano, vicini ai tetti degli edifici, e mezzi nella penultima, però che la diritta era tutta d'uno sfumato pendente in bigio nero¹⁵. Mi stupii certo del color vario di cui essi si dimostravano¹⁶; i più vicini ardevano con le fiamme del foco solare; e i più lontani rosseggiavano d'uno ardore di minio non così bene acceso¹⁷. Oh con che belle tratteggiature i pennelli naturali spingevano l'aria in là, discostandola dai palazzi con il modo che la discosta il Vecellio nel far dei paesi!¹⁸ Appariva in certi lati un verde azzurro, e in alcuni altri un azzurro verde, veramente composto dalle bizzarrie della natura, maestra dei maestri¹⁹. Ella con i chiari e con gli scuri sfondava e rilevava²⁰ in maniera²¹ ciò che le pareva di rilevare e di sfondare, che io, che so come il vostro pennello è spirito dei suoi spiriti²², e tre e quattro volte esclamai: – O Tiziano, dove sète mo? – Per mia fé, che²³, se voi aveste ritratto ciò ch'io vi conto, indurreste gli uomini nello stupore che confuse me che nel contemplare quel che v'ho contato ne nutrì l'animo che più non durò²⁴ la maraviglia di sì fatta pittura.

Di maggio, in Vinezia, 1544.

dalle *Lettere*, in *Opere di Folengo, Aretino, Doni*, a cura di C. Cordié, tomo II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1976, pp. 554-555

13. **artificciata**: artificiale, tanto la luce era morbida.

14. **compresi... smorta**: percepì in qualche punto limpida e netta, in altri scura e non trasparente. La sensibilità ai colori fu caratteristica del Tiziano e di tutta la pittura veneta.

15. **i quali... nero**: le quali nuvole stavano mezze in primo piano (*principal veduta*) vicine ai tetti degli edifici, mezze in secondo piano (*penultima sott. veduta*) poiché lo sfondo (*la diritta* sott. sempre *veduta*) era d'un colore sfumato che tendeva al grigio scuro, quasi nero. Altri interpreta in modo diverso questo passo piuttosto oscuro.

16. **di cui... dimostravano**: con cui essi (i *nuvoli*) si mostravano.

17. **d'uno... acceso**: dello splendore di un rosso più cupo.

18. **Oh con che... paesi!**: le *tratteggiature* sono i colpi di colore, le pennellate. Paesaggio naturale e paesaggio dipinto si confondono. Il senso è: come era bello l'alone luminoso che circondava gli edifici, come se l'aria si fosse scostata da loro, nello stesso modo dei paesaggi (*paesi*) di Tiziano!

19. **dalle... maestri**: concetto fondamentale della poetica dell'Aretino (v. cap. 22, testo 1.2): la natura è *bizzarra*, cioè ricca, inesauribile, vitale; gli scrittori e gli artisti in genere devono imitarla, aderendo totalmente alla sua multiforme varietà.

20. **sfondava e rilevava**: creava un effetto prospettico facendo avanzare le figure o facendole arretrare. Altro punto di contatto dell'Aretino con la scuola veneta: i toscani cercavano l'effetto prospettico con la linea, Tiziano e i veneti con il colore.

21. **in maniera**: da unire con il successivo *che*.

22. **spirito dei suoi spiriti**: ottimo suo imitatore.

23. **che**: sottintende un verbo come "credo", "penso".

24. **che... durò**: finché durò.

■ Giorgio Vasari Il «Giudizio universale» di Michelangelo (1550)

Né verrò a' particolari dell'invenzione, o componimento di questa storia¹ perché se n'è ritratte e stampate² tante e grandi e piccole che e' non par necessario perdervi tempo a descriverla. Basta che³ si vede, che l'intenzione di questo uomo singulare non ha voluto entrare in dipingere altro, che la perfetta e proporzionatissima composizione del corpo umano⁴ ed in diversissime attitudi-

1. **Né verrò... storia**: non mi dilungherò nei particolari dell'invenzione e della composizione della *storia* cioè del contenuto della pittura. Vasari si riferisce al *Giudizio universale* che Michelangelo dipinse fra il '35 e il '41 dopo aver affrescato la volta della Cappella Sistina.

2. **ritratte e stampate**: nel corso del Cinquecento vennero dipinte e stampate molte copie dell'affresco, divenuto presto famosissimo.

3. **Basta che**: basti dire che.

