

ALBERTIANA

XX (n.s. II) · 2017 · 1

*

ISABELLE BOUVRANDE

LE *DIALOGO DI PITTURA* DE PAOLO PINO

UNE RÉCEPTION REMARQUABLE DU *DE PICTURA* AUTOUR DE 1550 À VENISE

Publié à Venise en 1548, le *Dialogo di pittura* de Paolo Pino est écrit par un peintre dont on sait peu de choses. Alors que la Sérénissime n'a encore produit aucun théoricien de la peinture proprement dit, Pino se distingue non seulement parce qu'il écrit ce *Dialogue*, mais aussi parce qu'il pousse l'ambition jusqu'à éditer son texte. On peut donc légitimement s'interroger sur les motivations de ce modeste peintre dont les pages s'inscrivent de façon remarquable dans l'histoire de la théorie de l'art à la Renaissance. À partir d'une lecture approfondie du *De pictura* d'Alberti, Pino présente une défense de la peinture, érudite et divertissante, dans le cadre du «paragone» entre les arts relancé par Benedetto Varchi en 1547. La théorie qu'élabore Pino se fonde de fait remarquablement sur le *De pictura*, qu'il rejette et s'approprie tour à tour, bien au delà de la seule tripartition de la peinture, en usant d'emprunts littéraux, en condensant certains passages, voire en recourant à la traduction.

Publicato a Venezia nel 1548, il *Dialogo di pittura* di Paolo Pino è opera di un artista di cui poco si sa. Sebbene alla metà del Cinquecento la Serenissima non annoveri ancora nessun teorico della pittura in pienezza di termini, il Pino si segnala tuttavia non soltanto perché autore di quel *Dialogo*, ma per l'ambizione da lui nutrita al riguardo, che lo spinge a curarne personalmente la stampa. È perciò senz'altro legittimo interrogarsi sulle motivazioni di quel modesto pittore ch'egli è, le cui pagine trovano nella storia della teoria artistica rinascimentale una non banale iscrizione. Nel contesto del «paragone» fra le arti rilanciato dal Varchi nel '47, il Pino propone un'erudita e divertente apologia della pittura partendo da un'attenta lettura dell'albertiano *De pictura*; la teoria da lui sviluppata risente infatti grandemente di tale trattato, ch'egli di volta in volta rigetta e fa proprio, prendendone a prestito o condensando o traducendo molteplici passi e assumendone, ben al di là della tripartizione della materia, mille dati e particolari.

Paolo Pino's *Dialogo di pittura*, published in Venice in 1548, was written by a painter about whom little is known. Given that Venice has never produced a theorist of painting as such, Pino is remarkable not only because he wrote this *Dialogue* but also because he went so far as to publish it. What were the motivations of this modest painter whose dialogue stands out so strikingly in the history of Renaissance art theory? Basing himself on a thorough reading of Alberti's *De pictura*, Pino offers an erudite and entertaining defense of painting, within the context of the «paragone» of the arts revived by Benedetto Varchi in 1547. The theory developed by Pino is in fact remarkably marked by Alberti's *De pictura*, above and beyond the tripartite division of the subject, whether in the alternate rejection or appropriation of material, the borrowing of certain passages literally, or the condensing of others, even on occasions resorting to translation.

*

MAURICE BROCK

ENTRE MESURAGE ET COMMENSURATION: II

LES DIMENSIONS RELATIVES DES PERSONNAGES ET DES ARCHITECTURES
DANS QUELQUES ŒUVRES TOSCANES DU QUATTROCENTO

Dans une précédente contribution, l'auteur a étudié la procédure de «commensuratio» que, dans le *De pictura*, Alberti recommande au peintre d'employer afin de donner aux carreaux du dallage ainsi qu'aux édifices des dimensions qui s'accordent avec celles des personnages. Dans la présente contribution, il se demande comment, face à des œuvres florentines ou toscanes produites soit à l'époque où Alberti rédigeait son traité, soit dans les trois décennies suivantes, le spectateur pouvait, sans avoir lu le *De pictura*, procéder de lui-même à une commensuration: par quels moyens et avec quel degré de précision l'image lui permettait-elle d'évaluer au jugé, à partir de la taille des personnages, les dimensions des divers éléments architecturaux? Pour donner un début de réponse à la question, l'auteur présente cinq études de cas: il analyse deux bas-reliefs, l'un de Donatello et l'autre de Ghiberti, une plaquette d'argent anonyme ainsi que deux fresques, l'une de Filippo Lippi et l'autre de Benozzo Gozzoli. Il ne cherche pas à savoir si les artistes ou les ateliers qui ont réalisé ces œuvres adoptaient la procédure albertienne de commensuration ou suivaient une méthode qui leur était propre; il s'efforce plutôt de repérer en quoi les indications quantifiées ou quantifiables que donnent au spectateur les cinq œuvres qu'il prend comme exemples recourent les préconisations d'Alberti ou, au contraire, s'en écartent.

