

mazioni fisiche, cognitive e passionali nei loro destinatari. Anche la presenza della componente verbale in alcuni stendardi processionali e in pitture ad essi affini, che talvolta presentava una seppur embrionale forma interlocutoria, potrebbe spiegarsi come una trasmissione all'immagine del potere attribuito alla parola detta, materializzato nei grafemi con cui essa viene rappresentata. In questa prospettiva, anche se poterono verificarsi casi di compresenza e di interrelazione reciproca tra oggetto-lauda e oggetto-gonfalone nelle devozioni contro la peste, i testi laudistici erano suscettibili di un funzionamento autonomo indipendentemente da qualunque rapporto con le immagini. D'altra parte, il dispositivo processionale che ne costituiva il contenitore rende improbabile la possibilità di un vero e proprio uso rappresentativo di queste composizioni, anche nel caso in cui esse avessero assunto, come nell'esempio studiato, una forma dialogica.

Resta da precisare, per concludere, il senso in cui va interpretata l'efficacia di tali oggetti e delle pratiche devozionali in cui essi trovavano collocazione. È fin troppo banale notare come la storia che abbiamo tentato di ricostruire dimostri ampiamente che processioni e pubbliche penitenze non ebbero realmente l'effetto di arrestare la peste (e non vale nemmeno la pena sottolineare come, a rigor di logica, esse dovessero aumentare le probabilità di diffusione della malattia e le occasioni di contagio), e come tuttavia colpisca il contrasto tra la loro obiettiva inefficacia e la salda e duratura fede nei loro effetti. Probabilmente questa contraddizione può essere risolta supponendo che il significato della 'guarigione' vada colto a un altro livello: e cioè nella ricostruzione di un senso di appartenenza alla comunità, di un ordine civile e sociale, di una solidarietà interumana, duramente messi alla prova dalla disgregazione delle regole di convivenza generata dagli stati di calamità e dai conflitti che agitavano la turbolenta città tra la fine del medioevo e gli inizi dell'età moderna.

Giorgia Boldrini

L'UMANESIMO VOLGARE DEL TRATTATO  
DI ARCHITETTURA DI ANTONIO AVERLINO,  
DETTO IL FILARETE

*L'artista e le opere*

Antonio Averlino, artista di multiforme ingegno nato a Firenze nel 1400, ha un ruolo peculiare all'interno del complesso panorama dell'Umanesimo italiano. Ebbe incarichi di assoluta rilevanza nei principali centri di potere del primo Quattrocento, incontrandovi peraltro ogni sorta di avversità, e ci ha lasciato una singolare opera letteraria, il trattato di architettura composto alla corte sforzesca di Milano tra il 1460 ed il 1464<sup>1</sup>, del quale tenteremo di mettere in luce le molteplici ragioni di interesse anche con l'ausilio di una breve analisi dell'opera complessiva e della personalità dell'autore<sup>2</sup>.

Formatosi nella sua città come orafo, forse alla bottega del Ghiberti, Antonio Averlino è dapprima assunto agli onori delle cronache

<sup>1</sup> La prima ed unica edizione italiana dell'opera è Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, Milano, Il Polifilo, 1972. La stampa integrale del manoscritto affiancata da una traduzione in inglese era già stata pubblicata nel 1965 a cura di John R. Spencer, che portò a termine l'opera di studio sul manoscritto iniziata da Emil Kaufmann nell'ambito della American Philosophical Society (*Filarete's Treatise on Architecture*, New Haven and London, Yale University Press, 1965). Prima di allora erano apparsi solo brevi resoconti dei contenuti dell'opera ed una parziale traduzione tedesca di essa in W. von Oettingen, *Antonio Averlino Tractat über die Baukunst*, in *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, Wien, Ch. Reisser & M. Werthner, 1890.

