

ALBERTIANA

XVI · 2013

*

KARIM BASBOUS
LA RAISON DU DESSIN

Le *De re ædificatoria* d'Alberti enregistre une transformation fondamentale dans le domaine de la conception des édifices, dont la pratique actuelle est encore l'héritière. La présente étude propose de mettre en lumière cette «Renaissance du projet» en interrogeant deux dimensions essentielles du *disegno* architectural: l'*espace* mental et matériel dans lequel il s'accomplit, et la singulière expérience du *temps* qu'il découvre sur le chemin de l'invention.

Il *De re ædificatoria* dell'Alberti registra una trasformazione capitale nell'ambito della concezione degli edifici, una trasformazione ereditata dalla stessa pratica attuale. Il presente contributo propone di mettere in luce la «Rinascita del progetto» cui tale trasformazione rinvia a partire da due dimensioni essenziali del disegno architettonico: lo *spazio* mentale e materiale nel quale si compie, e l'originale esperienza del *tempo* ch'esso découvre sulla via dell'invenzione.

Alberti's *De re ædificatoria* is evidence for a fundamental transformation in the experience of the design of buildings, and modern practice is still directly descended from this transformation. The paper here aims to highlight this «Renaissance of the project» by considering two essential dimensions of architectural *disegno*: the mental and material *space* in which the project is completed, and the singularity of experience of the *time* which is revealed on the road to invention.

*

NELLA BIANCHI BENSIMON
DU PÈRE À L'ICIARCA
LA FAMILLE AU CŒUR DE LA RESPVBLICA ALBERTIENNE

Alberti confie à son dernier dialogue, le *De iciarchia*, l'idéal d'un homme capable de gouverner aussi bien une famille qu'une cité ou un État en s'appuyant sur les vertus éthiques du *pater familias*. Ce n'est pas, en effet, l'image d'un prince appelé à gouverner conformément aux principes d'un indispensable réalisme politique qui se dégage de cet ultime ouvrage d'Alberti, mais bien celle d'un «iciarco» qui entend être un modèle accompli d'autorité fondée sur la sagesse, la doctrine et la vérité des sentiments. Il s'agit d'un archétype qui n'a pas d'équivalents dans la réalité de l'époque ni dans la tradition précédente – ce qui explique qu'Alberti ait dû avoir recours, pour le nommer, à un néologisme dont la composition elle-même signifie l'originalité de son concept.

L'Alberti affida all'ultimo suo dialogo, il *De iciarchia*, l'ideale di un uomo capace di governare tanto una famiglia quanto una città o uno Stato per mezzo delle virtù etiche del *pater familias*. L'immagine che emerge dall'ultima opera albertiana non è infatti quella di un principe chiamato a governare sulla base dei criteri di un indispensabile realismo politico, ma bensì quella di un «iciarco» che si vuole un compiuto modello d'autorità fondata sulla saggezza, sulla dottrina e sulla verità dei sentimenti. Si tratta di un archetipo che non ha equivalenti né nella realtà dell'epoca né nella tradizione precedente – ciò che spiega ch'egli abbia dovuto ricorrere, per designarlo, a un neologismo la cui stessa composizione esprime l'originalità del concetto.

In his final dialogue, *De iciarchia*, Alberti paints an idealised picture of the man able to rule a family and the city or a kingdom using the ethical virtues of the *pater familias*. The image which emerges from this closing work in Alberti's dialogic output is not that of a prince called to govern solely according to political realism, but that of the «iciarco» who is supposed to be a perfect model of authority based on wisdom, religious doctrine and verity of sentiment. This figure is in fact an archetype which has no equivalent either in the reality of the time or in preceding tradition – a fact which explains why, in finding a name for his figure, Alberti was forced to have recourse to a neologism, the etymology of which merely serves to underline the complete originality of his concept.