In un precedente contributo l'autore ha studiato il procedimento di «commensuratio» di cui l'Alberti del *De pictura* raccomanda al pittore di servirsi per conferire ai riquadri della pavimentazione e agli edifici delle misure accordantesi a quelle dei personaggi. Nel presente contributo egli si chiede invece come, posto di fronte a un'opera fiorentina o toscana degli anni in cui l'Alberti compose quel trattato o dei tre decenni successivi, lo spettatore che non avesse letto il *De pictura* potesse eseguire da sé una «commensuratio»: per qual via e con qual grado di precisione l'immagine poteva consentirgli, partendo dall'altezza dei personaggi, di farsi un'idea approssimativa delle misure dei vari elementi architettonici? Per cominciare a rispondere a tale domanda l'autore si sofferma su cinque diversi casi ponendo

successivamente in esame due bassorilievi, l'uno del Donatello e l'altro del Ghiberti, un'anonima placchetta d'argento e due affreschi, l'uno di Filippo Lippi e l'altro di Benozzo Gozzoli. Non cerca di capire se gli artisti oppure le botteghe che realizzarono quelle opere adottavano il procedimento albertiano di «commensuratio» o seguivano invece uno specifico loro metodo, ma si sforza piuttosto di determinare in cosa le indicazioni di misura quantificate o comunque quantificabili che le cinque opere da lui prese a esempio forniscono allo spettatore riflettano le raccomandazioni dell'Alberti, o viceversa se ne allontanano.

An earlier article by this author centred on the procedure of «commensuratio» which Alberti in the *De pictura* recommended that painters use in order give to the squares of the paving and to the buildings dimensions corresponding to those of the figures. In the article here, the author considers the question as to how viewers, faced with Tuscan or Florentine works either contemporary with Alberti's treatise or in the following thirty years, were able, without having read the *De pictura*, to perform a commensuration: and *via* this, to what extent that viewer could judge, from the size of the figures, the dimensions of the divers architectural features present? Five case studies are considered: two bas-reliefs, one by Donatello and the other by Ghiberti, an anonymous silver plaquette, and two frescoes, one by Filippo Lippi and the other by Benozzo Gozzoli. It is not a question of working out whether the artists or their workshops adopted Alberti's commensuration procedure or followed their own method, but rather an attempt to discover quantified or quantifiable indications present for viewers in the five exemplary cases which match Alberti's instructions or, on contrary, which ignore them.

*

CLAUDIE CAMPAGNE-IBARCQ
UN RAVISSEMENT SENSUEL ET ÉRUDIT
L'ENLÈVEMENT D'EUROPE DU VÉRONÈSE

L'Enlèvement d'Europe du Véronèse, une toile pourtant célèbre, n'a suscité que peu de commentaires car jugée limpide et plus charmante qu'intéressante par les historiens d'art, qui lui préfèrent la version du Titien. Cette œuvre lumineuse mérite cependant une attention plus soutenue. Commandée par Giacomo Contarini, un patricien vénitien à la vaste culture, sa composition complexe est le fruit d'une subtile relecture picturale de plusieurs textes antiques, parmi lesquels ceux d'Ovide et d'Achille Tatius, mais aussi, pour la première fois, de Moschos. Surtout, le Véronèse parvient à inscrire cette érudition souriante dans la tradition contemporaine du tableau épithalamique bienséant, tout en lui insufflant un érotisme discret mais puissant.

Sebbene si tratti d'un celebre dipinto, *Il ratto d'Europa* del Veronese ha suscitato pochi commenti da parte degli storici dell'arte, che lo giudicano non problematico o più piacevole che interessante e gli preferiscono la versione del Tiziano. Quell'opera luminosa merita tuttavia più profonda attenzione. Commissionata da Giacomo Contarini, veneto patrizio dalla vasta cultura, la complessa sua composizione traduce la sottile rilettura pittorica di svariate versioni antiche del mito, fra cui quelle di Ovidio, d'Achille Tazio e, per la prima volta, di Mosco. Il Veronese iscrive però soprattutto tale sorridente erudizione nella contemporanea tradizione del dipinto nuziale rispettoso dei costumi, nel contempo instillandovi tuttavia un erotismo discreto ma possente.