<sup>2</sup> La prima monografia di un qualche interesse è da ritenersi W. von Oettingen, *Über das Leben und die Werke des Antonio Averlino genannt Filarete*, Leipzig, Verlag von A. Seemann, 1888, cui segue M. Lazzaroni ed A. Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Roma, W. Modes Editore, 1908; l'opera, benché molto datata, presenta un corredo iconografico interessante, e costituisce tuttora un riferimento imprescindibile per avere una visione globale dell'attività dell'artista. In epoca più recente, e con tutt'altro taglio espositivo in quanto raccolta degli atti di un convegno, un caposaldo della letteratura filaretiana è il numero monografico della rivista «Arte Lombarda», 38/39, 1973.

in qualità di autore della monumentale porta centrale di San Pietro a Roma, in bronzo, ancor oggi visibile in quanto riadattata alla nuova facciata al momento della ricostruzione della Basilica. Le critiche iniziano con Vasari<sup>3</sup>, che accusa Antonio di 'sciaurata maniera', sebbene l'orgoglio dell'autore per la sua opera sia testimoniato dalla reiterata citazione di essa all'interno del trattato. Si tratta in realtà di uno tra i più grandi progetti scultorei del primo Quattrocento; una porta monumentale, eseguita da Antonio ed aiuti nell'arco di circa dodici anni, tra il 1433 ed il 1445, di cui si può sicuramente discutere il valore stilistico, ma non la straordinaria complessità iconografica, frutto di un programma culturale stilato dagli umanisti della cerchia papale e volto a celebrare il papato quale legittimo erede dell'Impero, a cui l'artefice aderisce con il suo peculiare approccio 'volgare' alla classicità<sup>4</sup>.

Bandito da Roma in seguito ad oscure vicende personali (accuse di furto di reliquie), l'Averlino ricompare nel 1451 alla corte sforzese di Milano, dove sarà impegnato nella nuova veste di architetto all'interno dei principali cantieri delle grandi opere che stanno cambiando il volto della città: il Castello, il Duomo e l'Ospedale<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Giorgio Vasari ha fornito per primo notizie biografiche e note critiche su 'Antonio Filarete' nelle *Vite*; cfr. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze, Sansoni, 1981 (rist. dell'ed. 1906).

<sup>4</sup> L'attenzione degli studiosi nei confronti di quest'opera è andata gradualmente aumentando; all'interno della vasta bibliografia sull'argomento si vedano in particolare H. Roeder, *The Borders of Filarete's Bronze Doors to St. Peter's*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», X (1947); John R. Spencer, *Filarete's Bronze Doors at St. Peter's*, in *Collaboration in Italian Renaissance Art*, edited by Stedman Sheard and John T. Paoletti, New Haven and London, Yale University Press, 1978; E. Parlato, *Il gusto all'antica di Filarete scultore*, in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, catalogo a cura di A. Cavallo ed E. Parlato, Milano-Roma, Arnoldo Mondadori Editore-De Luca Edizioni d'Arte, 1988; U. Nilgen, *Filaret's Bronzetür von St. Peter in Rom - Ein Päpstliches Bildprogramm des 15. Jahrhunderts*, in *Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst in München e. V.*, XVII, München, Verlag Schnell & Steiner, 1988; J. Blänsdorf, *Petrus Berchorius und das Bildprogramm der Bronzetüren von St. Peter in Rom*, in *Die Rezeption der 'Metamorphosen' des Ovid in der Neuzeit: der antike Mythos in Text und Bild*, Berlin, Gebr. Mann, 1995. L'opera più esauriente per la catalogazione delle fonti iconografiche è Luise Stöckhert, *Die Petrus - und Paulusmartyrien auf Filaret's Bronzetür von St. Peter in Rom*, Frankfurt, Peter Lang Verlag, 1997.

<sup>5</sup> In proposito si veda il bel libro di Patrick Boucheron, *Le pouvoir de bâtir. Urbanisme et politique éditariale à Milan (XIV-XV siècles)*, Roma, Ecole Française de Rome. Palais Farnèse, 1998.

Il primo incarico milanese di Antonio è in qualità di 'ingegnere' al castello di Porta Giovia, al quale si sovrappone quello come architetto al capitolo del Duomo. In entrambi i cantieri il fiorentino non avrà vita facile a causa dei continui contrasti con i progettisti e le maestranze locali; analoghe difficoltà ed accuse di incompetenza graveranno anche sull'impegno come ingegnere della fabbrica dell'ospedale, a partire dal 1457, ma i risultati saranno di tutt'altro tenore.