*

MARIO CARPO
LE DESSIN D'ARCHITECTURE ET LE PROBLÈME DE LA COPIE CHEZ ALBERTI

À la veille de l'invention de l'imprimerie, Alberti cherche on ne peut plus clairement à mettre au point un (ou des) procédé(s) garantissant la transmission à l'identique de tout texte verbal et de toute image ou figure, depuis le plan d'une ville ou le portrait d'un homme en forme de statue et jusqu'aux objets d'art et de nature les plus divers. Redoutant au plus haut point les fautes des copistes, dessinateurs et exécutants matériels, Alberti a de la sorte recours à une série de subterfuges et de techniques, dont des stratagèmes désormais connus, ayant pour but de limiter au maximum les innovations imprévisibles que tout processus de reproduction manuelle comporte. Un même principe stipulant que la

conception ou création d'un auteur ne doit en aucun cas être modifiée, et pour cela même corrompue ou défigurée par des interventions non autoriales ou non autorisées, inspire la définition du projet d'architecture par Alberti, dont quelques implications vont révolutionner l'avenir de l'architecture.

Poco prima dell'invenzione della stampa, l'Alberti cerca con ogni evidenza di mettere a punto uno o più procedimenti in grado di garantire la perfetta identità della copia d'ogni tipo di testi alfabetici e di figure o immagini disegnate, dalla mappa di una città o dal ritratto di un personaggio in forma di statua ai più diversi oggetti d'arte e di natura. Temendo oltre ogni dire gli errori di copisti, disegnatori ed esecutori materiali, egli ricorre così a svariati espedienti e tecniche, fra cui alcuni stratagemmi ormai ben noti, onde limitare le imprevedibili innovazioni inerenti ad ogni processo di riproduzione manuale. Il medesimo principio secondo cui la concezione o creazione dell'autore non deve in nessun caso esser modificata, e per ciò stesso corrotta o distorta da interventi estranei, non autoriali o non autorizzati, ispira la definizione albertiana del progetto architettonico, con implicazioni senz'altro rivoluzionarie per la storia dell'architettura moderna.

On the eve of the invention of printing, it is quite clear that L.B. Alberti was attempting to develop one or more procedures that would guarantee the identical copying not only of texts but also of images, passing from the map of a city or the portrait of a person in statue form to a wide range of man-made and natural objects. Since he was extremely concerned by the errors made by copyists, draughtsmen and makers of material objects, Alberti invented a number of sleights of hand and techniques, including some by now well-known strategies, the aim of which being to minimise as much as possible the unforeseen variations inherent in all forms of manual copying. The selfsame principle, whereby the author's concept or creation should never be altered and thus corrupted or distorted by non-authorial or unauthorised interventions, shapes Alberti's definition of architectural design, with revolutionary consequences for the history of modern architecture.

*

FRANCESCO FURLAN

MOMVS SEV DE HOMINE

RUSES ET TROUBLES DE L'EXÉGÈSE, OU DES ERRANCES DE L'HISTOIRE

Deux des six témoins conservés du *Momus*, les mss. *Marcianus Lat. VI 107 (= 2851)* et *Parisinus Lat. 6702* (olim 6307), ont été longuement et minutieusement corrigés par Alberti, bien que de façon intermittente et parfois distraite, et quoi qu'il en soit par endroits seulement. Quelques fautes unanimement attestées par la tradition et que l'on ne saurait attribuer qu'à l'auteur lui-même, ainsi que l'absence sur les mss. connus de toute indication de titre susceptible de remonter à Alberti, montrent toutefois clairement que ce grand roman *sui generis* que l'on regarde généralement comme le chef-d'œuvre de ses *lusi*, n'a jamais été publié du vivant de celui-ci, et permettent en même temps d'affirmer que le titre *De principe* de la première édition de l'ouvrage (Rome, É. Guillery, 1520), par la suite juxtaposé à son seul titre plausible par C. Bartoli, dans la version italienne que ce dernier en publia en 1568 (*Momo, ovvero Del principe*), et repris jusqu'à ses éditions et à ses traductions en italien, allemand, français, espagnol... de la fin du XX^e siècle, n'est qu'un titre apocryphe ou, selon les cas, un sous-titre bien improbable ainsi qu'une suggestion à la fois erronée et déroutante sur le plan exégétique. Le *Momus* ne traite en effet vraiment que *de Homine*, i.e. des «ineptiæ» de ces «homunculi» et «mulierculæ» auxquels hommes et femmes se réduisent bien volontiers, des troubles causés par eux et que les dieux eux-mêmes qu'ils se sont donnés renouvellent par l'insignifiance de leurs actions ou avis, et n'évoque le prince que comme l'un des nombreux masques que les humains aiment à porter depuis toujours.

