

**LA RASSEGNA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA**

DIRETTORE: Enrico Ghidetti

COMITATO DIRETTIVO: Novella Bellucci, Alberto Beniscelli, Franco Contorbia, Giulio Ferroni, Gian Carlo Garfagnini, Quinto Marini, Gennaro Savarese, Luigi Surdich, Roberta Turchi

DIREZIONE E REDAZIONE:

Enrico Ghidetti, Via Scipione Ammirato 50 – 50136 Firenze; e-mail: periodici@lelettere.it

SEGRETERIA SCIENTIFICA E REDAZIONE:

Elisabetta Benucci

AMMINISTRAZIONE:

Editoriale / Le Lettere, via Meucci 17/19 – 50012 Bagno a Ripoli (FI)

e-mail: amministrazione@editorialefirenze.it

www.lelettere.it

DIRETTORE RESPONSABILE: Giovanni Gentile

ABBONAMENTI:

Editoriale / Le Lettere, via Meucci 17/19 – 50012 Bagno a Ripoli (FI)

Tel. 055 645103

e-mail: abbonamenti.distribuzione@editorialefirenze.it

Abbonamenti 2022

PRIVATI:

SOLO CARTA: Italia € 165,00 - Estero € 205,00

CARTA + WEB: Italia € 205,00 - Estero € 245,00

ISTITUZIONI:

SOLO CARTA: Italia € 195,00 - Estero € 235,00

CARTA + WEB: Italia € 235,00 - Estero € 275,00

FASCICOLO SINGOLO: Italia € 100,00 - Estero € 120,00

Tutti i materiali (scritti da pubblicare, pubblicazioni da recensire, riviste) dovranno essere indirizzati presso la Casa Editrice Le Lettere. Manoscritti, dattiloscritti ed altro materiale, anche se non pubblicati, non saranno restituiti.

Scritto al Tribunale di Firenze n. 1254 - 25/7/1958

Stampato nel mese di dicembre 2021 dalla Tipografia Bandecchi&Vivaldi - Pontedera (PI)

SOMMARIO

Saggi

- GABRIELE MURESU, *«Cred'io ch'ei credette ch'io credesse». Sulla dicotomia personaggio/poeta nella «Divina Commedia»* 325
- REMO L. GUIDI, *Non si è Umanisti perché si citano di continuo i classici. Il caso di fra' Bernardino Busti* 335

Note

- MARIA CRISTINA FIGORILLI, *Il binomio politica e religione nella «Ragion di Stato» di Giovanni Botero: la nuova «institutio principis» per conservare lo Stato* 366
- GIORDANO RODDA, *Tra «natura» e «benigno lume»: Tassoni, «RVF 7» e la polemica sul libero arbitrio* 384
- FELICE BONALUMI, *Un sacerdote illuminista: «Un curato di campagna» di Carlo Ravizza* .. 397

Rassegna bibliografica

Origini e Duecento, a c. di M. Berisso, pag. 412 - Dante, a c. di G. C. Garfagnini, pag. 419 - Trecento, a c. di E. Bufacchi, pag. 441 - Quattrocento, a c. di F. Furlan e G. Villani, pag. 456 - Cinquecento, a c. di F. Calitti e M. C. Figorilli, pag. 482 - Seicento, a c. di Q. Marini, pag. 511 - Settecento, a c. di R. Turchi, pag. 538 - Primo Ottocento, a c. di V. Camarotto e M. Dondero, pag. 547 - Secondo Ottocento, a c. di A. Carrannante, pag. 558 - Primo Novecento, a c. di L. Melosi, pag. 575 - Dal Secondo Novecento ai giorni nostri, a c. di R. Bruni, pag. 582 - Linguistica italiana, a c. Marco Biffi, pag. 606

LEON BATTISTA ALBERTI, *Da pintura* seguido de *Da escultura*, [Tradução (do italiano?) de José Serra, Revisão de Marcelino Amaral,] Introdução de Isabel Nogueira, s.l. [sed Silveira], Book Builders, s.d. [sed 2017], pp. 120, gravuras.