Il grande ospedale unico cittadino di Milano, fortemente voluto da Francesco Sforza come contraltare civile delle ingenti opere militari da lui compiute, nonché fulcro di un programma di accentrato e controllo dell'esercizio della carità, è l'unica opera filaretiana ad avere ricevuto unanimi lodi e consensi fin dalla sua edificazione: Bramante ed Antonio da Sangallo il Giovane ne rileveranno la planimetria; il Cesariano lo indicherà come esemplare nella sua edizione di Vitruvio, e Vasari stesso lo giudicherà un edificio unico in Europa, grazie all'adozione della pianta a croce greca, grande innovazione e punto di forza dell'edificio, soluzione razionale e funzionale che conoscerà grande fortuna nei secoli successivi, fino ad imporsi come archetipo per l'edilizia ospedaliera<sup>6</sup>. Anche questa sua opera, come altre e come la stessa persona dell'artista, ha un suo 'doppio' letterario all'interno del trattato: nel libro undicesimo Filarete descrive, e disegna, l'ospedale da lui realizzato a Milano proponendolo come modello per l'edificando ospedale della città di Sforzinda, ripercorrendone le vicende in chiave trionfale e fornendo una descrizione idealizzata del suo rapporto con Francesco Sforza.

Per focalizzare alcuni aspetti della personalità e della poetica dell'artista, esaminiamo brevemente un autoritratto in forma di meda-

<sup>6</sup> Filarete rivendica esplicitamente la paternità di questa tipologia; in effetti essa è solo in parte spiegabile in base alle precedenti strutture ospedaliere toscane, che Antonio aveva studiato in un viaggio compiuto nel 1456, ed alle coeve esperienze lombarde. Si vedano in proposito A. Peroni, *Il modello dell'ospedale cruciforme: il problema del rapporto tra l'Ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze e gli ospedali lombardi*, in *Florence and Milan: Comparisons and Relations*, Firenze, La Nuova Italia, 1989, vol. II; P. Carpeggiani, *Congruenze e parallelismi dell'architettura lombarda della seconda metà del '400: il Filarete e Luca Fancelli*, e P. Foster, *Per il disegno dell'Ospedale di Milano*, entrambi in «Arte Lombarda», 38/39, 1973. Un'ipotesi suggestiva, e non inverosimile, riguardo ad influssi arabi sulla progettazione dell'edificio è quella di Ralph Quadflieg, *Filaret's Ospedale Maggiore in Mailand*, Università di Köln, 1981.

glia risalente agli anni della maturità anagrafica ed artistica spesi alla corte milanese, forgiato per omaggiare il mecenate<sup>7</sup>. Antonio Averlino, non ancora Filarete, si ritrae su entrambe le facce di essa. Da un lato, l'autoritratto di profilo di un uomo di età matura, il volto scavato da rughe, sbarbato, i capelli cortissimi, rivolto verso il lato destro e circondato da tre api, di cui una intenta a suggerire il miele da un fiore di un rametto di alloro; tutt'intorno al bordo, l'iscrizione 'ANTONIUS AVERULINUS ARCHITECTUS'. Sull'altro lato, una scena composta dalla raffigurazione dell'artefice stesso al lavoro, scalpello in mano, mentre incide il tronco di un alloro frondoso, scoprendo un alveare da cui sgorga liquido che va ad alimentare uno specchio d'acqua ai piedi dell'albero stesso. Su tutto domina, in alto a destra, un sole antropomorfo; intorno, l'iscrizione 'UT SOL AUGET APES SIC NOBIS COMODA PRINCEPS'.

Dalla scelta di questa tipologia di autorappresentazione emerge la figura di un artista-artigiano<sup>8</sup>, un 'artigiano emancipato' che viene dalla bottega e rivendica il proprio status di 'artifex', e non disdegna di raffigurarsi al lavoro, scalpello in mano, su di un umile sgabello. La presenza reiterata delle api sull'alloro si spiega con l'identificazione di questi insetti come animali operosi e 'virtuosi', in relazione all'appellativo scelto per sé di Filarete, amante della virtù; l'albero dell'arte, dunque, deve essere reso fecondo dall'operosità di un arti-