Veronese's *Rape of Europa* may be well known, but art historians have paid scant attention to it, apparently considering it to be charming but not interesting and concentrating more on Titian's version of the same theme. This luminous painting nevertheless deserves closer study. It was commissioned by the hugely learned Venetian patrician, Giacomo Contarini, and its complex composition was the fruit of a subtle pictorial re-reading of several texts of antiquity, notably Ovid and Achilles Tatius, but also, and for the first time, Moschus. Above all, Veronese succeeds in inserting a certain breezy erudition into the XVIth-century tradition of the polite matrimonial painting whilst at the same time imbuing it with a discreet yet powerful eroticism.

*

MARCELLO DANI
LA FIGURA DI CARONTE FRA LUCIANO, RINUCCIO ARETINO E L'ALBERTI

L'article se penche sur les emprunts faits à Lucien concernant la figure de Charon dans le *Momus*: le nocher des Enfers est en effet le protagoniste d'au moins quatre dialogues du natif de Samosate, dont deux peuvent se prévaloir d'une traduction latine du XV^e siècle (par Rinuccio Aretino), peut-être non inconnue d'Alberti. À travers les situations communes entre les différents textes sont mises en évidence les dettes d'Alberti envers Lucien, et une attention particulière est accordée au livre IV du *Momus*, où l'on voit dans la figure du passeur l'expression d'un point de vue distancié sur la réalité qui permet au grand humaniste de «serio ludere» avec aisance.

Il contributo tratta degli spunti e motivi lucianeî riguardanti la figura di Caronte rilevabili nel *Momus*. Poiché il nocchiero infernale è protagonista di almeno quattro dialoghi del samosatense, due dei quali vantano una traduzione latina quattrocentesca (a opera di Rinuccio Aretino) all'Alberti forse non ignota, l'autore parte dalla ricorrenza di situazioni comuni fra i testi per evidenziare quelli che furono i debiti dell'Alberti nei confronti di Luciano, ponendo particolare attenzione al libro IV del *Momus* e intendendo la figura del traghettatore come foriera di un punto di vista straniato sulla realtà che permette al grande umanista di «serio ludere» con un certo agio.

This article focuses on the figure of Charon in *Momus* and the related motifs and elements borrowed from Lucian of Samosate: the Stygian boatman is in effect the protagonist of at least four of Lucian's dialogues, two of which had fifteenth-century Latin translations (made by Rinuccio Aretino), possibly not unknown to Alberti. Taking as its starting point the recurring, common situations in both texts, the article identifies Alberti's debt to Lucian. Particular attention is directed towards book IV of *Momus* where the figure of the boatman is an expression of a point of view distanced from reality, thereby granting the author the perfect opportunity to «serio ludere».

*

PATRICIA FALGUIÈRES
ALBERTI, L'ORNEMENT, LA NATURE ET LE DROIT
UNE LECTURE DU *DE RE ÆDIFICATORIA*

Alberti accorde une grande importance à l'ornement puisqu'il lui consacre quatre des dix livres du *De re ædificatoria*. Pour comprendre le statut qu'il lui assigne, il faut se référer, non à la rhétorique ou à la cosmétique platonicienne, mais à la philosophie naturelle antique et, surtout, au droit romain. L'ornement est en effet à appréhender à partir de la relation entre les parties et le tout que les juristes définissaient en termes de «dominium»: les «ornamenta», en tant qu'ajouts attachés à la bâtisse, ne constituaient pas des meubles à proprement parler, mais étaient amovibles à l'intérieur d'un même patrimoine. Ainsi s'explique une pratique antique, à savoir le remploi sans cesse renouvelé des «spolia», qui s'est perpétuée pendant des siècles et qui est même réactivée au XV^e, notamment dans la Rome des papes Martin V, Eugène IV et Nicolas V. C'est pourquoi Alberti dédie la totalité du livre VI à la «crustatio», *i.e.* aux revêtements, et à la «machinatio», *i.e.* aux machines permettant de transporter et d'ériger d'énormes monolithes. Il s'efforce toutefois de mettre un terme théorique à la mobilisation des «spolia»: au livre IX, il soumet l'emploi de l'ornement à des prescriptions de nature non plus juridique, mais exclusivement esthétique.

