

In polemica con Petrarca?

Una lettura del sonetto di Leon Battista Alberti: «Io vidi già seder nell'arme irato»

FULVIO SENARDI

NELLA VITA DI LEON BATTISTA ALBERTI (*LEONIS BAPTISTAE DE ALBERTIS VITA*), OPERA ANONIMA PER QUANTO SPESSO ATTRIBUITA ALLO STESSO ALBERTI PER LA RICCHEZZA DI RIFERIMENTI CONCRETI E DI RIVELATRICI NOTAZIONI INTROSPETTIVE, VIEN FATTA MENZIONE DI UNA FASE LETTERARIA DEL GRANDE UMANISTA, INTONATA DALLA COMPOSIZIONE DI UN TRATTATELLO SUGLI *AGI E I DISAGI DELLE LETTERE* (*DE COMMODIS ET INCOMMODIS LITTERARUM*), DA COLLOCARE, SUGGERISCE GARIN (GARIN: 1979: 205), NEGLI ANNI DEL SUO PRIMO VIAGGIO IN TOSCANA (1429), COMPIUTO DOPO LA LEVATA DEL BANDO (1428) CHE AVEVA FIN AD ALLORA PRECLUSO AGLI ALBERTI IL RITORNO A FIRENZE.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

- Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, voll. 3 (sigla: O), Bari, 1966
 Leon Battista Alberti, *De pictura*, a cura di C. Grayson, Bari, 1980 (I ed. 1973)
 Leon Battista Alberti, *Rime*, a cura di G. Gorni, Milano-Napoli, 1975
 Nanni Balestrini, *Presentazione* in L.B. Alberti, *Momo o del principe*, Genova, 1986
 Roberto Cardini, *Mosaici – Il «nemico» dell'Alberti*, Roma, 1991
 Gianfranco Contini, *Letteratura italiana del Quattrocento*, Firenze, 1976
 Luca D'Ascia, *Tecnica dialogica e tematica politica nell'Alberti volgare*, in «Lettere italiane», 1994, n° 2
 Christian Bec, a cura di di, *L'umanesimo civile*, Torino, 1975
 Franco Borsi, *Leon Battista Alberti*, Milano, 1975
 Eugenio Garin, *La letteratura degli umanisti*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Cecchi e Sapegno, vol. III, *Il Quattrocento e l'Ariosto*, Milano, 1979 (I ed. 1965)
 Eugenio Garin, *Il pensiero di Leon Battista Alberti*, in «Belfagor», Firenze, 1972
 Antonio Di Grado, *L'ombra del camaleonte*, in L.B. Alberti, *Momo o del principe*, Genova, 1986
 Cecil Grayson, *Note sulle rime dell'Alberti*, in «La rassegna della letteratura italiana», 1959
 Cristoforo Landino, *Prolusione al Petrarca*, in R. Cardini, *Cristoforo Landino e l'umanesimo volgare*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1968
 Adelia Noferi, *Nel segreto fermento del «non detto»*, in «Nuova Corvina», n° 15, Budapest, 2004
 Emilio Pasquini, *Tradizione e fermenti nuovi nella poesia dell'Alberti*, in AA.VV, *Leon Battista Alberti nel V centenario*, Roma, 1974
 Francesco Petrarca, *Secretum*, Milano, 1992
 Giuseppe Petronio, *L'attività letteraria in Italia*, Palermo, 1991
 Giovanni Ponte, *Il petrarchismo di Leon Battista Alberti*, in «La rassegna della letteratura italiana», 1958
 Ruggero Romano, *Tra due crisi: l'Italia del Rinascimento*, Torino, 1971
 Francesco Tateo, *Alberti Leonardo, e la crisi dell'Umanesimo*, LII, 12, Roma-Bari, 1980