

Leon Battista Alberti e la parodia sacra: la predica di *Ecatonfilea*

Matteo Largaiolli

Arte e rimedio

Una lunga tradizione esegetica ha letto l'*Ecatonfilea* di Leon Battista Alberti assieme a *Deifira*,¹ come membro di un dittico in cui le discussioni su amore sono interpretate nei termini di *ars* e *remedium*.² In questa prospettiva, *Ecatonfilea* è un testo dedicato alle tecniche di seduzione, mentre *Deifira* rappresenta gli effetti nefasti di Amore, e come un *remedium* fa leva, più che su precetti, sul pathos e sulla sensibilità, con osservazioni che toccano l'esperienza di ogni amante. A fronte di un tema comune (amore), che legittima l'accostamento delle due opere, l'opposizione *ars/remedium*, in forza della tradizione ovidiana a cui più volte Alberti allude, offriva una immediata cornice di riferimento in grado di spiegare le differenze tra l'una e l'altra opera. Che il riferimento alla dualità tradizionale sia valido, è indubbio. La lettura di *Ecatonfilea* orientata sull'interpretazione precettistica è per molti aspetti legittimata e promossa dallo stesso Alberti: *Ecatonfilea* ripete più volte che il suo obiettivo è condividere l'esperienza che ha maturato in campo erotico e sentimentale con le donne più giovani, per insegnare loro a muoversi con disinvoltura nei rapporti d'amore.

Tuttavia, una valutazione sbilanciata sul versante precettistico (di *ars*) tradisce in parte la ricchezza dell'operazione albertiana. Le opere di Alberti che trattano il problema di amore hanno, in effetti, anche un'impostazione pedagogica: questa prospettiva precettistica, che è forse la più immediata da cogliere, non oscura però una tendenza più speculativa, che mira a definire l'amore come un fenomeno non privo di risvolti negativi.³ Il punto di riferimento per la trattatistica di Alberti è una concezione che riconosce i lati oscuri del sentimento d'amore e che percepisce la passione erotica come forza irrazionale, e quindi disgregante.⁴ La negatività si manifesta con più chiarezza nella *Deifira* che nell'*Ecatonfilea*, che implica tuttavia il riconoscimento degli aspetti rovinosi dell'esperienza erotica e non manca, quindi, di

¹ Salvo diversa indicazione, le citazioni delle opere albertiane si intendono da Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, a cura di Cecil Grayson, vol. 3 (Bari: Laterza, 1973), con pagina e numero di riga; corsivi miei. Mantengo il titolo vulgato (*Ecatonfilea*) come nell'edizione Grayson, anche se l'edizione annunciata a cura di Nicoletta Marcelli proporrà "Ecatonfile": si veda Nicoletta Marcelli, "Due note sulla *Deifira* di Leon Battista Alberti," *Interpres* 23 (2004): 182.

² Una lettura già di Equicola: si veda Mario Equicola, *La natura d'amore: primo libro*, a cura di Neuro Bonifazi (Urbino: Argalia, 1993): "Scrisse doi libri d'amore [...] Nel primo [*Deifira*] remedii d'amore porge. [...] Questo libro che segue [*Ecatonfilea*] del medesimo autor Baptista Alberti è in tutto dal primo disgiunto e separato. Induce una donna la qual admonisce le donne e insegna loro come debiano elegere amanti virtuosi e modesti." Questa stessa lettura viene adombrata anche nei titoli degli incunaboli delle due opere, *Deifira seu Opus in amoris remedio* e *Ecatomphyla seu Opus de amore*: Leon Battista Alberti, *Deifira seu Opus in amoris remedio* [Firenze? Tip. del Mesue] 1471 (IGI 150; Hain 11107); Leon Battista Alberti, *Ecatomphyla seu Opus de amore* [Firenze? Tip. del Mesue] 1471 (IGI 151). Per il problema degli incunaboli si veda Roberto Ridolfi, "Lo 'stampatore del Mesue' e l'introduzione della stampa in Firenze," *La bibliofilia* 56 (1954): 1-20, che li attribuisce a Lorenzo Canozzi o Genesini da Lendinara; e Lorenz Böniger, "Leon Battista Alberti in tipografia: le stampe del Quattrocento," in *Leon Battista Alberti e la tradizione: per lo "smontaggio" dei "mosaici" albertiani*, a cura di Roberto Cardini e Mariangela Regoliosi, Vol. II di *Atti del convegno internazionale del Comitato Nazionale VI Centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Arezzo, 23-24-25 settembre 2004* (Firenze: Polistampa, 2007), 612-13.

³ Anche nell'autobiografia, a proposito delle opere amatorie, Alberti dichiara l'intenzione didattica: "tum et versu elegias eglogasque atque cantiones et euscemodi amatoria, quibus plane studiosis ad bonos mores inbuendos et ad quietem animi prodesset," *Autobiografia*, 12; in Leon Battista Alberti, *Autobiografia e altre opere latine*, a cura di Loredana Chines e Andrea Severi (Milano: Rizzoli, 2013).

⁴ Sulla stratificazione di significati che si può trovare nelle opere albertiane si veda Rinaldo Rinaldi, *Melancholia christiana: studi sulle fonti di Leon Battista Alberti* (Firenze: Olschki, 2002).

condannare le spinte irrazionali che fanno di Amore un sentimento ferino. Nella lettera di dedica, Alberti presenta *Ecatonfilea* certo come opera di didassi, ma anche come occasione di meditazione sui mali d'amore, quindi come rimedio:

Desiderava per qualche pochi di poterti storre da questi tuoi amori quali te, credo, tengono pur certo occupato [...] Presi questo ozio a descriverti donde sieno in amare tutti quali vi si truovano dolori e mali, acciò che tu e chi forse tu ami leggendo sappiate e schifiate quello che possa nuocervi (197, 5-7, 12-15).

È una prospettiva che combina l'insegnamento ("sappiate") e il rifiuto dell'amore irrazionale ("schifiate") nel momento in cui ne sancisce le conseguenze negative, anche se il testo, destinato congiuntamente ai due amanti ("tu e chi forse tu ami leggendo"), si apre con un accenno di comunione di interessi che sfuma la durezza del *remedium* vero e proprio. In questo rifiuto, *Ecatonfilea* è un'opera che riflette una posizione antierotica: anche quando la protagonista si dice maestra di amore e si prodiga in consigli di seduzione, sottintende una visione complessa di Amore e i suoi insegnamenti non si risolvono in una serie di norme di comportamento.

Per quanto in *Ecatonfilea*, e in generale nei suoi testi erotici, Alberti esprima una visione complessa e non univoca di amore, la fortuna di *Ecatonfilea* come *ars* è tuttavia indicativa perché, come si diceva, è per molti aspetti lo stesso testo che promuove una lettura in chiave precettistica, evidente soprattutto al confronto con altri testi, come *Deifira* o *Sofrona*. A questa diversa percezione dei testi (*Ecatonfilea* come *ars*, *Deifira* come *remedium*) concorre anche la diversa forma che Alberti assegna loro: la *Deifira* è un dialogo in cui la verità emerge, o dovrebbe emergere, gradualmente dal confronto di posizioni divergenti, per accettare infine una delle due (come nella *Sofrona*), con un contraddittorio, seppur fittizio; *Ecatonfilea* è un monologo, che esclude il contraddittorio e che esplicitamente si propone come rivelazione di verità, esposizione di precetti, catechesi.

A creare questa impressione di sicurezza che *Ecatonfilea* vuole dare di sé, collabora anche l'impostazione generale del testo, che non è soltanto un soliloquio, ma assume la struttura di un vero e proprio sermone, sul modello della predica sacra, e si connota quindi per l'assertiva autorevolezza che avoca a sé, molto più esplicita che in un dialogo, per sua natura interlocutorio; per la legittimazione alla didassi, alla comunicazione di concetti che si fanno precetti, che devono calarsi in comportamenti concreti; per la presenza fisica del parlante. L'adozione stessa di una forma sacra che viene imitata per diffondere contenuti profani getta su tutta l'operazione letteraria una luce ironica, con una carica comica, parodistica, che mina la possibilità di un'interpretazione lineare, gioiosa del testo, e ne sottolinea i diversi possibili piani di interpretazione.

In questo contributo mi concentrerò soprattutto sugli aspetti formali della ripresa parodica del sacro nell'*Ecatonfilea*, senza approfondire la (eventuale) presenza della parodia sacra in altre opere albertiane. Presenterò i rapporti che il testo intrattiene con le altre opere amatorie di Alberti e con il modello di riferimento omiletico, ovvero la forma del sermone, la presenza/assenza di *exempla* e di *auctoritates*, e le tecniche retoriche; in seguito valuterò la funzione di *Ecatonfilea* in quanto parodia del sermone all'interno del sistema delle opere erotiche albertiane, per concludere con alcune rapide osservazioni sul significato della parodia sacra in relazione alla concezione della religione e dell'amore femminile in Alberti.

L'*Ecatonfilea* e le opere amatorie di Alberti

L'originalità di *Ecatonfilea* si misura anche in relazione agli altri scritti albertiani che trattano di Amore, come *Deifira*, *Sofrona*, *De amore*.⁵ Questi tre testi stabiliscono tra loro, esplicitamente, dei rinvii, così da costruire un insieme organico in cui ogni testo presuppone gli altri grazie a un sistema di richiami incrociati e in cui trovano spazio i saggi di diversi generi.⁶ Siamo infatti di fronte a una lettera (il *De amore*, a Paolo Codagnello), che dell'epistola conserva tutti i requisiti, dal protocollo all'escatocollo, e che stabilisce una sua ascendenza classica e umanistica: "sai troppo a me piace addurre scrivendo qualche similitudine, quale *in questa familiare epistola* in prouva lassai" (259, 5-7); e a due dialoghi, *Deifira*, tra i due contendenti Pallimacro e Filarco, e *Sofrona*, tra la donna e lo stesso Battista.⁷ *Ecatonfilea* sembra estranea a questa rete di rapporti espliciti, e occupa una posizione più isolata, ma non manca di incarnare un'ulteriore possibilità formale di sviluppo del discorso amoroso. *Deifira*, *De amore*, *Sofrona* sono quindi costruiti come generi canonici, umanisticamente legittimati dalla tradizione classica dell'epistola e del dialogo; nel *De amore* e in alcune sezioni della *Deifira* emergono i debiti nei confronti della letteratura consolatoria e nella *Sofrona* della tradizione satirica che presta ispirazione ad alcuni tratti misogini.⁸ *Ecatonfilea* rimane invece più isolata: il modello a cui si potrebbe pensare, soprattutto per il contesto performativo pubblico, è l'orazione, di cui manca, però, una ripartizione evidente in *exordium*, *narratio*, *conclusio*.

Concorrono inoltre all'originalità di *Ecatonfilea* di fronte alle altre opere amatorie la sua chiara impostazione teatrale, l'asserita funzione di intrattenimento e intermezzo, le circostanze festive dell'esecuzione. Anche i dialoghi (*Deifira*, *Sofrona*) presuppongono una *performance*, almeno nella finzione, orale, ma la stilizzazione letteraria di un'opera come *Deifira* limita l'impressione di mimesi degli aspetti concretamente dialogici e performativi. Quando Alberti presenta *Ecatonfilea*, è esplicito nel dirla pensata per una rappresentazione orale e pubblica, nella lettera di invio: "udirai la nostra *Ecatonfilea* [...] la quale tutto reciterà" (197, 19-21); ma anche nel testo che ne ribadisce a più riprese l'oralità: "da me udirete cose" (199, 14); "ascoltate" (200, 1; 201, 2); "ultimo udirete" (201, 6); "uditi con molta attenzione i miei ditti e precetti" (201, 12).

⁵ *Deifira* è databile al 1429-1430, *Sofrona* e *De amore* al 1438, come *Uxorina*. Si veda Lucia Bertolini, "La data della *Sòfrona* e del *De amore* di Leon Battista Alberti," *Schede umanistiche* 19, no. 1 (2005): 39-49. *Ecatonfilea* è di solito collocata vicino a *Deifira*, ma potrebbe essere del 1437. Si veda Luca Boschetto, "Nuovi documenti su Carlo di Lorenzo degli Alberti e una proposta per la datazione del 'De commodis litterarum et incommodis,'" *Albertiana* 1 (1998): 55, nota 47.