Atendendo ao interesse que a obra de Alberti, no domínio das problemáticas da arte, continua a despertar na atualidade, era pouco sustentável que não estivesse ainda concluída a tradução para português da trilogia de textos que objetivamente abordam este candente tema. Objetivamente, em Portugal, ainda faltavam traduções do *De pictura* e do *De statua*, já que em 2011, foi impecavelmente publicada a tradução do *De re ædificatoria* de Arnaldo Espírito Santo com competente Introdução, notas e revisão disciplinar de Mário Krüger (*Da arte edificatória*, Lisboa, Fundação «Calouste Gulbenkian»). Com estas atuais traduções por José Serra revisadas por Marcelino Amaral ficam finalmente disponíveis em português os principais textos que correspondem, na realidade, à profunda reflexão de Alberti em torno das dinâmicas das designadas belas artes.

Em rigor da verdade, estava disponível, pelo menos desde 1989, uma tradução do *De pictura* elaborada no Brasil por Antônio da Silveira Mendonça (*Da pintura*, Campinas, Editora da Unicamp), mas não parece ter existido ainda um trabalho equivalente de desenvolvimento de uma tradução personalizada do *De statua* para português. É certo que a publicação de Mendonça tem sido utilizada de modo amiúde em Portugal, até porque conta com uma boa *Apresentação* de Leon Kossovitch e um *Préfacio* muito elucidativo de Cecil Grayson, mas para os amantes da língua de Camões, o texto da tradução, dadas algumas especificidades linguísticas, não é a mesma coisa. Olhando especificamente para o contexto na península ibérica, parece ter sido mesmo bastante tardio o interesse em castelhano ou em português pela tradução nestes idiomas do texto albertiano sobre escultura. Somente em 1999 é que aparece pela primeira vez impressa uma tradução espanhola do *De statua*, neste caso específico inserido no contexto de uma publicação que reúne também no seu seio o *De pictura* e uma parte do *De re ædificatoria*, com tradução e notas de

Rocío de la Villa (*De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid, Tecnos). O facto de existirem versões em italiano, em francês ou em inglês, pode ter contribuído para um menor interesse na elaboração de uma tradução nativa dada a familiaridade que muitos dos estudiosos ibéricos têm com estes idiomas.

Apesar de terem caráter e profundidade muito distintos, as meditações que Alberti produziu sobre a arquitetura, a pintura e a escultura deram um contributo ímpar e inovador naquilo que tem a ver com o reconhecimento da atividade artística, estabelecendo um caminho muito determinado de prestigiação dos seus diferentes atores. *De facto*, este autor promove de modo muito consolidado todo um conjunto de práticas que se pretendem desligar do âmbito oficial e se projetam num campo mais intelectualizado. Se conjuntamente a produção artística está sujeita a atividade física, a sua mais-valia redundante, sobretudo, na adoção de princípios que se querem estabilizados e que na sua génese são oriundos de uma profunda e intensa labuta intelectual. Por este meio é incrementado de modo metódico a sublimação do trabalho autoral com consequências diretas no reposicionamento social comunitário dos exímios praticantes da arte. Nos textos albertianos irradia sobretudo uma crença muito intensa nas potencialidades humanas, baseadas no princípio estrutural de observação da natureza e de perscrutação das regras e das dinâmicas que podem alavancar o conhecimento, dando matéria especulativa para definir linhas de rumo e de progresso.

Através da formulação de princípios estruturados, com conceptualizações estéticas, são conjeturadas regras apreciativas que regulam toda a produção artística, começando num primeiro momento em zonas determinadas do espaço italiano, mas rapidamente absorvidas e disseminadas pela maior parte do mundo ocidental. Com Alberti surgem vincadas lógicas onde ação diligente, persistência e estudo apurado são elementos basilares para a destreza do exercício performativo qualificado e para a garantia de sucesso nos resultados. No ambiente do conceptual emerge a valorização do desenho enquanto processo de experimentação e de avaliação, tornando-se este um caminho determinante para a pesquisa e consequente certificação de resultados. Qualquer que seja a arte a abordar, Al-

berti apresenta-se como um perito, que domina tanto as questões técnicas inerentes à produção, como consegue dissertar sobre as metodologias e as especulações decorrentes de uma avaliação potencialmente intelectual. Esta dimensão de abrangência, de conhecimento em especificidade, foi o rastilho que fez com que Cristoforo Landino o viesse a definir como tendo uma natureza eminentemente camaleónica. Enquanto escritor, assume-se sempre como um exímio praticante, onde no caso da arquitetura existe matéria suficiente para o confirmar, enquanto na pintura ou na escultura, teremos que acreditar nas inúmeras referências a esse facto, e que merece referência em particular a saudação de Ângelo Poliziano a Lourenço de Médicis, no contexto da abertura da *editio princeps* do *De re aedificatoria* (Florentiæ, Opera N. Laurentii Alamanni, MCDLXXXV), onde explicitamente se fala de este ter sido considerado excelente pintor e escultor.

