

Le Intercoenales albertiane. Il motto *Quid Tum*

Manfredo Tafuri

Venezia, 7 gennaio 1993. Palazzo Badoer

“Crediamo che nel piccolissimo che è sotto il nostro occhio in cui noi abbiamo non dico controllo ma in cui noi abbiamo responsabilità, ebbene in quel piccolissimo, come in un qualsiasi racconto zen, c'è un istante dove il riscatto dalla melma, dalla schifezza è possibile. Noi tutti quanti insieme, non io, tutti quanti insieme possiamo avere questi momenti dentro quest'aula, non dentro questa università, ma dentro quest'aula, e quindi siamo tutti responsabili di avere ogni tanto dei momenti di vita autentica.”

Manfredo Tafuri, 23 gennaio 1993

Questa pubblicazione è stata promossa in occasione del ventennale della scomparsa di Manfredo Tafuri (23 febbraio 1994). Contiene la trascrizione della lezione *Le Intercoenales albertiane. Il motto* Quid Tum, che si è tenuta il 7 gennaio 1993 a Palazzo Badoer, parte del penultimo corso di Storia dell'architettura 2A, che Tafuri tenne allo IUAV nell'anno accademico 1992-93. Il titolo del corso era *Umanesimo e Architettura: Leon Battista Alberti 1404-1472*.

La pubblicazione nasce dal convincimento che il miglior modo per ricordare Manfredo Tafuri sia quello di rileggere le sue parole, e cercare di trasmetterle anche a coloro che non hanno avuto la possibilità di sentirne la forza e l'intensità del contenuto.

In ricordo di un grande insegnante, nella speranza che la sua lezione superi la memoria di pochi.

gli studenti di Manfredo Tafuri
febbraio 2014



Contemporaneamente ai testi che abbiamo considerato nelle ultime lezioni, vale a dire il *Profugiorum ab aerumna libri* e il *Theogenius*, Leon Battista Alberti compone una serie di pezzi brevi, che egli chiamerà Intercenali, o *Intercoenales* in latino, raccolti poi successivamente in 10 libri.

Ciò che è interessante è che noi abbiamo un lavoro probabilmente iniziato negli anni dell'apprendistato bolognese, vale a dire intorno al 1421, e continuato almeno fino al 1440; questo è molto importante proprio per la coincidenza delle date con le ultime opere letterarie da noi considerate. Va tenuto presente che la conoscenza delle Intercenali, per lo meno delle più importanti, delle più interessanti, è estremamente recente; non siamo neanche certi che gli archivi, le biblioteche non abbiano ancora altri manoscritti albertiani, tanto è vero che non esiste ancora un'edizione completa. Ma comunque, per ora, abbiamo solamente una serie di frammenti, o meglio una serie di composizioni distaccate.

Le Intercenali si presentano in forma di brevi, brevissimi dialoghi. Lo stile è preciso: è un'imitazione dei componimenti polemici a sfondo morale, ma basati sul paradosso, sull'ironia, sulla dissacrazione dell'antico autore greco Luciano di Samosata. Quindi più che dialoghi sono degli aforismi, come prima ho detto, in cui, da Luciano Alberti trae una terribile ironia demolitoria. Possono essere considerate le Intercenali da un lato legate agli aspetti più negativi, più pessimistici, più tragici del *Theogenius* e dall'altra a quell'opera che è il capolavoro dell'ironia quattrocentesca, in prosa latina del Quattrocento, che è il *Momus*, che considereremo a suo tempo.

Quattro sono i dedicatari dei manoscritti di Leon Battista Alberti:

notiamoli bene, perché queste quattro dediche sono già un programma culturale estremamente preciso.

Innanzitutto Paolo dal Pozzo Toscanelli, quindi un matematico, un personaggio che abbiamo già incontrato in quanto legato agli ambienti artistici fiorentini tramite la sua amicizia non solo con Alberti ma anche con Brunelleschi, ma che nella dedica sta ad emblemizzare la razionalità più pura, quella appunto del matematico.

Leonardo Bruni, il politico, colui che aveva scritto la *Laudatio Florentinae Urbis*, colui che aveva seguito le orme di Coluccio Salutati nell'impostazione di quell'umanesimo civile che prende le mosse dal *De Officiis* di Cicerone, umanesimo come difesa letteraria e celebrazione eroica della *virtus* repubblicana e non tirannico imperiale.

Poggio Bracciolini, il terzo dedicatario. Lo conosciamo per le sue polemiche sulla lingua latina con Lorenzo Valla. Ma Poggio Bracciolini è uno dei primi grandi umanisti e il suo capolavoro sono le *Facezie*.

Quindi si passa dall'assoluta seriosità del matematico Toscanelli ad uno scrittore capace di introdursi all'interno della letteratura comica, come il Bracciolini.

E il quarto, lui dice, è un grande scrittore di novelle erotiche o di letteratura erotica. Non ci è difficile capire di chi si parla: sta parlando del Boccadelli, detto il Panormita.

Dicevo, veramente un programma: si passa dalla letteratura erotica, alla facezia, al più severo impegno politico, al più severo impegno razionale. Sembra quasi che Leon Battista Alberti con le sue dediche voglia coprire tutta l'esperienza delle avanguardie umanistiche in una sorta di *koinè*.

Ma l'imitazione delle Intercenali da Luciano di Samosata dice qualcosa di più, perché Luciano, nei tempi antichi, si basava sulla battuta rapida, insidiosa, polemica, in cui i mali della società e dell'individuo erano fulminati, piuttosto che criticati razionalmente; erano inchiodati, tanto da apparire [Luciano] un modello per il primo umanesimo, vale a dire un modello nel momento in cui l'umanesimo italiano è in fase ampiamente critica; ed essere condannato, specialmente dalle autorità ecclesiastiche, nel XVI secolo, quando ci si accorge che dietro la sua ironia pungente sembrava nascondersi quella che viene chiamata l'empietà del lucianismo. Luciano non risparmia,

ai suoi tempi, gli dei e quindi procede ad una dissacrazione assolutamente totale.

Molti letterati del primo Cinquecento riconosciuti colpevoli di lucianismo, vennero messi al rogo, ad esempio Étienne Dolet in Francia. Questo fa comprendere anche il coraggio del nostro Leon Battista, anche se si tratta di opere praticamente lasciate manoscritte e che circolano negli ambienti umanistici prima descritti.

Delle Intercenali, che sono dieci libri, — e di cui fino ad ora noi abbiamo una cinquantina di frammenti, una cinquantina di queste brevi composizioni — ne considereremo solamente due. Considereremo il *Fatum et Fortuna*, e dall'altra parte il *Somnium*. La scelta di queste due Intercenali è data, ve lo dico subito, dalla loro assoluta complementarietà.

Il *Fatum et Fortuna* probabilmente è scritto fra il 1432 e il 1434. Il protagonista è un filosofo. Leon Battista Alberti non ama i filosofi, le correnti filosofiche, i dibattiti inutili fra i filosofi, lo vedremo nel *Momus*. Ma in questo caso non ci dice che tipo di filosofo sia: quindi si tratta solamente di un pensatore, di un umanista.

Il filosofo dorme e sogna: quindi si tratta della descrizione di un sogno. Anche il *Somnium*, che considereremo più tardi, è la descrizione di un sogno, ma vi faccio presente che nel *Fatum et Fortuna* il sogno è reale, vale a dire un sogno di persona che dorme; vedremo che ben diverso è il caso del *Somnium*. Non è indifferente questa scelta di un tema onirico per Leon Battista Alberti. Il sogno aveva avuto nella letteratura antica una serie di espressioni letterarie, ma per l'Alberti il recupero dell'atmosfera onirica serve anche per creare un'atmosfera strana, allucinata in qualche modo, angosciosa, ermetica.

Il filosofo si sente nel sogno trasportato sulla cima di un monte altissimo; intorno a lui sono solamente scogli, precipizi, rocce. Sotto questo sperone montagnoso scorre un fiume — il fiume è una metafora usata spessissimo da Leon Battista Alberti — insieme a ciò che contiene: perché questo fiume è cosparso di ombre, fantasmi. Solamente che non si tratta di fantasmi e di ombre statiche, bensì cadono queste ombre nel fiume e diventano piano piano bambini, e da bambini crescono, ma sempre come fantasmi.