⁶ Si veda Rinaldi, *Melancholia christiana*, 29. Così nel *De amore* si rinvia alla *Deifira*: "Guarda per Dio, a te non intervenga come intervenne al nostro Pallimacro, quale non senza necessaria e utile cagione mostrando sé esser non freddo, a chi poi, dove ello così fingendo e con arte simulando sé misero accese e arse, la sua *Deifira* avea, iniqua e ingrata verso di lui imparato essere di marmo. Tristo Pallimacro [...] femmina *Deifira*" (245, 27-255, 2). Che Paolo, destinatario del *De amore*, avesse già letto il dialogo, è affermato da Alberti stesso: "Ricordami che leggendo la sua troppa miseria tu per piatà lacrimasti" (255, 2-3). E anche la *Sofrona* presuppone la lettera a Paolo, che anzi diventa l'occasione vera e propria per il dialogo; la protagonista risponde infatti ad Alberti, criticando le posizioni che in quella lettera egli aveva assunto: "Disse adunque *Sofrona* con voce altiera e fronte aspera, e con gli occhi, uhi!... turbati: 'E tu, Battista, che stoltizia fu la tua scrivere a Paulo iuriconsulto lettere, sì vituperando noi altre femmine?'" (267, 22-268, 2). Si parla di "lettere," al plurale, ma anche nel *De amore* si presuppone un ciclo di epistole (e lo stesso nella *Sofrona*, nelle parole di Alberti: 268, 11-15, e 268, 21-24).

⁷ Anche se qui *familiare* non è necessariamente indicazione di genere, il richiamo più immediato è a Cicerone e a Petrarca.

⁸ L'accenno agli scrittori satirici nella *Sofrona* conferma l'impressione di un'operazione giocata sul registro del comico e del grottesco. Parla *Sofrona*: "Ingrato fastidio di questi litterati! Ciascuno vuole essere contro le femmine satiro, come se in voi uomini fusse nulla degno di vituperazione" (268, 35-269, 1).

Questa dimensione orale del testo è coerente innanzitutto con la sua destinazione scenica, che marca una differenza esplicita rispetto al dialogo di *Deifira*. Le circostanze festive di composizione sono indicate, in perfetta coincidenza con le dichiarazioni della lettera di invio (“reciterà”), dalla stessa protagonista, quando per motivare il suo discorso descrive il suo ingresso in scena tra altri pezzi di teatro:

Vedendo parte di voi, figliuole mie dolcissime, [...] parte qui e quivi per tutto questo teatro avere gli occhi solliciti (199, 4, 7-8).

Pertanto, anime mie, vezzi miei, mentre che i mimmi e personaggi soprastanno a venire qui in teatro, ascoltate (199, 26).

Il contesto teatrale può naturalmente essere un espediente letterario, tanto più che Alberti sente la necessità di giustificare la sua scrittura accompagnando il testo con una presentazione e pensando a un invio con un genere umanisticamente riconosciuto e autorevole come l’epistola,⁹ ma ha comunque valore perché inserisce nella riflessione su amore un elemento di socialità.¹⁰ In ogni caso, siano esse vere o soltanto finzione letteraria, queste istanze teatrali non sono esplicitamente dichiarate per le altre operette, e conferiscono a *Ecatonfilea* un carattere diverso da quelle: coerente in sé, questa finzione dà anche forma al testo.

La dimensione programmaticamente pubblica che opera in *Ecatonfilea* trova cioè una logica applicazione nella forma del testo. Come si diceva, la struttura architettonica dell’opera non è genericamente quella di un’orazione. Alberti adotta, infatti, anche se in modi sfumati e non esibiti, la forma della predica. Una letteratura che fa riferimento a modi predicabili non è una novità albertiana. Oltre a generi agiografici e devoti (come la *Legenda aurea*, o *Cavalca*) per cui i rapporti con le forme del sacro sono naturali, e oltre agli ormai associati rapporti tra la novellistica e la letteratura degli *exempla* sacri, le forme della predica si trovano riutilizzate anche in Petrarca e in Boccaccio.¹¹

Una forma letteraria, o almeno para-letteraria, come la predica, di diffusione capillare e costantemente presente nella memoria quando non nelle riflessioni e nella pratica dei lettori, anche umanisti (ad esempio, nella polemica anticlericale impostata da Poggio Bracciolini), non ha difficoltà a penetrare in territori che non le erano propri. Pur nella scarsità di studi sulla parodia sacra in generale, un genere tra i più attestati è proprio la parodia della predica: dai *sermons joyeux* francesi alle prediche di Carnevale, la piazza e il clima di festa favoriscono la produzione di divertimenti di consumo derivati dall’imitazione del sacro. Le forme solenni della predicazione sono rifunzionalizzate con nuovi contenuti, per lo più mangerecci o osceni, come nelle prediche di Carnevale cinquecentesche. Tra fine

⁹ In realtà, l’invio a Nerozzo Alberti è probabilmente “occasionale” e “estemporaneo”: si veda Lucia Bertolini, “Come ‘pubblicava’ l’Alberti: ipotesi preliminari,” in *Storia della lingua e filologia: per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di Michelangelo Zaccarello e Lorenzo Tomasin (Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2004), 231. Ma, ad esempio, anche la *Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini (1444) è inserita in un’epistola il cui inizio, quasi una lettera nella lettera, spiega le ragioni dell’invio.

¹⁰ Stefano Cracolici, “Flirting with the Chameleon: Alberti on Love,” *Modern Language Notes* 121, no. 1 (2006): 123: “the reflection on love [...] elicits in Alberti an in-depth exploration of the nature of the human community.”

¹¹ Sugli *exempla*, si veda Carlo Delcorno, *Exemplum e letteratura: tra Medioevo e Rinascimento* (Bologna: il Mulino, 1989). Boccaccio mette in bocca ai suoi personaggi prediche parodiche: si veda sempre Delcorno, “La predica di Tedaldo,” *Studi sul Boccaccio* 26 (1999): 55-86; Petrarca, quando costruisce la sua *Orazione a Giovanni il Buono*, adotta la struttura del *sermo modernus*. Come spiega Carlo Godi in “L’orazione del Petrarca per Giovanni il Buono,” *Italia medievale e umanistica* 8 (1965): 48: “Petrarca ha fondamentalmente mutuato la struttura dei suoi discorsi dai precetti offerti dalle *Artes praedicandi*.” Si veda anche Giacinto Namia, “Sul testo dell’orazione del Petrarca per Giovanni il Buono,” *Quaderni petrarcheschi* 7 (1990): 41-52.

Quattrocento e inizio Cinquecento si diffondono in Italia, ma con significativi paralleli anche in altre aree europee, le “prediche d’Amore,” componimenti in prosa o in versi che sulla struttura fedelmente ripresa del *sermo modernus* comunicano temi profani (erotici), celebrano Amore e non Dio, esortano al piacere e al sesso invece che alla penitenza e alla devozione.¹²

Le prime prediche d’Amore note risalgono al secondo Quattrocento. Non è quindi attestato nessun influsso su Alberti, ma la pratica di parodiare i sermoni latini era già diffusa almeno per i generi agiografici, con la costruzione di santi parodistici come San Nemo e Sant’Invicem. Alberti può aver ripreso una tradizione, ingentilendo la prassi parodistica ed eliminando alcuni dei tratti più facili e riconoscibili della forma della predicazione medievale, come l’assunzione di un *thema* e la massiccia penetrazione di *auctoritates*, in modo da non compromettere un suo testo con forme troppo popolari e vulgate, con un’operazione affine a quella che applica alla frottola *Venite in danza* quando riformula i tratti più rigidi del genere, e in modo da non assumere alcune delle caratteristiche del sermone criticate dagli stessi umanisti, in particolare le lunghe catene di autorità o l’uso ambiguo degli *exempla*.¹³

L’Ecatonfilea e la forma del sermone

Ecatonfilea ricalca alcuni dei tratti più caratteristici e la forma del sermone, anche se non in modo pedissequo. Alberti seleziona e adotta la struttura generale della predica, la sua partizione più diffusa in tre sezioni, ma non adotta un testo modello riconoscibile: siamo di fronte all’imitazione di un genere codificato e ampiamente descritto dalle *artes praedicandi* (il *sermo modernus*), dall’impianto di base facile da riconoscere e perciò facile da riprodurre:¹⁴ dopo l’enunciazione del *thema*, che di solito è un versetto biblico, la predica prende il via con un’orazione, la ripetizione del tema, la sua divisione in parti (*divisio* o *distinctio*), ciascuna delle quali costituisce il punto di avvio per una delle sezioni in cui sarà

¹² Tra i testi di riferimento per la parodia sacra e la parodia del sermone: Francesco Novati, “La parodia sacra nelle letterature moderne,” in *Studi critici e letterari* (Torino: Loescher, 1889), 177-310, e Francesco Novati, “Tre lettere giocose di Cecco d’Ascoli,” *Giornale storico della letteratura italiana* 1 (1883): 62-74; Paul Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter* (Stuttgart: Hiersemann 1963² [München 1922¹]); Sander L. Gilman, *The Parodic Sermon in European Perspective: Aspects of Liturgical Parody from the Middle Ages to the Twentieth Century* (Wiesbaden: Franz Steiner, 1974); Martha Bayless, *Parody in the Middle Ages: The Latin Tradition* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996); Ginetta Auzzas, Giovanni Baffetti e Carlo Delcorno, a cura di, *Letteratura in forma di sermone: i rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI, Atti del seminario di studi, Bologna, 15-17 novembre 2001* (Firenze: Olschki, 2003); sulle prediche di Carnevale: Pietro Camporesi, *La maschera di Bertoldo: G. C. Croce e la letteratura carnevalesca* (Torino: Einaudi, 1976); sulle prediche d’Amore: Matteo Largaioli, “La predica d’Amore: note sulla parodia sacra tra Quattro e Cinquecento,” *Italique* 11 (2008): 52-89, e “Ambiti di diffusione e filologia di un genere letterario di confine: il caso della predica d’Amore,” *ERREFFE: la ricerca folklorica* 61 (2010): 81-105.

¹³ Ad esempio, Poggio Bracciolini, *Liber Facietiarum* CC, CCIII (si veda Poggio Bracciolini, *Facezie*, introduzione, traduzione e note di Marcello Ciccuto (Milano: Rizzoli, 1983), 332 e 358). Secondo Camporesi (*La maschera di Bertoldo*, 197) anche la frottola albertiana *Venite in danza* sarebbe una predica d’Amore, ma è difficile considerarla tale, posto che le mancano tutti i segnali di genere, oltre che l’organizzazione testuale tipica del *sermo*.

¹⁴ Se si seguisse la proposta di Gérard Genette, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado* (Torino: Einaudi, 1997), non si dovrebbe parlare di *parodia*, ma di *imitazione satirica*. Anche dopo Genette, però, si continua a parlare di “parodia di un genere” letterario; etichetta che almeno nel caso della predica mi sembra giustificata anche da ragioni storiografiche, perché quando si parla di *parodia sacra* e di *sermoni parodici* si fa riferimento a una tradizione di studi ormai consolidata. Accoglie la possibilità di parodia di un genere ad esempio Linda Hutcheon *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms* (New York-London: Methuen, 1985); per la bibliografia sulla parodia si veda Nicola Catelli, “La parodia letteraria,” *Nuova informazione bibliografica* 1 (2009): 81-104.

articolata la predica.¹⁵ Lo scarto più evidente dal contesto omiletico sacro è la parola concessa a una donna, quando la mimesi parodica avrebbe richiesto un uomo, come sarà infatti nelle prediche d'Amore e nelle prediche di Carnevale: ma è uno scarto che si spiega nel contesto dell'operazione comica che l'operetta intraprende.¹⁶

L'*Ecatonfilea* si apre con l'individuazione del pubblico. Anche se dedicata e inviata a Nerozzo, l'operetta, al suo interno, si rivolge esplicitamente a un uditorio femminile:

Parmi officio di pietà e d'umanità, ove io in una e un'altra di voi, bellissime fanciulle, veggo più segni d'animo oppresso da gravissime cure amatorie, ivi con quanto in me sia arte e ingegno renderle a voi facile e leggere (199, 1-4).

La definizione dello *status* dei destinatari, con echi della *captatio benevolentiae* classica, che appellandosi ai destinatari li richiama e insieme ne definisce i tratti, è una delle tecniche di attualizzazione e di apertura tipiche dei predicatori, che così si assicurano l'attenzione del loro pubblico, tenuta poi desta con opportuni richiami anche in altre sezioni (201, 9: "fanciulle amorose").¹⁷ La formula di apertura, inoltre ("ufficio di pietà"), nonché albertiana, acquista spessore in un contesto sacrale come quello di una predica.¹⁸

All'individuazione del pubblico ne segue la descrizione, con un effetto di attualizzazione del discorso, che viene calato in una realtà particolare, per poter essere didatticamente più efficace: "e testè vedendo parte di voi, figliuole mie dolcissime, sostenersi la fronte con mano e le tempie, parte compriermersi le braccia al petto, parte sospirando aggiugnarsi le palme al viso" (199, 4-9). Come avviene anche nel sermone, inoltre, le prime parole del predicatore spiegano le ragioni che lo spingono a parlare: in questo caso, il desiderio di giovare alla salute spirituale degli ascoltatori: "da me udirete cose quali vi sarà gratissimo e utilissimo avermi ascoltato" (199, 14-15); "ascoltate [...] e imparerete finire i vostri amori con infinito piacere e lietissimo contentamento" (200, 1-4), con riferimento al piacere (*gratissimo*, perché la predica non può annoiare) e al giovamento (*utilità*, perché la predica deve insegnare), in una versione omiletica dei motivi tradizionali del diletto che educa e del *miscere* la dolcezza all'utilità, che erano usati anche dai predicatori.¹⁹

¹⁵ Per la struttura del sermone si veda Carlo Delcorno, "Medieval Preaching in Italy (1200-1500)," tradotto da Benjamin Westerwelt in *The Sermon*, a cura di Beverly Mayne Kienzle (Turnhout-Belgium: Brepols, 2000), 449-560, anche per la ricca bibliografia in materia.