E se no horizonte das capacidades albertianas descodificamos competências ímpares que o habilitam como executante e teorizador, não é possível praticamente encontrar, em termos de fontes anteriores, produção consistente que legitime encontrar literatura que funcione como fator para a sua influência direta. No tocante à arquitetura existe um antecedente escrito que mesmo não tendo no seu conteúdo, para além da temática, substância que legitime alguma verosimilhança, tem sido considerado pela crítica um texto que certamente despertou em Alberti um gosto pela reflexão em torno do processo de edificação. O tratado *De architectura* desenvolvido por Vitruvius no início da cristandade, pode ter sido o gatilho que despertou o interesse e o afinco pelo tema da construção. Todavia, se mudarmos a mira relativamente à arte, quer na pintura quer na escultura não iremos encontrar nenhuma equivalência como aquela que globalmente se sente poder ter existido na arquitetura. Se é certo que Cennino Cennini, no dealbar do século XV ensaiou divulgar o *Libro dell'arte*, o seu conteúdo é muito prescritivo no tocante aos materiais utilizados para pintura, não apresentando qualquer reflexão ou enquadramento que se assemelhe ao estatuto fundacional que encontramos em Alberti. O *De pictura*, não tem paralelo nem apresenta equivalente que possa corresponder a qualquer tipo de influência que permi-

ta definir continuidade e linha de rumo. Mas, se observarmos a produção posterior alicerçada a partir da publicação em torno da pintura, é inevitável referenciar o livro *De prospectiva pingenti* (meados de 1470 a 1480) de Piero della Francesca que devido ao seu aparato gráfico inevitavelmente terá tido maior sucesso dentro da comunidade artística. Já no âmbito do exercício da escultura, não se vislumbra texto substantivo anterior à publicação de Alberti. No entanto, depois deste autor, relativamente a esta arte, existem algumas reflexões que ajudam a definir trajetos e que de algum modo complementam a pesquisa no traçado de um sistema proporcional do corpo humano, cujo expoente máximo tem sido o célebre «homem vitruviano» desenhado por Leonardo da Vinci. Nesta linha estão o *De sculptura* (1504) de Pomponio Gaurico e o *Bücher vom Menschlicher Proportion* (1528) de Albrecht Dürer, que dadas as suas especificidades gráficas se tornaram textos venerados pelos artistas que pretendiam encontrar lógicas para alinharem um cânon humano, curiosamente algo que seria possível descortinar já na escrita de Alberti.

Os dois textos albertianos sobre a arte da pintura e da escultura dirigem-se a um público especializado, indo ao encontro de uma capacitação que naquela época não seria muito acessível e, eventualmente, só possível em contextos muito específicos, mas nunca tão assertivos como o que estava em causa. Estes textos, que tratam de modos diferentes as duas artes, pretendem fornecer um conjunto de diretrizes e de apreciações que, objetivamente, esboçam fundamentos mais universais. Tratam-se, efetivamente, de duas reflexões de matriz manualística, que desenvolvem abordagens técnicas e apresentam elaborações estruturadas, dando substância às conceptualizações estéticas inerentes a qualquer processo com vocação artística. Com estes recursos, balizados em o *De statua* por sistemas de coordenadas espaciais, com possibilidade de cópia ou por simulação visual, são oferecidos processos vinculativos entre percepção e representação, garantindo semelhança entre real, visto e conceptualizado. O rigor dos métodos adotados, introduzem na manifestação artística uma aura de cientificação, amarrado pela garantia de regras geométricas certificadoras de todo o processo. O reconhecimento de vínculos entre o espaço físico e a obra de

arte, geram todo um manancial crítico derivado da associação direta com o real. As observações subjetivas de qualquer sujeito vidente, encontram pela geometria um método seguro e irrepreensível de reprodução e de certificação de harmonia com a realidade. Estas orientações prescritivas, são totalmente alheias às motivações estilísticas que guiam a produção artística, elas sobretudo oferecem métodos fiáveis que se refletem numa enorme amplitude de liberdade. A cientificidade e o rigor inerente às diferentes perscrutações, inauguram uma nova época onde a experimentação induz a um conhecimento mais profundo do real, o que irá favorecer a qualidade e a similitude nas produções artificiais.

