

Alberti, Leon Battista. *Philodoxeos fabula. La commedia di Filodossio*, a cura di Alberto Giorgio Cassani ; prefazione di Carlo Angelino. Torino : Nino Aragno Editore, 2024. 169 pp.

Meroi, Fabrizio. *Figure del molteplice. Varietà e variazioni in Leon Battista Alberti*. Pisa : Edizioni ETS, 2024. 180 pp.

Alberti, Leon Battista. *Cantieri dell'Umanesimo*, A cura e con un saggio introduttivo di Giulio Busi. Milano : Mondadori, (= « I Meridiani »), 2023. 1792 pp.

Compte rendu par : **Michel Paoli** (Professeur des Universités à l'Université de Picardie-Jules Verne),
e-mail : michel.paoli@u-picardie.fr

<https://doi.org/10.1515/kl-2025-0025>

« C'est en poussant le particulier jusqu'au bout que l'on atteint l'universel. »

Michel Leiris

On dit depuis longtemps que presque toute l'œuvre d'Alberti est autobiographique (celui qui l'a dit avec le plus d'autorité est Eugenio Garin, et Cassani le rappelle p. XL), et on dit souvent aussi – c'est une sorte de lieu commun – que le premier écrit d'un écrivain est presque toujours autobiographique. Si l'on combine les deux idées et si on les applique à la *Philodoxeos fabula*, quel résultat obtient-on ?

Il faut le reconnaître, la *Philodoxeos fabula* est une sorte de « parent pauvre » des écrits d'Alberti autant que des études albertiennes. C'est la première œuvre – voilà pourquoi elle est souvent citée – mais on ne va quasiment jamais plus loin. Tout au plus raconte-t-on parfois qu'elle avait circulé un temps comme l'œuvre d'un écrivain antique, un dénommé Lepidus (ce qui permet d'embrayer sur le prétendu goût d'Alberti pour les masques) ; Alde Manuce l'avait même publiée sous ce nom. C'est ainsi qu'elle ne figure pas dans le recueil des *Opere latine* publié sous la direction de Roberto Cardini en 2010. On doit donc à Alberto G. Cassani sa véritable remise en circulation, pour la première fois depuis 1777 et le travail essentiel produit alors par Lucia Cesarini Martinelli¹. Il y a eu un premier travail, en 2013, chez un tout petit éditeur et avec des erreurs de traduction ; il y a maintenant une reprise de ce travail chez un éditeur national, Nino Aragno, et avec une « révision de la traduction par Fulvia Missiroli » (qu'on ne saurait trop remercier). Tout cela permet de redécouvrir un texte de grande qualité, étonnement agréable à lire, et qui énonce en fin de comptes des points importants sur le parcours intellectuel et littéraire d'Alberti.

¹ Signalons en passant les deux traductions en anglais de 1993 et 2005, la seconde avec édition du texte.

On connaît les trois problèmes qui posent leur marque sur la vie de Battista avant même sa naissance : il est un enfant illégitime (puisque son père n'est pas marié), qui n'a – tout porte à le croire – pas de mère présente à ses côtés, et sa famille est en exil loin de Florence. C'est néanmoins la quatrième difficulté qui a dû le plus le bousculer, puisqu'elle l'a frappé alors qu'il avait 17 ans, produisant chez lui une sorte de choc traumatique qui étendra ses effets pendant au moins deux décennies : la mort de son père Lorenzo en 1421 et plus encore la manière dont la question de l'héritage est réglée. Non seulement Lorenzo meurt alors que Battista est encore jeune, non seulement il ne laisse pas son immense fortune à ses deux fils naturels (Battista et Carlo), mais ce sont deux cousins qui, à la suite de la mort des deux frères de Lorenzo, se retrouvent très vite en position de bénéficiaire de presque tout l'héritage : des cousins qui deviennent riches sans avoir rien démontré dans la vie et qui regardent de haut et traitent avec condescendance leur cousin moins chanceux (parce qu'il n'est qu'un enfant naturel) mais beaucoup plus brillant, Battista, lui dont les études – se lamentent-ils – coûtent si cher à la famille.

Au moment où Alberti écrit ce qui est censé être sa première œuvre, la situation est très claire et c'est elle qu'on trouve dans la pièce de théâtre : il y a d'un côté le jeune étudiant qui vise la gloire par les « lettres » (autrement dit les études), et il y a le jeune chanceux, qui a certes une des premières places dans la société, grâce à son argent et au prestige de sa famille, mais qui est facilement impulsif, colérique et arrogant. C'est là, vers 1424, ce qu'Alberti voudrait raconter dans une comédie à la manière latine – et ce qu'il continuera d'ailleurs à raconter pendant des années, jusque vers 1440, quand il sera acquis qu'il commence peu à peu à être reconnu et respecté tandis que ses deux cousins, après avoir été ruinés, connaissent maintenant la pauvreté. Or il est précisément intéressant de voir que la *Comédie de Philodoxus*, qui a connu une première diffusion non contrôlée par l'auteur (prétend-il sans convaincre), fait l'objet d'une réécriture et est rediffusée en 1437. À cette date, les cousins sont donc ruinés et c'est sur les noms illustres de Poggio Bracciolini et de Leonello d'Este que s'ouvre maintenant l'œuvre. En 1424, Alberti était un simple étudiant qui espérait connaître la gloire et était victime de l'arrogance et du mépris de ses chanceux cousins ; en 1437, il n'a certes pas triomphé au point de « connaître la gloire », mais il a bien avancé sur ce chemin tandis que ses cousins ont perdu tout ce qu'ils ne possédaient que par chance. Entre la première rédaction et la seconde, la situation a bien changé.