¹⁶ E non era impensabile nella finzione letteraria. Pur in un diverso contesto, Clive S. Lewis, *L'allegoria d'amore: saggio sulla tradizione medioevale*, tradotto da Giovanna Stefancich (Torino: Einaudi, 1969), 20-21, ricorda un *jeu d'esprit* francese del XII secolo in cui si descrive un capitolo tenuto non da clerici, ma da monache, che discutono d'amore fondandosi sull'autorità di Ovidio.

¹⁷ Bernardino, *Prediche volgari* XXXVIII, 2: "Perché nel di precedente il mio dire fusse in genere agli uomini e alle donne, nondimeno più toccò a le donne che agli uomini. Oggi voltaremo un poco mantello, che diremo che toccherà più agli uomini che alle donne." Per i testi omiletici farò riferimento alla predicazione di Bernardino da Siena e in particolare al ciclo tenuto a Siena nel 1427: Bernardino da Siena, *Prediche volgari sul campo di Siena 1427*, a cura di Carlo Delcorno (Milano: Rusconi, 1989). Naturalmente, non si presume che Alberti imitasse direttamente il ciclo bernardiniano. Le prediche del santo, però, sono pressoché contemporanee alla stesura dell'*Ecatonfilea* (del 1430 circa) e costituiscono un valido termine di paragone, tanto più che possono essere prese come esemplare tipico della tecnica omiletica quattrocentesca (anche perché la fortuna di Bernardino promosse un ampio movimento di imitazione della sua predicazione). Inoltre, le prediche del 1427 sono disponibili in un'edizione affidabile e accessibile, e i passi citati (di solito ho scelto un solo passo di riferimento) possono essere agevolmente moltiplicati.

¹⁸ *Canis*: "omni pietatis modestieque officio maxime imitatus est"; *Amores*, in *Intercenales*, 740: "pro pietatis officio"; e *Libri della famiglia*, in *Opere volgari* I (121, 204, 243), è tipicamente teologica, di tradizione tomistica (ad esempio, *Summa Theologiae* II-II, q. 100 a. 3 ad 2, etc.).

¹⁹ Bernardino, *Prediche volgari* IV, 6-7; IV, 8: "O donne, voi vedrete stamane come il mio dire sarà utile alle vostre infermità"; XIX, 41: "v'aviso che voi meniate le vostre fanciulle domane, ch'io vi prometto che mai non credo che voi udiste la più utile predica"; XLIV, 77.

Sempre in *incipit* emerge l'atteggiamento tipico del predicatore, che si presenta come depositario di verità: "ascoltate [...] me in questa arte ottima maestra e cupida di rendervi molto erudite" (200, 1-2). Nella presentazione in prima persona, Ecatonfilea pone la propria esperienza come garanzia della dottrina che professa e prepara il passaggio dalla teoria alla pratica, in un passaggio che imita la tecnica omiletica autopromozionale, con cui il predicatore ribadisce la sua competenza e condivide i sentimenti col pubblico: "non posso io non avere pietate di chi così conosco essere in quelle pene in quale io tempo fu men dotta ad amare languendo vivea" (199, 10-11).

Le prime parole della protagonista esprimono quindi due tratti fondamentali propri del sermone e spesso affiancati: l'oralità e la didattica; che poi, come si ricordava, l'enfasi degli interpreti sulla parte didattica abbia oscurato un'interpretazione più problematica, meno univoca e probabilmente più vicina alle intenzioni di Alberti, è un altro discorso: la superficie del testo autorizza una lettura concentrata sulle finalità didascaliche, proprie di ogni forma predicatoria.²⁰

Sempre nel prologo del testo, Ecatonfilea accenna anche una preghiera. Tradizionalmente, nella predicazione sacra, si invocava Maria: la preghiera per impetrare l'aiuto divino è uno degli elementi costitutivi del *sermo modernus*, almeno in alcune sue varietà, ed è immediatamente riconoscibile perché esterno al testo vero e proprio; nelle prediche d'Amore, verrà invocata soprattutto Venere, in un sovrapporsi di piani e di figurazioni mariane non esente dalla tradizione carnevalesca (ma anche della tradizione alta: ad esempio di Boccaccio dell'*Amorosa visione*).²¹ Anche Alberti ricorda i numi d'amore:

di questo sempre poi molto rendetti grazia a te, Venere, a te Cupido, che in quello primo amore mio, in que' miei giovenili errori desti a me amante prudente (200, 13-15),

con allocuzione diretta, come in una vera preghiera—e con un'allusione a Petrarca (*Rvf* 1, 3) che contribuisce, come richiamo illustre, a dare solennità al passo.²²

Sul finire del prologo, prima di intraprendere la trattazione, la predatrice richiama le sue ascoltatrici: "ascoltate, adunque, fanciulle vezzosissime, e imparate da me vivere liete amando con pace e glorioso riposo" (201, 2-3), dove ritornano, con un modulo di ripetizione del già detto tipico della predicazione, i temi della dottrina, dell'insegnamento e soprattutto della felicità che si conquista grazie alle verità predicate.²³ La promessa di felicità e di premio celeste è uno dei motivi più comuni, in prospettiva escatologica e catechetica, nelle parti e nelle formule conclusive della predicazione sacra, e sarà uno dei motivi fedelmente imitati anche nelle prediche d'Amore; oltretutto, in questi passi, la *pace* e il *riposo*, anche se fanno riferimento a un'area lessicale di tradizione sacra, indicano liricamente anche la serenità che genera un amore corrisposto.²⁴

²⁰ Bernardino, *Prediche volgari* XIV, 2: "Ode, e poi fa' quelle cose bisogna per salvarti, o popol mio"; XV, 4: "ci so' tre fondamenti [...] imparali; che questi s'imparano alle spese delle parole, dove tu vedrai i pericoli che so' dentro nascosi"; XXX, 57.

²¹ Per esempio, in Bernardino, *Prediche volgari* 1, 3: "mi volto a lei porgendole il priego mio, dicendole: O reina del cielo, genitrice di Dio."

²² "Giovenile errore" è una tessera molto diffusa, ma la citazione qui è ironica: l'errore di Ecatonfilea non è il cedimento ad Amore, bensì la sua giovanile incompetenza, l'inesperienza in materia erotica, e non si assiste a un pentimento devoto, in prospettiva cristiana.

²³ Il motivo del premio e della felicità in amore è ricorrente e compare anche, negli stessi termini, a chiudere sullo stesso tono dell'inizio, a 218, 36: "tra voi sarà tranquillissimo riposo e pace."

²⁴ Il *gaudio*, che è anche religioso, può alludere anche all'orgasmo come in 211, 27-29: "e quanto poteva, a me prendeva sollazzo e giuoco. Secondoronomi così più giorni pur lietissimi e pieni di maraviglioso gaudio."

Dopo il prologo una breve sezione annuncia la ripartizione del testo, che segue la divisione a tre membri, tipica di molte prediche, esposta in termini del tutto assimilabili all'enunciazione della *divisio* nel *sermo*:

Io qui prima v'insegnerò eleggere ottimo amante. Poi vi farò maestre in che modi, con che arti possiate prenderli e nutrirli di molta grazia e benivolenza. Ultimo udirete quanto facile e sicuro vi mostrerò lungo tempo trionfare in vostre amoroze espettazioni (201, 4-8).

La divisione in parti viene esplicitamente sottolineata e ribadita nel corpo del testo, all'inizio e alla fine di ogni sezione, tramite opportuni inserti di passaggio e di ricapitolazione, che svolgono una funzione mnemonica e di armonia compositiva, come nella predicazione.²⁵ Alla stessa ragione dimostrativa si allineano le ripetizioni insistite di concetti, che spesso sono presentati all'inizio e ripresi alla fine di una discussione, a chiudere circolarmente un ragionamento.

I finali di parte o di sezione, inoltre, sono i punti privilegiati per l'attivazione di strategie retoriche, che agiscono sia sul piano dell'espressione formale, sia sul piano dei contenuti. Ad esempio, prima di un dichiarato cambio di argomento ("sino a qui avete di che età siano gli ottimi amanti": 203, 25), la conclusione di ragionamento è costruita su rime e assonanze che hanno una funzione assimilabile a quella del *cursus* (203, 21-24):

"E così a simili e molti altri divini piaceri e dilette, quali per più rispetti e per brevità qui non racconto, sono accomodatissimi non e' garzonetti né in tutto anche i vecchi, ma solo i già fermi e maturi petti."²⁶

Di solito, inoltre, i finali di parte ripropongono un modulo esortativo, in cui si invita ad applicare i precetti esposti e, in definitiva, a dedicarsi ad amore. Sono i punti di maggior enfasi, che giungono al termine di sezioni costruite per suscitare il pathos, o al termine di dimostrazioni e ragionamenti.²⁷ Si tratta di sezioni, queste a inizio e a fine di parte, che mettono in primo piano gli intenti principali del testo: ammaestrare, e quindi spingere all'amore. L'obiettivo edificatorio che si manifesta con inviti continui a cedere all'amore, costruiti sulla ripetizione lessicale della famiglia di *amore*, è ancora più evidente alla fine della predica (218, 31; 219, 14). Favorita certo dalla pratica oratoria classica che concludeva con climax, l'imitazione si esercita sulle forme predicatorie che ponevano nella conclusione le esortazioni a rivolgersi a Dio e a fuggire il male (la conclusione tipica della predica prevedeva la promessa di salvezza e di beatitudine eterna per i buoni cristiani).²⁸

²⁵ Ad esempio, nella parte dedicata alla scelta dell'amante: "Abbiamo qui prima a dire quali sieno da eleggere amanti" (201, 20); "Detto quali sieno da eleggere amanti, seguita mostrarvi prenderli e nutrirli amando" (205, 29-20); "Udisti fino a qui, fanciulle delicatissime, quali sieno da eleggere amanti virtuosi e modesti, come si prendano co' buoni costumi e molto mostrare amarli. Resta quella ultima parte, in che modo si possa nutrire benivolenza e molto durare nei dolci spassi d'amore" (209, 24-28). Tali formule si ritrovano ad esempio presso Bernardino, *Prediche volgari* II, 49-50: "Tu hai veduto questi quatro venti contrarii [...]. E questo basti quanto alla prima parte principale dell'angelica missione [...] Vediamo la seconda."

²⁶ Il grassetto è dell'autore per segnalare le rime, il corsivo le assonanze.

²⁷ "Adunque, fanciulle, sienvi a mente questi quali sino a qui raccontai ottimi precetti. Durate servendo e amando, così sarete amate. [...] Amate adunque e acquisterete amore" (209, 18-23).

²⁸ "E così amando viverai lieta, felice e contentissima" (219, 14); si veda anche Bernardino, *Prediche volgari* II, 70: "le quali cose prego l'Altissimo Idio che vi conceda di fare a sua laude in questo mondo, acciò che poi possediate il reame della gloria di vita eterna."

Exempla e auctoritates

Altre caratteristiche della predica, tipiche del sermone medievale, sono in realtà molto meno evidenti rispetto alla cornice e all'impostazione generale. Ad esempio, le principali tecniche di amplificazione retorica stabilite dalle *artes* erano l'uso di *exempla*, di *auctoritates* e di *rationes*: nell'*Ecatonfilea* gli *exempla* non sono molto numerosi né molto sviluppati dal punto di vista narrativo e non ci sono citazioni esplicite di *auctoritates*.

Per lo più gli *exempla* si risolvono nel ricordo di esperienze personali, secondo una prassi, comunque, comune anche tra i predicatori: “non rado vidi alcune vane fanciulle molto errare” (205, 35-36); “ma in tutti e' casi avversi a noi amanti, quanto per pruova in me e in molti altri mi rammenta aver provato, conosco principio a' nostri mali venire non altronde che da noi” (210, 9-11). Un esempio più sviluppato si incontra quando, dopo aver descritto le caratteristiche ideali dell'amante, Ecatonfilea accenna a un episodio della sua vita: “rammentami a questo proposito in quel mio primo amore” (207, 30-sgg.), con un passo che esplicitamente collega la narrazione esperienziale (“rammentami”) alla trattazione teorica che sta svolgendo (“a questo proposito”). Ecatonfilea prosegue con la narrazione dei suoi dubbi amorosi e del suo comportamento sospettoso e controproducente (209, 11-13); dalla sua situazione particolare deriva poi una massima di portata generale, fondata sulle parole di sua madre, secondo cui “uomo sofferente sempre fu taciturno e copertissimo” (209, 16). A questa gnome, il cui valore è testimoniato per l'appunto dall'*exemplum* narrato, segue l'applicazione alla situazione delle ascoltatrici: “adunque, fanciulle, sienvi a mente questi quali sino a qui raccontai ottimi precetti” (209, 18-20), con l'esportazione in chiave pratica di precetti teorici—come è il ruolo e il vero obiettivo di un *exemplum* nella tradizione sacra.²⁹

Non mancano nel testo accenni alle *rationes*. Un breve ragionamento è svolto ad esempio in 206, 14-19:

Sappiate, fanciulle, el perfetto amore essere cosa immortale né potersi dividere, chè se ne facessi parte ad altri, quel che mancassi el renderebbe imperfetto e male intero; e chi così ne fa più parti, rompe l'amor, non ama; e chi non conserva amore, merita non essere amata; e felice quella fanciulla, quale amando uno solo, mai arà suo petto vacuo d'amoroso pensiero.