<sup>7</sup> Un primo autoritratto di Antonio Averlino di profilo, ispirato alle monete ed alle medaglie imperiali romane, è inserito nel battente sinistro della porta di san Pietro a Roma. L'interesse particolare degli umanisti per le medaglie antiche (che porterà al loro inserimento all'interno di dipinti ed edifici rinascimentali in qualità di marche dell'Antico) si spiega con la facilità di circolazione di questi oggetti; di qui la nascita, con Pisanello, della medaglia rinascimentale sul modello classico, e gli sviluppi del rapporto con l'antica numismatica da lui inaugurato, tra i quali spicca l'opera di Filarete 'medaglista degli imperatori romani'. In proposito si veda J. Spencer, *Filarete, the Medallist of the Roman Emperors*, in «The Art Bulletin», LXI (1979), ed E. Parlato, *L'iconografia imperiale*, in *Da Pisanello*, cit.. L'unico motivo di perplessità nell'identificazione dell'Averlino con il medaglista è l'assenza all'interno del trattato di ogni riferimento autobiografico in proposito. La medaglia-autoritratto di cui ci stiamo occupando, forgiata intorno al 1460, è oggi conservata nei Musei Civici di Milano. Lazzaroni-Muñoz citano l'esistenza di un secondo esemplare conservato a Londra.

<sup>8</sup> Ben diverso è l'approccio a questa forma d'arte da parte di Leon Battista Alberti, che sceglie piuttosto di rappresentarsi per enigmatici emblemi e motti classici nella medaglia ad opera di Matteo de' Pasti. Per l'analisi di questa medaglia, si veda Edgar Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1999 (IV ed.), pp. 283-288.

sta che ne sugge il nettare e lo propaga con il suo lavoro svolto in prima persona.

Le iscrizioni e l'iconografia della medaglia ci comunicano, da un lato, il desiderio dell'artista di essere identificato prevalentemente per la sua attività di architetto, anche se si rappresenta come uno scalpellino, ed allo stesso tempo ci descrivono i rapporti dell'artista con il suo mecenate, o meglio ci dipingono le aspirazioni di Antonio Averlino in proposito, poiché da quel che emerge dalle lettere a noi giunte e dalle cronache milanesi dell'epoca, le vicende professionali ed umane dello 'straniero' fiorentino alla corte di Milano furono tutt'altro che tranquille.

Antonio Averlino offrì il suo bagaglio di conoscenze al Signore di Milano dopo che il simbolico gesto di Brunelleschi, che all'epoca della costruzione della cupola di S. Maria del Fiore si era rifiutato di versare il consueto tributo alla propria corporazione, aveva chiuso definitivamente l'era di un sistema produttivo ormai obsoleto. D'altro canto, i tempi per un rapporto tra artista e committente in cui l'identità del primo fosse pienamente valorizzata e considerata nella sua autonomia non erano ancora maturi, soprattutto alla corte del condottiero milanese, e in una città ancora immersa nel gotico; l'immagine del mecenate-sole che con i suoi raggi nutre e beneficia le api e dunque l'artista non è che la prefigurazione e l'auspicio di un rapporto che solo nel Rinascimento maturo, e comunque soltanto in alcune circostanze felici, troverà compimento. Per il momento l'artista, nel nuovo sistema di produzione, riceve una sorta di investitura diretta e beneficia di un'elevazione del proprio rango, accedendo con pieno diritto al circolo degli intellettuali di corte, ma paga questo privilegio con una dipendenza diretta dal Signore che lo espone maggiormente ai rischi della sorte. La movimentata biografia di Filarete è in tal senso esemplare.

All'interno del trattato di architettura la descrizione del rapporto architetto-committente è modulata su toni idilliaci, e la relazione di forte intesa giunge al punto di suggerire rappresentare i due come una madre ed un padre, dal cui rapporto amoroso nasce l'edificio, anche se a volte dalle maglie di un rapporto idealizzato traspare la prosaica realtà delle difficoltà incontrate dall'artista nella capitale lombarda<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> «Il generare dello edificio si è in questa forma: che si come niuno per sé solo non può generare senza la donna un altro, così eziandio a similitudine lo edificio per uno solo non può essere creato, e come senza la donna non si può fare, così colui che vuole edificare bisogna che abbia l'architetto e insieme collui ingenerarlo, e poi l'architetto partorirlo e poi, partorito che l'ha, l'architetto viene a essere la madre