Il filosofo comprende che le rive del fiume sono la morte e interroga le ombre. Le ombre rispondono: siamo scintille celesti destinate a vite d'uo-

mo; praticamente anime non ancora incarnate. Eppur tuttavia scorrono, e nello scorrere le scintille celesti crescono.

A questo punto il filosofo è preso dal suo vizio professionale, vuole sapere tutto. Le ombre rispondono:

“Smetti, uomo, smetti di andare ricercando, oltre quanto è consentito all'uomo, simili misteri del Dio degli dèi. Sappi che a te, [...] questo solo è stato concesso: non ignorare completamente quel che vi cade sotto gli occhi.”

Ricorderete che abbiamo già trovato nelle opere letterarie precedenti molti cenni, che un lettore ingenuo potrebbe interpretare come segni di oscurantismo da parte di Alberti: questa colpa nella ricerca delle cause finali, il volere sapere troppo dei misteri divini, l'interdizione a ciò che la ragione umana non può comprendere, anzi interdizione alla forzatura di ciò che la ragione umana non può raggiungere, il mistero divino deve essere lasciato lì dov'è.

Vi ho anche detto che non si tratta solamente di un pensiero albertiano, ma che fa parte della mistica medioevale e che fa parte principalmente del portato dei dotti bizantini e dei dotti greci al Concilio di Firenze e Ferrara, al Concilio che doveva sancire la riunione della Chiesa d'Oriente con la Chiesa d'Occidente.

Ma per Leon Battista Alberti questo è estremamente importante perché l'attenzione verso ciò che è puramente umano, vale a dire l'azione dell'uomo, — che sia l'azione delle *bonas artes*, come vedremo fra breve, che sia la speculazione sulle cose di natura — è tanto più indipendente dal mistero sacro quanto più il mistero sacro è veramente mistero. Tanto più è lontano il *deus absconditus*, colui che non si rivela all'uomo, e tanto più lo lasceremo *absconditus*, il *deus*, tanto più ci potremo occupare razionalmente delle cose che alla ragione si rivelano.

Quindi non le cause prime, non ciò che cercavano i filosofi platonici e neoplatonici: la vera ascesa dell'anima a Dio come compenso della grande nostalgia per il padre lasciato, quindi vero *Gradus ad Parnassum* che si può compiere razionalmente con la mistica dei numeri, con la magia, con la *kabalah*.

Contro tutto questo Alberti si scaglia più volte; il mistero deve rima-

nere mistero, per questo possiamo occuparci laicamente della Città degli uomini. Quindi non, come tante volte è stato scritto, un Alberti che già possiede un pensiero secolarizzato, pagano, magari anti-deistico o addirittura anticristiano. Questo non è confermato assolutamente da nulla. Al contrario, il pensiero dell'Alberti può essere laico perché contiene nascosto il *deus absconditus* dentro l'anima umana. E in questo Leon Battista Alberti è perfettamente paolino, segue il pensiero di San Paolo e in qualche modo preannuncia le grandi svolte religiose del XVI secolo.

Ma torniamo al nostro filosofo, il quale ha visto le ombre, ne ha avuto una prima spiegazione, è stato poi rimproverato per la sua *vana curiositas*. Però, le ombre gli svelano il nome del fiume e lo chiamano *Bios*, per cui noi siamo in grado di comprendere che nella metafora albertiana lo scorrere del fiume coincide con lo scorrere inevitabile della vita umana.

Ricorderete che nel *Theogenius*, uno dei lavori più pessimistici dell'Alberti, esisteva un'accusa all'incostanza dell'uomo: tutti gli animali si contentano di quel che 'conviene', ma solo l'uomo, incostantissimo, irrequietissimo, va cercando il nuovo.

Sì, ma fermare il *Bios*, fermare lo scorrere, fermare l'esistenza, che inevitabilmente è contenuta nella vita umana, non significa tornare alla natura, significa approdare alla riva, vale a dire alla morte.

Quindi nel *Fatum et Fortuna*, Leon Battista Alberti spiega che tutto il carattere negativo di quella rottura dell'essere perversa, che è l'umanità, è inevitabile, e che la *virtus* dell'uomo, che in qualche modo si oppone addirittura alla natura — gli alberi tagliati per farci navi, i marmi innalzati contro natura per farci i frontoni degli edifici ecc., che sembrava un atto di rifiuto dell'esistenza nel *Theogenius* —, ci spiega nel *Fatum et Fortuna*, è inevitabile.

Esiste una sorta di naturalità innaturale insita nell'esistenza umana. Va compreso bene questo concetto di innaturalità naturale: naturalmente l'uomo deve opporsi alla stabilità della natura; la natura è stabile, torna su se stessa, è basata su un tempo circolare, quello delle stagioni; l'uomo è basato su un tempo lineare, anche per lui viene la notte e il giorno, ma tende verso la morte, e in questo tendere verso la morte, cioè verso un finale, ciò che conta è ciò che lui fa. Ma questo fare coincide con un trasformare e questo

trasformare è inevitabilmente peccaminoso. Dal cerchio mentale costruito dall'Alberti non si esce e dovremo commentarlo ancora per quanto riguarda l'architettura.

Il filosofo vede, però, che le ombre non navigano nel fiume tutte allo stesso modo. In un primo momento lui nota che alcune di queste ombre si aggrappano a degli otri. Ma vede anche che questo, che dovrebbe essere un aiuto per loro, diventa un impedimento perché gli otri, nel momento in cui sbattono contro le rocce che affiorano dal fiume, si spezzano e le ombre inevitabilmente annegano.

Miglior sorte, egli constata, è quella delle ombre che si affidano unicamente alle loro proprie forze, senza aiuto alcuno. Indubbiamente molti sono sbattuti di qua e di là, quindi debbono adoperare una grande forza muscolare, un grande ingegno mentale per poter sopportare le avversità del fiume. Ma costoro sono gli zelanti, gli attivi, i frugali, non usano nulla, sono anche coloro che non vedono il fiume come qualcosa di negativo, si affidano al *Bios*, e nel *Bios*, che potremmo considerare la fortuna, loro introducono la loro *virtus* personale senza altri artifici.

Questo ci fa capire quale metafora è nascosta sotto gli otri; perché in un primo momento gli otri aiutano, galleggiano, e in un secondo momento si spezzano e colui che li usa va a picco. Quindi gli otri sono i falsi aiuti della vita umana, vale a dire, ad esempio, le superstizioni, comprese le superstizioni religiose, vale a dire le ricchezze — voi ricordate la polemica contro il lusso e le ricchezze, ad esempio, di una delle prime composizioni letterarie dell'Alberti, il *De commodis litterarum atque incommodis* del 1428 circa — la vanagloria. Tutto questo, che sembrerebbe aiutare, è oltre che si spezza, e nel momento in cui si è spezzato — perché la fortuna può togliere le ricchezze, perché la fortuna può togliere la gloria, la fortuna può anche rendere controproducenti superstizioni e magie — ecco che la metafora dell'oltre si spiega.

Ma esiste una terza categoria di ombre che naviga sul fiume. Queste navigano su navicelle che esse guidano, governano, con grande perizia, con grande esperienza, e non nuotano su navicelle individuali, ma navigano su navicelle che loro conducono, cariche però di altre ombre a cui esse giovano.

Il filosofo è informato dalle ombre che queste navicelle gli uomini li chiamano imperii.

Voi ricordate che Leon Battista Alberti prova, più che odio, pena per chi comanda, per chi ha potere, per il principe. Difficilmente, secondo Leon Battista, il potere può essere usato in modo altruistico e razionale, come quello di un *pater familias*; e tuttavia dà fiducia in qualche modo agli imperii, ricordando, però, che più grandi sono le navi, nel fiume del sogno, tanto maggiore è il pericolo.

Questo è indubbiamente indirizzato a Leonardo Bruni, uno dei dedicatari degli *Intercoenales*. “Quanto più grande è l'imperio”: lui sta lodando la repubblica, e in particolare la repubblica oligarchica, quindi quella non guidata da uno solo ma, in qualche modo, aristocratico-democratica — aristocratica perché unione di ottimati — che aveva lodato nel *Della famiglia*, tra parentesi composto in modo pressoché contemporaneo al *Fatum et fortuna*.