Et le contexte disons « biographique » n'est pas la seule chose qui ait changé : certaines idées d'Alberti ont évolué. Alors qu'à l'époque où il rédigeait le Livre I du *De familia*, il écrivait, s'exprimant contre l'acquisition de la richesse : « E se [i figli] non fussero idonei e abili a quelle lodatissime [cose, i.e. le armi e le lettere], e se fussero inutili ad altro, facciano e' padri simile a que' Ginnosofiste, aneghino i figliuoli nelle cupidità, facciangli cupidenarii, incendino ne' giovani volontà non ad

onore e gloria, ma all'auro, ricchezza, al quattrino », il dit plutôt ceci : « ricchezze, stati e simili cose commode nella vita, e quasi necessarie con esse ad acquistare virtù e fama »². Maintenant qu'il fréquente des « grands » de ce monde³, Alberti mesure mieux combien l'argent est une condition non seulement de la gloire mais aussi de la vertu⁴.

On ne peut ignorer le fait que les autres vous jugent et vous classent facilement sur la base de votre apparence : si vous devez rencontrer un prince, si vous espérez en tirer des avantages, y compris pour votre carrière littéraire, il convient d'être en mesure de jouer le jeu de la cour, et donc de s'acheter des beaux vêtements, de faire des cadeaux dignes d'une cour princière, d'avoir le loisir de perdre beaucoup de temps à ne pas gagner d'argent pour pouvoir faire autre chose, etc. Le chemin vers la gloire passe par la reconnaissance des puissants et donc partiellement par des investissements en argent. Et effectivement, un des autres points qu'Alberti commence à comprendre, c'est qu'il faut savoir risquer quelque chose pour espérer avoir davantage. Le seul mérite littéraire, aussi grand soit-il, n'est pas suffisant pour atteindre la gloire ; il doit être aidé, même les Anciens le reconnaissaient, à commencer par Juvénal.

Et ce qu'Alberti commence peut-être aussi à comprendre, c'est que les lettres ne sont pas le moyen le plus simple d'obtenir la reconnaissance générale, car elles obligent autrui à lire, et cela suppose un long travail que beaucoup ne sont pas prêts à produire. En ce sens, les textes brefs, voire très brefs, sont peut-être plus efficaces. Un prince prendra plaisir à écouter un apologue, quelques apologues, voire une *intercenalis* – ce sont des concentrés d'intelligence et d'esprit, quelque chose qui sied parfaitement à une cour brillante. Mais lire la totalité des quatre livres *De familia* (même si l'*Autobiographie* dit le contraire), Alberti a bien compris que presque personne n'est disposé à faire cet effort. Et cela aussi, pour le jeune Battista, c'est une forme de traumatisme, le cinquième. Oui, dans son entourage, rares sont ceux qui ont *envie* de le lire : lui qui comptait tellement sur la reconnaissance des autres pour atteindre la gloire doit se rendre à l'évidence : la littérature n'est pas la voie la plus directe vers la gloire. Il faudra trouver une autre voie et Alberti est sur le point de la trouver. En attendant, ce texte qu'il a écrit alors qu'il n'était qu'un

2 M. Paoli, « La Question de la richesse et de l'enrichissement dans les livres *De familia* d'Alberti » dans : *Les Livres de la famille d'Alberti, sources, sens et influence*, éd. M. Paoli et alii, Paris : Classiques Garnier, 2013, pp. 121–153.

3 Il importe de souligner avec force que ce que raconte le personnage de Piero dans le Livre IV du *De familia* n'est pas la vérité – c'est une transposition de ce que Battista a vécu lui-même lorsqu'il a compris comment profiter de l'« amitié » des princes.

4 Dans la *Philodoxeos fabula*, d'ailleurs, Aphthonios « met en avant les richesses et les ressources, qui offrent la meilleure opportunité de connaître la gloire » (pp. 7–9).

simple étudiant à Bologne, il peut maintenant se permettre sans choquer de le dédier au marquis de Ferrare Lionello d'Este en personne.

L'autre point essentiel à saisir, c'est qu'Alberti enrichit la quantité d'idées à disposition dans laquelle il pioche, mais il ne renie pas ses idées plus anciennes. Sa situation a changé, fortement changé, mais il ne se contente pas de recycler un texte ancien en l'offrant à un prince. Il continue aussi à penser ce qu'il pensait en écrivant l'histoire de *Philodoxus*. Oui, celui qui doit (ou qui devrait) connaître la gloire, c'est celui qui a cultivé la morale et le bien commun, et pas celui qui n'occupe les premières places dans la société que grâce à la chance. Sur ce point, il ne changera jamais.

Mais revenons à la question de la gloire sous l'angle moral. *Philodoxus*, comme son « nom parlant » l'indique, n'est pas un amoureux des études en soi, du savoir, du bien, de la morale et de toutes ces sortes de choses : il aime la gloire – à ceci près qu'il s'agit d'une gloire conçue nécessairement comme la véritable gloire, c'est-à-dire celle qui ne peut découler que de l'action bonne. On peut être connu à travers les siècles pour avoir commis de mauvaises actions ; on peut même être très célèbre grâce à cela, mais pour Alberti, il va de soi qu'il ne s'agit pas de « gloire » au sens propre. Pour lui, celui qui connaît la gloire est donné en exemple et suscite le désir des jeunes gens. Or il va de soi que les jeunes gens ne peuvent désirer que ce qui est bien⁵. Ce qu'Alberti a appris dans ses études, ce qui l'a fasciné, ce qui est probablement à la base de tout son parcours, c'est qu'on peut être encore connu, reconnu, célébré, admiré et proposé en modèle des centaines, voire des milliers d'années après sa mort. C'est cela qu'il veut connaître et dont il veut pouvoir jouir alors qu'il est encore vivant : la certitude qu'on ne l'oubliera pas et qu'on continuera à travers les siècles à dire du bien de son œuvre et donc de lui-même. La *Comédie de Philodoxus* est centrée sur cette question de la vraie gloire. « Fu vera gloria ? », demandait justement Cassani en citant Manzoni dans la première édition de la comédie d'Alberti. Si l'on s'applique au sens allégorique des personnages, Fortunius lui aussi voudrait connaître la gloire – en un sens, il est lui aussi un « amoureux de la gloire » comme *Philodoxus*, mais il va simplement *être connu* : par nature, il va être connu pour un temps, puis il va être oublié.