4. **non ha voluto... umano**: ha inteso rappresentare soltanto la struttura perfetta e proporzionata del corpo umano.

ni; non sol questo, ma insieme gli affetti delle passioni e contentezza dell'animo, bastandogli soddisfare in quella parte⁵ nel che è stato superiore a tutti i suoi artefici⁶, e mostrare la via della gran maniera, e degli ignudi, e quanto e' sappia nelle difficoltà del disegno⁷, e finalmente ha aperto la via alla facilità di questa arte nel principale suo intento, che è il corpo umano⁸, ed attendendo a questo fin solo, ha lassato da parte le vaghezze de' colori, i capricci, e le nuove fantasie di certe minuzie e delicatezze, che da molti altri pittori non sono interamente, e forse non senza qualche ragione, state neglette⁹. Onde qualcuno, non tanto fondato nel disegno¹⁰, ha cerco¹¹ con la varietà di tinte ed ombre di colori¹², e con bizzarre, varie e nuove invenzioni, ed in somma con questa altra via farsi luogo fra i primi maestri. Ma Michelagnolo, stando saldo sempre nella profondità dell'arte¹³, ha mostro a quelli che sanno assai, come dovevano arrivare al perfetto. [...]

Onde, scoperto questo Giudizio, mostrò non solo essere vincitore de primi artefici¹⁴, che lavorato vi avevano, ma ancora nella volta, che egli tanto celebrata aveva fatta, volse vincere se stesso¹⁵, ed in quella di gran lunga passatosi superò se medesimo, avendosi egli immaginato il terrore di quei giorni, dove egli fa rappresentare, per più pena di chi non è ben vissuto, tutta la passione¹⁶ di Gesù Cristo, facendo portare in aria da diverse figure ignude la croce, la colonna, la lancia, la spugna, i chiodi, e la corona con diverse e varie attitudini molto difficilmente condotte, a fine nella facilità loro¹⁷. Evvi Cristo, il quale, sedendo, con faccia orribile e fiera ai dannati si volge, maledicendogli, non senza gran timore della Nostra Donna, che, ristrettasi nel manto, ode e vede tanta rovina¹⁸. Sonvi infinitissime figure, che gli fanno cerchio, di profeti, di apostoli, e particolarmente Adamo e S. Pietro, i quali si stimano che vi sien messi l'uno per l'origine prima¹⁹ delle genti venute al giudizio, l'altro per essere stato il primo fondamento della cristiana religione. A' piedi gli è un S. Bartolomeo bellissimo, il qual mostra la pelle scorticata. Evvi similmente uno ignudo di S. Lorenzo; oltra che senza numero sono infinitissimi santi e sante, ed altre figure, maschi e femmine intorno, appresso, e discosto, i quali si abbracciano e fannosi festa, avendo per grazia di Dio, e per guiderdone²⁰ delle opere loro, la beatitudine eterna. Sono sotto i piedi di Cristo i sette angeli scritti da S. Giovanni Evangelista²¹ con le sette trombe, che, sonando a sentenza²², fanno arricciare i capelli a chi gli guarda, per la terribilità che essi mo-

5. **bastandogli... parte**: bastandogli di esprimersi in questo.

6. **i suoi artefici**: gli artisti che lo avevano preceduto.

7. **e mostrare... disegno**: e bastandogli di mostrare l'esempio della sua stupenda *maniera* (modo di rappresentare la realtà) e del suo modo di dipingere i nudi e la sua padronanza del disegno (che secondo Vasari sta alla base della pittura).

8. **e finalmente... umano**: e insomma ha contribuito potentemente a far conseguire all'arte il suo intento principale, che consiste nella rappresentazione del corpo umano.

9. **ha lassato... neglette**: ha trascurato gli effetti decorativi del colore, e tutta una serie di ornamenti della pittura che altri pittori, forse con qualche ragione, hanno continuato a seguire in parte. Michelangelo affascina per la sua arte sintetica e potente; altri pittori minori possono continuare a coltivare un'arte più decorativa e delicata.

10. **non tanto... disegno**: e quindi non del tutto padrone della forma.

11. **cerco**: cercato.

12. **varietà... colori**: varietà di colori e uso del chiaroscuro; allusione alla scuola veneta, soprattutto a Tiziano.

13. **nella profondità dell'arte**: in ciò che è essenziale nell'arte, nella forma definita dal disegno.

14. **de primi artefici**: i pittori che erano stati impegnati ad affrescare la Cappella Sistina prima di lui, quali il Botticelli e il Perugino.

15. **ma ancora... se stesso**: ma superò anche le pitture della volta, eseguite da lui stesso alcuni anni prima.

16. **avendosi... passione**: avendo egli rappresentato il terrore dei giorni del giudizio, in cui egli rappresenta anche la Passione di Cristo, a maggior pena di coloro che sono vissuti nel peccato. La grandiosa concezione dell'affresco comprende, nella parte alta, la raffigurazione di figure nude che reggono i simboli della Passione di Cristo, come viene spiegato sotto.