Quindi, le navicelle sono imperii. Ma perché più piccole esse sono e più sono sicure? Questo dipende dalle cascate, perché il fiume incontra continuamente dighe e cascate e nella cascata la navicella più grande rischia di frantumarsi e di disperdere il proprio contenuto umano, laddove la navicella ben guidata di piccole dimensioni riesce in qualche modo a sopravvivere, se ben guidata.

Questo ci fa comprendere che la *vita activa*, vale a dire quella di colui che non rifiuta l'ingresso nella vita politica — non sarà Leon Battista Alberti, ma Leon Battista Alberti è tollerante, cerca anche di comprendere le scelte a lui stesso non confacenti, come d'altra parte nel *Della Famiglia* — ebbene questo principe saggio è naturalmente esposto al rischio.

Mentre coloro che si affidano al *Bios* isolati, si affidano allo scorrere, al difficilissimo scorrere della vita, dell'esistenza, ma fidando nel fiume, vale a dire fidando nella non malvagità del fiume, ma piuttosto nello spotalizio, nel connubio fra la propria virtù umana e le condizioni anche difficili, anche severe, imposte dallo scorrere del fiume tempestoso, chi si sente in accordo con quello scorrere, quello è più sicuro per coloro che sono nelle navicelle.

Ma attenzione, questo significa che la vita associata — la *vita activa* avrebbe detto Leon Battista Alberti — è comunque un rischio permanente. Lo stato, anche nella forma di repubblica, anche nella forma di piccolissimo stato col principe saggio e paterno che comanda, anche in questo caso è esposto a rischi, rischi minori, ma rischi.

Sembra quasi che l'alternativa fra la vita ascetica, ma egoistica, e la vita associata e civile, proposta dal bellissimo demonio a San Potito nella agiografia del santo, di cui abbiamo parlato a suo tempo, sia una costante ossessiva del pensiero albertiano. E non c'è mai una scelta, vedete che sono sempre contemporanee.

Fuor di metafora, lo stato piccolo con il principe paterno, è quello che Leon Battista Alberti andrà ricercando come committente di architettura per tutta la vita. Ne vedremo le contraddizioni, ma possiamo già dire che si tratta dei piccoli staterelli di vicari pontifici, vale a dire di Sigismondo Malatesta a Rimini, di Federico da Montefeltro a Urbino, di Giovanfrancesco principalmente di Ludovico Gonzaga a Mantova, o di ceti fiorentini, che non sono quelli medicei, ma ad esempio quelli a cui tende la sua nostalgia, cioè quelli degli ottimati come un Giovanni Rucellai. Vedremo le contraddizioni su questo tema di Leon Battista.

Ma dobbiamo considerare una quarta categoria di ombre che scorre sul fiume. Sono i più sicuri, sono pochissimi: coloro che percorrono il fiume su tavole sicure. Quindi, in un certo senso, sono paralleli e simili ai virtuosi che si lasciano andare al *Bios* fidando nelle proprie forze; sono diversi da coloro che usano gli otri, che sono le false compensazioni, i falsi aiuti dati all'uomo; sono tavole. E le ombre spiegano al filosofo che si tratta delle *bonas artes*. Probabilmente è proprio Leon Battista che si riconosce in questa quarta categoria di ombre. Sono coloro che si lasciano aiutare dalle belle arti, vale a dire da compiti nobili, non sappiamo se più nobili di quelli del principe che guida le navicelle. Ma indubbiamente si tratta di un'alternativa: il principe lavora per molti; gli artisti — *bonas artes* — tuttavia lavorano solo per se stessi, ma con conseguenze anche sugli altri. Sono coloro che hanno animo grande, precisa Alberti, e che si contrappongono ad una categoria, che è la quinta, di ignobili ombre.

Le ignobili ombre sono quelle che cercano di impedire il navigare o il nuotare delle altre ombre, cercano di provocare incidenti. Sono gli avari, i cupidi di ricchezze, gli invidiosi — questa categoria che in particolare Leon Battista Alberti disprezza — i depravati.

E gli ultimi hanno le ali ai piedi; costoro sono ancora meno di coloro che navigano su navicelle, o su tavolette. Non percorrono le onde, ma con i

piedi alati sorvolano le onde stesse. E ci rivela Alberti che sono coloro che per primi avevano costruito le navi per gli altri, ma non le conducono. Sono praticamente una categoria di, più che superuomini, di santi secolarizzati in forma umana: gli incorrotti, i quasi divini.

Ma alla vista di quest'ultima categoria quasi sovraumana, il filosofo cade in acqua senza nessun aiuto e si sveglia. Questa metafora albertiana è stupenda, perché se il filosofo cade in acqua, in un certo senso smette di filosofare: non pensa più e sceglie il "sì" della vita, visto e considerato che quello scorrere è, lo abbiamo detto prima, la metafora dell'esistenza. E nel momento in cui il filosofo entra nell'esistenza deve svegliarsi alla vita.

Vedete che in questa breve composizione, che ha bisogno però di una decifrazione piuttosto complessa, noi abbiamo una contrapposizione tra il Fato e la Fortuna. Il Fato crea eventi. Ad esempio, nello scorrere del fiume noi non sapremo mai quando incontreremo uno scoglio o una cascata. La Fortuna, al contrario, è qualcosa che può essere guidata, perché lo scoglio può essere evitato, ad esempio, guidando il timone delle tavolette o guidando il timone delle navicelle. Quindi Fortuna è qualcosa che può essere contemperata da *virtus*, e Fato, quindi, è tutt'altro che qualcosa di inevitabile.

Questo è un pensiero tipicamente umanistico che continuerà fino al *Principe* di Niccolò Machiavelli, il quale, tra parentesi, userà una metafora puramente albertiana, dicendo che la Fortuna è femmina e quindi la *virtus* può piegarla con la violenza, e lei sarà contenta.

Valore quindi della *virtus* contrapposta al *Bios*: l'uomo ha bisogno della propria *virtus* per esistere, e la *virtus* sana in qualche modo la follia dell'esistenza.

Quali sono le fonti antiche?

Abbiamo già nominato Luciano di Samosata. Ma contemporaneamente Leon Battista Alberti sembra riferirsi a due testi contraddittori fra loro: da un lato il *De Officiis* di Cicerone, il testo tanto usato dall'umanesimo civile quattrocentesco, in quanto è il canto alla vita politica con saggezza, il saggio per la comunità, questa è la metafora dei guidatori di navicelle; dall'altra Petrarca, vale a dire il disgusto per la cosa pubblica. Ricorderete che Leon Battista Alberti, includendo tra parentesi anche se stesso in quanto abbreviatore apostolico, gli impiegati di stato, i politici alle corti, li disprezza

quasi più che il principe.

Il disgusto di Petrarca per la vita politica ha qualcosa di simile a quello di Alberti, in quanto Petrarca, in realtà, nel tentativo repubblicano di Cola di Rienzo a Roma, si era impegnato politicamente con grandissima forza; era tutto dalla parte di Cola di Rienzo e dei ceti popolari che avevano appoggiato il primo tentativo tribunizio di Cola. Ma aveva anche constatato, certo, gli errori di Cola, ma principalmente la mutevolezza, la follia, la irrazionalità della folla, di quella che gli umanisti chiamavano la *multitudo*; e quindi aveva assistito al governo della *multitudo* da parte dei baroni romani — aveva assistito anche in qualche modo agli intrighi pontifici nei confronti di Cola di Rienzo — e aveva rinunciato, dopo che Cola era stato giustiziato in Campidoglio, aveva in qualche modo reagito rifiutando l'impegno politico. Tanto è vero che era andato al servizio, a Milano, del principe tiranno per eccellenza.

E Boccaccio scriverà delle lettere, con risposta petrarchesca, molto scandalizzate a Petrarca: ma come, tu che ci hai voluto insegnare il cammino dell'intellettuale verso la libertà, quindi il rifiuto di ogni tirannia, ti metti al servizio di un tiranno?

Petrarca risponderà con una lettera che è un capolavoro, in quanto ha a che fare con l'intera storia, dal Trecento a oggi, dell'intellettuale italiano. Petrarca risponde: sì, sono al servizio del tiranno ma lui mi accetta, e quindi lascia libera la mia libertà interiore; proprio il non impegnarmi, l'essere a servizio di chiunque, lascia libera la mia libertà interiore.

Badate che questo è molto vicino al rifiuto parziale della vita politica da parte di Leon Battista Alberti, ai consigli che vengono dati, nel *Della Famiglia* da Giannozzo ai figli, di non impegnarsi politicamente: la salvaguardia della libertà interiore.