En quelque sorte, pour Alberti, désirer la gloire, c'est la garantie de désirer en même temps l'action bonne et sa récompense. Ce point est important car on aurait tendance à penser qu'il y a incompatibilité entre quête de la sagesse (digne de toute notre attention et de tous nos efforts) et quête de la gloire (forcément un peu futile,

5 En cela, il se fait peut-être des illusions, car il n'est pas dit qu'un esprit pervers ne puisse pas, hélas, désirer être connu comme un génie du mal, ou même simplement désirer être connu coûte que coûte, quel que soit le prix à payer, quitte à vendre son âme.

digne d'un être vaniteux et autocentré). Or c'est lorsqu'on cherche simplement à être connu qu'on est dans la vanité ; si ce qu'on désire, c'est la gloire au sens propre du terme, alors on devra nécessairement faire le bien et être utile aux autres. Et si on veut agir en étant certain d'être récompensé pour ce qu'on fait, il suffit donc de se donner la vraie gloire comme seul objectif.

D'un point de vue idéal, le mécanisme semble très bien fonctionner, mais il y a naturellement une difficulté, une difficulté (on l'a dit plus haut) bien expérimentée par Battista dans les années 1420–1430 : je fais œuvre utile mais celle-ci n'est reconnue par personne, en tout cas pas au point d'espérer connaître la gloire. Car dans la plupart des cas, il y a un décalage entre l'action bonne et la reconnaissance publique ; il faut alors multiplier les actions bonnes et sans doute aussi faire un peu sa propre publicité. Rares sont les cas – même s'ils existent – où la gloire est obtenue d'un coup, instantanément.

Alberti a probablement cru, dans un premier temps, qu'obtenir la gloire par les lettres, c'était se simplifier la tâche : « Sole enim littere reddunt hominem apud posteros immortalem », comme le dit Poggio dans la lettre de présentation (p. 2), car, ainsi que l'expliquera l'Arioste quelques décennies plus tard, ce sont les écrivains qui colportent à travers les siècles les noms de ceux qui méritent d'être célébrés⁶. Notre jeune Battista a cru qu'en écrivant, il obtiendrait directement la gloire et les instruments de transmission de cette gloire à travers les siècles. Or, on ne l'a pas lu, ou en tout cas pas assez. Alberti a compris aussi que les manuscrits sont quelque chose de fragile : un incendie dans la maison et un manuscrit peut disparaître ; un vol et le résultat est le même – l'écrit lui aussi est soumis au pouvoir dévastateur de la Fortune⁷. Beaucoup d'aléas peuvent s'interposer entre l'œuvre écrite et la gloire, et les siècles eux-mêmes peuvent faire disparaître les livres comme ils ont fait disparaître une grande partie des peintures antiques. Finalement, où cela vaut-il la peine d'investir⁸ pour être certain d'obtenir une gloire durable ? En voyant quelle est la célébrité de Brunelleschi, Alberti a probablement commencé à penser que la voie de l'architecture était plus sûre et, à tout prendre, plus rapide – et en cela, il a parfaitement raison. Mais vers 1437, lorsqu'il recommence à faire circuler la *Comédie de Philodoxus*, on n'en est pas là.

6 L'Arioste précise d'ailleurs, comme chacun sait, que sur ce point les écrivains mentent souvent (*Roland furieux*, chant XXXV) – mais cette difficulté n'est pas prise en considération par Alberti : pour lui, il est nécessaire que la gloire ne mente pas, et même qu'elle ne mente jamais.

7 “Gli essercizii delle lettere ancora si truovano sottoposti a mille impeti della fortuna”, *I libri della famiglia*, éd. Romano-Tenenti/Furlan, Torino : Einaudi, 1994, p. 180/2288–2289.

8 Cette idée est très présente à l'époque du *De commodis* et du *De familia* – sauf qu'Alberti se demande comment bien investir ses forces pour obtenir la gloire, pas l'argent.

Je dis tout cela pour faire comprendre que ce qui se joue dans la *Philodoxeos fabula* est essentiel pour saisir le parcours d'Alberti et c'est cela qui rend la publication de Cassani importante. Oui, dès le départ, le but que Battista se donne dans la vie est la gloire – probablement comme forme de compensation face à ce que ses cousins vivent, eux qui sont devenus riches et puissants sans avoir rien eu à démontrer : une gloire durable, c'est le moyen de les dépasser et donc de se venger en sortant de l'affaire par le haut. Mais cette vraie gloire est lente à venir et Battista s'étonne, s'agace, s'impatiente : le bien, il l'a fait et il a dit et écrit qu'il l'a fait, mais la gloire, quand viendra-t-elle ? Il est indispensable pour son édifice moral à lui de penser qu'elle viendra. Elle devra nécessairement venir, car si elle ne venait pas, c'est tout son système de vie qui s'effondrerait. Mais le décalage entre l'œuvre bonne et sa récompense sous forme de gloire est en fin de compte très angoissant. Et si la récompense ne venait jamais ? Vers 1440, elle n'est toujours pas là (le *Theogenius* et les *Profugia* expriment très bien ses doutes) et elle ne viendra pas grâce aux lettres ; elle viendra peu à peu grâce à l'architecture.