Seja através da utilização de equipamentos úteis ou simplesmente pelo recurso a procedimentos geométricos elaborados, afigura-se a concretização de métodos eficientes para, com desapego de pretensões retóricas, se proceda à reprodução certificada do meio natural. Apesar do caráter manualístico do *De pictura* e do *De statua*, eles constituem uma enorme lufada de ar fresco, transportando procedimentos e práticas oficinais para a ribalta de um mundo novo que vai descobrir pelo livro uma forma de disseminação informativa muito eficaz e proficiente. Para além da inovação do meio, acresce a frescura de conteúdos que conduzem a uma necessária valorização profissional dos intérpretes que manipulam o espaço físico e o espaço conjectural. Sendo dois textos com investimento muito diferente, o *De statua* é muito operativo, com incidência muito direta sobre os processos de levantamento e de reprodução, enquanto o *De pictura* apresenta uma construção mais complexa, denotando um esforço metódico de enquadramento disciplinar e com múltiplas entradas de caráter mais culturalista. Talvez por isso, a abordagem da pintura foi matéria mais requisitada e a escultura, na sua maior parte remetida para pesquisas mais dedicadas ou abrangentes.

Como novidade, aquilo que sobressai destes dois textos, são notoriamente as dinâmicas ligadas à representação rigorosa do espaço no plano, havendo para isso a construção de uma metáfora que transforma o universo visual numa espécie de janela envidraçada aberta sobre o mundo, sobre a qual se projetam raios visuais que fixam a realidade circundante; e, esta ideia é claramente uma grande novidade

trazida por um dos livros, no caso o *De pictura*. Aqui, foi abordado de modo muito sistematizado um processo alternativo para a criação de ambientes elaborados, reproduzindo no plano todos os objetos e respetivas zonas intersticiais que existem na tridimensionalidade do espaço.

Apesar de tradicionalmente na descoberta da perspectiva ser atribuído um papel primordial a Filippo Brunelleschi, a grande fundamentação geométrica escrita da projeção em superfície plana, *vulgo perspectiva*, aparece pela primeira vez através de Alberti. Todavia, sabe-se que todo o processo formativo desta última e importante personagem da Renascença italiana ocorreu em contacto com o pensamento de algumas das mentes mais importantes para a caracterização e a formulação teórica da ciência ótica, que como se sabe está na génese da designada «costruzione legittima». O convívio em Pádua com Biagio Pelicani, autor de *Quæstiones perspectivæ*, ou posteriormente, no contexto da sua formação universitária no *Studium* de Bolonha, com o estudo de escritos de Alhazen, Roger Bacon, Witelo e Paolo Toscanelli, terão ajudado a dar consistência a uma visão mais congruente para um sistema rigoroso de projeção cónica.

Dada a importância que Alberti tem em múltiplos domínios, mas sobretudo na definição de um rumo para a arte ocidental, tem todo o sentido que se ensaie a tradução da sua obra para a língua portuguesa em virtude da dimensão da sua comunidade falante. Assim esta agradável reunião de dois textos como o *Da pintura* e o *Da escultura* vai no sentido de abrir novas perspectivas e garantir amplitude na divulgação de uma obra que se sabe ser estruturante. Muito provavelmente, teria sido mais interessante que nesta brochura editada pela Book Builders fosse incorporado os *Elementa picturæ* pois nesse sentido era mais consonante com uma vontade não cumprida de Alberti. Segundo consta, muito provavelmente seduzido pelo impacto da imprensa, Alberti terá na fase final da sua vida estabelecido contactos com o bispo Giovanni Andrea Bussi, editor chefe de uma oficina tipográfica em Roma, de modo a publicar os seus três opúsculos teórico-artísticos. Assim, existindo um facto histórico que teria legitimado a introdução de um terceiro título aos consagrados *De pictura* e *De statua*, nem por isso deixa de ser relevante esta edição que, contando

com uma excelente tradução de José Serra, vai ocupar espaço privilegiado nas bibliotecas dos inúmeros estudiosos nacionais que se debruçam sobre a problemática do Renascimento ou sobre as dinâmicas albertianas em particular.