Scusatemi l'anacronismo anti-storiografico: auguro agli architetti, agli imprenditori, ma principalmente ai politici che sono oggi in carcere per le loro operazioni di tangentopoli, di gioire almeno di questa loro libertà interiore, se ne hanno.

La seconda Intercenale, che noi considereremo, l'abbiamo detto, ha lo stesso tema: è un sogno. Apparentemente però. Tanto è vero che il titolo

di Alberti è proprio *Somnium*, il sogno. (Le Intercenali sono scritte in latino, tutto ciò che vi cito logicamente è frutto di traduzione). Il *Somnium* è forse la più importante delle Intercenali: fa parte del quarto libro ed è la prima Intercenale del quarto libro.

Appaiono due personaggi: Lepidus è il primo, Libripeta il secondo. In moltissime composizioni letterarie di tipo satirico, Leon Battista Alberti usa queste due figure di Lepido e Libripeta. Dietro a Lepido, vale a dire, appunto, colui che ironizza, che dissacra, si nasconde la sua figura. Libripeta, il cui nome nella sua assonanza greca è estremamente dispregiativo, è colui che ama i libri di per se stessi, come oggetti, come oggetti quasi sacrali; ebbene questa figura nasconde una delle figure più odiate da Leon Battista Alberti nell'ambiente umanistico fiorentino che è Niccolò Niccoli.

Ne abbiamo già accennato. Niccolò Niccoli non è uno scrittore, non è un umanista attivo, è un collezionista, è colui che spenderebbe qualsiasi somma per un nuovo codice scoperto in un monastero francese o tedesco, purché sia un manoscritto che riporta un testo antico; è un feticista dell'antico. Si dice che andasse in giro per Firenze addirittura vestito all'antica; è colui che avrebbe voluto fare rivivere in qualche modo la figura di un Petronio *arbiter* o addirittura di un Lucullo nella Firenze quattrocentesca.

Nel Leon Battista Alberti che intende recuperare lo spirito degli antichi e non la lettera, il nemico principale è proprio questa specie di mistici dell'antichità, di ripetitori dell'antichità, di coloro che dell'antichità fanno un feticcio, non uno strumento di modernità. L'atteggiamento del collezionista è quello dell'indifferenza rispetto all'oggetto: una moneta del III secolo ed una moneta del V secolo hanno lo stesso valore perché ciò che conta è lo stato di conservazione, non il significato della moneta stessa. Un testo di Seneca vale un testo di Plauto, perché ciò che conta è la qualità della carta di pergamena su cui è stato scritto e l'incisione dell'inchiostro medievale che ha trascritto, da trascrizioni di trascrizioni di trascrizioni, i vari codici dell'età delle invasioni barbariche. Quindi è colui che non solo non sceglie, ma che in qualche modo è il nemico numero uno di ogni scelta.

Per il vero umanista, il problema è quello della scelta.

Voi ricorderete che nel *Della Pittura*, sia in edizione latina sia in quella volgare, Leon Battista si scaglia contro i pittori che copiano un unico

modello, magari antico, magari scultori che copiano un solo modello antico, perché lui ha ben presente il ciceronismo nella vita letteraria, vale a dire considerare esempio di ottimo latino Cicerone, fermarsi quindi a Cicerone, all'imitazione di un modello unico. E per questo aveva tanto sottolineato l'apologo di Zeusi, pittore antico mitico che aveva scelto le più belle forme dalle più belle donne, ma scegliendo parti diverse da ogni donna.

Perché si tratta di due metodi completamente diversi: nel secondo la scelta è arbitraria. Ve l'ho già detto, come si fa a stabilire la bellezza di un essere umano? È totalmente arbitraria. Mentre il primo, il modello unico, Cicerone, sarà poi, specialmente nel Cinquecento, il modello che in architettura corrisponderà a Vitruvio ad esempio, o ai monumenti più canonici dell'antichità, e produrrà quel bigottismo architettonico dopo gli anni '30, che confluirà nell'arte della controriforma.

Quindi il contrasto tra Lepidus e Libripeta è continuo e nelle Intercenali Leon Battista gioca certe volte d'astuzia. Se deve far dire qualche cosa di pericoloso, per esempio nell'Intercenale *Religio*, la fa dire al Libripeta. Per esempio, sia in *Religio* che nel *Somnium*, Lepidus fa da controcanto ad un Libripeta che lamenta i voti umani fatti a Dio, in maniera totalmente razionale, ed è il pensiero di Leon Battista Alberti: l'assurdità della preghiera personale. Il che non significa l'assurdità del rivolgere il proprio animo alla divinità, ma di considerare invece la divinità dispensatrice di doni, befana; e spesso a danno di altri uomini, spesso a danno addirittura di se stessi - come lo studente che pregasse Dio che l'esame gli vada bene, perché se lui prega significa che la sua cultura non è sufficiente. Nel *Fatum et Fortuna* quella preghiera è un otre, che si spezza inevitabilmente di fronte ad uno scoglio.

Ma peggio ancora è la preghiera per la vittoria delle proprie armate, perché implica che Dio stia da qualche parte, persino dalla parte dei Crociati (per quale ragione?), e che possa giustificare l'omicidio, che è quello inevitabile in una guerra; che possa veramente consacrare una guerra santa.

Bene, tutto questo viene detto da Libripeta, mentre Lepidus mantiene un atteggiamento questa volta non satirico, dice pochissime parole e alla fine dice: "sì, va beh, c'hai ragione, però insomma bisogna che l'uomo operi bene".

In molti casi Leon Battista Alberti, astutamente, mette la verità da lui

creduta in bocca a colui che disprezza, di modo che i concetti troppo arditi per quel tempo vengano in qualche modo non capiti. Questo lo vedremo molto bene nel *Momus* che considereremo dopo il *De re aedificatoria*.

Quindi Lepido-Alberti, Libripeta-Niccolò Niccoli.

Libripeta, viene incontrato — è proprio una scena comica, dovete pensare come ad un teatro di Plauto o di Terenzio; i due personaggi si incontrano in strada, solamente che Libripeta, il personaggio negativo, è tutto sozzo di fango, insozzatissimo. La prima battuta terribile che Lepidus-Alberti gli dice è: “dove sei andato, in qualche biblioteca polverosissima dove c’erano tanti libri antichi?” Il che fa comprendere proprio il disprezzo dell’amore per la polvere libraria, da parte di Alberti. E ancora — tanto per farvi capire che tipo di lucianesimo usa Alberti nelle Intercenali — Lepido chiede a Libripeta di spiegare che cosa gli è successo, e si esprime così: “racconta allora questa tua saggezza fognaria”.

Ebbene, Libripeta racconta anche lui una sorta di sogno.

Da più parti è stato pensato che proprio questa Intercenale di Leon Battista Alberti sia stata presa ad esempio da Ludovico Ariosto nell’*Orlando Furioso*, là dove l’Ariosto parla del mondo della luna, dal quale si riescono a vedere e a stigmatizzare i mali dell’umanità e i vizi dell’umanità.

Ebbene, Libripeta racconta. Lui racconta che ad un certo punto della sua esistenza si era accorto della stupidità del tempo, e che lui disdegnava nel modo più assoluto proprio di accettare il tempo, quindi il tempo della realtà.

In un certo senso il contrario delle anime, o delle fiammelle divine, delle ombre, che accettano il *Bios* aiutando se stesse nel modo migliore. Lui invece disdegna il tempo della realtà: ha tutte le ragioni per farlo, e certo l’umanità non è un bello spettacolo, né viverci dentro è facile. Quindi, lui che si considera filosofo, crede di fare una scelta radicale e magnifica: decide di vivere nel paese del sogno.

Mentre il filosofo di *Fatum et Fortuna* sognava veramente, Libripeta vuole vivere da sveglio nel paese del sogno. Questa è la prima depravazione che Alberti assegna al suo Libripeta. E infatti, Libripeta si fa condurre da un mago nel paese del sogno; anche qui c’è una nota di disprezzo. Alberti disprezza ogni magia, ogni astrologia; poi si fa fare qualche oroscopo, ma

questo dipende dalle debolezze umane di ognuno di noi. Ma disprezza in linea di principio tutto ciò che è superstizione; anche la preghiera che non sia la preghiera interiore, cioè ringraziamento per ciò che si ha e non richiesta di cose, è superstizione. Lo vedremo bene nel *Momus*, e sarà divertente anche il modo in cui Alberti lo narra.