Sebbene in maniera discontinua e talvolta distratta, e comunque soltanto per singoli luoghi, due dei sei testimoni sopravvissuti del *Momus*, i codd. *Marciano Lat. VI 107 (= 2851)* et *Parigino Lat. 6702* (olim 6307), furono lungamente e minuziosamente corretti dall'Alberti. Alcuni errori unanimamente attestati dalla tradizione e tali da dover essere attribuiti all'autore, nonché l'assenza nei codici d'un qualsivoglia titolo a lui risalente, indicano tuttavia con chiarezza che l'Alberti non pubblicò mai l'anomalo e grande romanzo ch'è l'indiscusso capolavoro dei suoi *lusi*, e consentono nel contempo di affermare che il titolo *De principe* della prima edizione a stampa dell'opera (Roma, É. Guillery, 1520), più tardi giustapposto al solo suo plausibile titolo dal Bartoli, nella versione volgare da questi pubblicata nel 1568 (*Momo, ovvero Del principe*), e ripreso poi fino alle edizioni e traduzioni in italiano, tedesco, francese, spagnolo... della fine del Novecento, è non soltanto certamente apocrifo come titolo o, a seconda dei casi, affatto improbabile come sottotitolo, ma altresí errato e fuorviante nella veicolata sua valenza esegetica. Ché il *Momus* tratta in realtà palesemente e soltanto *de Homine*, delle «ineptiæ» cioè di quegli «homunculi» et «mulierculæ» cui spesso e volentieri si riducono uomini e donne, del disordine ch'essi inducono e che gli dèi medesimi che si son dati ravvivano coll'insignificanza di azioni e giudizi loro, e al principe accenna solo come a una delle tante maschere che da sempre gli umani si compiacciono di far proprie.

Two of the six surviving witnesses of *Momus*, mss. *Marcianus Lat. VI 107 (= 2851)* and *Parisinus Lat. 6702* (olim 6307), were corrected by Alberti carefully and attentively, though these corrections were not applied consistently or indeed at a single time; in other words, one part of the text was corrected and another part not. The existence of some errors which are shared by the whole tradition, and which very probably come from Alberti himself, and the absence in the known mss. of a title which can be attributed to Alberti, show nevertheless clearly that this great, anomalous novel,

which is the indisputable master-piece of all his *lusi*, was never published in Alberti's lifetime. And these facts furthermore make it possible to affirm that the title, *De principe*, which is present in the first edition of the work (Rome, É. Guillery, 1520) and which was later placed by C. Bartoli alongside the only plausible title in the Italian version which the latter published in 1568 (*Momo, ovvero Del principe*), and repeated up to the editions and Italian, German, French and Spanish translations even up to the end of the XXth century, is nothing other than an apocryphal title and, depending on the case, an extremely improbable subtitle, but one which is nevertheless an erroneous suggestion and which in the exegetical sense leads in the wrong direction. *Momus* is in fact openly and only *de Homine*, and its subjects are: the «ineptiæ», or rather the state of «homunculus» and «muliercula» to which men and women often, willingly reduce themselves; and the disorder which they cause, and which the gods which they have given themselves prolong, by the insignificance of their actions or deeds. *Momus* only invokes the Prince inasmuch as it is one of the many masks which humans have always been delighted to wear.

*

FRANCESCO FURLAN
TENENTI LECTEUR D'ALBERTI

Après avoir constaté l'intérêt à la fois très vif et constant porté par Alberto Tenenti (1924-2002) à l'œuvre et peut-être davantage encore à la figure intellectuelle d'Alberti pendant près de cinquante ans et, partant, tout au long de sa carrière d'historien des idées et des mentalités, la présente contribution s'efforce de retracer et mettre en lumière, à côté des points forts de l'interprétation albertienne de Tenenti, et par delà les choix et les penchants qui la caractérisent, également ses apports les plus marquants ou durables et les limites inévitables de son héritage en la matière.