Il me semble essentiel de comprendre qu'Alberti n'a pas de goût pour le désordre du monde, autrement dit pour sa folie : il constate son existence avec désolation, voire avec amertume ; il cohabite avec elle ; il se fait une raison, il tente d'en rire puisqu'il a bien compris qu'il ne pouvait pas la supprimer. Mais l'idée n'est pas que, dans sa vie, la folie gagne. Il est impératif que l'ordre, à la fois rationnel et moral, puisse triompher d'une manière ou d'une autre. Et pour cela, il faut nécessairement qu'Alberti atteigne la gloire. Et il l'atteindra, exactement comme Philodoxus épousera Doxia, à la fin de la comédie.

En ce qui concerne la question du texte proprement dit et de son édition, ou tout du moins de sa présentation, on a compris que la première mouture exprime la pensée de l'auteur dans toute la pureté de son inspiration ; dans la seconde, en revanche, il intègre des idées qui n'ont émergé en lui que plus tard, et spécialement en rédigeant les premiers livres *De familia*, modifiant ainsi sensiblement la signification de l'œuvre. D'une certaine manière, la *Philodoxeos fabula* est un excellent exemple pour montrer que quelques phrases ajoutées ou supprimées peuvent fortement modifier le sens d'un texte. Comme le résume fort bien Stefano Pittaluga :

Daniela Palamidese individua nella seconda redazione “tutti gli elementi tematici e ideologici compiutamente elaborati nel suo pensiero nel decennio intercorso”, vale a dire l'esperienza letteraria e spirituale derivata dalla composizione del *De commodis*, dei primi tre *Libri della famiglia* e di parte delle *Intercenales*: la seconda redazione del *Philodoxus* si configurerebbe così come un “dialogo filosofico-morale”, ormai lontano dalle caratteristiche peculiari del genere comico presenti nella prima redazione. Carmen Codoñer, da parte sua, sottopone il testo delle due redazioni ad un'analisi capillare, rilevando come le modifiche apportate nella seconda (riguardanti la struttura drammatica, la caratterizzazione dei personaggi, la prevalenza della sentenziosità terenziana rispetto ai *sales* plautini) rispondano all'evoluzione del

pensiero di Alberti, il quale intendeva sostituire alla comicità della prima redazione una commedia “seria”, dove, pur mantenendosi fedele al genere della commedia, egli perfezionava l’adeguamento del linguaggio teatrale alle finalità allegoriche dichiarate nel *Commentarium*.⁹

Naturellement, on ne saurait songer, dans ce qui n’est pas une édition critique, à une sorte de publication commune des deux moutures, soit en mettant les passages modifiés (ou originaux) en note, soit en publiant les deux textes face à face. Mais dans ce cas, il aurait été sans doute préférable d’être très clair dans la publication disons du « paratexte ». Or, à la suite de la lettre de présentation du texte écrite par Poggio in 1437 et de celle d’Alberti, de la même année, on trouve le « *Commentarium* », écrit plus tard et que Stefano Pittaluga proposait déjà de placer à la fin du texte de la comédie, ainsi que l’introduction originale de 1424 par lequel le texte était présenté comme une œuvre d’un écrivain antique nommé Lepidus. Indéniablement, en procédant de cette manière, on embrouille inutilement le lecteur : on peut mettre l’introduction de 1424 dans un dossier à part ; on ne doit pas la mettre juste avant le début du texte de 1437. Si l’on publie la mouture de 1437, on ne présente que le paratexte de 1437. Toute autre manière de faire est scientifiquement discutable.

Quant au reste de l’appareil, c’est-à-dire d’abord la préface du philosophe Carlo Angelino (qu’on avait déjà pu lire dans l’édition de 2013), puis l’introduction de Cassani, elles recourent en partie nos considérations, à l’image de celle-ci, qui évoque “il timore del giovane Leon Battista, come di chiunque voglia lasciar di sé qualche ricordo, di restare nell’anonimato, immerso nella moltitudine” (p. XXXI), mais en y ajoutant trente-trois pages de fines notes qui replacent tout ce qui est dit dans le contexte des études albertiennes, dont Cassani est un des plus dignes représentants. Était-il absolument nécessaire de publier le texte de Pompilio Pozzetti de 1789 qui (ce n’est pas dit par Cassani) reprend pour l’essentiel un énorme travail produit par l’érudit florentin Lorenzo Mehus ? Il n’est pas certain qu’il aide véritablement à comprendre le texte d’Alberti. Peut-être est-ce un des rares moments où l’on sent que Cassani a une formation en histoire de l’architecture et non en études philologiques, philosophiques ou littéraires.

Quelques mots à propos du texte et des difficultés qu’il peut soulever en tant qu’œuvre théâtrale. Il y a sans doute un réel petit problème de cohérence : le héros principal est amoureux, et Alberti, conformément à ses habitudes, le représente donc comme quelqu’un qui est victime d’une forme de folie ; or, il est amoureux de

⁹ Stefano Pittaluga, *Per un’edizione della Philodokeos fabula di Leon Battista Alberti*, in *Per Enrico Fenzi. Saggi di allievi e amici per i suoi ottant’anni*, Firenze : Le Lettere, 2020, pp. 487–494, ici pp. 489–490.

la gloire, et pour atteindre la gloire, il a besoin d'être sage, ce qui est pour Alberti le contraire de l'état amoureux. On sent bien que le fond est autobiographique, mais que l'auteur met ensemble deux états différents, voire antithétiques, qu'il a connus dans les années qui ont précédé la première rédaction, et qui sont à bien des égards non-superposables, même si, lorsque Philodoxus déclare son amour à Doxia (p. 53), c'est réellement Battista qui demande quand est-ce qu'il connaîtra enfin la gloire grâce à ses soins assidus dans les études.