Quindi anche la magia è qualcosa non tanto di innaturale, ma è roba da vecchiette medioevali, pensa in qualche modo Alberti, e infatti vedrete che esse appaiono. E solo un mago, quindi solamente un artificio, il più innaturale degli artifici, può portare un uomo sveglio nel paese di chi sogna: sono gli altri che sognano, non lui.

In un primo momento Libripeta vede fiumi, monti, prati e piante, quindi paesaggio, non città. Il sogno si svolge interamente nel paesaggio naturale, non nella città. Abbiamo detto che Libripeta ha disdegno del tempo; ma il guadagnar tempo è tipico, è proprio della vita urbana. Quindi è in qualche modo fuga, quella di Libripeta, anche dalla vita urbana.

Anche lui incontra, camminando in questo paesaggio, un fiume, che evidentemente è proprio il contraltare del fiume di *Fatum et Fortuna*. Solamente che il fiume, invece di avere scintille divine che crescono e prendono pian piano forma, è fatto da volti orribili. Cioè il fiume è composto da questa visione veramente angosciante — quanto di più antiumanistico che ci sia, proprio perché onirico — di volti mostruosi che formano le onde; quindi una continuità di volti umani, pallidi, tristi, malati, alcuni tumidi, altri totalmente deformi; quindi una schifezza vera e propria.

Se noi dovessimo riferirci al *Bios*, a ciò che le scintille dicono del fiume, noi qui avremmo un anti-*Bios*, vale a dire un'esistenza come maledizione, non come Fato, secondo l'accezione che ho detto prima. È un'esistenza ignobile, maledetta, ma per chi? Per Libripeta, colui che non la vive ma che vuole invece vederla in sogno rimanendo sveglio. Quindi a colui che in qualche modo rifiuta la vita, la vita appare maledetta. Ed è talmente maledetta che il Libripeta guarda con orrore questo fiume, su cui, pur tuttavia, lui è obbligato a passare. Deve passare al di là. Vedete: lui non deve scorrere con il *Bios*, ma deve oltrepassare.

Ma c'è un obbligo: bisogna oltrepassare questo fiume totalmente raggomitolati su se stessi. Bisogna formare una specie di cerchio con il proprio

corpo e scorrere al di sopra dei volti per arrivare al di là. Solamente che i volti, mentre tu passi raggomitolato su te stesso, ti mordono in maniera violenta e sadica. Cosa terribile, quindi, questo attraversamento del fiume.

Vi faccio notare che il raggomitolamento su se stessi — Alberti non lo dice perché logicamente lascia a noi gli enigmi da risolvere; è proprio tutto basato sul gioco degli enigmi da risolvere, in questi componimenti lucianeschi di Alberti — ci fa comprendere che c'è una sorta di desiderio di fronte allo scorrere della maledetta esistenza, cioè solo della parte negativa dell'esistenza (i volti deformi e tumefatti che mordono, quindi la cattiveria anche, la difficoltà dell'esistenza), il desiderio di ritornare feto nell'utero materno. Perché in fondo questo raggomitolarsi e attraversare il fiume della vita è veramente un ritorno, e fatto in quel modo, raggomitolati, è troppo evidente che è un ritorno al feto, che teme infatti l'uscita dall'utero, quindi che vede la vita come pericolo, esattamente come quello sciocco di Libripeta.

Cosa va a cercare Libripeta nel suo falso sogno che fa da sveglio al di là del fiume?

Lui va a cercare la valle delle cose perdute. C'è una valle in cui si conservano tutte le cose perdute dagli uomini: gli anni della vita, che sono ormai passati, i ricordi, le amicizie e gli amori. E infatti, in questo caso, Alberti mette in luce chi sia Libripeta, perché in effetti Niccolò Niccoli aveva amato una donna che era morta molto prima di lui, Benvenuta di Pagnano, la quale, a seconda di quello che si diceva al tempo, era un personaggio insopportabile, ma specialmente una pettegola terribile, che probabilmente aveva colpito con i suoi pettegolezzi anche Leon Battista Alberti. E infatti Libripeta che cosa vuole incontrare, in qualche modo, nel suo falso sogno nella valle delle cose perdute? Il suo cervello, che si era perduto dietro a una donna. Alberti non dice che si tratta di Benvenuta, ma è evidente che dice che Niccolò Niccoli aveva perduto il cervello e che lo recupera.

Dall'altra parte, però, al di là del lato comico-satirico contro il Niccoli, in quella valle si trovano gli antichi imperii, vale a dire principalmente l'antico Impero Romano, gli imperi dei gentili, quello di Alessandro Magno sicuramente, quelli dei grandi imperatori che avevano unificato il mondo. Insieme si ritrovano le ricchezze dell'antichità, l'autorità dell'antichità.

Tutto questo dovrebbe fare apparire la valle delle cose umane perdu-

te come una sorta di paradiso terrestre. Non è vero nulla, perché queste cose perdute appaiono come delle enormi e schifosissime vesciche, gigantesche, gonfie di menzogna. E intorno suoni di pifferi e di trombe: ci si trova tutto ma non ci si trova la follia umana.

Proviamo a decodificare partendo da quest'ultimo elemento. Si conserva tutto ciò che è perso, ma non la follia umana. Ma la follia umana per Leon Battista Alberti è certo qualcosa di negativo, ma è anche ciò che è più proprio dell'uomo. Badate che esiste tutta una corrente dell'Umanesimo, che percorre anche il Cinquecento, sin quando non viene riconosciuto come empio e messo all'Indice dalla Chiesa Cattolica Romana, in cui la rivendicazione di follia e la forma letteraria della satira sono strettamente congiunte. Penso, in lingua non italiana, alla *Nave dei Folli* (1494) di Sebastian Brant, ma principalmente al capolavoro umanistico, l'*Encomium Moriae*, l'*Elogio della follia*, di Erasmo da Rotterdam.

Ma quello che dobbiamo comprendere è che queste grandi vesciche piene di menzogna sono anch'esse l'idealizzazione dell'antico, di ciò che si è perso anche come memoria. È considerare tutto ciò che è antico come qualcosa di buono, quindi appare come falsità. Dovremo considerare buone anche le scelleratezze degli antichi, solo perché sono antichi: i suoni di pifferi e di trombe, il trionfalismo retorico. Certo, potrà essere anche preso ad esempio in casi particolari, nell'architettura, che vedremo, anche di Leon Battista Alberti, ma non sistematicamente in quanto *imperium*, in quanto segno di *imperium*. Questo è atteggiamento da bibliofilo, appunto atteggiamento negativo di Niccolò Niccoli-Libripeta.

Badate che la follia che non si trova, non si trova perché è insita in colui che vuole ritrovare le cose perdute. Il fiume si chiamava *Bios*, ma esistenza implica oblio, non continuo ricordo; colui che vuole tutto ricordare è malato, perché vive nel passato, non per il futuro. Questo è anch'esso contenuto nell'assenza di follia della valle delle cose perdute: l'ossessione di ritrovar tutto ciò che l'umanità ha voluto dimenticare, anche con la violenza. Tutti noi probabilmente sogniamo che un mago possa ridarci in piedi la Biblioteca di Alessandria incendiata; lì era contenuto tutto il grande sapere dell'antichità greca e romana. Ma la Biblioteca di Alessandria è incendiata, e questa volontà, questo desiderio di recuperarla è di per sé folle. Ciò che è

stato cancellato è stato cancellato, e c'è ragione per questo.

Vicino alla valle delle cose perdute c'è un monte; in questo monte bollono, in una specie di grandissimo pentolone, i desideri umani. Vedete, prima abbiamo la volontà di ricordo, ora abbiamo i desideri per il futuro: sono voti e preghiere. Qui veramente il confronto con l'Intercenale *Religio* si fa strettissimo, perché i voti e le preghiere provocano a questo monte, fatto a gran pentolone, una specie di vulcano grottesco, un'eruzione, una serie di eruzioni, che sono totalmente casuali, che sono la risposta non di un Dio a quelle preghiere, bensì di un fenomeno naturale come quello del vulcano, che ogni tanto, cerveloticamente, butta fuori delle cose accidentali, quasi mai quelle richieste dagli uomini con i loro assurdi voti e con le loro ancora più assurde preghiere. Quindi una satira della superstizione umana anche nel campo religioso.