Il rapporto di intimità e confidenza tra architetto e committente si traduce in un'inedita forma dialogica per mezzo della quale l'architetto istruisce nell'arte di edificare il Signore e suo figlio, nella realtà Galeazzo Maria, che diverrà addirittura suo allievo entusiasta a partire dal settimo libro del trattato, e al quale l'architetto stesso, in virtù di un procedimento metaletterario, consegnerà i primi sei libri dell'opera per dargli le basi del mestiere. Il dialogo enfatizza il ruolo dell'artista come pedagogo che, con arte maieutica, induce i suoi interlocutori a scoprire il senso del fare architettura. La valenza pedagogica del trattato è chiaramente presente al suo autore, anche se spesso è sfuggita ai suoi recensori: la preminenza della lingua parlata all'interno di esso, soprattutto in forma di dialogo a due interlocutori, e la presenza di digressioni volte a mantenere viva l'attenzione dell'audience, manifestano il duplice scopo di dilettere ed istruire, usando artifici tipici del gusto letterario del secolo. Possiamo pensare questo intento pedagogico indirizzato a due destinatari ideali: il dedicatario dell'opera, che grazie agli ammaestramenti dell'architetto dovrebbe avvicinarsi all'ideale umanista del governante-filosofo, ed ogni occasionale fruitore dei lussuosi manoscritti, che non si troverà di fronte ad un'arida trattazione tecnica per specialisti, bensì ad un 'romanzo' illustrato di piacevole lettura<sup>10</sup>.

d'esso edificio. E così come la donna ancora senza l'uomo niente fa, così l'architetto è madre a portare questo ingeneramento, e secondo la sua volontà, quando l'ha bene ruminato e considerato e in molti modi pensato, debbe poi eleggere quello gli pare che sia più comodo e più bello secondo la terminazione del generante; e fatto questo, partorirlo, cioè farne uno disegno piccolo rilevato di legname, misurato e proporzionato come che ha a essere fatto poi, e mostrarlo al padre. (...) Si come la buona madre vuole bene al suo figliuolo, e mediante l'aiuto e sapere del padre s'ingegna che sia da bene e che sia bello e dalli buono maestro, perché venga valente e che sia laudato, così il buono architetto si debba ingegnare di fare il suo edificio bello e buono; e come la madre s'ingegna di trovare buoni maestri al figliuolo, così l'architetto debba trovare buoni maestri, come son quelli da muro e tutti gli altri che hanno a lavorare, se già il padrone non gl'impedisce, senza la volontà del quale lui sarebbe come la donna che contra la volontà del marito non può fare alcuna cosa; così è proprio a similitudine l'architetto». (Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato*, cit., libro II, pp. 40-41). L'architetto viene anche descritto come un innamorato per cui l'edificare è un 'piacere volontario' come l'amore, e le cure per l'edificio un'occupazione piacevole come una visita all'innamorata. Il trattato è costellato di similitudini che accostano l'edificio ad un essere umano, e tutta la teoria architettonica di Filarete, che in questa sede trascureremo, è impernata sull'importanza dell'elemento antropomorfo nella proporzione degli elementi e degli edifici. Per l'argomento si veda in particolare la bella monografia di Peter Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin, de Gruyter, 1963.

<sup>10</sup> In particolare, la struttura stessa dei libri finali dedicati al disegno lascia supporre una trasposizione letteraria di un reale rapporto docente-discente che avrebbe

### *Trattato in forma di romanzo*

Il trattato di architettura di Filarete costituisce un punto di svolta importantissimo all'interno del genere letterario a cui appartiene: ci troviamo infatti ad un tempo di fronte al primo trattato di architettura scritto in volgare, ed al primo trattato illustrato del Rinascimento. Questi due primati incarnati dall'opera suggeriscono, per quanto possibile, di articolarne l'analisi su due binari paralleli, che affrontino le problematiche legate alle scelte linguistiche ed iconografiche.