D'un point de vue strictement théâtral, ce qui manque, ce sont sans doute des didascalies sur les positions précises des personnages sur la scène. Ce serait la chose à ajouter pour rendre possible une mise en scène. Un autre problème concerne la signification des noms, donc la fonction allégorique des personnages. Mais précisément, Philodoxus, l'amoureux-de-la-gloire, est justement amoureux de Doxia, la gloire. Il y a donc une forme de redondance qui ne gêne pas à la lecture mais qui rendrait peut-être problématique une mise en scène. De sorte qu'il faudrait presque lui trouver un autre nom. On pourrait imaginer de régler cela aussi par des costumes qui rendraient plus mémorables les significations allégoriques portées par chacun.

Notons enfin que la comédie abonde en propos misogynes, tenus souvent par les femmes elles-mêmes. Le texte dit donc beaucoup sur Alberti, sur son désir de reconnaissance, sur sa quête de la gloire, mais il dit aussi sur sa phobie des femmes, ou sur ses traumatismes de jeunesse.

*

Par rapport à Alberto Giorgio Cassani, qui ne se vexera pas si on le qualifie de *vieux routier* des études albertiennes (il était déjà présent comme intervenant au grand colloque de Paris, il y a trente ans), Fabrizio Meroi, même s'il n'en est pas à ses premières armes en matière de recherche, est davantage un nouveau venu, dont le premier travail partiellement centré sur Alberti date de 2018. Son intéressant et original volume intitulé *Figure del molteplice. Varietà e variazioni in Leon Battista Alberti* est constitué de six chapitres qui reprennent pour partie six publications échelonnées de 2018 à 2025, puisque la dernière est encore à venir (il s'agit des actes du double colloque international Trento-Amiens sur *la Pensée et l'œuvre de Leon Battista Alberti, 2022–2023*, que nous avons coorganisé ensemble, lui et moi).

En lisant à la suite les six chapitres, on capte assez bien la méthode de l'auteur, qui consiste d'abord à identifier une idée-clé : les philosophes, la folie, la nature, le « différent » (ou le marginal), la (prise de) parole ; à citer ensuite un grand nombre d'occurrences pour montrer que le choix du concept est pleinement justifié par les textes ; et enfin à « situer » tout cela en prenant comme points de repère, ou comme pôles d'orientation, des traités qui font l'éloge des hommes, du monde, ou de la vie, *De dignitate hominis*, ou bien l'inverse, *De contemptu mundi*, etc., autrement dit des

«représentants» de l'optimisme ou du pessimisme. Jamais le résultat dégagé par l'auteur n'est simpliste et, en ce sens, l'approche permet bien d'épouser la complexité de l'œuvre albertienne.

S'il fallait discuter quelques points, avant tout par amour de la discussion (du *ragionare*, pour parler à la manière d'Alberti), que pourrait-on observer ? On ne pourra certainement pas faire à Fabrizio Meroi le reproche de ne pas connaître la totalité de l'œuvre albertienne ; il la cite abondamment et semble toujours en tenir compte, dans le texte et plus encore dans les notes (presque aussi longues et détaillées que celles de Cassani). Et néanmoins, conformément aux habitudes actuelles, mises en place après l'intervention d'Eugenio Garin de 1972 (lors du cinquième centenaire de la mort d'Alberti), il prend clairement comme pierre angulaire de son travail le *Momus* (p. 130, Meroi insiste sur la centralité absolue de cette œuvre), les *Intercenales* et une partie du *Theogenius* (pas n'importe laquelle – disons la plus outrageusement pessimiste). Or, ce sont les textes de loin les plus littéraires, autrement dit les moins philosophiques au sens technique, là où presque rien de ce qui est dit ne peut être pris au pied de la lettre.

Pour jouer le jeu, j'ai personnellement relu l'*intercencalis Somnium* et je me suis dit qu'il fallait une certaine dose de courage pour se lancer à l'assaut d'un texte aussi complexe (je crois bien ne l'avoir quant à moi jamais cité ou presque dans mes travaux). Mon sentiment serait plutôt qu'il faudrait, pour saisir et exposer la pensée d'Alberti, se pencher avant tout sur le reste de l'œuvre pour chercher à la comprendre et ne toucher ce qu'on a coutume d'appeler les *ludi* que d'une main tremblante, après avoir épuisé tout ce que les traités et dialogues ont à nous dire. Je n'ai, pour ma part, cherché à circonscrire ce qu'Alberti dit de l'argent dans les *Intercenales* qu'après avoir tenté de comprendre ce qu'il en dit dans le *De familia*, écrit à la même époque¹⁰ : les quatre livres étant rangés dans l'ordre de rédaction, on peut y observer des évolutions intéressantes presque impossibles à détecter dans le recueil des *Propos de table*, où les textes sont certes rangés dans un certain ordre, possiblement signifiant, mais qui n'est pas l'ordre chronologique de rédaction.

Par exemple, Alberti parle dans ces textes «des dieux», mais ce qu'il dit nous renseigne-t-il sur ce qu'il pense des dieux¹¹, voire de Dieu ou de la religion ? Il nous raconte des épisodes qui se passent après la mort, mais cela nous renseigne-t-il sur ce qu'il pense de la mort ? Selon moi, en somme, il faudrait procéder en sens inverse de ce qu'on a tendance à faire aujourd'hui : comprendre Alberti lorsqu'il est le plus

¹⁰ *L'enrichissement et la richesse dans les Intercenales et le De familia d'Alberti*, dans « Studi rinascimentali », XIV (2016), pp. 11–21.