E viene concluso con un richiamo lessicale (“ragione”) che può indicare la tecnica di argomentazione logica: “e quando ogni altra ragione qui fusse vana e falsa, pensi ora qui ciascuna di voi [...]” (206, 21 sgg.). Il ragionamento può costruire un'articolata sequenza argomentativa anche procedendo con la confutazione delle opinioni altrui (207, 11-12) o partendo da una gnome. Al termine dell'*excursus* biografico (211, 6-215, 31), dalle conclusioni che si ottengono per via di dimostrazione narrativa, si muove una più solida dimostrazione razionale che riprende, inoltre, alcuni dei temi esposti nella parte esemplare, e non rinuncia verso la fine ad esortare le donne ad amare:

E così certo interviene, figliuole mie; ove possiamo, non vogliamo, e sempre vogliamo quello che ci è difficile potere. *E segueci questo* solo per prendere in noi sospetto, però che dal sospetto nasce lo sdegno, per li sdegni il vendicarsi, per vendicarsi le ingiurie, per le ingiurie il perdere i dolci spassi e sollazzi d'amore. *Onde poi* ci stanno all'animo infiniti dolori a noi e a chi amiamo, e il nostro dolce amore si converte in dolore e calamità, e i nostri risi in pianti, e

²⁹ Un altro *excursus* narrativo con funzione esemplare si trova nell'ampia sezione in cui Ecatonfilea descrive le tappe e le circostanze della sua prima esperienza d'amore (211, 6-215, 31).

nostri motteggi in bestemmie; cose odiosissime e da molto fuggirle, quali certo fuggiremo, se fuggiremo ogni sospetto (215, 22-31).

La differenza più chiara con il *sermo modernus* è però l'assenza del *thema* e delle *auctoritates*. La predicazione medievale era costellata di citazioni, soprattutto bibliche, poste per sostenere una dimostrazione o per amplificare una descrizione o un concetto—anche se, in realtà, l'incidenza delle citazioni variava molto, nei modi e nella quantità, da luogo a luogo, da ambito ad ambito.³⁰ Il modello di predica che Alberti ha in mente e che fornisce l'ipotesto (o l'ipogenere) da parodiare non è soltanto il *sermo modernus* nelle sue manifestazioni più virtuosistiche. Riducendo i tratti più appariscenti del sermone costruito su autorità, Alberti si richiama a forme di predicazione più discorsiva, proprie degli ambienti umanistici, più attente all'eredità dell'oratoria classica.³¹

In *Ecatonfilea* non c'è traccia di citazioni o di riferimenti espliciti a testi sacri; ci sono però allusioni a una tradizione erotica, soprattutto elegiaca latina, che prendono il posto delle citazioni sacre. L'unica *auctoritas* riportata come tale è una sentenza della madre della protagonista: “ma di questo prima colla mia sapientissima madre con molte lagrime discoprendomi e consigliandomi, molto mi biasimò in simili parole: ‘Figliuola mia’” (208, 17-19; e cfr. 209,14). Questa assenza si spiega da un lato con il rapporto di Alberti con le sue fonti, dall'altro con il giudizio negativo degli umanisti nei confronti dei sermoni costruiti su catene di *auctoritates*. La riduzione delle citazioni, assieme alla riduzione degli *exempla*, è un tratto costante in Alberti e avvicina *Ecatonfilea* alla traduzione, o rifacimento, della *Dissuasio Valerii* di Walter Map, in cui è evidente la svalutazione delle autorità classiche e bibliche portate da Map.³²

La questione tocca innanzitutto il problema delle fonti albertiane, che investe il cuore del rapporto di Alberti con la scrittura.³³ È chiaro ormai che *Deifira* e in misura non minore *Ecatonfilea* sono costruite con un intarsio di materiale elegiaco classico, di derivazione soprattutto properziana e ovidiana. Molti passi derivati dagli elegiaci sono stati già segnalati da Cardini.³⁴ Tra tanti testi, *Ecatonfilea* è uno dei più ricchi al riguardo.³⁵

³⁰ Si vedano le descrizioni dei modi di amplificazione in Thomas M. Charland, *Artes praedicandi: contribution à l'histoire de la rhétorique au Moyen Âge* (Paris-Ottawa: Vrin, 1936), 164-180.

³¹ Paul Oskar Kristeller, “Rhetoric in Medieval and Renaissance Culture,” in *Renaissance Eloquence: Studies in Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, a cura di James J. Murphy (Berkeley: University of California Press, 1983), 14-15. Queste forme di predicazione si svilupperanno in particolare nella seconda metà del secolo, ad esempio nella predicazione ai laici e alla corte papale.

³² Su cui vedasi Cecil Grayson, “Leon Battista Alberti traduttore di Walter Map,” *Lettere italiane* 7, no. 1 (1955), poi in Grayson, *Studi su Leon Battista Alberti*, a cura di Paola Claut (Firenze: Olschki, 1998), 91-102; Mario Martelli, “La versione albertiana della ‘Dissuasio Valerii’: testo e commento,” *Interpres* 22 (2003): 184-222; Francesco Furlan, “Da Gualtiero Map a Leon Battista Alberti: appunti sulla misoginia letteraria, di matrice religiosa o antiamatoria (come *Remedium amoris e cura sui*) tra Medioevo e Rinascimento,” *Revue des études italiennes* 48, no. 3-4 (2002): 337-46. La data di composizione più verosimile per il volgarizzamento è 1437 o 1438 (coevo quindi ai testi erotici).

³³ Roberto Cardini, *Mosaici: il “nemico” dell’Alberti* (Roma: Bulzoni, 1990) e Roberto Cardini, a cura di, con la collaborazione di Lucia Bertolini e Mariangela Regoliosi, *Leon Battista Alberti: la biblioteca di un umanista* (Firenze: Mandragora, 2005), in particolare i contributi di Cardini, Regoliosi, Bertolini, e Ida Mastrorosa.

³⁴ Roberto Cardini, “La rifondazione albertiana dell’elegia: smontaggio della *Deifira*,” in Cardini e Regoliosi, *Alberti e la tradizione* I, 305-356. L’indagine sulle fonti pretenderebbe molto più spazio, ma una ricognizione anche troppo veloce conferma l’impressione che ci siano ancora richiami da decifrare. Ad esempio: “mai fu tardo amore non molto perpetuo ed eterno” (209, 7); Properzio, *Elegiarum* I 7, 26: “saepe venit magno faenore tardus Amor” (anche se il contesto è diverso; ma nella stessa elegia, i vv. I 7, 13-14 adombrano il tema dell’ars: “me legat assidue post haec neglectus amator/ et prosint illi cognita nostra mala”); “pertanto io subito me rendetti al mio pazientissimo signore facile e quanto dovea subietta. Lui [...] subito mi si porse, quanto solea, lieto e pietosissimo [...] E provai io questo in me, quanto più il mio signore mi si dava umile e subietto, tanto più a me pareva avere di mio sdegno ragione” (215, 5-8, 15-17): Properzio, *Elegiarum* I 10, 27-28: “at quo sis

In almeno un caso, ad esempio, la massima che apre una parte del testo è introdotta da una tipica marca autoriale (“dicesi,” 209, 29), che segna inequivocabilmente la tecnica della citazione, in questo caso da Ovidio: citazione che pone la struttura di *Ecatonfilea* sotto l’insegna dell’*Ars amandi* e che legittima l’interpretazione che oppone il testo a *Deifira* come *remedium*:

Dicesi fatica non minore serbare l’acquistato che di nuovo acquistarlo.
Acquistando, a noi spesso giova la fortuna e caso; a conservarlo quasi solo la
prudenza, diligenza e industria (209, 29-30).

Il passo citato è un’eco riformulata di Ovidio, *Ars amandi* II 13-14:

Nec minor est virtus, quam quaerere, parta tueri;
casus inest illic, hoc erit artis opus.

La prima parte dell’opera (“quali siano da eleggere amanti”: 201, 20) svolge un serrato confronto tra amanti giovani (inesperti, incapaci di mantenere il segreto, inconstant) e amanti vecchi (esperti, riservati, costanti e fedeli), che ricorda un’analogia opposizione sviluppata in Ovidio, *Ars* III 555-575 (l’indicazione di *Ecatonfilea* sarà di eleggere “amante né vecchio d’età né troppo giovinetto”: 201, 21-22).³⁶

La presenza dei poeti elegiaci è attiva, come si vede, al livello dei temi: molti dei motivi che corrono nel testo derivano dalla tradizione poetica latina—in particolare, ed è comprensibile, posto il ruolo di *ars*, da Ovidio, *Ars amandi* assunta soprattutto nella sua terza parte, dedicata alle donne. Ma alcuni di questi motivi sono condivisi anche dagli altri elegiaci (ad esempio, il motivo della scelta dell’amante è anche in Properzio, *Elegiarum* II 24c, 49). A proposito della scelta dell’amante, tema ampiamente trattato secondo tradizione ovidiana, *Ecatonfilea* prescrive che non sia troppo ricco (203, 17-30): “mai a me parse atto ad amare uomo troppo ricco, però che questi pecuniosi comperano gli amori, non cambiano la benivolenza, e possendo da molte sadisfarsi non servano fede a uno vero amore”; il motivo del disprezzo o del rifiuto della ricchezza è frequente in Properzio (nel terzo libro: *Elegiarum* III 5, III 7, III 12, III 13; per il motivo del ricco che cambia amante si veda Properzio, *Elegiarum* III 20, 3: “durus, qui lucro potuit mutare puellam!”). Ma anche il precetto dell’unicità dell’amante da amare (“servire tutto a un solo amore”; 202, 18-21; e 206, 18-19) è un motivo presente nella tradizione latina (ad esempio Properzio, *Elegiarum* II 29, 33: [parla Cinzia] “non ego tam facilis: sat erit mihi cognitus unus”), oltre che, riferito all’uomo, nei *Libri della famiglia*, II, rr. 841-5: “vuolsi adunque seguire la natura, solo eleggersi una colla quale noi riposiamo la età nostra sotto un tetto.” Così, l’atteggiamento severo e cruccio di *Ecatonfilea* nei confronti del suo amante ricorda spesso quello lamentato da Properzio in Cinzia.

humilis magis et subiectus amori, hoc magis effectum saepe frui bono.” Si tratta di accenni, come è il caso del passo finale della *Deifira* che riprende il carme 8 di Catullo: non citato esplicitamente ed esposto, ma lasciato in allusione, per un destinatario in grado di cogliere la traccia classica (*Deifira* 245, 8-11 su Catullo, *Carmina* 8, 14-19). Si veda anche Marcello Aurigemma, “L’*Ecatonfilea*, la *Deifira* e la tradizione rinascimentale della scienza d’amore,” *Atti e memorie dell’Arcadia*, 3, no. 4/5 (1972): 119-71.

³⁵ Si veda ad esempio la citazione delle donne amate da Catullo, Ovidio e Properzio (205, 25-27), funzionale alla dimostrazione che l’amante migliore, per una donna, è l’amante letterato, tema di tradizione elegiaca: OV., *Amores* I 3, 19-26; II 17 (18), 27-28; I 15, 30 che sembra uno dei modelli per l’evocazione del nome dell’amata. Vedasi anche Cardini, *La rifondazione*, 352.

³⁶ Il parallelo è in Cardini, *La rifondazione*, 351, che indica anche un’altra allusione ad Ovidio, quando *Ecatonfilea* ammonisce a non amare gli “oziosi e inerti” (204, 3-10), amplificando Ovidio, *Ars amandi* III 433-436.

In *Ecatonfilea* non si trovano quindi vere e proprie citazioni, nel senso tecnico della predicazione. Siamo però di fronte ad allusioni, che documentano il metodo a intarsio di Alberti, che dissimula le sue fonti e non accoglie una forma retorica, come la citazione esplicita, tipica della tradizione retorica omiletica medievale. L'esibizione di citazioni, anche in un contesto giocoso e di svago come era l'*Ecatonfilea*, suonava troppo compromessa con la pratica medievale e con le *summae* di sentenze di tradizione scolastica. Negli ambienti umanisti circolava un sentimento, persistente nei decenni, di fastidio nei confronti della tecnica omiletica fondata sulle catene di autorità, sullo sfoggio di una cultura compendiaria e dipendente da fonti di seconda mano come *summae* ed epitomi, e sull'abilità mnemonica del predicatore più che sui contenuti. Nella ripresa, quindi, di un genere ormai vulgato come il *sermo modernus*, Alberti seleziona i tratti che gli permettono di elaborare un nuovo genere, fornito di sufficiente autonomia.