La novità assoluta riguarda la struttura letteraria, non soltanto per le scelte linguistiche e lessicali, ma anche per il tono adottato da Filarete, che si discosta nettamente dalla linea 'tecnicistica' costruendo una vera e propria trama ed un intreccio narrativo. Vitruvio ed Alberti articolano le loro opere in dieci libri nei quali la materia dell'edificare viene affrontata con un'aspirazione alla sistematicità ed all'eshaustività, mentre l'Averlino sviluppa una vera e propria narrazione in venticinque libri di ampiezza, contenuti e tono letterario disomogenei, giuntici attraverso il manoscritto noto come *Codex Magliabechianus*, conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze, sul quale è basata l'edizione integrale italiana del 1972, ed il *Codex Palatinus*, conservato nella stessa biblioteca, di cui le curatrici dell'edizione italiana si sono servite per controllare ed integrare testo ed illustrazioni<sup>11</sup>.

Bisogna includere tra i manoscritti derivati dal cosiddetto Medici, anche se sarebbe lecito considerarla un'opera autonoma, la traduzione latina eseguita nel 1484 da Antonio Bonfini d'Ascoli per Matia Corvino, Re d'Ungheria, oggi nella Biblioteca Marciana a Vene-

potuto aver luogo alla corte di Milano tra Filarete e Galeazzo Maria Sforza. Si veda in proposito A. Gambuti, *I 'libri del disegno': Filarete e l'educazione artistica di Galeazzo Maria Sforza*, in «Arte Lombarda», 38/39, 1973.

<sup>11</sup> Altri due codici della cui esistenza siamo a conoscenza sono il *Valencianus* della Biblioteca de la Universidad di Valencia del Cid, del quale però si sono da lungo tempo perse le tracce, e il *Trivulzianus* della Biblioteca Trivulziana di Milano, distrutto durante i bombardamenti aerei del Castello Sforzesco nel 1944, particolarmente interessante per le miniature delle iniziali di alcuni libri del trattato, che riprendono motivi iconografici della porta di san Pietro, e si può legittimamente supporre che riproducano illustrazioni dell'autografo filaretiano. Il manoscritto di riferimento è dunque il cosiddetto Medici, perché infine offerto e ridedicato a Piero de' Medici, il più vicino all'epoca di composizione del *Trattato* tra quelli pervenuti, nonché il più completo, preparato da uno scriba professionista a Milano, verosimilmente sull'autografo di Filarete piuttosto che sulla base della copia Sforzesca che era già entrata a far parte della Biblioteca Ducale.

zia, grazie alla quale il trattato accrebbe la sua diffusione durante tutto il Rinascimento<sup>12</sup>.

Il trattato di Filarete è un 'romanzo' articolato su tre piani, con un procedimento di *mise en abîme*: quello della realtà storica della Milano dell'epoca, sempre presente come modello all'interno dell'opera; quello della città 'ideale' di Sforzinda, che il narratore e protagonista, 'doppio' dell'Averlino stesso, si accinge a costruire per il proprio mecenate; infine quello della mitica Plusiapolis, ulteriore doppio letterario, città perfetta descritta all'interno di un libro d'oro che sarà rinvenuto nella fase dei lavori di edificazione di Sforzinda descritta nel quattordicesimo libro<sup>13</sup>.

Procedendo per schemi che rendano percepibile qualche aspetto della complessità dell'opera, possiamo aggiungere un'altra triade temporale: all'interno del trattato si intrecciano il gusto ed il rimpianto per l'antico, la descrizione del presente e la pianificazione di un futuro 'ideale' che ha le sue basi nello studio dell'antichità. I tre

<sup>12</sup> L'anomalia del percorso che vede il traduttore alle prese con la versione di un'opera volgare, complessa se non addirittura confusa, in una lingua normata ed erudita quale il latino umanistico, meriterebbe un approfondimento che investigasse i mutamenti inevitabili apportati, per necessità o scelta, al peculiarissimo registro linguistico filaretiano. Di certo il 'tradimento' operato nei confronti del tono complessivo dell'opera porterebbe l'analisi ad esiti sorprendenti; oltretutto, sia detto per inciso, un procedimento analogo potrebbe essere adottato per l'apparato iconografico dell'opera, che subisce una trasfigurazione significativa in questa edizione.