¹¹ A deux reprises, pp. 141 et 151, Meroi semble dire qu'Alberti s'exprime sur la vie des hommes et celle des dieux, comme si ceux-ci existaient réellement en dehors de la fiction, ce qui n'est bien sûr pas le cas, et Meroi le sait.

accessible (pas par la langue mais par la pensée, et c'est tout le problème) avant d'ouvrir, avec une grande prudence, des textes qui sont par nature des monuments d'ambiguïté.

Bien sûr, toutes les observations de Fabrizio Meroi sont justes, mais elles sont d'autant plus justes qu'il ne cherche pas à serrer les concepts albertiens au plus près, de manière très étroite, à les interroger jusqu'à les rudoyer. On notera ainsi que, dans le chapitre consacré à la « folie », le concept de folie n'est pas défini. Naturellement, l'idée n'est pas seulement de prendre soin d'écarter la folie au sens pathologique – on a bien compris qu'on parle ici de folie au sens philosophique. Et néanmoins, il aurait peut-être été utile de chercher à circonscrire plus précisément ce qui constitue la folie chez Alberti au-delà de la simple utilisation, parfois banale, du mot par les interlocuteurs et les personnages. Si l'idée est qu'Alberti est volontairement flou et qu'en cherchant à définir les choses de trop près, on risque de découvrir qu'il n'y a aucun « concept » derrière le mot, c'est peut-être que l'on n'a pas affaire à un texte philosophique ou tout du moins à un texte que l'on peut interroger sous un angle philosophique. Quoi qu'il en soit, après avoir cité les nombreuses occurrences d'un mot ou d'une idée mise en avant dans le chapitre, il pourrait éventuellement être intéressant de tenter d'esquisser une typologie et voir si cela nous aide à identifier un véritable concept.

J'ai dit aussi que Fabrizio Meroi insiste pour situer la pensée d'Alberti sur une sorte d'axe pessimisme-optimisme. Il va de soi qu'il s'agit d'une approche absolument fondée et qui fait sens. Elle fait sens spécialement aujourd'hui, alors qu'une part non secondaire des études albertiennes a absorbé et partiellement détourné l'interprétation de Garin en la transformant en une sorte de vulgate garinienne. Qu'en est-il exactement ? Plus que de regarder ce que dit Alberti (lire toute son œuvre prend beaucoup de temps), on lui a toujours confié (et on lui confie encore) le soin d'occuper une case ; ce qui s'est passé, ces cinquante dernières années, c'est simplement que la case a changé, radicalement, du tout au tout. On a eu pendant longtemps une conception de la Renaissance qui était liée à la nature même de ce concept, donc à son nom : la Renaissance était par nature – il ne pouvait en être autrement – quelque chose de positif, de vivant, de foisonnant, de vital, d'enthousiasmant, de triomphant, d'exaltant, d'euphorisant, etc., en somme, quelque chose de très désirable. On attendait donc d'Alberti qu'il illustre cette considération, et c'est très exactement ce qui se passe avec Burckhardt, au point qu'on finit par ne retenir que la prétendue capacité d'Alberti de sauter à pieds joints par-dessus un homme debout. Quelle meilleure illustration que celle-là des facultés extraordinaires des hommes de la Renaissance ! Par ailleurs, ceux qui sentaient bien que cet exploit n'était pas réalisable (aujourd'hui, le record du monde de « saut vertical » est tout de même à 1,63 m, mais sans avoir à passer par-dessus la tête d'un homme), ceux-là s'appuyaient sur la lecture du Livre III du *De familia* et ils retenaient l'image

de Giannozzo, c'est-à-dire celle d'un bourgeois tranquille et heureux au sein de sa famille et de sa villa (sans voir, par exemple, que le repli dans la villa est en soi une forme d'échec et d'exil). Dans tous les cas, pour tous ces interprètes, on pourrait dire qu'Alberti était nécessairement optimiste. Quant à ceux qui lisaient vraiment Alberti, ils étaient par la force des choses plus nuancés mais souvent inentendus.

Enfin Garin vint. Pas le premier Garin. Celui de 1972, qui insiste sur les *Intercenales* et sur le *Momus* pour mettre en pleine lumière un autre Alberti, un Alberti pessimiste, à placer à côté de l'Alberti optimiste. Pour Garin, la vérité de l'humaniste se situait dans la conjonction des deux aspects, la nouvelle lecture visant à rééquilibrer l'ancienne. Hélas, ce propos est trop compliqué car trop nuancé. Et effectivement, le problème qui a suivi, c'est qu'on n'a pas retenu cette forme d'équilibre voulue par Garin ; on n'a retenu que la dimension pessimiste (bien résumée par ces mots de Meroi : « antropologia dai toni cupi », p. 146). Et surtout, on a demandé à Alberti d'occuper pour l'essentiel uniquement la case, nouvellement inventée, de la Renaissance plus ou moins pessimiste – une Renaissance qui ne serait plus aussi « renaissante » qu'auparavant. En ce sens, le fait que Fabrizio Meroi rétablisse un axe pessimisme vs. optimisme est sans aucun doute une très bonne chose – savoir où l'on situe précisément Alberti n'étant en fin de compte qu'une question secondaire.