Dopo aver rilevato il vivissimo e a un tempo costante interesse nutrito da Alberto Tenenti (1924-2002) per l'opera e forse più ancora per la figura intellettuale dell'Alberti durante un cinquantennio o quasi, nell'arco cioè dell'intera sua vita di storico delle idee e delle mentalità, il presente contributo si sforza di enucleare e porre in luce, coi punti di forza dell'esegesi albertiana del Tenenti, e di là dalle scelte e dalle specifiche preferenze di quest'ultima, altresì i più caratteristici o duraturi suoi apporti e i prevedibili limiti della sua eredità al riguardo.

The first part of this article underlines the lively and constant interest which Alberto Tenenti (1924-2002) had, throughout his fifty-year career as a historian of ideas and mentalities, for the work and (perhaps to a greater extent) for the intellectual figure of Alberti. The second attempts to trace and highlight the key aspects of Tenenti's interpretation of Alberti, not only his characteristic intellectual choices and *penchants*, but also specifically which parts of Tenenti's work have marked the field and how much of it is likely to remain.

*

THOMAS GOLSENNE
ÉTHIQUE ET DÉCOR CHEZ ALBERTI ET FILARÈTE

Au *Quattrocento*, la théorie de l'ornement est problématisée dans deux domaines: la rhétorique et l'architecture. Au centre de cette problématisation, la notion de «decor», articulée à la question de la convenance. La théorie de l'ornement, ou du «decor», est donc à cette époque une éthique autant qu'une esthétique. Mais elle est parcourue d'une contradiction, l'ornement étant à la fois nécessaire (pragmatiquement) et superflu (idéalement). Chez Cicéron comme dans le *De re ædificatoria* d'Alberti, la cause de cette contradiction réside dans le mélange de stoïcisme et de platonisme. Un contemporain d'Alberti, Antonio Averlino dit le Filarete, propose cependant une théorie autre de l'architecture et de l'ornement, essentiellement fondée sur des métaphores biologiques, sur le désir de produire et sur le plaisir de la variété: l'ornement n'est alors limité par aucune convenance, mais par les seules limites de l'imagination de l'architecte et de l'argent du commanditaire.

Nel Quattrocento, l'ornamentazione è fatta oggetto di teoria in due settori, quelli della retorica e dell'architettura. Al centro del processo di teorizzazione è il concetto di «decor», articolato alla convenienza. Ne consegue che la teoria dell'ornamentazione, o del «decor», è in tale età sia un'etica che un'estetica. Essa è tuttavia attraversata da una contraddizione: l'ornamentazione è infatti tanto necessaria (pragmaticamente) quanto superflua (idealmente). In Cicerone come nel *De re ædificatoria* dell'Alberti la causa di siffatta contraddizione risiede nella combinazione di platonismo e di stoicismo. Un contemporaneo dell'Alberti, il Filarete, propone tuttavia una diversa teoria dell'architettura e dell'ornamentazione, fondata principalmente su metafore biologiche, sul desiderio di produrre e sul piacere della varietà: affrancata da ogni genere di convenienza, l'ornamentazione risulta allora limitata soltanto dall'immaginazione dell'architetto e dal denaro del committente.

During the *Quattrocento*, ornament became the object of a theoretical discourse divided into two sectors, namely: rhetoric and architecture. At the centre of this process of theoreticisation lay the notion of «decor» and its relationship to appropriateness. It therefore follows that the theory of ornament or rather of «decor» was at this period as much ethics as it was aesthetics. But there is a contradiction in this: ornament is as necessary (in a pragmatical sense) as it is superfluous (in ideal terms). In both Cicero's works and in Alberti's *De re ædificatoria*, this contradiction is the result of a combination of stoicism and Platonism. A contemporary of Alberti's, however, Antonio Averlino *alias* Filarete,

proposed a different theory of architecture and ornament, basing himself on biological metaphors, on the desire to produce, and on delight in variety. Thus liberated from the need for appropriateness, ornamentation would from then on only be limited by the architect's imagination and the patron's wealth.

*

ANNA LITTLE
IMAGE AND NATURE IN ALBERTI'S *DE PICTURA*
A CASE OF «MODEL INVERSION»?