<sup>13</sup> Cfr. L. Grassi, *Sforzinda, Plusiapolis, Milano: città ideale, città del mito, città della storia nel trattato del Filarete*, in *Studi di letteratura francese XI. Le città ideali della letteratura*, Firenze, Olschki, 1985. Manfredo Tafuri, ne *La ricerca del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1992, ha proposto sotto un'altra angolazione una tripartizione condivisibile del trattato: il *piano ideale*, attraverso il quale l'opera si fa tramite di colloquio con la storia e l'antichità, assicurando la trasmissibilità delle esperienze; il *piano linguistico*, che definisce un 'codice' in grado di rispondere ai compiti del nuovo linguaggio artistico; il *piano dei rapporti di produzione*, che testimonia una nuova divisione sociale nel lavoro e una rivoluzione nel cantiere che vede sorgere la nuova figura dell'architetto-intellettuale. Egli iscrive Filarete, sulla base della definizione di Julius von Schlosser (*La letteratura artistica. Manuale delle fonti dell'arte moderna*, Firenze-Wien, La Nuova Italia-Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1924), nella categoria dei 'romantici del '400', a motivo di un uso dell'antico che è occasione di mitiche evocazioni; la città di Sforzinda si colloca quindi nella sua interpretazione tra dignità di un modello metodologico e divertita evasione in un mondo fantastico, occasione di riscatto di una *frustrazione* che porta Filarete a dar vita ad una creatura cartacea come surrogato di quei successi negatigli nella prassi, e in cui la situazione alla corte di Milano diventa oggetto di una rielaborazione in chiave fantastica.

tempi convergono in ugual misura in un'avventura dell'edificare che impegna l'architetto nella progettazione e nella rapida costruzione della città di Sforzinda.

Il passato compare all'interno del trattato *sub specie antiquitatis*<sup>14</sup>: l'antichità è vista come un unico tempo glorioso ed indistinto dal punto di vista cronologico, i cui monumenti, oggetto del nascente interesse archeologico, sono innanzitutto *simboli* da trasferire in un progetto urbano per conferirgli dignità. Un esempio del procedimento di ricontestualizzazione operato da Filarete è dato dal modo di affrontare la tematica degli edifici teatrali all'interno del trattato.

L'archetipo letterario del teatro tramandato dai classici greci e latini come momento di socializzazione indispensabile all'interno della città fa sì che gli umanisti, nel momento in cui la nascente passione archeologica porta ad un confronto diretto con le vestigia a lungo dimenticate di un passato remoto, non possano evitare di fare i conti con questo edificio misterioso ed affascinante<sup>15</sup>. Il teatro, come

<sup>14</sup> In realtà, non mancano all'interno dell'opera i riferimenti al recente passato, ma sempre visto in chiave negativa: il gotico, per Filarete stile 'moderno', è una 'praticaccia' portata in Italia dai barbari, e l'architettura ha seguito lo stesso iter delle lettere, per cui alla gloriosa antichità è seguito un declino stilistico, riscattato soltanto nel passato recente: «Egli è stato per questo: che come le lettere mancorono in Italia, cioè che s'ingrossarono nel dire e nel latino e venne una grossezza, che se non fusse da cinquanta o forse da sessanta anni in qua che si sono assottigliati e svegliati gl'ingegni, egli era. come ho detto, una grossa cosa; e così è stata questa arte, che per le ruine d'Italia che sono state e per le guerre di questi barbari che più volte l'hanno disolata e sogiogata» (Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato*, cit., libro XIII, p. 382). La polemica con il gotico rappresenta anche il contrasto dell'artista fiorentino con il gusto della corte lombarda: alla 'moda' del sesto acuto, che spèzza lo sguardo, viene contrapposta la bellezza e la naturalezza dell'arco antico a tutto sesto, che l'occhio può scorrere a piacimento senza interruzioni. Filarete tesse in più punti le lodi di Filippo Brunelleschi, «famoso e degnissimo architetto e sottilissimo imitatore di Dedalo, il quale risuscitò nella città nostra di Firenze questo modo antico dello edificare, per modo che oggi di in altra maniera non s'usa se none all'antica, tanto in edifici di chiese, quanto ne' pubblici e privati casamenti» (Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato*, cit., libro VIII, p. 227), ed è il primo a menzionarlo in veste di inventore della prospettiva.