Esta versão portuguesa da *Book Builders* foi assumidamente desenvolvida a partir das edições em italiano, não se apresentando qualquer outra referência que permita perceber de modo mais preciso qual publicação utilizada. Sabendo-se que relativamente ao *De pictura* existem duas redações originais de Alberti, uma em *volgare* e outra em latim, por confronto dos seus conteúdos, foi fácil constatar que Serra utilizou a primeira. No entanto, sendo esse o critério, não se percebe porque motivo não foi recuperada desta redação a dedicatória a Filippo Brunelleschi que aparece associada ao texto do manuscrito mais importante e valioso entre os três conhecidos da redação *volgare* do *De pictura*, o II iv 38 (olim *Magl. XXI 119*) da Biblioteca Nazionale Centrale de Florença.

No que concerne ao *De statua*, é certo que Alberti nunca chegou a fazer uma versão em língua italiana, apesar de ter sido muito divulgada a tradução de Cosimo Bartoli, o que conduziu a alguns equívocos como o de Anicio Bonucci, no contexto do seu volume quarto das *Opere volgari*, de 1847, a tenha considerado como sendo original de Alberti. Curiosamente, nesta mesma edição de Bonucci é também publicada a edição *volgare* do *De pictura*, constituindo-se esta, portanto, como a sua *editio princeps*. A versão de Bartoli do *De statua* foi publicada em 1568, no contexto dos designados *Opuscoli morali* de Alberti impressos em Veneza, incluindo para além do *De pictura*, outras obras do mesmo autor. Esta coletânea, que tem a particularidade de pela primeira vez reunir numa mesma brochura os dois textos em língua *volgare* sobre arte, era complementada por um aparato gráfico que pretendia ilustrar partes importantes sobre pintura e escultura. Estas ilustrações, na época apresentando um caráter inovador, vieram a constituir-se como tema integrante, de elemento referencial e inspirativo para muitas das edições posteriores. Contudo, no tocante às gravuras que ilustram o *Da escultura*, aquelas que acabaram por historicamente se afirmar, mesmo sendo influenciadas pelas de Bartoli, foram as da autoria do francês Nicolas

Poussin, concebidas para uma edição conjunta que além do tratado albertiano incluía o *Tratado da pintura* de Leonardo da Vinci e, ainda um par de biografias destes artistas renascentistas, escritas por Raphaël Trichet du Fresne e publicadas em Paris no ano de 1651.

Esta referência ao aparato gráfico que ilustra diferentes edições do *De pictura* e do *De statua* tem toda a pertinência dada a circunstância da tradução portuguesa possuir na parte final do livro, sem qualquer tipo de paginação, um conjunto de seis reproduções de gravuras, sem legenda e ignorando-se a sua origem. Este lapso, fez com que houvesse uma diligência no sentido de encontrar a sua proveniência e indagar sobre qual a autoria. Nessa análise é fácil averiguar que a fonte das duas primeiras gravuras, ilustrando o processo de determinação de medidas do corpo humano tem como base original os desenhos produzidos por Nicolas Poussin. No tocante às ilustrações do *Da pintura*, é possível detetar uma linha gráfica evolutiva que certamente se iniciou aquando da publicação do texto por Cosimo Bartoli, mas que em posteriores edições foram sendo repensadas e redesenhadas, apresentando sucessivas transformações. Por exemplo, na edição de Bartoli de 1782 (composta pelas traduções italianas do *Da arte edificatória*, do *Da pintura* e do *Da escultura*), com gravuras de Pio Panfili, é notória a clonagem dos desenhos de Poussin e alguma variação nos desenhos originais na parte ilustrativa sobre pintura. Porém, na edição de Bartoli, em 1804, reunindo as duas traduções do *Da pintura* e do *Da escultura* aparecem pela primeira vez um conjunto de gravuras idênticas às que foram reproduzidas na edição da *Book Builders*. O livro do início do século XIX apresenta gravuras elaboradas por Giuseppe Benaglia e podem ser consideradas como a fonte utilizada pela edição traduzida por José Serra. No caso do livro em português, estas são apresentadas por um esquema organizativo que correspondem a um par de imagens ilustrativas de medidas do corpo humano, um segundo par a esquemas de visão e um terceiro a esquemas de perspetiva.