Non v'è dubbio che l'Alberti accordi grande importanza all'ornamento, cui dedica quattro dei dieci libri del *De re ædificatoria*. Per capire lo statuto da lui assegnatogli è necessario riferirsi, non già alla retorica o alla cosmetica platonica, ma alla filosofia naturale antica e, più ancora, al diritto romano. All'ornamento è infatti necessario guardare nel quadro della relazione fra il tutto e le parti che i giuristi definivano nei termini di un «dominium»: in quanto *addenda* legati all'edificio, gli «ornamenta» non costituiscono propriamente parlando dei mobili, pur essendo amovibili entro uno stesso patrimonio. Si spiega in tal modo un'antica prassi, quella del riuso senza sosta rinnovato di «spolia», perpetuata per molti secoli e riavviata persino nel Quattrocento, in particolare nella Roma dei papi Martino V, Eugenio IV e Niccolò V. Trova così spiegazione il fatto che l'Alberti dedichi la totalità del libro VI alla «crustatio», cioè ai rivestimenti, e alla «machinatio», cioè alle macchine che consentono di trasportare e d'erigere enormi monoliti. Egli si sforza tuttavia di por fine sul piano teorico alla mobilitazione di «spolia»: nel libro IX sottopone perciò il ricorso all'ornamento a prescrizioni ormai non più giuridiche, ma di natura esclusivamente estetica.

We know that Alberti thought that ornament was of the greatest importance because he dedicated four of the ten books of the *De re ædificatoria* to the subject. In order to understand the importance he assigns to it, however, we should not look to rhetoric or Platonic cosmetics, but rather to ancient natural philosophy and above all to Roman law. Ornamentation is in fact to be understood in light of the relationship between the parts and whole which jurists define in terms of «dominium»: «ornamenta», in as much as they were additions to the built structure, did not constitute moveables as such but were rather immovables within the same estate. It is in this way that the ancient practice of the ceaseless re-use of «spolia» should be understood, a centuries-old custom reactivated during the XVth century, notably in Rome during the reigns of popes Martin V, Eugenio IV, and Nicolas V. This is why Alberti dedicates the totality of book VI to «crustatio», *i.e.* revetments, and to «machinatio», *i.e.* machines for transporting and erecting huge monoliths. And yet, he also tries to provide a theoretical framework to the use of «spolia»: in book IX, he places prescriptions on the use of ornament which are no longer juridical in nature but exclusively aesthetic.

*

REMO L. GUIDI
L'INSOLITO MEMORIALE DI FRA' ANTONIO DA VERCELLI PER LORENZO DE' MEDICI

Juste après la conjuration des Pazzi (1478), dans laquelle fut également impliqué – comme l'on sait – Sixte IV, l'observant fra' Antonio da Vercelli recueillit ses réflexions sur l'événement sous le titre de *Memoriale* et les envoya à Laurent de Médicis. Ce sont des pages peu étudiées et mal interprétées. La présente contribution pose les questions suivantes: en intervenant dans ce conflit délicat, que pensait en retirer fra' Antonio da Vercelli? Laurent espérait-il vraiment tirer un bénéfice de son opposition au pape? Le frère pouvait-il témoigner de la sympathie à Laurent sans se mettre contre le pape? Et si cela n'était pas possible, dans quelle intention fra' Antonio a-t-il rédigé ce *Mémorial*?

Subito dopo la congiura dei Pazzi (1478) – in cui, com'è noto, risultò coinvolto lo stesso Sisto IV – l'osservante fra' Antonio da Vercelli raccolse con il titolo di *Memoriale* le proprie riflessioni sull'accaduto e le inviò a Lorenzo dei Medici. Si tratta di pagine poco studiate e fraintese. L'autore del presente contributo si interroga su cosa, intervenendo in quel difficile conflitto, il frate poté credere di guadagnare; egli si chiede se davvero Lorenzo ritenne di ricavare qualcosa mettendosi contro il papa, e se il frate poté davvero, senza mettersi contro di questi, dimostrare la propria

simpatia a Lorenzo. Se ciò non era possibile, con quale intenzione o a che scopo fra' Antonio redasse il proprio *Memoriale*?

Immediately after the Pazzi conspiracy of 1478, in which, it turned out, even pope Sixtus IV was involved, the observant friar Antonio da Vercelli sent his thoughts on the event to Lorenzo de' Medici in a document entitled *Memoriale*. These pages of fra' Antonio have been little studied and, even then, misunderstood. The present article asks the following questions: what did fra' Antonio hope to get out of intervening in this delicate matter? did Lorenzo really believe that he had something to gain by putting himself in opposition to the pope? could fra' Antonio show sympathy for Lorenzo without going against the pope? and if the latter was not possible, what was fra' Antonio's intention in drafting the *Memoriale*?