Ed ecco un secondo fiume, rapidissimo. Questo secondo fiume è gonfio delle lacrime degli sventurati. Potremmo dire che quel fiume del *Fatum et Fortuna* che aveva in sé tutto, in quanto era appunto *Bios*, esistenza con il suo bene e con il suo male, qui si è scisso in due fiumi: il primo fatto dei volti orridi e mordaci, il secondo delle lacrime, quindi sempre della parte dell'uomo che ha pietà di se stessa.

Però, il nostro Libripeta, che racconta a Lepidus, dice che lui attraversa questo fiume delle sventure umane ridendo a crepapelle. Ridendo a crepapelle, che è già un atteggiamento empio logicamente, ma perché? È il modo in cui si attraversa ancora il fiume. Badate che Leon Battista Alberti rende sempre grottesco l'attraversare i fiumi, perché ciò che è naturale è scorrere, visto che essi sono l'esistenza umana; scorrere nel fiume, non attraversarli; attraversarli corrisponde, appunto, a quel voler sapere dei misteri divini che, come vedremo anche nel *Somnium*, porta a risultati negativi.

Perché anche in questo caso è obbligatorio attraversare il fiume in modo molto particolare: bisogna cavalcare delle vecchiette, le quali sono orribili. Ma queste vecchiette da giovani erano state molto belle e molto superbe; erano poi diventate maligne e brutte.

In questo antifemminismo di Alberti si nascondono indubbiamente dei fatti autobiografici, deve avere avuto dei problemi molto forti con le donne. Ma credo che per l'Alberti il suo antifemminismo così feroce nascon-

da qualcosa di diverso, perché la donna è sempre quella che appare, e non è — lo vedremo nel *Momus*; è colei che si cosparge di cosmetici, quindi colei che vuole apparire, piuttosto che essere. Ma nello stesso tempo è l'irrazionalità rispetto alla razionalità, e l'opzione albertiana è logicamente verso il razionale. Comunque queste donne prima belle e superbe, poi superstiziose e maligne, poi brutte, orribili, sdentate, bisogna trovarle sulla sponda: lì sono, orribile a dirsi e a vedersi, nude e supine, e attendono come degli asini coloro che le devono cavalcare. E loro portano questi personaggi al di là del secondo fiume, nuotando; mentre colui che le cavalca come animali marini le tiene per i pochi capelli che rimangono loro in testa. Dice inoltre, Leon Battista Alberti, che però è una fortuna che siano donne a portarli al di là, perché il fatto che hanno la testa vuota, che le rende più o meno simili alle zucche, permette un miglior galleggiamento.

Sull'altra riva troviamo nuovamente prati estesissimi.

Badate che Leon Battista Alberti ci fa vedere, sin dall'inizio del *Somnium*, prati, montagne, valli, la collina a pentolone ovvero il vulcano, vale a dire tutti i prodotti di natura. Non è solamente una satira contro Libripeta, è anche una satira contro se stesso. Il vero ironico è colui che rivolge le armi anche nei confronti di ciò che lui crede; ve l'ho sottolineato prima, nel *Somnium* non appare la città, appare quella natura maestra di tutte le cose che spesso Leon Battista Alberti, e fino alla nausea nel suo trattato di architettura, ci ripete essere il modello.

Quindi abbiamo di nuovo un'autoironizzazione in quanto sull'altra riva ci sono questi grandi prati. Solamente che in questi prati non cresce l'erba, crescono peli umani, crescono quindi pezzetti di barba, pezzetti di pube, crini di cavalli, criniere di leone. Questa è la pavimentazione erbosa dei prati, tutto pelo. E incontra finalmente in questa valle gli dei; gli dei dell'Olimpo finalmente ci sono, ma, orrore, sono degli ometti ricurvi che vanno cercando in mezzo a questa peluria delle radicette. Sono in fondo dei poveri disgraziati, sono degli esseri che non hanno nessuna maestà divina. Cercano delle radicette, perché si dice — e quindi anche gli dei sono superstiziosi — che chi le mangia appare saggio e dotto, anche se non lo è.

Quindi da un lato satira sulla sapienza degli dei antichi, dall'altro satira su ciò che il ritorno degli dei antichi significava, il ritorno al politei-

smo, ma il ritorno al politeismo mentale, non quello religioso; la rinascita dell'antico di nuovo come feticcio. Ma in terzo luogo l'apparire del dotto, non l'essere del dotto. È il contrasto fra gloria e fama: la gloria è quella puramente umana, quella che può attribuirsi a qualsiasi dilettante o cacciatore di farfalle, come può essere appunto quella delle radicette che fanno apparire dotto chi non lo è; la gloria è qualcosa di transeunte, quella che la stupidità umana può attribuire persino ad un Vittorio Sgarbi, tanto per fare un esempio. Mentre la fama invece è quella che si acquista per virtus, e non in vita, alle volte, ma dopo.

Ebbene anche lui si mette con gli dei a cercare in mezzo a tutta questa schifezza di peluria, queste radicette. Ma non l'avesse mai fatto: arriva una enorme quantità di pidocchi, che lo assalgono e lo fanno fuggire, lo fanno fuggire dal sogno. Ma ricordatevi che lui non sogna, è vero. Ed eccolo che si ritrova tutto immerdato di nuovo nelle strade di Firenze, tutto ciò che lui ha passato in questo falso sogno e tutto pizzicato dai pidocchi.

Ora è chiaro che abbiamo l'ironia lucianesca nel *Somnium*, ma ciò che domina è la componente di incubo. È un sogno, ma proprio perché fatto contro natura, vale a dire da sveglia, Alberti presenta un incubo. E dal punto di vista dell'analisi testuale, vale a dire dell'analisi del valore letterario di questo componimento latino, avremmo molto da dire, ma si può parlare di una oscillazione paurosa tra razionalità e irrazionalità. Vedete che ciò che sembra positivo diventa immediatamente dopo negativo. E questa oscillazione che è tipica dell'ironia, l'ironia non è mai semplicemente un paradosso, è una vera e propria arma dell'umanista.

Leon Battista Alberti apre una corrente che arriva fino ad Erasmo da Rotterdam o a Ludovico Ariosto o a François Rabelais, l'autore di *Gargantua e Pantagruel*; vale a dire, c'è tutto un filone ironico che passa anche attraverso la storia dell'arte.

Perché l'ironia è affermazione e negazione allo stesso tempo, l'ironia è quella che rende umano l'uomo, perché presuppone un altissimo autocontrollo etico, un'altissima autocritica, basata quindi sull'autocontrollo morale.

Dall'altra parte l'onirico letterario. Ho già parlato della scissione in due del fiume unico di *Bios* di *Fatum et Fortuna*, che è già di per sé qualcosa di

pauroso ma nello stesso tempo di depravato; la scissione fra il passare attraverso l'impossibile ritorno allo stato uterino di feto o addirittura, invece, il passare attraverso l'assurdo, la vecchietta trasformata in animale.

Se noi comprendiamo bene questa esigenza di paradosso, di ironia, di assurdo, anche di incubo da parte di Leon Battista Alberti, possiamo cominciare non a dare risposte all'interrogativo che ci siamo posti fin dalla prima lezione, ma a comprendere meglio perché accumuliamo questi materiali. Non ci sarebbe nulla di più sbagliato di ciò che fanno alcuni studiosi spagnoli: leggere nella parte comico-lucianesca, assurdo-paradossale della letteratura albertiana qualcosa che si riversa nella sua architettura.

Al contrario, lo storico, delle coerenze, non sa che farsene.

Perché la vita umana, ce lo insegna lo stesso Leon Battista Alberti, è fatta da una serie di episodi, di eventi che di coerente hanno ben poco. Se pensiamo a quello che facciamo ogni giorno, non troveremo un minimo di coerenza nei nostri atti: proiettarla sui fatti storici è qualcosa di indecente da un punto di vista storiografico.

Dovremo chiederci perché l'architettura di Alberti non corrisponde a questo mondo letterario, chiedendoci principalmente se non c'è qualcosa che riguardi il *medium*, vale a dire il fatto che scrivere in lingua latina, ad esempio, non corrisponda a qualche cosa che permette questo tipo di lucianismo, anche se Luciano scriveva in greco; questo tipo di trasporto della ragione nel sogno e dell'ironia e del paradosso, laddove l'architettura è qualcosa d'altro, è condannata alla costruttività.