Partant de l'importance de la notion de «lieu» dans le *De pictura*, cette étude développe l'idée qu'en proposant une grille 3D rectiligne comme clé de l'imitation de la nature, Alberti, plutôt que théoriser simplement ce que Brunelleschi avait récemment démontré avec ses deux célèbres panneaux peints en perspective, comme on l'affirme généralement, opère une inversion par rapport à ce que Brunelleschi avait montré, inversion qui confère à la nature le rôle de modèle de l'image.

Prendendo spunto dall'importanza della nozione di «luogo» nel *De pictura*, il presente studio sviluppa l'idea secondo cui nel proporre una griglia 3D rettilinea come chiave dell'imitazione della natura, l'Alberti non teorizza semplicemente ciò che il Brunelleschi aveva già dimostrato con le famose sue due tavolette prospettiche, come per il solito si crede, ma opera invece un'inversione rispetto a quanto mostrato dal Brunelleschi, inversione che trasferisce il ruolo di modello dell'immagine alla natura.

Taking its cue from the importance of the notion of «place» in the *De pictura*, this article develops the idea that Alberti, in proposing a 3D rectilinear grid as the key to successful imitation of nature, did not, as is commonly held, simply theorise what Brunelleschi had recently demonstrated with his two famous perspective panels, but rather inverted what Brunelleschi had shown – switching, as he did so, the role of model from image to nature.

*

GIUSEPPE MARCELLINO
FLAVIO BIONDO LETTORE DI LEONARDO BRUNI
RILEGGENDO IL PROEMIO DEL *DE VERBIS ROMANÆ LOCUTIONIS*

C'est avant tout pour réfuter l'opinion exprimée notamment par Leonardo Bruni au sujet de la langue parlée par le commun des gens dans la Rome antique que Flavio Biondo écrit le *De verbis Romanæ locutionis* (1435). Avant d'en réfuter les arguments, le *De verbis* rend toutefois hommage à Bruni pour ses traductions de grec en latin de nombreux auteurs de l'Antiquité. Un examen serré de quelques passages de prime abord peu significatifs de la Préface et une analyse attentive de la liste des traductions citées par Biondo permettent de détecter de nombreuses références textuelles jusqu'ici ignorées à un ouvrage non expressément mentionné par Biondo, lequel fait l'éloge de Bruni en se servant des mots mêmes que celui-ci avait employés dans la préface à sa traduction du *Phèdre* de Platon, et cela pour faire valoir sa propre contribution au renouveau des *studia humanitatis*.

È anzitutto per contestare la tesi sostenuta in particolare dal Bruni circa la lingua parlata dal volgo dell'antica Roma che il Biondo concepisce il *De verbis Romanæ locutionis* (1435). Prima di confutarne gli argomenti, il *De verbis* elogia tuttavia il Bruni per aver tradotto dal greco in latino numerosi antichi scrittori. Una stringente analisi di alcuni passi apparentemente irrilevanti della Prefazione e un attento esame dell'elenco delle traduzioni bruniane citate dal Biondo permettono di individuare una serie di rimandi testuali sin qui sfuggiti a un'opera bruniana non esplicitamente menzionata dal Biondo, il quale elogia infatti il Bruni servendosi delle parole stesse da questi usate nella prefazione alla traduzione del *Fedro* platonico per evidenziare il proprio personale contributo alla rinascita degli *studia humanitatis*.

It was above all to refute the opinions expressed particularly by Leonardo Bruni in the debate concerning the language spoken by common people in ancient Rome that Flavio Biondo wrote his work *De verbis Romanæ locutionis* (1435). Nevertheless, before rejecting Bruni's arguments, Biondo praised him for translating many ancient authors from Greek into Latin. However, a careful interpretation of some apparently meaningless passages in the preface and close look at the list of Bruni's translations quoted by Biondo reveal a series of previously unnoticed textual references to another work by Bruni, one not explicitly mentioned by Biondo. Biondo in fact praises Bruno using the words which Bruni had written in the preface to his translation of Plato's *Phædrus*, in order to emphasize his own contribution to the revival of the *studia humanitatis*.