*

GIOVANNI LOMBARDO
AGAMENNONE VELATO E L'ARTE DI DIPINGERE «ΚΑΤ'ΕΜΦΑΣΙΝ»

Dans le *De pictura*, Alberti cite le *Sacrifice d'Iphigénie* de Timanthe pour souligner, entre autres, le rapport entre le pouvoir d'évocation des images et les techniques de la «compositio» en peinture. En partant des commentaires antiques de ce célèbre tableau, en particulier la glose d'Eustache *ad Hom. Il. XXIV 160-163*, qui rapproche le visage voilé d'Agamemnon dans l'*Iphigénie* de Timanthe du silence proverbial des personnages d'Eschyle, cette étude s'attache à retrouver dans la peinture les procédés rhétoriques de la dissimulation et, en particulier, ceux du «sermo figuratus», afin de montrer que l'«ἐγκάλυψις» d'Agamemnon, c'est-à-dire l'acte consistant à en cacher le visage, est l'équivalent pictural de la «muta eloquentia» et de l'«ἔμφασις», i.e. l'«insinuation» ou la «suggestion».

Nel *De pictura* l'Alberti cita il *Sacrificio d'Ifigenia* di Timante per sottolineare, fra l'altro, il rapporto tra il potere evocativo delle immagini e le tecniche della «compositio» pittorica. Movendo dagli antichi commenti su quel famoso dipinto – e, in specie, dalla glossa di Eustazio *ad Hom. Il. XXIV 160-163*, in cui il volto velato di Agamennone nell'*Ifigenia* di Timante è paragonato ai proverbiali silenzi dei personaggi eschilei –, il presente studio tenta di ritrovare nella pittura gli espedienti retorici della dissimulazione e, soprattutto, del «sermo figuratus», così da mostrare che l'«ἐγκάλυψις» di Agamennone, ossia l'atto di nascondere il volto, è l'equivalente pittorico della «muta eloquentia» e dell'«ἔμφασις», i.e. l'«insinuazione» o l'«allusione».

In his treatise *De pictura*, Alberti cites Timanthes' painting of the *Sacrifice of Iphigenia* in order to underline, above all, the relationship between evocative power of images and the techniques of pictural «compositio». Starting from the ancient commentaries on that celebrated picture – especially Eustathius' gloss *ad Hom. Il. XXIV 160-163* in which Agamemnon's veiled face in Timanthes' *Iphigenia* is compared to the proverbial silences of the characters in Aeschylus – this paper is an attempt to identify in the painting the rhetorical expedients of dissimulation, and above all, of the «sermo figuratus», so as to show that Agamemnon's «ἐγκάλυψις», in other words, the act of hiding his face, is the pictural equivalent of «muta eloquentia» and of «ἔμφασις», i.e., «suggestion» or «allusion».

*

MARTIN McLAUGHLIN
ALBERTI AND BURCKHARDT
THE CONSTRUCTION OF A MYTH

Bien que souvent fallacieux, le portrait moderne d'Alberti qui a eu le plus d'influence est celui, reposant en grande partie sur l'autobiographie du grand humaniste, la *Vita* (1438-44), qu'a tracé J. Burckhardt dans son célèbre ouvrage sur *La civilisation de la Renaissance en Italie* (1860). Cette étude conduit une analyse textuelle précise des pages qui y sont consacrées à Alberti en les confrontant à la *Vita* et en indiquant les passages dans lesquels l'historien suisse interprète de manière erronée l'original allant jusqu'à insérer des phrases entières sentant leur dix-neuvième siècle, telles que celles concernant «la sympathie profonde avec toute chose» d'Alberti, sa «mystérieuse communion avec le monde» ou sa «volonté de fer». Elle se termine par une analyse des sources de la *Vita* qui non seulement en fournit au moins une inédite, mais suggère aussi une clé de lecture de l'autobiographie: l'artiste y est dépeint en homme universel à l'instar du Caton de Tite-Live, mais aussi en sage romain capable de passer en revue le cours d'une vie entière comme le Caton du *De senectute* de Cicéron, et en rival des philosophes grecs sur lesquels écrivit Diogène Laërce, capable de surmonter les obstacles de la vie et de déployer sa sagesse à travers ses sentences mémorables.