La selezione agisce anche più in profondità: citazione e allusione non vogliono dire adesione indiscriminata alla fonte, come dimostra l'oscillazione tra le opinioni della madre di Ecatonfilea: "ama tu, e sarai amata. Porgiti lieta, gioconda, amorevole" (209, 2-3), modellata sul principio di Ovidio, *Ars amandi* III 517-18: "odimus et maestas [...] / nos, hilarem populum, femina laeta capit," e la loro smentita a distanza nel *De amore*, quando, proprio sulla base dell'autorità materna, si raccomanda alla donna lo stesso atteggiamento che aveva tenuto Ecatonfilea, pentendosene infine: "proverbio delle astute mamme: 'Corucciati, figliuola mia; i corrucci racrescono l'amore'" (258, 36-259, 1; idea che, a sua volta, dipende da Ovidio, *Ars amandi* III 580: "miscenda est laetis rara repulsa iocis"). Nello scegliere le sue fonti, quindi, Alberti seleziona le parti coerenti con il suo discorso.

La scarsità di citazioni esplicite in *Ecatonfilea* si può inoltre spiegare all'interno del fenomeno della parodia, considerata nella sua manifestazione più ampia. Parodia, citazione e allusione sono gradi diversi di dialogismo che concorrono alla rappresentazione dei diversi punti di vista; tra questi, Alberti privilegia l'allusione e la parodia del sistema (dell'impianto testuale), più che la citazione esplicita, esposta, erudita, pedantesca.³⁷

Ma soprattutto, questa scarsità è coerente con l'abitudine di Alberti, che in generale non si pronuncia sulle sue letture e non indica le sue fonti, a cui allude ad esempio in 205, 25-26: "ancora vive Lesbia, Corinna, Cinzia." Riferimenti a Catullo, Ovidio e Propertio si trovano fin dalle opere giovanili, ad esempio nell'*Amator*.³⁸ Alberti tende però a non dichiarare le sue fonti, e quando cita tende ad alterare i testi o a dar loro un nuovo significato, con un uso delle fonti antiche creativo e consapevole.³⁹

In assenza di esplicite citazioni, svolgono il ruolo di conferma e di appoggio dell'argomentazione alcune massime di portata generale. Autorevoli per la loro proclamata universalità, esse compaiono soprattutto in punti di tensione del testo (inizio o fine di dimostrazione, cambio di argomento, ecc.), perché, se in parte sostituiscono le *auctoritates*,

³⁷ Si vedano Patricia Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme : parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance* (Genève: Droz, 2002), 28 ; e, in generale sulla citazione, Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation* (Paris: Seuil, 1979).

³⁸ Si vedano Giovanni Ponte, *Leon Battista Alberti umanista e scrittore* (Genova: Tilgher, 1981), 157, nota 35; Cracolici, "Flirting with the Chameleon," 112.

³⁹ "Alberti rarely quotes his sources" (Cracolici, "Flirting with the Chameleon," 121); e "Alberti deliberately chose his tactics," come scrive Anthony Grafton, *Commerce with the Classics: Ancient Books and Renaissance Readers* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997), 65; sull'uso delle fonti vedi anche Anthony Grafton, "Historia and Istoria: Alberti's Terminology in Context," *I Tatti Studies* 8 (1999): 37-68 (*passim*) e Eugenio Garin, "Fonti albertiane," *Rivista critica di storia della filosofia* 29 (1974): 90-91. Un esempio di rifacimento è la già citata traduzione della *Dissuasio Valerii*.

sono anche e soprattutto connaturate all'impianto didattico del discorso, quando fissano, in brevi formule, i principi teorici e di comportamento, alcuni di ascendenza tradizionale.⁴⁰

Aspetti retorici

Oltre che gli aspetti più propriamente strutturali (formularità, adesione allo schema, divisione in parti), l'*Ecatonfilea* condivide con il sermone anche altre strategie comunicative. Non si tratta di caratteristiche eccezionali: Boccaccio, ad esempio, nella "predica" che fa pronunciare a Tedaldo (*Decameron* III 7), imita la predicazione sacra, con espedienti stilistici impiegati anche da Alberti e che in parte coincidono con le tecniche proprie della tradizione precettistica. La tradizione omiletica resta piuttosto coesa nel corso del XIV e XV secolo e l'impianto di base imitato da Boccaccio non è molto diverso da quello ancora presente per Alberti. Naturalmente, l'imitazione della predica, testo recitato, si sarebbe potuta spingere fino alla mimesi dei tratti più marcati del discorso orale, o almeno del discorso "parlato-recitato," che col discorso orale condivide "la presenza fisica dei parlanti e la percezione immediata della voce naturale, integrata dai fattori paralinguistici e cinesici."⁴¹ Alberti, però, riprende soprattutto i tratti per così dire retorici, che sono anche le direttive principali di imitazione del sermone individuati per Boccaccio.⁴²

Tra questi, la "polarità tra locutore e ascoltatore," che non sarebbe di per sé esclusiva del sermone, ma che nel sermone acquista una funzione nuova, perché "giustifica innanzitutto una serie di rinvii all'autorità del locutore":⁴³ polarità che di fatto imposta la superiorità che il predicatore impone sull'ascoltatore, come è nel modello sacro e come è necessario perché le sue parole abbiano effetto. Già nelle prime righe, *Ecatonfilea* stabilisce l'alternanza tra l'*io* parlante e il *voi* del pubblico:

Parmi officio di pietà e d'umanità, ove *io* in una e un'altra di *voi*, bellissime fanciulle, veggo più segni d'animo oppresso da gravissime cure amatorie, ivi con quanto *in me* sia arte e ingegno renderle *a voi* facile e leggere (199, 1-4).

Da qui l'insistenza sui *verba dicendi*, che però, più che come affermazioni di autorità, suonano qui come mimesi della *performance* orale della predica ("reciterò brevissime," 203, 26; "questi adunque quali raccontai," 204, 18), allo stesso modo delle speculari affermazioni sull'ascolto: "da me *udirete* cose quali vi sarà gratissimo e utilissimo avermi *ascoltato*" (199, 14).

Al rapporto predicatore/ascoltatore fanno riferimento anche altre strategie che mirano a coinvolgere il pubblico. Oltre a frequenti appelli diretti al destinatario quali "sappiate, fanciulle, el perfetto amore essere cosa immortale" (206, 14-15; ma i casi sono molto numerosi), si trovano interrogative retoriche ("E quale poi, quale per questo a me renderete fra voi grazia? [...] Quale grazia renderete a me [...]?" (201, 9-11; 203, 13-14; 210, 33-35); anche in connessione con l'imperativo: "e quale poco prudente non considera quanti incomodi e danni stia al suo amore avere l'animo più che a uno solo affezionatissimo? Sappiate, fanciulle [...]" (206, 11-14); e con domanda e risposta: "e che non fec'io per durare

⁴⁰ Tra gli esempi: "Sappiate, fanciulle, el perfetto amore essere cosa immortale né potersi dividere" (206, 14-15); "Niuno ama lunghi di se non spera essere accetto" (207, 10); "Via brevissima a farsi male volere sempre fu mostrare di mal volere" (209, 20-21); "I tempi, fanciulle, e la fortuna conviensi ubidirli e sofferirla" (209, 35-36); "Ogni ferma pazienza, figliuole mie, spesso offesa diventa furore" (217, 35-36).

⁴¹ Giovanni Nencioni, "Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato," *Strumenti critici* 60 (1976): 51.

⁴² Delcorno, "La predica di Tedaldo," 73.

⁴³ Delcorno, "La predica di Tedaldo," 73.

in questo proposito? Diedimi a consumare ciascuno di più e più ore appresso i sacerdoti” (212, 14-16).

Sono soprattutto, come si vede, tratti retorici e di riferimento alla situazione concreta, al testo parlato-recitato della predica sacra. L’imitazione di tecniche e strategie retoriche proprie anche della predicazione è facile da cogliere in un autore educato e attento allo stile. Meno presenti sono i tratti di oralità originari: nella scrittura di Alberti non penetrano, nemmeno come imitazione parodica, i tratti del parlato, che pure potevano avere un loro spazio in un monologo presentato come orale, se non quando sono sostenuti da una solida tradizione retorica, che legittima ad esempio l’uso di interiezioni, anafore e ripetizioni. Oltre alle marche di oralità esplicita (i verbi del *dire* e dell’*ascoltare*), quindi, Alberti fa uso delle tecniche di ridondanza, che in una realizzazione colta, diventano strategia oratoria,⁴⁴ soprattutto nelle figure retoriche di anafora;⁴⁵ ripetizione, in funzione enfatica;⁴⁶ accumulo di coordinazioni;⁴⁷ contrapposizioni;⁴⁸ ripetizione di sintagmi, soprattutto in presenza di un’interruzione (un inciso o un vocativo).⁴⁹ A volte la ripetizione insistita è favorita da incisi che impongono brevi ma repentini cambi di prospettiva nel discorso, vicini all’espressione del parlato concitato, in un punto di imitazione del pathos: “io, figliuole mie vezzosissime, perché troppo, anzi troppo no, né si può troppo, no, amare chi amava, ma amava, giovinetta semplice, inesperta, altiera, per questo, trista a me, per ogni minima cosa sospettava e mi sdegnava” (211, 9-12).

Altri spunti di vicinanza al parlato si trovano nella riproduzione di forme della colloquialità, vicine tra l’altro allo stile bernardiniano: diminutivi: “garzonetti” (203, 23), “cosellina” (216, 23), “polveruzze” (206, 9-10), “garuzze” (200, 11), “perrucchine” e “ricamuzzi” (204, 5: “perrucchine, frastagli, ricamuzzi e livree”); interiezioni e esclamazioni: “oi, oi” (211, 31), “oi, oimè” (214, 3); “ahimè, figliuole mie!” (216, 28) “ahimè ahimè, cattivelle” (218, 14), “ahimè meschine” (218, 10); “o, fortunata me! [...] Ma poi, infortunata me” (295, 12-13); “Dio buono!” (201, 9), “ma per Dio pregovi” (201, 27-28), “eh, Iddio” (212, 13), “per Dio!” (216, 28);⁵⁰ ed esempi concreti, spesso nella forma del proverbio. Entrano così nella scrittura di Alberti animali (il pollo, la talpa) e oggetti quotidiani (la rugiada: 202, 28-31; la cera: 202, 25-28; la mela: 202, 36-203, 2; l’uovo, il filo per cucire), di

⁴⁴ Ad esempio: “E quale poi, quale per questo a me renderete fra voi grazia? Dio buono! Quale grazia renderete a me, fanciulle amoroze, quando proverete quanto i miei precetti a voi prestino grandissima utilità?” (201, 8-10). Il passo, naturalmente, ha poco dell’improvvisato e dell’orale: la ripetizione di *quale* e di *grazia*, giustificata dall’interruzione emotiva dell’interiezione (*Dio buono!*), è movimentata dal chiasmo (*a me renderete/ renderete a me*), dall’allitterazione (*proverete/ precetti/ prestino*) e della paronomasia (*quando/quanto*); è aperto con l’uso enfatico dell’avverbio *poi*; e è costruito in ragione dell’alternanza che si stabilisce tra l’io (*a me*) e il *voi*.

⁴⁵ Anche ampia: “Mai a me parse atto ad amare uomo troppo ricco, però che [...]” (203, 27); “E parmi durissima cosa amare uomo troppo bello, però che [...]” (203, 30); “E parmi pericoloso amare uomo supremo di stato e molta fortuna, però che [...]” (203, 33-34); “E parmi poca prudenza amare questi oziosi e inerti” (204, 3-4); “E parmi biasimo [...]” (204, 11-12); e con un’anafora più breve al suo interno (204, 10-11).

⁴⁶ “E così amando viverai lieta, felice e contentissima” (219, 14); “e così viverete, amando, felicissime e contentissime” (219, 26-27).

⁴⁷ “E vedereteli mai [...]” (201, 32-33); “E così prima siamo [...]” (202, 1); “E interviene [...]” (202, 3); “E quanto io [...]” (202, 5).

⁴⁸ “Vero, questi giovinetti [...] sono dolcissimi [...] Ma per Dio pregovi, ponete qui animo” (201, 25-28).

⁴⁹ “Simile, figliuole mie amatissime, simile amante [...] vi consiglio eleggiate” (205, 18-20); “Figliuola mia, gli occhi, figliuola mia, gli occhi sono guida dello amore” (208, 19-20); è l’inizio del discorso della madre, un caso, quindi, di oralità riportata, almeno nella finzione). Ed altri esempi: “E chi vuole parere amante, ami, ami, figliuola mia, chi vuole parere amante” (208, 23-25); “E lascia (disse la mia madre), lascia queste mali arti” (208, 36-209, 1); “Amore, figliuole mie, amore mi vietava sentire” (212, 22-23).