*

MARTIN MCLAUGHLIN
DA «LEPIDVS» A «LEON BATTISTA ALBERTI»
METAMORFOSI ONOMASTICHE E ANONIMIZZAZIONI NELL'ITALIA DEL QUATTROCENTO

Dans la rédaction originale de sa toute première œuvre littéraire, la comédie latine *Philodoxeos* (1424), Alberti prend pour pseudonyme «Lepidus» (c'est-à-dire 'plaisant', 'agréable' ou 'spirituel'), et c'est sous ce nom que pendant une décennie circule l'œuvre, attribuée donc à un auteur de comédies romain de l'Antiquité portant ce nom et récemment

redécouvert. Puis, dans les années Trente du *Quattrocento*, Battista modifie son prénom en le faisant précéder de «Leo» (en latin) ou «Leon» (en *volgare*), forgeant ainsi la forme onomastique à laquelle il recourra dans la seconde rédaction de la comédie (1434-37). Par la suite, il choisira de nouveau en tant qu'auteur de dissimuler son nom dans deux écrits de lui importants, la *Vita* (1438-41 *ca.*) tout d'abord, son autobiographie en latin, puis l'anonyme *Protesta* en *volgare* (1441 *ca.*). L'affichage, la modification ou la dissimulation de son nom revêtirent donc pour Alberti une importance constante, et l'étude présentée ici met en évidence que ce souci jamais démenti peut être mis en relation avec un double événement fondateur, sa naissance illégitime et l'exil de Florence de sa famille. On ne peut pas non plus négliger le fait qu'Alberti est le premier auteur de la Renaissance à ébaucher son autoportrait *per verba* (dans l'autobiographie) et à lui adjoindre un autoportrait *per picturam* dans les plaquettes de bronze bien connues, où le nouveau prénom «Leo», très visible, est au contact étroit de l'œil ailé, le célèbre emblème; dans ce nom («Leo»), l'étude menée retrouve des éléments aussi bien religieux que profanes, qui semblent expliquer le choix effectué par le grand humaniste.

Nella redazione originale della primissima sua opera letteraria, la commedia latina *Philodoxeos* (1424), l'Alberti assume lo pseudonimo di «Lepidus» (*i.e.* 'divertente', 'simpatico') col quale l'opera circola per un decennio attribuita ad un antico commediografo romano di tal nome allora suppostamente riscoperto. Negli anni Trenta del Quattrocento Battista modifica poi il proprio nome premettendovi «Leo» (in latino) o «Leon» (in volgare), creando così la forma onomastica che userà nella seconda redazione della commedia (1434-37). In seguito sceglierà altresì, in quanto autore, di celare il proprio nome in due importanti suoi scritti, dapprima la *Vita* (1438-41 *ca.*), l'autobiografia in latino, e poi l'anonima *Protesta* in volgare (1441 *ca.*). L'attribuzione, modifica e rimozione del proprio nome rivestì dunque un interesse costante per l'Alberti, e il presente studio rileva come tale assiduo interesse sia ricollegabile alla negatività di un doppio evento originario, la nascita illegittima e l'esilio da Firenze della propria famiglia. Né si può ignorare il fatto che l'Alberti è il primo autore rinascimentale a sbizzare un proprio autoritratto *per verba* (nell'autobiografia) e ad accompagnarlo con un autoritratto *per picturam* nelle note placchette in bronzo, ove il nuovo nome «Leo», ben visibile, è in stretto contatto col celebre suo emblema, l'occhio alato; in tale nome «Leo» lo studio individua elementi nel contempo religiosi e laici che sembrano spiegarne la scelta da parte del grande umanista.

In the original redaction of his first literary work, the Latin comedy *Philodoxeos* (1424), Alberti named himself «Lepidus» (*i.e.* 'pleasant', 'charming') and the work circulated for about a decade as if it were the supposedly rediscovered work of an ancient Roman comedian with this name. In the 1430s the author renamed himself, adding the first name «Leo» (in Latin) or «Leon» (in Italian) in front of Battista, and using it in the second version of his comedy (1434-37). Later he decided not to give his name as the author of two important works: his Latin autobiography, the *Vita* (1438-41 *ca.*) and the anonymous vernacular *Protesta* (1441 *ca.*). Much of Alberti's authorship between the 1420s and 1440s thus revolved round pseudonyms, added names and anonymity. The article suggests that such preoccupations were bound up with the two traumas of Alberti's birth: he was born illegitimate and into a family in exile from Florence. This concern with nomenclature and individuality is also linked to the fact that Alberti was the first early modern author to leave a verbal self-portrait in his autobiography and a visual self-portrait in the small bronze plaques he had cast, where his new added name is prominent, and is surrounded by his emblem, the winged eye; this article outlines the religious and secular implications of the name «Leo» which seem to have played a part in Alberti's choice of his new name.