Ce qui me laisse un petit peu plus perplexe, sur ce point, c'est de choisir comme références de ces deux manières de comprendre le monde, la vie et les hommes et donc de se constituer ce que Fabrizio Meroi appelle justement une « philosophie de vie » (pp. 7, 37, 46), deux penseurs purement chrétiens comme Lothaire de Segni (futur pape Innocent III) et Giannozzo Manetti. Certes, le *De contemptu mundi* (autrement appelé *De miseria humanae conditionis*) et le *De dignitate et excellentia hominis* peuvent être considérés comme des archétypes qui illustreraient parfaitement, voire idéalement, la manière pessimiste ou optimiste de voir ce qui constitue notre existence. Mais le fait que l'univers albertien soit fort peu imprégné de christianisme, sans anéantir ces points de comparaison (tant s'en faut), les rend insensiblement moins pertinents.

Chez Alberti, le risque n'est pas de « pêcher » et de souffrir ensuite « pour l'éternité ». Si on lit successivement Lothaire et le *Momus*, a-t-on l'impression d'avoir affaire à deux univers qui partagent les mêmes références, ou qui seraient, en quelque sorte, dans la continuité l'un de l'autre ? Quant à Alberti et Manetti, ils étaient certes contemporains mais on aurait surtout envie de dire qu'ils étaient assez certainement des ennemis intimes ; il est même assez probable que Manetti fasse partie de ceux qui sont visés par les nombreuses flèches que décoche Alberti dans le *Momus*. Et néanmoins, malgré cela, Fabrizio Meroi a raison de considérer Lothaire et Manetti comme de bonnes incarnations (ne serait-ce que par le titre de leur ouvrage, appelé à un si grand succès à travers les siècles) des deux manières

les plus radicalement opposées de voir la vie – autrement dit le verre « à moitié vide » ou « à moitié plein ».

*

Enfin, dernier mais non des moindres, le travail de Giulio Busi, qui aborde dans son cas pour la première fois l'œuvre d'Alberti. Ce qui est le plus cocasse, c'est de lire qu'avant la parution d'*Alberti. I Cantieri dell'Umanesimo*, il était "più faticoso, per un lettore di buona cultura ma non specialista [...] farsi un'idea a tutto tondo di uno degli intellettuali più originali e più difficilmente classificabili della cultura italiana" (p. LXXXIII), comme si ce livre était en mesure de soudainement clarifier les choses. On est d'emblée gagné par la perplexité.

En France, on considère habituellement qu'être responsable d'un volume de « La Bibliothèque de la Pléiade » est l'aboutissement d'une brillante carrière de chercheur. C'est ce que raconte par exemple Michel Houellebecq dans *Soumission*, à propos d'une édition de Huysmans. Je ne sais pas si cela est toujours le cas mais disons que c'est l'idée qu'on s'en fait. Or « I Meridiani » a parfois été considéré comme une sorte d'équivalent italien de « La Pléiade » (c'était la volonté explicite des fondateurs de la collection). On s'attendrait donc à un travail de pointe. Mais le curateur du volume sur Alberti n'est pas de cet avis ; pour lui, la fonction de la collection semble être uniquement de s'adresser au grand public, et pas en partant de la position la plus surplombante. De toute évidence, cet objectif l'autorise à parler d'un ton assertif de choses qu'il vient à peine de découvrir. Car, comme précisé plus haut, Giulio Busi n'a jamais rien écrit sur Alberti avant de se lancer dans la publication de « son » Meridiano. Il est un grand spécialiste reconnu des études hébraïques de la Renaissance, à l'occasion journaliste ; il cite d'ailleurs un de ses travaux dans les notes de l'Introduction : *L'enigma dell'ebraico nel Rinascimento* (Turino : Arago, 2007). Et on se demande comment Renata Colorni a pu avoir l'idée de lui confier un travail aussi éloigné de ses bases.

Autrefois, dans les années 1960, pour l'édition Laterza des *Opere volgare*, le travail avait été confié à Cecil Grayson, titulaire de la chaire des études italiennes à l'université d'Oxford et plus grand spécialiste d'Alberti de son époque. Les monumentales *Opere latine* ont quant à elles été publiées en 2010 par Roberto Cardini, grand professeur florentin qui avait donné une édition partielle des *Intercenales* dès 1978. Depuis le milieu des années 1990, les études albertiennes ont connu une croissance impressionnante et amplement justifiée, et ce au point de changer le statut d'Alberti et de le faire passer dans le groupe de tête des plus grands intellectuels, écrivains et penseurs. Et l'on dispose, en conséquence, d'un petit groupe de vrais spécialistes. Faut-il citer quelques noms de chercheurs qui auraient pu être sollicités par les « Meridiani », en se limitant aux Italiens et aux premières lettres de l'alphabet ? Lucia Bertolini, Luca Boschetto, Roberto Cardini (déjà cité), Alberto

G. Cassani, Francesco Furlan, etc. Des personnes qui travaillent en général sur Alberti depuis les années 1980 et qui maîtrisent l'impressionnante bibliographie produite depuis cette époque, spécialement autour de l'année 2004, celle du sixième centenaire.

Je ne doute en aucun cas de l'honnêteté intellectuelle du curateur, de son intelligence et de sa bonne volonté, et de sa capacité de travail (et de la quantité de travail effectif qu'il a dû produire), mais face à la masse d'informations à traiter, n'aurait-il pas été plus prudent de répondre, comme le Vénitien incapable de monter un cheval, dans la *Satire IV* de l'Arioste : « Non ci sono atto » ? Car, après avoir lu et compris et relu et réexaminé la totalité des œuvres d'Alberti (et pas seulement celle du volume des Meridiani), confronté à ces mètres de rayonnage de bibliothèque, il faut pouvoir trier, distinguer ceux qui savent de ceux qui ne sont là que par hasard, ceux qui ont parlé d'un sujet qui sort de leur domaine de compétence de ceux qui ont fait des recherches approfondies avant de livrer leurs conclusions, ceux qui alignent les sottises parce qu'ils suivent une fausse piste de ceux qui disent parfois, presque par hasard, quelque chose d'utile. Seule l'expérience peut fournir cette capacité de trier. Il faut aussi savoir laisser les choses se décanter, se sédimenter, distinguer ce qui a laissé une trace dans la recherche de ce qui a finalement été emporté par l'oubli¹².