Ma, d'altra parte, non ci ha presentato tutto il Leon Battista Alberti letterato, fino a questo momento, una doppia faccia? Una, quella dell'asceta e dell'asceta moderno che è l'intellettuale, il letterato. L'altra, quella che si impegna nella vita attiva, per cui le *bonas artes* sono insegnamento per gli altri, come dice il finale del *Della Pittura*, anche se lì prende in giro se stesso, chiedendo poi di essere ritratto come ringraziamento dai suoi amici pittori.

Leon Battista Alberti ci presenta un contrasto. Sin da quando abbiamo letto il *Potitus* abbiamo detto che la non separabilità delle strade, che Leon Battista presenta sempre come alternative, corrisponde ad una visione tragica. Perché il tragico nasce dal fatto che i contendenti della tragedia, della tragedia antica e quindi di qualsiasi tragedia, hanno entrambi ragione.

Non c'è la ragione da una parte. Assumere su di sé il tragico è dolorosa consapevolezza della necessità della contraddizione.

Forse a questo punto siamo in grado, non dico di decifrare, ma di tener presente i simboli di un'immagine che abbiamo già visto, ma che probabilmente non abbiamo considerato a sufficienza. Vale a dire quella immagine che deve essere particolarmente importante perché è sul *verso* della medaglia che Matteo de' Pasti dedica a Leon Battista Alberti, che è raffigurato sul *recto* della medaglia, laddove sul *verso* abbiamo quel simbolo che è l'emblema di Leon Battista, che insieme alla firma "Mattei Pasti Veronensis" — alla firma dell'artista che ha coniato la moneta — appare come unica espressione letteraria il *Quid Tum*.

Quid Tum è un'espressione retorica molto usata da Cicerone, ma non ha un significato preciso. *Quid Tum* significa "ebbene, che cosa allora", cose di questo genere che servono al discorso retorico — si pensi alle catilinarie ciceroniane —, nella violenza del discorso retorico, alla creazione di una pausa, alla creazione di momento di sospensione che rende più tragico il *Quousque tandem, Catilina, abutere patientia nostra?*, ecc..

Lo ritroviamo isolato qui, in questa medaglia di cui ci sono due diversi campioni: uno alla Kress Collection di Washington, l'altro al Museo del Bargello a Firenze.

Quid Tum, quindi una grande pausa. Ma qui abbiamo un grande occhio alato, si vedono le ali sopra, le ciglia, le sopracciglia, i nervi ottici e un alloro che lo circonda. L'alloro è indubbiamente il simbolo di gloria, ma noi abbiamo due rivelazioni del possibile significato dell'emblema albertiano da parte di Leon Battista stesso.

Ma prima dobbiamo capire bene cos'è un emblema per il Quattrocento e per il Cinquecento. Leon Battista non fa qualcosa di strano: è strano il suo emblema. Ma l'operazione di crearsi un emblema è una operazione comunissima ed è, in prima istanza, come l'operazione di unione di un'immagine ad un testo, di un'immagine ermetica, difficile da comprendere, con un frammento di testo anch'esso difficile da comprendere.

Questo riguarda principalmente gli emblemi patrizi e aristocratici, che si riferiscono sempre ad una virtù del personaggio; vi faccio notare che

nell'emblema di Carlo V Imperatore, ad esempio, l'emblema è quello delle due colonne d'Ercole con il motto *Plus Ultra*, perché Carlo V è imperatore dell'Europa e delle Americhe, scoperte da Cristoforo Colombo: quindi è il personaggio che incarna il superamento delle colonne d'Ercole e che quindi può adottare un emblema letterario che è l'inversione di quello erculeo, *Nec Plus Ultra*, non più oltre di qui, vale a dire oltre lo stretto di Gibilterra.

Questo si trasporrà persino nell'architettura: a Milano, ad esempio, nel palazzo Stampa di Soncino, il cui architetto è un personaggio non bravissimo ma simpaticissimo che si chiama Cristoforo Lombardo detto il Lombardino, che opera negli anni '30-'40 del Cinquecento. La cosa divertente è che lì c'è un emblema che è diventato architettura, perché proprio le due colonne d'Ercole dell'emblema di Carlo V, spuntano in alto, sono proprio come due fumaioli che sono sovrapposti all'altana di questo palazzo, che infatti è di una famiglia imperiale, come i conti Stampa di Soncino.

Mai e poi mai si poteva tradurre in architettura l'emblema di Leon Battista, ma esistevano addirittura intellettuali, vale a dire i segretari dei principi, destinati proprio all'invenzione di arguzie letterario-figurative che servono agli emblemi; sto pensando agli emblemi medicei, ad esempio, basati sulle tre piume, sul diamante e sul troncone d'albero, che hanno diversi significati, oppure '*candor illesus*' con la figurazione di una fiamma, di alcuni seguaci del papa Leone X. Quindi giochi di società.

Avverto subito che è esistita — esiste purtroppo ancora, ma ha avuto una fortuna finalmente declinante — una lunga tradizione iconologica che ha tentato di leggere gli emblemi, di cui esistevano repertori nel Cinquecento; l'Alciato, ad esempio, crea repertori di immagini di emblemi, e poi ancora altri autori. Si è tentato di guardare ogni opera d'arte del Rinascimento attraverso libri di emblemi, anche opere del Quattrocento quando i libri di emblemi sono cinquecenteschi, perché sembrava una decifrazione più acuta, una decifrazione del nascosto e invece corrisponde ad una incapacità di leggere ciò che il testo, il quadro, la scultura o l'architettura dice di per sé senza questi giochi.

Ma torniamo al nostro emblema. Abbiamo capito che è un testo da decifrare, è un criptogramma. Ma siamo certi che Leon Battista Alberti volesse che su di esso si facesse totale chiarezza? A mio parere no.

Tuttavia lui parla del simbolo dell'occhio alato due volte: una volta in una Intercenale che lui chiama *Anuli*, in cui dice chiaramente *oculus alis aquilae insignis*; quindi parla proprio dell'occhio alato come quello dell'aquila, l'occhio che contemporaneamente si rivela e nasconde. E chi è che si rivela e nasconde se non la divinità? Si rivela tramite la natura, si nasconde in quanto essenza. Abbiamo già fatto questo discorso di mistica medievale in cui Alberti affonda profondamente le proprie radici.

Ma attenzione, perché persino del *De re aedificatoria* c'è un accenno, perché dice che gli antichi egizi rappresentavano Dio come un occhio alato.

Se noi ci accontentassimo di queste spiegazioni non avremmo capito nulla di Leon Battista Alberti. Perché quando lui attribuisce agli antichi egizi, agli antichi romani, ai babilonesi qualcosa, mai significa che lui lo adotti come significato. Lo vedremo molto bene quando cominceremo a parlare del suo trattato sull'architettura, il *De re edificatoria*. Molto spesso lui racconta con ironia cosa pensavano i filosofi antichi e questo non significa che lui lo accetti, è solo una giustificazione retorica per noi.

Proviamo a confrontare, rimanendo nell'ambito del religioso, almeno per un momento, a confrontare la cultura religiosa di Alberti, come abbiamo imparato a conoscerla, con i riferimenti fatti in *Anuli* e nel *De re aedificatoria* e vediamo che ne esce fuori. Ne esce fuori il *Dies Irae* di San Paolo. Vale a dire che giustizia vien fatta in un batter d'occhio: questo è il *Dies Irae* di Paolo di Tarso.

Quindi l'occhio che noi vediamo alato, che significa che è mobilissimo, che è e non è, è apparizione, perché appena l'occhio percorre il proprio volo diventa invisibile, veramente presente ed assente. Se vogliamo, se lo mettiamo vicino alla pausa, al *Quid Tum* ciceroniano, abbiamo un'altra fonte, oltre a quella paolina del giudizio in un batter d'occhio. Se consideriamo *Quid Tum* una grande pausa, una lunghissima pausa, abbiamo una compenetrazione dei tempi: il *Quid Tum* vuole un lungo silenzio, anzi è un silenzio che scolpito diventa lunghissimo, l'occhio è invece un battere immediato. Sono i due tempi estremi della massima rapidità e della massima lentezza; e indubbiamente l'onniscienza, in Dio, l'acutezza della vista, ciò che è appunto espresso da Alberti in *Anuli*, la velocità delle ali.