⁵⁰ *Ecatonfilea* segna un’alta concentrazione in Alberti del diminutivo in -uzzo; marche come *ahimè* e *oimè* compaiono anche nella *Deifira* e nel *De amore* (una volta), e nelle *Rime* (significativamente, anche in *Mirtia* e in *Agilitta*) e nel *Naufragus*.

solito inseriti come termini di una similitudine, al confine con l'*exemplum* (o con l'apologo), con funzione didascalica, sottolineata da marche lessicali di similitudine:

E interviene che 'l pollo quale continuo razzoli in tutte le polveruzze, poi la notte dorme mal satollo. Giovi *adunque* a chi ama spendere sua opera solo dove truovi da nutrire il suo amore (206, 9-10).

Il sospetto essere non dissimile alla talpa, quale uno animale sotto terra in oscuro e profondo, in ogni parte per tutto penetrando, commuove e attrita qual sia duro e denso terreno, poi subito uscito in luce perde ogni sua forza e nervo. *Così* il sospetto, in oscuro e ascoso dentro al petto, mai resta di commuovere l'animo in ogni perturbazione; subito vero fatto palese, perisce (216, 35-36).

L'animo e cuore di chi ama sta tenerissimo, ma poi entrovi inchiuso sospetto o sdegno, fa come l'uovo, quanto più lo scaldi, più indurisce; *così* l'amante sospettoso, quanto più lo 'ncendi con amoroso servire, tanto più drento a se raddura (215, 13).

uno ago senza refe non cuce. *Così* qual sia spasso amoroso senza amore non giova (216, 2-3).

La parodia della predica e i generi

L'interesse che Alberti dimostra per l'imitazione di un genere oratorio come la predica risponde alla sua ricerca, per alcuni aspetti sperimentale, di una definizione di nuovi generi letterari, che agisce attraverso la rielaborazione dei generi tradizionali.⁵¹ Alberti si esercita in diversi generi testuali e dimostra nella loro applicazione una chiara coscienza letteraria.⁵² È tra i primi a dimostrare interesse per l'ecloga e per l'elegia in versi in volgare (*Mirzia*).⁵³ Con la *Deifira* inaugura il dialogo d'amore in volgare, ma anche altri generi entrano nel suo campo di interessi: il trattato, la grammatica, l'apologo, l'elogio paradossale (*Musca*),⁵⁴ la commedia (*Philodoxeos*), la narrazione luciana (*Momus*), l'agiografia (la *Vita Sancti Potiti*),⁵⁵ l'epistola (come il *De amore*). Era negli interessi del giovane Alberti rimescolare i generi e provare nuovi contenuti da inserire in forme letterarie riconoscibili perché di tradizione (tra queste, anche la predica). Il recupero di elegia e ecloga muove dai generi latini classici, ma Alberti tenta anche il recupero culto e antiquario, e con un originale cambio di segno in direzione erotica, di un genere tipicamente medievale come la frottola, che conosce soltanto rarissime declinazioni amorose; Alberti rivitalizza, ma da una posizione isolata e senza seguito, una forma che nelle sue realizzazioni trecentesche è ormai invecchiata e superata.⁵⁶

⁵¹ Di "impiego sperimentale di mezzi espressivi" in Alberti parla già Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana* (Torino: Einaudi, 1967), 64.

⁵² "Alberti was a self-consciously innovative writer": Grafton, "Historia and Istorìa," 45.

⁵³ Guglielmo Gorni, "Atto di nascita d'un genere letterario: l'autografo dell'elegia *Mirzia*," *Studi di filologia italiana* 30 (1972): 251-73. Ma sulla natura elegiaca di *Deifira* cfr. Cardini, "La rifondazione."

⁵⁴ Una possibile, minima applicazione dell'elogio paradossale nell'*Ecatonfilea* è la lode delle lacrime dell'amante (203, 11-12).

⁵⁵ Riformulata in termini umanistici, con un accorto uso delle fonti: non semplicemente un racconto, ma un genere meditato, "a reflexive, scholarly genre," come afferma Grafton, "Historia and Istorìa," 52.

⁵⁶ Con *Venite in danza*, il recupero culto ha successo perché cambia di segno un genere dai tratti fortemente marcati, connotato nel senso dell'adesione a situazioni reali. Per la frottola albertiana, Domenico De Robertis ha proposto un avvicinamento all'epitalmio: De Robertis, "Ut pictura poesis (uno spiraglio sul mondo figurativo

Non stupisce quindi che Alberti abbia potuto far suo un genere oratorio tipicamente medievale come la predica. Già i primi umanisti si erano più volte pronunciati contro la grossolanità, la superficialità di molte manifestazioni omiletiche, dal gusto spesso troppo squilibrato sul versante spettacolare, prive di sufficiente dottrina, più attente a colpire l'ascoltatore che a proporre una reale possibilità di formazione morale o civile. La forma della predica aveva, quindi, già accusato alcuni colpi, e gli intellettuali più attenti erano in grado di distinguere tra sermone e sermone. Il tutto senza che la fortuna del *sermo modernus* scemasse: nella sua forma medievale il sermone continuerà ancora, in parte per inerzia, fino a Cinquecento inoltrato. È all'incrocio tra rifiuto delle sue forme più viete e viziate e una ripresa non priva di intenti ironici che andrà quindi posta la riproduzione albertiana di un modello omiletico. Alberti può adottare il sermone perché il giudizio che correva aveva già provveduto a dimostrarne l'artificiosità e a svuotarlo, almeno dal punto di vista letterario, di parte del suo valore: la proposta di un sermone pronunciato da una donna e su temi d'amore porta già in sé un intento ironico.

Come occasione formale, espressiva, il sermone si presta bene anche a quel "gusto non accidentale dell'anonimo e dello pseudonimo" che già Eugenio Garin trovava nell'Alberti, soprattutto giovanile, e di cui era testimonianza la costruzione, a inizio carriera, del falso della *Philodoxeos fabula*.⁵⁷ L'interesse a cercare pseudonimi, e quindi diversi portavoce, permette a Alberti di verificare i diversi punti di vista, di ampliare le possibilità di indagine anticipando i principi dei dialoghi. Alberti, quindi, cerca di affrontare un tema da diversi punti di osservazione, a cui convergono diversi generi testuali. *Ecantonfilea*, in questo contesto, è una delle possibili rifrazioni della tematica erotica.

L'uso di diversi modelli e tradizioni (il dialogo, la lettera, il monologo) indicano diversi livelli di indagine e diversi modi di trattare la materia d'amore. *Deifira* mette in scena il dissidio non tanto tra due diverse concezioni di amore, ma tra due diversi atteggiamenti nei confronti dell'esperienza erotica.⁵⁸ La lettera a Paolo Codagnello (*De amore*), che si propone come un trattato, è organizzata molto più chiaramente degli altri testi in forma speculativa, con ragionamenti ampi, per liberare il destinatario dal sentimento amoroso, e procede sminuendo i diletti di amore e dimostrando "quanto sieno piene di fizioni e perversità le femmine" (261, 36-262, 1).

La *Sofrona*, come *Deifira*, riprende la forma del dialogo, ma pone come interlocutore lo scrittore stesso.⁵⁹ Alberti si deve difendere dagli attacchi della protagonista, con spunti (auto)ironici, come i riferimenti che Sofrona rivolge allo stesso Battista, ricordandogli le sue poesie d'amore: "e tu, fra loro el primo, so che amasti: ben sentiamo delle trame tue, e bene

albertiano)," *Interpres* 1 (1978): 27-43, in una fusione di modelli volgari e classici. In Alberti si fondono esperienze avanzate e ricordi del passato recente medievale: Eugenio Garin, "Il pensiero di Leon Battista Alberti e la cultura del '400," *Belfagor* 27 (1972): 501; Cecil Grayson, "Alberti and the Vernacular Eclogue in the Quattrocento," *Italian Studies* 11 (1956): 16-29, poi in Grayson, *Studi su Leon Battista Alberti*, 103-118; e Sandra Niccoli, "Le Rime albertiane nella prospettiva poetica quattrocentesca," *Interpres* 3 (1980): 7-28.

⁵⁷ Garin, "Il pensiero," 509, 517; Cracolici, "Flirting with the Chameleon," 115, dimostra come la *fisiologia d'amore* sia da Alberti osservata sotto diverse angolature e da diversi personaggi: Agilitta, Mirzia, Sofrona, Deifira, Durimna, Ecantonfilea, Friginnio, Filarco, Pallimacro, tra gli altri.

⁵⁸ Pallimacro, l'amante elegiaco per eccellenza, è tutto assorbito dall'amore e ne sconta tutte le conseguenze negative, mentre Filarco mantiene una posizione di critica e condanna. Nel dialogo il dissidio non conosce una vera ricomposizione, ma le due voci restano ciascuna isolata nelle posizioni che competono loro, come a delle maschere teatrali. Pallimacro fuggirà sì da Deifira, come prescrive Filarco (perché "l'amore non molto nutrito in ozio di lieti sguardi e dolci ragionamenti perisce," 244, 24-25), ma l'addio (letterario, costruito su modello catulliano: cfr. nota 30) è nel nome della donna e il dialogo non rappresenta la "guarigione" di Pallimacro e rimane ambiguo ("io ne vo in essilio, né so del tornare," 245, 15).

⁵⁹ Nel secondo libro *Della famiglia*, anteriore alla *Sofrona*, Battista è proiezione del giovane Alberti. Dopo aver inserito una proiezione, ideale, di sé nel dialogo maggiore, Alberti ha introdotto sé stesso come personaggio in un dialogo con elementi comici, quale la *Sofrona*, con intenti evidentemente ironici.

intendiamo tue egloghe: sì, amasti una traccia tignosa!” (269, 4-6; e cfr. 270, 8-12); e più in generale accusando l'autore di ipocrisia e di falsità, dal momento che nei fatti dimostra di applicarsi a quell'amore che nella sua opera condanna: (parla Sofrona) “Potrei dirti de' costumi nostri, delle bellezze e de' nostri abiti quali tu vituperi in quella tua epistola, se io non vedessi con opera li lodi” (271, 15-17).

All'interno del breve ciclo di opere amatorie, ispirarsi per *Ecatonfilea* alla forma del sermone è per Alberti un modo di ampliare le sue possibilità espressive: l'imitazione della predica è la ripresa di un genere, inoltre, connessa alla “costante ‘inattualità’ dell'Alberti,” che, come con la frottola, poteva tentare recuperi di generi ormai superati.⁶⁰ Nel percorso albertiano di ricerca sui generi, e in particolare nell'Alberti erotico, l'*Ecatonfilea* presenta una prospettiva non certo consolatoria, ma meno negativa rispetto ad altri testi (come la *Deifira*), più interessata alla descrizione dei fenomeni d'amore (il che permette l'inserimento narrativo e “psicologico” di 211, 13-21), e all'illustrazione di precetti, in quella forma, orale e pubblica, consona alla circostanza teatrale in cui Alberti colloca il testo.

La stessa imitazione di un sermone può essere facilmente pensata in un contesto spettacolare e di svago, come è quello (vero o fittizio che sia) dell'*Ecatonfilea*—tanto più che i documenti di parodia del sermone fanno spesso riferimento a circostanze festive o carnevalesche, a partire dalle parodie delle azioni liturgiche latine medievali. Anche il finale di *Sofrona*, ad esempio, contribuisce a rafforzare l'impressione di operazione comica del dialogo. La formula che porta alla conclusione, “qui io sorrisi” (271, 22: parla Battista), che precede la secca chiusa “parti'mi” (271, 27), ricorda i finali di alcuni *Apologhi* (19, 45, 70, 100), oltre che della *Musca* (“scripsimus hec ridendo et vos ridete”). Sono testi che oltre che confermare l'interesse di Alberti per sperimentazioni parodiche (come parodico è anche il *Momus*) e per una consapevole gestione dei generi letterari, dimostrano anche il suo interesse per il riso e l'ironia: un riso che di solito non ha un intento sovversivo ma assume una funzione conoscitiva, perché permette di distaccarsi dall'evento descritto.⁶¹

La religione e l'amore femminile

Le allusioni e le istanze parodiche (il riferimento al modello del sermone) che si trovano nell'*Ecatonfilea*, coerentemente al suo statuto teatrale, che reale o fittizio che sia, come reale agisce nella finzione letteraria, sono uno degli espedienti che Alberti tenta per movimentare, all'interno di un sistema di generi variegato, l'espressione di diverse voci sul tema d'amore.⁶² Difficilmente, visto che il sermone, nelle sue forme medievali, era già in crisi, l'esperimento di Alberti andrà visto come un'operazione dissacrante, anche in ragione della debolezza dell'imitazione, che è più allusiva che rivoluzionaria, e in considerazione della già ben sviluppata tradizione medievale della parodia del sacro e del sermone, che non può essere semplicemente intesa come contraltare all'oppressione ecclesiastica, e che raramente raggiungeva punte di seria eversione.