Ancorché spesso fuorviante, il piú influente ritratto moderno dell'Alberti fu quello sbizzato dal Burckhardt, sulla base soprattutto dell'autobiografica *Vita* del grande umanista (1438-44), nella celebre sua monografia dedicata a *La civiltà del secolo del Rinascimento in Italia* (1860). Il contributo offre dapprima una puntuale analisi testuale delle pagine in essa dedicate all'Alberti, confrontandole con la *Vita* e indicando i luoghi in cui lo storico svizzero fraintese l'originale persino spingendosi a inserire intere frasi dal chiaro sapore ottocentesco, com'è per «la comunione misteriosamente intima colla natura» o per «la forza di volontà straordinariamente intensa» attribuitevi all'Alberti; e propone poi un'analisi delle fonti della *Vita*, una almeno delle quali qui additata per la prima volta, soffermandosi sulle indicazioni di lettura da esse offerte: l'autobiografia ritrae l'artista giusta il modello di un Catone il Vecchio ch'è insieme l'uomo versatile dell'immagine lasciatacene da Livio e il romano filosofo protagonista del ciceroniano *De senectute*, capace

d'abbracciare l'intero corso dell'esistenza e di rivaleggiare coi filosofi greci ritratti da Diogene Laerzio nel superare gli ostacoli della vita e nell'infondere saggezza coi propri detti memorabili.

The most influential but often inaccurate portrait of Alberti in modern times was that provided by Jacob Burckhardt in his famous 1860 monograph, *The civilization of the Renaissance in Italy*. The historian's portrait was based largely on Alberti's autobiography, the *Vita* (1438-44). This article carries out a precise textual analysis of the *Vita* and Burckhardt's summary, revealing areas where the historian misinterprets the original, and even inserts whole sentences that have a decidedly nineteenth-century ring, concerning the humanist's «sympathetic intensity», his «mysterious communion with the world» and his «iron will». The article ends by analyzing the sources of the autobiography (adducing at least one new source) which also suggest the way the *Vita* should be read: it is a portrait of the artist as a versatile all-rounder like Livy's Cato, but also as a Roman sage like Cicero's Cato in *De senectute*, able to survey the whole course of a life, and as a rival of the Greek philosophers about whom Diogenes Laertius wrote, rising above the obstacles in life and able to dispense wisdom in his memorable sayings.

*

HARTMUT WULFRAM
LA CIPOLLA D'APOLLO
LEONIS BAPTISTÆ ALBERTI MOMVS, III 49-53

Un simple oignon, arraché dans le champ voisin, est au cœur d'un bref échange du livre III du *Momus* d'Alberti. Dialoguent Apollon, le dieu de la divination, en pleurs, et le philosophe de la nature Démocrite, qui rit. La présente étude s'attache à mettre au jour la complexité de l'épisode en s'appuyant sur une lecture serrée du texte et une analyse approfondie de ses références intertextuelles. L'oignon d'Apollon, mythogème inconnu dans l'Antiquité, remplit une fonction à l'évidence importante dans la trame de cet extraordinaire chef-d'œuvre ludique et grand roman *sui generis* qu'est le *Momus*, et en montre de façon exemplaire la profondeur et la pluridimensionalité.

Una semplice cipolla strappata dal campo accanto è al centro di un breve scambio dialogico del terzo libro dell'albertiano *Momus*: conversano fra loro il dio della divinazione Apollo, cui vengono le lacrime agli occhi, e il filosofo della natura Democrito, che scoppia invece a ridere. Nel presente studio la ricchezza e la complessità dell'episodio vengono evidenziate per il tramite d'un dettagliato esame del ragionamento svolto e d'una serrata analisi dei suoi richiami intertestuali. La cipolla di Apollo, un mitologema ignoto all'Antichità, assume nella trama di quello straordinario capolavoro ludico e grande romanzo *sui generis* ch'è il *Momus* una funzione palesemente significativa, dimostrandone in modo esemplare profondità e pluridimensionalità.

A humble onion, pulled out of a nearby field, is at the heart of a short exchange in the third book of Alberti's *Momus*. Apollo, the god of divination, in tears, converses with Democritus, the natural philosopher, who laughs. This paper aims to highlight the complexity of the episode via a close reading of the text and a detailed analysis of intertextual references. Apollo's onion, a mythogem unknown to Antiquity, naturally plays a significant role in the storyline of the extraordinary comic masterpiece and grand novel *sui generis* that is *Momus*, and exemplarily demonstrates the work's profundity and multidimensionality.