*

ANNA MODIGLIANI
PER LA DATAZIONE DEL *DE RE AEDIFICATORIA*
IL CODICE E GLI ARCHETIPI DELL'ALBERTI

Une correction de la main de Mattia Palmieri sur le manuscrit de son *Opus de temporibus suis*, le témoignage de Poliziano dans sa lettre de préface à l'*editio princeps* du *De re aedificatoria* (Florence, 1485) et l'interprétation parallèle de différents passages de ce traité abordant les mêmes sujets, permettent à l'auteur de la présente étude de conclure qu'Alberti n'acheva pas son *De re aedificatoria* en 1452, comme on le croit généralement, mais continua au contraire à y travailler pour en ajouter, en supprimer, en modifier ou en corriger des passages jusqu'au soir de sa vie (1472).

Un'autografa correzione di Mattia Palmieri al manoscritto del suo *Opus de temporibus suis*, la testimonianza del Poliziano nella lettera prefatoria all'*editio princeps* del *De re aedificatoria* (Firenze, 1485) e l'interpretazione parallela di vari passi del trattato che toccano i medesimi argomenti, consentono all'autrice del presente studio di giungere alla conclusione che l'Alberti non ultimò il *De re aedificatoria* nel 1452, come comunemente si ritiene, ma continuò a lavorarci aggiungendone, eliminandone, modificandone o correggendone dei passi sino alla fine dei suoi giorni (1472).

This article takes three indices – an autograph correction by Mattia Palmieri on the manuscript of his *Opus de temporibus suis*; Angelo Poliziano's account in his prefatory letter to the *editio princeps* of *De re aedificatoria* (Florence, 1485); and the juxtaposition and interpretation of different passages in the treatise recounting similar subjects – and uses them to come to the conclusion that Alberti did not complete *De re aedificatoria* in 1452, as is commonly believed, but continued to write, add, change and correct parts of his work till the end of his days (1472).

*

HUGO D. PESCHIUTTA
RENOVACIÓN DEL DISCURSO ARQUITECTÓNICO A PARTIR DE ALBERTI
IMPACTO EN LA ARQUITECTURA DEL SUR DE AMÉRICA LATINA

Aborder la théorie albertienne de l'art d'édifier depuis l'Amérique latine impose une série de réflexions visant à reformuler les principes théoriques du *De re aedificatoria* sur la base d'un regard et d'une perspective différents, conçus dans des lieux et produits dans des contextes tout autres, en même temps extérieurs et très éloignés de ceux d'origine. Aussi la présente étude est-elle fondée sur une prise en compte des spécificités européennes et américaines permettant de vérifier en premier lieu, en croisant doctrines et pratiques différentes, à la fois les mutations et les invariants du propos original d'Alberti dans un «Nouveau monde» dont il ignorait jusqu'à l'existence. Elle s'efforce notamment de mettre en lumière l'influence albertienne, celle surtout de sa théorie des proportions, sur l'architecture argentine moderne, en particulier celle de Córdoba, tout d'abord en se penchant sur la production architecturale caractéristique de la colonisation qui a suivi l'indépendance des territoires aujourd'hui argentins, puis en examinant l'architecture "institutionnelle" de l'Universidad Nacional de Córdoba et le rôle joué par son École d'architecture, où ont exercé ou exercent de nombreuses personnalités d'origine italienne ayant adhéré à la théorie albertienne de l'art d'édifier, et enfin en analysant l'architecture actuelle de Córdoba à la lumière des principes albertiens.