L'unico accenno esplicito alla religione in *Ecatonfilea* si trova nella narrazione degli amori giovanili della donna (212, 12-27).⁶³ È un passo che non offre indicazioni sulla

⁶⁰ Garin, “Il pensiero,” 509.

⁶¹ Sul riso cfr. Rosario Contarino, *Introduzione: il bestiario umanistico di L. B. Alberti*, in Leon Battista Alberti, *Apologhi ed elogi*, a cura di Rosario Contarino (Genova: Costa & Nolan, 1984), 29.

⁶² Garin “Il pensiero,” 517, sosteneva la necessità di tenere conto “più di quanto non si faccia, del genere letterario cui le singole scritture appartengono, delle allusioni, delle polemiche, nonché di un gusto costante [...] per l'ironia, o addirittura per la mistificazione.”

⁶³ “Erami in fastidio amore, in odio chi amava, e tedioso chi com'io non fussi addolorata e trista. Eh Iddio, sciocche noi amanti, sciocche femmine! E che non fec'io per durare in questo proposito? Diedimi a consumare ciascuno di più e più ore appresso i sacerdoti, adorando e soprastando ne' tempi, rinnovando ogni ora più voti a ciascun santo, che mi tollesse dell'animo quell'uno per cui io e dormendo e vegghiando sempre me stessi

predicazione, ma stabilisce un'opposizione tra amore e religione, intesa come superstizione e venerazione ("mi bisbigliava con le dipinture"), e imposta una critica alla religiosità dedita soltanto a ottenere risultati concreti. La conversione è una conseguenza del dolore di amore, e come tale destinata al fallimento: amore vince e Ecatonfilea non riesce a liberarsi dalla sua passione nemmeno con le preghiere. Anche questo passo, però, non offre spunti di reale sovversione e si inserisce in una descrizione lirica della passione erotica (in linea di massima, Alberti non si dimostra particolarmente incline a dare giudizi sulla religione e sulla fede).⁶⁴

Anche in assenza di un programma di dissacrazione, però, la riscrittura ironica di un modello sacro come quello del *sermo modernus* denuncia nei confronti del modello imitato una forma di scetticismo, che Alberti lascia trasparire anche nella versione "laicizzata" della *Dissuasio Valerii* e che non è indipendente dalle sue deboli preoccupazioni teologiche. È del resto una delle chiavi di lettura più tipica per la parodia quella che lega il fenomeno imitativo a un'intenzione polemica: in un autore educato all'uso dei generi, l'uso comico e non ingenuo del sermone sacro indica un distacco dalla forma che viene usata e dal contenuto che comunica. Come domina consapevolmente i generi testuali, in più di un suo lavoro Alberti domina consapevolmente la parodia: così è per il *Momus*, ma anche per tutta la "trilogia" erotica (*Ecatonfilea*, *Deifira*, *Sofrona*) che può essere letta come "una sadica inversione," "una parodia," per l'appunto.⁶⁵

Accomunata alla *Sofrona*, dai chiari intenti ironici, dalla dimensione femminile, anche la maschera di Ecatonfilea può essere un'occasione di distacco e di ironia: lo schermo offerto dall'imitazione del sermone permette di considerare Ecatonfilea come una portavoce delle molte possibili rifrazioni della tematica erotica, ma al di là della superficie lieta, proprio la natura di parodia, unita alla parola femminile che è priva a ben guardare di ogni autorità, introduce il dubbio sulla reale positività della concezione di Amore che la predicatrice esprime.⁶⁶

Ecatonfilea, si ricorda, è in realtà indirizzata e inviata ad un uomo; ma nella finzione imposta un contesto tutto femminile, che riduce la portata teorica, filosofica del discorso su Amore e ne privilegia la dimensione esperienziale, in un'ottica in cui è sottaciuto, meno dichiarato che in *Deifira*, il lato negativo di Amore. Come si è visto, questa impostazione precettistica trova nel monologo in forma di sermone un corrispettivo formale del tutto coerente. Già la *divisio* (o il corrispettivo della *divisio*: 201, 4-7, citato sopra), quindi uno dei punti di massima esposizione del genere, si concentra sugli aspetti concreti dell'esperienza e della didattica di amore. I temi trattati da Ecatonfilea sono temi tecnici, di arte, mondani, che lasciano molto spazio ai consigli pratici, più che al ragionamento teorico, filosofico, razionalmente stringente, come è ad esempio nel *De amore*. Questi richiami all'esperienza e alle arti erotiche femminili ricordano alcuni aspetti della mezzana, che avvicinano Ecatonfilea

sollecitava. E per non ragionare co' vivi, dura e ostinata, mi bisbigliava con le dipinture. E volli dove fussi amore, ivi imporre a me religione, quasi come mi fussi licito superchiare e vincere quello che me avea già e tenea vinta e sommessa. Amore, figliuole mie, amore mi vietava sentire o ben servare alcuna durezza di religione. Così premuta da una molestia, aggiunsi sopra la seconda, credendo con quella levarmi la prima. Nondimeno in me amava, anzi ardea amando, e pure molto desiderava deponere lo 'ncarco amoroso."

⁶⁴ Si veda Furlan, "Da Gualtiero Map," 344.

⁶⁵ Così Rinaldi, *Melancholia christiana*, 29. Ma sull'ironia in Alberti, con particolare attenzione per il *Momus* e per molteplicità dei piani di significato, cfr. Robert Klein, "Il tema del pazzo e l'ironia umanistica," in *La forma e l'intelligibile: scritti sul Rinascimento e l'arte moderna* (Torino: Einaudi, 1975), 477-97. Per l'uso antifrastrico del nome (*Sofrona* da σῶφρον) cfr. Bertolini, "La data della *Sofrona*," 40, nota 2.

⁶⁶ *Ecatonfilea* e *Sofrona* sono unite dalla presenza di una voce femminile, in dialogo con Battista nella *Sofrona*, esclusiva nell'*Ecatonfilea*, con un'opzione piuttosto rara (si possono ricordare i precedenti delle *Heroides*, o alcune voci femminili di Boccaccio, nonché la sua Sofronia di *Decameron* X 8). *Ecatonfilea*, inoltre, più della *Sofrona*, presuppone un pubblico femminile collettivo, identificato dalla protagonista in apertura del suo discorso ("ove io in una e un'altra di voi, bellissime fanciulle, veggo più segni d'animo oppresso," 199, 2-3; e il riferimento è costante, fino alla fine: "viverete, amando, felicissime e contente").

al ruolo comico di Sofrona. La presentazione di Sofrona, in apertura del dialogo, lascia intendere, dietro la celebrazione dell'esperienza acquisita nel corso di più matrimoni, un aspetto ludico, di eccesso:⁶⁷

Sofrona, quella matrona dopo le nozze del medico maritata a quel iuriconsulto, e poi terzo, moglie di quel famoso procuratore, onde testé rimasa vedova, molto si consiglia con quel giovane teologo in chiesa qual tu sai (267, 17-20).

La stessa forma di eccesso si trovava anche in *Ecatonfilea*: se gli “amori propii” (200, 6) della donna, come ella stessa dichiara, “sono stati non più che tre” (200, 6-7; come i tre matrimoni di Sofrona), il nome parlante (*Ecatonfilea* “vuole dire cento quali io con mie compagne abbiamo goduti amori,” 199, 23-24), funzionale alla rappresentazione dell'esperienza in materia erotica, denuncia anche la sfrenatezza delle passioni—non ancora sedate, perché *Ecatonfilea* confessa: “e ora in me aspetto sopra cento il secondo trionfo nei solazzi e dolcezza dello amore” (199, 24-25).⁶⁸

Ecatonfilea è quindi a suo modo schiava della passione d'amore, e anche se con la dottrina e l'esperienza, e con la sua abilità retorica, riesce a presentarsi in termini positivi, la natura fondamentale passionale della predicatrice, ma in generale del sesso femminile, pesa sul giudizio che si può dare delle sue opinioni. Alla base, in Alberti, c'è la condanna dell'amore che acceca e più in generale uno scetticismo sulle possibilità che la donna sappia dominare la passione d'amore.⁶⁹

La (complessa) concezione albertiana della donna muove dal presupposto di una sua naturale, fisiologica inferiorità rispetto all'uomo, che si manifesta principalmente in due limiti innati: “la curiosità e l'incapacità di tenere a freno la lingua.”⁷⁰ Dare la parola a una donna-predicatrice che si rivolge a un uditorio a sua volta esclusivamente femminile (si intende, nella finzione teatrale impostata dal testo), palesa proprio questo difetto femminile; del resto, al di là dei proclami di esemplarità che accampa per la sua esperienza, è la stessa *Ecatonfilea* che in più punti denuncia i difetti delle donne e ammette la sua stessa debolezza.⁷¹

⁶⁷ Un universo femminile, coeso e mormorante, è descritto nel *De amore*: “né mai loro manca la cara madre, insieme e qualche altra del parentado: con costei si consiglia sempre, mostrando troppo temere quella non sappia alcuna sua cosa” (258, 26-29). Per Sofrona, Rinaldi (*Melancholia christiana*, 29) rinvia alla figura della *vielle* del *Roman de la Rose* e nota il contrasto che si crea a fronte del nome parlante della protagonista, che adombra l'idea della saggezza.

⁶⁸ Il numero *cento* è carico di significati simbolici e letterari di pienezza (dalla *Commedia* al *Decameron*, fino agli *Apologi centum* dello stesso Alberti), ma qui si delinea il suo eccessivo raddoppio. Come *Sofrona* ricorda la *Sofronia* boccacciana, non è escluso che nell'idea dei *cento* amanti incida anche il *Decameron*. Con Boccaccio, Alberti condivide, come abbiamo già accennato, anche alcune tecniche parodistiche di ripresa del sermone, ma più in generale un interesse all'uso di “maschere” autobiografiche, tradotte in diverse forme letterarie, come nota, con molte altre suggestioni, Lucia Battaglia Ricci, “‘In ozio e in ombra’: Alberti, Boccaccio e la novellistica antica,” in *Alberti e la cultura umanistica*, vol. I, a cura di Roberto Cardini e Mariangela Regoliosi (Firenze: Polistampa, 2007), 174.

⁶⁹ Testo “falsamente ottimistico,” lo definisce giustamente Rinaldi, *Melancholia christiana*, 29.

⁷⁰ Ida Mastroso, “L'inferiorità ‘politica’ e fisiologica della donna in Leon Battista Alberti: le radici aristoteliche,” in *La tradizione politica aristotelica nel Rinascimento europeo: tra familia e civitas*, a cura di Giovanni Rossi (Torino: Giappichelli, 2004), 56, che mette in luce come quella di Alberti non sia una concezione semplicemente misogina.

⁷¹ Ad esempio: “noi femine, quale era io leggera e giovinetta, troppo siamo sdegnose, e troppo stimiamo ogni minima nostra gara. Stolte noi!” (200, 28-30); “Io, com'è nostra consuetudine, femmine, che mai ci sentiamo sazie di ingiuriare non meno e di vendicarci” (213, 28-20); “Noi femmine, timide, d'ogni cosellina sospettiamo; sospettose d'ogni minimo altrui errore, ci sdegniamo e riputiamolo incomportabile; sdegnose per ogni piccola

Se *Ecatonfilea* stessa è preda dell'amore, tutto il suo discorso sarà duplice: rivela certo verità dettate dalla sua esperienza (quali amanti le donne devono scegliersi, come fare per tenere legato a sé l'amante ecc.), ma tutti i precetti che offre non sono che le astuzie femminili da cui il dedicatario dell'operetta, l'unico uomo del contesto e reale destinatario del testo al di là della finzione, dovrà guardarsi, come si legge nella lettera di dedica:

Desiderava per qualche pochi di poterti storre da questi tuoi amori [...] Presi questo ozio a descriverti donde sieno in amare tutti quali vi si truovano dolori e mali, acciò che tu e chi forse tu ami leggendo sapiate e schifiate quelli che possa nuocervi (197, 5-6, 12-15).

Inoltre, se il reale destinatario del testo è un uomo, il rovesciamento dei generi (una donna che predica, donne che ascoltano) andrà letto come rovesciamento comico, per cui tutta la predica non fa che esprimere il comportamento che l'uomo spera che le donne tengano nei suoi confronti: che cedano, cioè, facilmente all'amante e che gli siano fedeli. Inteso come testo parodistico, connotato da una pluralità di voci sovrapposte, *Ecatonfilea* enuncia punti di vista anche contraddittori tra loro, ma Alberti non rifugge dalla rappresentazione della contraddittorietà del reale. Naturalmente, non tutto il testo parodistico deve essere letto in termini antifrastici: la descrizione che Ecatonfilea fa del suo primo amante è una proiezione, seria, non ironica, dello stesso Leon Battista e alcuni concetti (come la monogamia) si trovano anche nei testi seri, come i *Libri della famiglia*.⁷² Si tratta di una delle possibilità proprie della parodia: anche nel *Momus* le idee di Alberti possono essere espresse da un personaggio apparentemente negativo (ad esempio, dallo schiavo Enopo). Nel distacco che crea nella comunicazione, la parodia serve per esprimere posizioni discordanti—come avverrà ancora, ad esempio, nell'*Erbolato* di Ariosto.