Por último, apesar de a tradução portuguesa não apresentar qualquer nota de rodapé e limitar-se a uma breve *Introdução* elaborada por Isabel Nogueira, o texto final segue com muito cuidado os conteúdos originais, existindo um enorme rigor na escrita em por-

tuguês. Já no caso do texto introdutório de Nogueira, este parece ser muito genérico, merecendo neste contexto que se fizesse mais alguma reflexão, designadamente uma avaliação desenvolvida do valor e do impacto que estas obras albertianas produziram, nomeadamente uma análise da sua importância para Portugal. Neste contexto, a elaboração de uma reflexão que discorresse sobre as intersecções da obra de Alberti, sobretudo no campo da arte, nas suas múltiplas relações com a filosofia, a história ou a tecnologia teriam fornecido matéria especulativa que poderia ter ajudado a perceber melhor os valores e a pertinência dos dois textos apresentados. A síntese de duas páginas apresentada por Nogueira, produz dados seguros, mas demasiado resumidos, sobre Alberti, pelo que careceria de uma análise mais robusta dadas as particularidades locais específicas e considerando o longo espectro de tempo que decorre desde a sua conceção original.

De volta a esta versão portuguesa, de uma leitura atenta do texto, sobressai a circunstância de no *Da pintura* se ter optado pela tradução de todos os vocábulos e no *Da escultura* terem-se mantido uma meia dúzia de designações em latim (*plastici* < gr. πλαστικοί, *fictores*, *dimensio*, *finitio*, *exempeda* e *finitorium* <*instrumentum*>). Se olharmos para os conteúdos distintos das duas obras, dá para perceber que se no *Da pintura* a tradução integral era mais facilitada, no caso do *Da escultura*, algumas palavras correspondem a terminologia tão específica que foi de bom senso optar pela sua manutenção em latim. Se alguma hesitação houvesse sobre a metodologia adotada importa referir que na tradução italiana do *De statua* por Mariarosaria Spinetti, publicada por Liguori em 1999, foi definida uma estratégia idêntica. Na prática foi eficiente a manutenção destes termos que designam, os dois primeiros, «plastici» i.e. «πλαστικοί» e «fictores» a escultores, «dimensio» e «finitio» definem as tarefas de medição e de delimitação, «exempeda» e «finitorium» <*instrumentum*> são os instrumentos de medição para a obtenção das proporções dos corpos, conceções que dada a sua natureza tornam pertinente e assertivo o seu uso.

Em síntese e para concluir, esta versão portuguesa do *De pictura* e do *De statua* visa colmatar uma enorme lacuna editorial que se estendeu por demasiado tempo. Assim, agora,

os falantes da língua portuguesa e que não tenham a oportunidade de ler os textos originais, deixam de ter obstáculos para consultar duas obras que de modo decidido foram marcos na definição do processo evolutivo da cultura ocidental, designadamente no traçado de um percurso seletivo e profícuo da arte e, sobretudo, do melhor conhecimento produzido para efeitos da sua evolução [Vitor Murtinbo].

GIOVANNI GIOVIANO PONTANO, *De bello Neapolitano*, A cura di GIUSEPPE GERMANO - ANTONIETTA IACONO - FRANCESCO SENATORE, Firenze, S.I.S.M.E.L.-Edd. del Galluzzo, 2019, pp. LVIII-606.

Assai significativo, ci pare, è il fatto che l'impegnativa edizione critica del *De bello Neapolitano* qui recensita si apra nel ricordo di due maestri indiscussi; la complessa impresa si configura infatti non soltanto come il frutto di una cooperazione tra diverse competenze, ma anche, e non meno, come l'approdo della consuetudine e persino dell'amore maturati nel corso degli anni dai curatori «nelle aule dell'ateneo fridericiano in cui Lilliana Monti Sabia e Mario Del Treppo tenevano con profonda dottrina, ma soprattutto con contagioso entusiasmo, le loro indimenticabili lezioni sulla cultura e sulla politica della Napoli quattrocentesca» (*Premessa*, pp. IX-XIII: XII). Oltreché una testimonianza di gratitudine, tale formula traduce la piena coscienza del fatto che l'edizione, di cui s'avvertiva invero sempre più la necessità, si fonda su di una serie di discussioni e di studi senza i quali sarebbe risultato impossibile affrontare molte delle spinose questioni in essa trattate che al Pontano o più direttamente al *De bello Neapolitano* si legano.

Partiamo da una di esse, non minima né insignificante, e che consentirà forse una riflessione più ampia sulla genesi del trattato. E ricordiamo dunque come, nell'epistola dedicatoria a Francesco Piccolomini d'Aragona da lui premessa nel 1509 alla prima stampa del *De bello Neapolitano*, il Summonte precisi di pubblicar l'opera così come l'ha trovata, i.e. «non dum omnino expolita». Ci troveremo quindi di fronte a una «historia» sicuramente matura ma per l'appunto non ancora del tutto «expolita» – tant'è che vi manca,