Partant avec ces prémices, on obtient un mélange de bonnes intuitions et de jugements à l'emporte-pièce qui donnent au volume un ton réellement embarrassant. Par exemple, l'idée d'ouvrir l'introduction sur les cailles que le marquis de Mantoue envoyait à Alberti, vers la fin de sa vie, n'est pas mauvaise. C'est effectivement un signe objectif de réussite, ressenti comme tel par leur destinataire. L'idée de ne pas prendre pour argent comptant les déclarations d'Alberti contre la richesse – autre exemple – n'est pas mauvaise non plus. C'est vrai, il faut savoir reconnaître que ce que nous sommes, ce n'est pas ce que nous disons, pensons ou croyons : c'est ce que nous faisons. Et parfois, Alberti peut être pris en flagrant délit de léger décalage avec ses convictions affichées. Faut-il pour autant le traiter quasiment d'hypocrite qui ne serait intéressé que par l'argent, qui plus est d'une manière plutôt brouillonne, voire mesquine ?¹³ On peut dire que l'homme Alberti

¹² Dès la deuxième page de l'introduction, on trouve ainsi des références à un vieux travail de Renee Watkins sur l'emblème de l'œil ailé, plus que dépassé, et à la *Melancholia christiana* de Rinaldo Rinaldi, dont personne ou presque n'a repris les conclusions tant elles semblent extravagantes ; on peut certes les citer lorsqu'on cite tout, mais lorsqu'on se fixe comme objectif de s'adresser au grand public (disons celui qui peut s'offrir un livre à 80 Euro), on peut sans problème les passer sous silence.

¹³ Voir les pages XXV–XXVI, où est Alberti est directement accusé de dire une chose et d'en faire une autre. En gros, il serait un arriviste hypocrite qui ne serait sauvé que par son génie (c'est dit explicitement).

est constamment rabaissé, voire tourné en ridicule par Giulio Busi. Rien de ce que le parcours de Battista contient de tragique n'est pris en compte pour expliquer une vie de combat ayant comme objectif d'être reconnu à la hauteur de son immense talent. Le positionnement même de Battista, exigeant, élevé, certainement *éthique* au sens le plus noble du terme, ne semble pas avoir été compris. On croirait lire ce que le journalisme peut produire lorsqu'il se donne comme ligne éditoriale de tourner en ridicule son sujet. On attire peut-être à soi les rieurs mais on n'a pas servi la connaissance. Faut-il nécessairement en passer par là lorsqu'on veut s'adresser à un public plus large ? De toute évidence, « Il y a dans ces critiques erreur d'altitude », comme répondait Proust à ceux qui avaient rabaissé la figure de Ruskin.

Ce qui n'est pas douteux, c'est que le curateur a dû produire un énorme travail (qui ne peut que susciter l'admiration), pour entrer dans l'œuvre d'Alberti et dans la critique albertienne, et qu'il a eu le temps de saisir intuitivement certaines choses ; mais ce qui est certain aussi, c'est qu'un processus de digestion complet est très long. On obtient ainsi un volume qui, en dehors des textes d'Alberti, n'est ni fait, ni à faire, avec un curateur qui se pose en juge des élégances albertiennes et qui fustige en permanence les soi-disant « défenseurs » d'Alberti. Or l'humaniste a-t-il besoin d'être défendu ?

La description du parcours d'étudiant de Battista, pour ne citer qu'elle, est un calvaire pour le spécialiste ; tout est vu par le petit bout de la lorgnette, tout est taillé à la hache, tout devient lourd, grossier, simpliste, tout manque d'empathie et de compréhension des hautes exigences morales (et non moralisatrices) d'Alberti. « Battista mantiene anche quello che non promette, tanto vaste sono le sue contraddizioni ». Est-ce Alberti qui est contradictoire ou est-ce son éditeur qui ne s'est pas donné les moyens de le comprendre, d'atteindre ce point où l'on entend en permanence la voix de Battista, reconnaissable entre toutes, quel que soit le sujet dont il parle ?

Heureusement, les textes sont là, qui occupent l'essentiel du volume. On dira que le choix est quasiment arbitraire mais on y trouve tout de même les œuvres les plus importantes. On dira que les textes latins ne sont donnés qu'en traduction italienne, mais on a compris que l'idée n'est pas de s'adresser aux spécialistes. On fera remarquer, enfin, que les éditions utilisées ne sont pas toujours la dernière édition critique de chaque œuvre, et on aura raison.

On trouvera donc dans le volume, partagées en quatre groupes, des œuvres comiques et humoristiques (traductions italiennes des *Intercenales* et du *Momus*), des traités moraux (en réalité des dialogues : le *De familia*, les *Profugia*, auxquels le curateur a choisi d'associer l'insolite *Villa*), des traités artistiques (*De pictura* en rédaction toscane, traductions italiennes du *De statua* et du *De re aedificatoria*), et une dernière section intitulée « Amour et vie » (avec les œuvres poétiques et une

traduction de la *Vita*). En somme, presque tout pour que ce volume ne devienne pas une référence pour les études albertiennes – juste un livre moins lourd à transporter. Son principal mérite est donc d’officialiser le nouveau statut d’Alberti, invité enfin, 550 ans après sa mort, à faire partie du Panthéon littéraire et philosophique.