La presenza esclusivamente femminile (la protagonista e le destinatarie) può aver favorito in Alberti la costruzione di un testo intenzionalmente meno speculativo degli altri e facilitato la scelta di riferimenti cifrati, ironici e parodistici alla predica. La parola della donna serve, nel complesso del gioco omiletico, a una comunicazione del tutto convenzionale e a infondere dubbi sulla reale portata del messaggio: la rappresentazione spensierata di un amore goduto è un aspetto della sessualità e del rapporto d'amore, ma Ecatonfilea non fa che indicare che si tratta di una rappresentazione che non può essere accolta se non nella sua plurivocità. Ecatonfilea incarna uno dei possibili versanti dell'esperienza d'amore (la corrispondenza); tuttavia, in quanto donna e quindi, nella prospettiva albertiana, creatura per natura inferiore all'uomo, non è in grado di superare gli aspetti negativi di quell'esperienza (non prova, ad esempio, a negarne la forza irrazionale).

L'adesione alla struttura del sermone permette quindi di spiegare alcuni tratti formali dell'*Ecatonfilea*—come l'impianto precettistico, lo sviluppo delle parti in cui è diviso il testo, il ruolo delle allusioni e delle fonti, l'imitazione dell'oralità, la funzione dell'inserito narrativo autobiografico in funzione di *exemplum* più che di racconto psicologico. La parodia di un genere sacro, inoltre, dimostra come Alberti riesca a muoversi nel sistema dei generi a sua disposizione caricandoli di nuove funzioni: la ripresa della forma del sermone si unisce alla voce femminile per trattare il tema erotico in modi diversi, ma non indipendenti, rispetto a quelli tentati nelle altre opere amatorie. La parodia introduce un elemento di distanziamento

offesa ci vendichiamo, e vendicandoci mai sappiamo finire o porre modo alle nimicizie e ingiurie nostre” (216, 23-27).

⁷² Sull'autoritratto contenuto in *Ecatonfilea* cfr. Antonio La Penna, “Il *litterato*: un modello etico-estetico di Leon Battista Alberti,” in Cardini e Regoliosi, *Leon Battista Alberti e la tradizione*, Vol. II, 568-71: “l'elogio [del 'litterato'] è del tutto serio, anche se messo in bocca ad un personaggio [Ecatonfilea] poco affidabile”; e le note sulla discussione (Cardini e Regoliosi, *ibid.*, Vol. II, 583-584).

ironico che si riflette sulla lettura complessiva del monologo, che deve essere interpretato non in modo univoco, ma ricordando che i piani del serio e del comico si sovrappongono e che Ecatonfilea non è una figura a cui prestare ciecamente fiducia.

Bibliografia

- Alberti, Leon Battista. *Opere volgari*. A cura di Cecil Grayson. Bari: Laterza, 1973.
- . *Autobiografia e altre opere latine*. A cura di Loredana Chines e Andrea Severi. Milano: Rizzoli, 2013.
- Aurigemma, Marcello. “L’Ecatomfila, la Deifira e la tradizione rinascimentale della scienza d’amore.” *Atti e memorie dell’Arcadia* 5, no. 4 (1972): 119-171.
- Auzzas, Ginetta, Giovanni Baffetti e Carlo Delcorno. *Letteratura in forma di sermone: i rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*. Firenze: Olschki, 2003.
- Battaglia Ricci, Lucia. “‘In ozio e in ombra’: Alberti, Boccaccio e la novellistica antica.” In *Alberti e la cultura umanistica*, a cura di Roberto Cardini e Mariangela Regoliosi, Vol. I, 173-199. Firenze: Polistampa, 2007.
- Bayless, Martha. *Parody in the Middle Ages: The Latin Tradition*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996.
- Bernardino da Siena. *Prediche volgari sul campo di Siena 1427*. A cura di Carlo Delcorno. Milano: Rusconi, 1989.
- Bertolini, Lucia. “Come ‘pubblicava’ l’Alberti: ipotesi preliminari.” In *Storia della lingua e filologia: per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di Michelangelo Zaccarello e Lorenzo Tomasin, 219-240. Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2004.
- . “La data della *Sòfrona* e del *De amore* di Leon Battista Alberti.” *Schede umanistiche* 1 (2005): 39-49.
- Böninger, Lorenz. “Leon Battista Alberti in tipografia: le stampe del Quattrocento.” In *Leon Battista Alberti e la tradizione: per lo “smontaggio” dei “mosaici” albertiani*, a cura di Roberto Cardini e Mariangela Regoliosi, Vol. II, 611-30. Firenze: Edizioni Polistampa, 2007.
- Boschetto, Luca. “Nuovi documenti su Carlo di Lorenzo degli Alberti e una proposta per la datazione del ‘De commodis litterarum et incommodis’.” *Albertiana* 1 (1998): 43-59.
- Bracciolini, Poggio. *Facezie*. Introduzione, traduzione e note di Marcello Ciccuto. Milano: Rizzoli, 1983.
- Camporesi, Piero. *La maschera di Bertoldo: G. C. Croce e la letteratura carnevalesca*. Torino: Einaudi, 1976.
- Cardini, Roberto. *Mosaici: il “nemico” dell’Alberti*. Roma: Bulzoni, 1990.
- . “La rifondazione albertiana dell’elegia: smontaggio della *Deifira*.” In *Leon Battista Alberti e la tradizione: per lo “smontaggio” dei “mosaici” albertiani*, a cura di Roberto Cardini e Mariangela Regoliosi, Vol. I, 305-56. Firenze: Polistampa, 2007.
- Cardini, Roberto, Lucia Bertolini e Mariangela Regoliosi, a cura di. *Leon Battista Alberti: la biblioteca di un umanista: catalogo della mostra, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 8 ottobre 2005-7 gennaio 2006*. Firenze: Mandragora, 2005.
- Catelli, Nicola. “La parodia letteraria.” *Nuova informazione bibliografica* 1 (2009): 81-104.
- Charland, Thomas M. *Artes praedicandi: contribution à l’histoire de la rhétorique au Moyen Âge*. Paris-Ottawa: Vrin, 1936.
- Compagnon, Antoine. *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.
- Contarino, Rosario. “Introduzione.” In Leon Battista Alberti, *Apologhi ed elogi*, 15-24. Genova: Costa & Nolan, 1984.

- Cracolici, Stefano. "Flirting with the Chameleon: Alberti on Love." *Modern Language Notes* 121, no. 1 (2006): 102-129.
- Delcorno, Carlo. *Exemplum e letteratura: tra Medioevo e Rinascimento*. Bologna: il Mulino, 1989.
- . "La predica di Tedaldo." *Studi sul Boccaccio* 26 (1999): 55-86.
- . "Medieval Preaching in Italy (1200-1500)." Tradotto da Benjamin Westerwelt. In *The Sermon*, a cura di Beverly Mayne Kienzle, 449-560. Turnhout-Belgium: Brepols, 2000.
- De Robertis, Domenico. "Ut pictura poesis (uno spiraglio sul mondo figurativo albertiano)." *Interpres* 1 (1978): 27-43.
- Dionisotti, Carlo. *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1967.
- Eichel-Lojkine, Patricia. *Excentricité et humanisme: parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*. Genève: Droz, 2002.
- Equicola, Mario. *La natura d'amore: primo libro*. A cura di Neuro Bonifazi. Urbino: Argalia, 1993.
- Fubini, Riccardo e Anna Menci Gallorini. "L'autobiografia di Leon Battista Alberti: studio e edizione." *Rinascimento* 12 (1972): 21-78.
- Furlan, Francesco. "Da Gualtiero Map a Leon Battista Alberti: appunti sulla misoginia letteraria, di matrice religiosa o antimatoria (come *Remedium amoris e cura sui*) tra Medioevo e Rinascimento." *Revue des études italiennes* 48, no. 3-4 (2002): 337-46.
- Garin, Eugenio. "Il pensiero di Leon Battista Alberti e la cultura del '400." *Belfagor* 27 (1972): 501-21.
- . "Fonti albertiane." *Rivista critica di storia della filosofia* 29 (1974): 90-91.
- Genette, Gérard. *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi, 1997.
- Gilman, Sander L. *The Parodic Sermon in European Perspective: Aspects of Liturgical Parody from the Middle Ages to the Twentieth Century*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1974.
- Godi, Carlo. "L'orazione del Petrarca per Giovanni il Buono." *Italia medievale e umanistica* 8 (1965): 45-83.
- Gorni, Guglielmo. "Atto di nascita d'un genere letterario: l'autografo dell'elegia Mirzia." *Studi di filologia italiana* 30 (1972): 251-73.
- Grafton, Anthony. *Commerce with the Classics: Ancient Books and Renaissance Readers*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.
- . "Historia and Istoria: Alberti's Terminology in Context." *I Tatti Studies* 8 (1999): 37-68.
- Grayson, Cecil. "Leon Battista Alberti traduttore di Walter Map." *Lettere italiane* 7, no.1 (1955): 3-13. In *Studi su Leon Battista Alberti*, a cura di Paola Claut, 91-102. Firenze: Olschki, 1998.
- . "Alberti and the Vernacular Eclogue in the Quattrocento." *Italian Studies* 11 (1956): 16-29. In *Studi su Leon Battista Alberti*, 103-18.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York-London: Methuen, 1985.
- Klein, Robert. "Il tema del pazzo e l'ironia umanistica." Tradotto da Renzo Federici. In *La forma e l'intelligibile: scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, 477-97. Torino: Einaudi, 1975.
- Kristeller, Paul Oskar. "Rhetoric in Medieval and Renaissance Culture." In *Renaissance Eloquence: Studies in Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, a cura di James J. Murphy, 1-19. Berkeley: University of California Press, 1983.
- La Penna, Antonio. "Il *litterato*: un modello etico-estetico di Leon Battista Alberti." In *Leon Battista Alberti e la tradizione: per lo "smontaggio" dei "mosaici" albertiani*, a cura

- di Roberto Cardini e Mariangela Regoliosi, Vol. II, 561-81. Firenze: Polistampa, 2007.
- Largaioli, Matteo. "La *predica d'Amore*: note sulla parodia sacra tra Quattro e Cinquecento." *Italique* 11 (2008): 52-89.
- . "Ambiti di diffusione e filologia di un genere letterario di confine: il caso della *predica d'Amore*." *ERREFFE: la ricerca folklorica* 61 (2010): 81-105.
- Lehmann, Paul. *Die Parodie im Mittelalter*. Stuttgart: Hiersemann, 1963.
- Lewis, Clive S. *L'allegoria d'amore: saggio sulla tradizione medioevale*. Tradotto da Giovanna Stefancich. Torino: Einaudi, 1969.
- Marcelli, Nicoletta. "Due note sulla *Deifira* di Leon Battista Alberti." *Interpres* 23 (2004): 182-99.
- Martelli, Mario. "La versione albertiana della 'Dissuasio Valerii': testo e commento." *Interpres* 22 (2003): 184-222.
- Mastrososa, Ida. "L'inferiorità 'politica' e fisiologica della donna in Leon Battista Alberti: le radici aristoteliche." In *La tradizione politica aristotelica nel Rinascimento europeo: tra familia e civitas*, a cura di Giovanni Rossi, 25-78. Torino: Giappichelli, 2004.
- Namia, Giacinto. "Sul testo dell'orazione del Petrarca per Giovanni il Buono." *Quaderni petrarcheschi* 7 (1990): 41-52.
- Nencioni, Giovanni. "Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato." *Strumenti critici* 60 (1976): 1-56. In *Di scritto e di parlato: discorsi linguistici*, 126-79. Bologna: Zanichelli, 1983.
- Niccoli, Sandra. "Le *Rime* albertiane nella prospettiva poetica quattrocentesca." *Interpres* 3 (1980): 7-28.
- Novati, Francesco. "Tre lettere giocose di Cecco d'Ascoli." *Giornale storico della letteratura italiana* 1 (1883): 62-74.
- . "La parodia sacra nelle letterature moderne." In *Studi critici e letterari*, 177-310. Torino: Loescher, 1889.
- Ovidius, Publius O. Naso. *L'arte di amare*. A cura di Emilio Pianezzola. Commento di Gianluigi Baldo, Lucio Cristante e Emilio Pianezzola. Milano: Mondadori, 2000.
- Ponte, Giovanni. *Leon Battista Alberti umanista e scrittore*. Genova: Tilgher, 1981.
- Propertius, Sextus. *Elegie*. A cura di Roberto Gazich. Milano: Mondadori 1993.
- Ridolfi, Roberto. "Lo 'stampatore del Mesue' e l'introduzione della stampa in Firenze." *La bibliofilia* 56 (1954): 1-20.
- Rinaldi, Rinaldo. *Melancholia christiana: studi sulle fonti di Leon Battista Alberti*. Firenze: Olschki, 2002.