Accostare la teoria architettonica albertiana dall'America latina impone tutta una serie di riflessioni volte a riformulare i principi teorici del *De re aedificatoria* sulla base di uno sguardo e di una prospettiva diversi, concepiti in luoghi e nati in contesti altri, al tempo stesso esterni e lontanissimi da quelli d'origine. Il presente studio si fonda perciò su di una presa in conto delle peculiarità europee e americane che consente di verificare preliminarmente, nell'incrocio di dottrine e di prassi diverse, tanto i mutamenti quanto le persistenze del discorso originale dell'Alberti in un «Nuovo mondo» la cui esistenza medesima gli fu del tutto ignota. Esso si sforza in particolare di mettere in luce la sua influenza, quella soprattutto della sua teoria delle proporzioni, sulla moderna architettura argentina, segnatamente quella di Córdoba, dapprima soffermandosi sulla produzione architettonica caratteristica della colonizzazione seguita all'indipendenza dei territori oggi argentini, poi esaminando l'architettura "istituzionale" dell'Universidad Nacional de Córdoba e il ruolo svolto dalla sua Scuola di architettura, ove hanno esercitato o esercitano numerose personalità d'origine italiana che hanno fatto propria la teoria architettonica dell'Alberti, e infine analizzando l'attuale architettura cordobense alla luce dei presupposti albertiani.

When approaching Alberti's architectural theory in Latin America, one must make a whole series of reformulations of the theoretical principles in the *De re aedificatoria* starting from a fundamental viewpoint and perspective derived from places and contexts both external and extremely distant from the point of departure. This paper takes as its foundation awareness of these European and American specificities, highlighting the crossover of different doctrines and practices, and in this way uncovers (in a «New world» totally unknown to Alberti himself) as many mutations as continuities in Alberti's original discourse. Particular emphasis is laid upon his theory of the proportions and how much this influenced modern Argentinian architecture, notably in Córdoba. Attention is also brought to bear initially on typically colonial architecture post-independence in territories now Argentinian, before turning to the "institutional" architecture of the Universidad Nacional de Córdoba and the role played by university's architecture school and by its staff, many (past and present) of Italian origin, who have integrated into their work Alberti's architectural theories. The final part of the article analyses contemporary architecture in Córdoba in the light of certain Albertian architectural concerns.

*

HARTMUT WULFRAM
«SCRIVETE I NUMERI IN PAROLE!»
DUE APOSTROFI DELL'ALBERTI AI COPISTI NEL CONTESTO DELLA STORIA DEL LIBRO

Dans le *De re aedificatoria*, Alberti s'adresse de façon surprenante aux copistes à deux reprises pour leur demander, afin d'éviter des erreurs, de transcrire les nombres, non pas en chiffres (romains), mais exclusivement en toutes lettres. S'agit-il, à l'origine, d'adresses marginales du manuscrit autographe qui, par erreur, auraient été intégrées au texte? Ou bien ces apostrophes ont-elles été conçues dès le départ comme des précisions faisant partie du texte même? Inscrivant la question dans une perspective très large, et reparcourant l'histoire du livre depuis le rouleau jusqu'à l'imprimerie, la présente contribution cherche à apporter une réponse convaincante à cette question.

Nel *De re aedificatoria* l'Alberti si rivolge a sorpresa ai copisti per due volte chiedendo loro, onde evitare errori, di trascrivere i numeri esclusivamente in parole, e non già in cifre (romane). Si tratta forse, in origine, di note marginali inserite dall'autore nell'autografo, erroneamente poi entrate a far parte del testo? oppure tali apostrofi sono state concepite fin dall'inizio come parte integrante del testo stesso? Inquadrando il problema in una più vasta prospettiva, e ripercorrendo la storia del libro dal rotolo alla stampa, il presente contributo cerca di formulare una convincente risposta a tale domanda.

Twice in the *De re aedificatoria*, Alberti surprisingly turns to the copyists of the work and asks them to render numerical information not in Roman numbers, but fully in words, in order to avoid mistakes. Are these addresses merely marginal *scholia* from the author's autograph which have entered the main text by mistake, or are these "instructions" to be seen as an integral part of the literary work from the start? Based on a broader perspective looking at the history of books from papyrus rolls to printing, this paper attempts to give a convincing reply.