Dobbiamo riconsiderare allora ciò che Alberti ci fa comprendere

sulla propria concezione di Dio. Mai ce ne parla direttamente, parla casomai delle tradizioni religiose, e quello che vedremo sarà totalmente negativo per i tempi moderni, sarà una forte nostalgia per i tempi dei primi cristiani, ma una condanna violenta contro la corruzione pontificia del Clero.

Dall'altra parte due figure divine. Questo ve l'ho già detto. Da un lato il Dio inconoscibile dei mistici tedeschi, il più profondo del profondo dell'anima, che però è pozzo senza fondo per i mistici del Trecento nei paesi di lingua tedesca. Quindi l'insondabilità: è quello che Alberti raccomanda sempre, lontani dal voler scoprire qualcosa di infinito con la finitezza della ragione umana. Ma dall'altra parte le opere di Dio visibili, quelle vicinissime a noi, quindi la natura, con la sua stabilità e con la sua logica. È una separazione infinita fra la giustizia umana e la giustizia divina; quasi incomprendibile, come del *Libro di Giobbe*, nell'*Antico Testamento*, la giustizia divina da parte della giustizia umana.

E dobbiamo a questo punto considerare che fra gli amici di Leon Battista Alberti non c'è solamente il matematico Paolo dal Pozzo Toscanelli o il satirista Poggio Bracciolini o lo scrittore di novelle erotiche Angelo Beccadelli detto il Panormita; c'è anche uno dei più grandi filosofi della scuola tedesca, trasportato come cardinale in Italia, vale a dire Niccolò da Cusa, o meglio Niccolò Cusano. Il quale, pur probabilmente senza aver mai avuto visioni mistiche, adotta una metafora che si trova già nell'*Enneadi* di Plotino, quindi del filosofo antico che tenta di rispondere al cristianesimo con le armi neoplatoniche ma adattate ad un convincimento, cioè quelle possono essere più vicine alla mentalità degli antichi cristiani. Movimento e velocità coincidono per Nicola da Cusa, poiché per Nicolò da Cusa coincidono i contrari.

Non si tratta tanto di *discordia concors*, piuttosto di quella lettura della realtà divina che era già in Plotino, e che viene ripresa da Niccolò da Cusa con una metafora stupenda, che è quella della visione di Dio come cerchio. Ma il perimetro del cerchio è introvabile, perché è un cerchio all'infinito, quindi comprensibile non per via matematica, non disegnabile, quindi non è di nessuno aiuto all'architetto perché è un cerchio mistico all'infinito, e dove il centro del cerchio è in ogni dove, ovunque.

Ricordiamo che anche Niccolò da Cusa ha dei motivi tipicamente

albertiani. La sua filosofia si basa sulla *docta ignorantia*, quindi toccare il massimo del sapere riconoscendo il massimo del non sapere, rieccheggia proprio ciò che abbiamo ascoltato più volte dall'Alberti, vale a dire il peccato che si fa nel tentare di sondare il mistero di Dio.

Ebbene, massimo di infinitezza nel batter d'occhio e nel battere delle ali, ma nello stesso tempo, ubiquità del cerchio, perché l'occhio è un cerchio ma ubiquo, e quindi, in qualche modo, la metafora cusaniana. Noi non sappiamo se Alberti abbia mai discusso di cose di questo genere con Nicolò Cusano, probabilmente no, ed è anche possibile che non abbia letto mai un rigo di Nicolò Cusano, in quanto quella è una prosa latina difficilissima e in migliaia e migliaia di pagine trovare il passo che può servire a qualcosa per un'artista e un letterato è qualcosa che si può sperimentare tutt'oggi. Se prendete un'opera di Nicolò da Cusa in mano e provate a cercare impazzirete, perché sono trattati di migliaia di pagine di un concettismo densissimo.

Possiamo dire quindi che quando un artista arriva a delle similitudini con un pensiero filosofico-religioso così profondo, i passaggi sono sempre molto mediati, mediati da discussioni, da accenni, da volgarizzazioni, comunque tramite molti passaggi.

Ma per comprendere in realtà quanto il *Quid Tum* di Leon Battista si confaccia alla personalità paradossale-ermetica che abbiamo imparato in qualche modo a conoscere in queste prime opere letterarie, possiamo confrontare questo batter d'occhi rapidissimo, che non si vede, e questa lunghissima pausa, simboleggiata unicamente dal *Quid Tum*, con una rappresentazione molto più esplicita della onnipresenza e circolarità divina di un'opera che abbiamo già visto.

Probabilmente voi non avete notato che nel Tabernacolo della Mercanzia di Donatello sul timpano c'è un simbolo che nel Rinascimento viene chiamato *tricipitium*, vale a dire tre volti umani rivolti uno al passato, uno fisso sul presente, l'altro rivolto verso il futuro. Nel caso di Donatello, ricordate che è un'opera degli anni '20, il *tricipitium* è simbolo della circolarità divina.

Provate a confrontare questo emblema con l'emblema dell'Alberti: il primo emblema è semplice, tanto semplice che può essere esposto in una strada cittadina sulla facciata di Orsanmichele. È il simbolo della saggezza di

Dio, che tutto sa, tutto vede, tutto prevede. E l'altro è il simbolo dell'Alberti, di cui potremmo parlare per ore, senza poterne esaurire il significato.

Mi interrompo un attimo. Mi divertirebbe sapere quanti di voi, mentre scorrevano molte diapositive nel parlare di Donatello e Ghiberti, si sono accorti di questo simbolo sul timpano. Non mi interessa fiscalmente, però quando il vostro occhio coglierà ciò che io vi indico di dover cogliere senza la mia indicazione, il vostro occhio comincerà ad essere educato per la storia dell'arte e dell'architettura. Quando io v'insisto sul sapere la vostra ignoranza — ma anche la mia, non è solamente vostra — è proprio un gioco alla Nicolò da Cusa, ovvero un'ignoranza che però deve essere dotta. Se vi è sfuggito chiedetevi perché vi è sfuggito, perché ve l'ho fatto vedere più e più volte, senza avervelo fatto notare. E vi è sfuggito probabilmente perché avete letto l'opera senza pensare di poterne dare un'interpretazione indipendente da ciò che io vi indicavo, ma principalmente con una rapidità di lettura che non compete ad un'opera di questo genere.

E quindi se adesso solamente scoprite che nel timpano, che avete visto più volte, c'è il simbolo del *tricipitium*, voi scoprirete in che modo di fronte all'opera diretta (ricordo: non rispetto a fotografie o fotocopie che ne sono ombra sbiadita), qual è il compito che vi attende. Affinare l'occhio nel vedere il più possibile; al di là delle indicazioni che vi si dà, perché l'opera è inesauribile.

Possiamo tornare alla medaglia dell'Alberti e indicare che le due facce della medaglia, da una parte l'uomo virtuoso, Leon Battista, dall'altra il battito dell'occhio alato che è quello di una giustizia superiore, non possono essere distinte l'una dall'altra. C'è dunque un *Dies irae* pure per l'uomo virtuoso.

Ma potremmo anche andare avanti molto a lungo, in quanto lo studioso della scuola di Warburg, forse uno dei più acuti di quella scuola, Edgar Wind, nei *Misteri pagani del Rinascimento* ha fatto una considerazione di grande importanza sull'occhio alato di Leon Battista Alberti, perché lui scrive: il grande simbolo è l'opposto di una sfinge. La sfinge propone enigmi, e anche il grande simbolo sembra proporre enigmi; ma mentre una volta che abbiamo compreso l'enigma della sfinge non ci interessa più l'immagine

della sfinge perché abbiamo superato l'enigma, e abbiamo quindi superato l'immagine che ci si proponeva, il grande simbolo continua a parlare. Esso, scrive Wind, è ancor più vitale quando il suo enigma è stato risolto.

Possiamo esprimerlo con nostre parole, per chiudere questo piccolo capitolo in qualche modo coerente alle Intercenali considerate prima, dicendo: un grande simbolo è veramente tale quando l'enigma che racchiude permane anche quando abbiamo fatto tutti gli sforzi per capirlo.

E indubbiamente quello di Leon Battista Alberti è il più inquietante, il più denso e il più significativo degli enigmi, o meglio degli emblemi, che ci siano stati proposti dalla cultura umanistica del XV secolo.





stampato nel febbraio 2014