17. **molto... loro**: dipinte con grande bravura e difficoltà, eppure tanto naturali e spontanee.

18. **Evvi... rovina**: Cristo e la Madonna sono posti al centro della composizione. *Orribile* = terribile.

19. **per l'origine prima**: per essere stato il progenitore.

20. **guiderdone**: ricompensa.

21. **scritti da... Evangelista**: descritti nell'*Apocalisse* di S. Giovanni.

22. **sonando a sentenza**: annunciando col suono delle trombe il giudizio.

strano nel viso, e fra gli altri vi sono due angeli, che ciascuno ha il libro delle vite in mano; ed appresso, non senza bellissima considerazione²³, si veggono i sette peccati mortali da una banda combattere in forma di diavoli, e tirar giù allo inferno l'anime, che volano²⁴ al cielo con attitudini bellissime, e scorti²⁵ molto mirabili [...] Nei peccatori si conosce il peccato e la tema insieme del danno eterno²⁶. Ed oltra a ogni bellezza straordinaria è il vedere tanta opera sì unitamente dipinta²⁷ e condotta, che ella pare fatta in un giorno, e con quella fine, che mai minio nessuno si condusse talmente²⁸. E nel vero la moltitudine delle figure, la terribilità e grandezza dell'opera è tale, che non si può descrivere, essendo piena di tutti i possibili umani affetti²⁹, ed avendogli tutti maravigliosamente espressi [...] Talché chi giudicioso, e nella pittura intendente si trova, vede la terribilità dell'arte³⁰, ed in quelle figure scorge i pensieri e gli affetti, i quali mai per altro che per lui non furono dipinti³¹.

dalla *Vita di Michelangelo*, in *Vite scelte* cit., pp. 422-425

23. *considerazione*: concezione.

24. *volano*: tentano di volare.

25. *scorti*: scorci.

26. *Nel peccatori... eterno*: nelle figure dei dannati si riconosce il peccato e il timore della condanna eterna.

27. *tanta... dipinta*: un'opera così grandiosa dipinta secondo una concezione così unitaria.

28. *con quella fine... talmente*: con quella precisione di rifiniture che nessun miniatore ha mai potuto eguagliare.

29. *di tutti... affetti*: di tutte le possibili passioni umane.

30. *chi... arte*: chi è dotato di capacità di giudizio e s'intende di pittura riconosce la grandezza sovrumana dell'arte di Michelangelo.

31. *i quali... dipinti*: che non furono dipinti mai da nessun altro se non da lui. Michelangelo è il pittore più alto del Rinascimento proprio per la sua capacità di rappresentare, in modo unitario, l'infinita varietà dei sentimenti umani, espressi in modo *terribile* e *grandioso*.

Giambattista Marino La testa di Medusa di Caravaggio (1619)

Or quai nemici fian che freddi marmi
non divengan repente¹
in mirando², Signor³, nel vostro scudo
quel fier Gorgone e crudo⁴,
5 cui fanno orribilmente
volumi viperini
squallida pompa e spaventosa ai crini?⁵
Ma che? poco fra l'armi
a voi fia d'uopo il formidabil mostro:
10 ché la vera Medusa e il valor vostro⁶.

In *Marino e i Marinisti*, a cura di G. G. Ferrero, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, p. 577

La lirica descrive un dipinto reale, conservato ancora nella Galleria degli Uffizi di Firenze. Si tratta di uno scudo da torneo dipinto con un'immagine della Medusa da Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573-1610) per il cardinal del Monte che lo regalò al granduca di Toscana, Ferdinando.

Metro: madrigale (schema AbCebdDaEE).

1. *Or qual... repente*: quali nemici ci saranno che non diventino immediatamente fredde pietre.

2. *in mirando*: nell'osservare.

3. *Signor*: il Granduca.

4. *quel... crudo*: quella fiera e crudele Medusa, la Gorgone che trasformava in sasso con lo sguardo.

5. *cui fanno... crini?*: alla quale masse di vipere (*volumi viperini*) fanno orribilmente uno spettacolo squallido e spaventoso come capelli? La Medusa era anguicrinita.

6. *poco... vostro*: fra le armi (del torneo) il mostro terribile vi servirà poco, perché la vera Medusa è il vostro valore. Il poeta conclude il suo componimento con un omaggio al granduca: non sarà la testa dipinta sullo scudo a spaventare i nemici del signore, ma il suo coraggio. È un esempio del concettismo secentesco.