<sup>15</sup> «L'idea di teatro esiste nella cultura prima dell'esistenza del Teatro e non nasce in funzione razionalizzatrice delle prassi (le supera, anzi, progettualmente): l'idea di teatro la si trova presente nella ricerca degli eruditi come idea necessaria all'ordine culturale, una metafora che fu reale, che appartiene ad una realtà modello; anche se tale idea non è ben definita nelle sue funzioni e prassi, è però un monumento della città antica, da far esistere e da riempire usando le prassi di spettacolo esistenti, adeguandole o inventandone di nuove. La parola, e l'idea, teatro la si trova e la si studia nei testi che tramandano la cultura antica e trapassa nel presente come

altrove il tempio, assume la valenza di 'forma simbolica', espressione dei valori urbani prima che di un contenuto spettacolare, e dunque argomento imprescindibile da affrontare nella costruzione di una nuova città, nonostante 'oggi non s'usano quelle magnificenze'<sup>16</sup>. Inseriti da Filarete nel primo libro del trattato in un elenco di *mirabilia* del passato oggi perduti improntato al modello retorico dell' *ubi sunt*, gli edifici per lo spettacolo ricompaiono nel dodicesimo, nel contesto del progetto della Sforzinda, come oggetto di una descrizione più dettagliata, ispirata ai modelli dell'antichità romana che Filarete aveva potuto conoscere direttamente durante il suo soggiorno presso papa Eugenio IV. La descrizione degli edifici è confusa e corredata da illustrazioni elementari e schematiche, ma l'architetto mostra di non preoccuparsi eccessivamente della loro destinazione e dell'accuratezza descrittiva, concentrando piuttosto la propria attenzione sull'edificio *in sé*; è il teatro come categoria architettonica dell'antichità dotata di elevata carica simbolica che lo affascina, e mentre in altri casi (l'ospedale, ma anche la prigione o gli ospizi per fanciulli e fanciulle) c'è una precisa volontà di istituire un legame tra forma e funzione dell'edificio, in questo caso la fascinazione è puramente formale e simbolica, data dalla valenza di un *monumentum* in grado più di ogni altro di istituire un rapporto con l'antichità.

Il presente della Milano della metà del Quattrocento è descritto con una vivacità che rende il trattato di Filarete un importante documento storico: ben lontano nello stile e nei contenuti dall'eloquio 'curiale' di un figlio dell'aristocrazia fiorentina ed umanista a tutto tondo quale Leon Battista Alberti, Antonio Averlino non è comunque un incolto che affastella sciocchezze e fantasie, accusa spesso formulata nei confronti di un'opera che sfugge alle catalogazioni<sup>17</sup>,

luogo culturale e civile della città e della società ideale, come metonimia della città, per fondersi poi con il problema dell'edificio e con la scena a prospettiva urbana, che è indicazione visualizzata dello stesso segno ideologico in cui consiste il luogo e il tempo del teatro». (F. Cruciani, *Teatro del Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 22). Le considerazioni sul teatro in Filarete non possono prescindere dal libro di Franco Ruffini *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1983, che si occupa in particolare dell'edificio della Casa del Vizio e della Virtù descritto nel diciottesimo libro del trattato. Si vedano inoltre le osservazioni di Raimondo Guarino su *Storiografia umanistica e spettacolo del Rinascimento*, in «Teatro e Storia», 19, 1997.

<sup>16</sup> Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato*, cit., libro II, p. 64.

<sup>17</sup> La complessità dell'opera filaretiana è completamente sfuggita al suo primo recensore, il solito Vasari che, pur attingendovi a piene mani per notizie sugli artisti e le tecniche dell'epoca, non le risparmia una feroce stroncatura giudicandola «per

bensi un ingegno poliedrico, un eclettico che non eccelle in nessuna delle arti cui si dedica ma ad ognuna reca un apporto innovativo. La forma letteraria del trattato è dunque l'espressione personalissima di un artista-artigiano che, attraverso molteplici esperienze pratiche di lavoro e contatti con gli intellettuali dell'epoca, innesta sulla conoscenza diretta della vita della gente comune una cultura curiosa ed asistemica che conferisce al suo scritto vivacità e piacevolezza e ne fa un prezioso documento di storia del costume.

Esemplare in tal senso è l'approccio di Filarete alla natura: il trattato, costellato di peregrinazioni bucoliche dell'architetto e dei suoi compagni di avventura, presenta descrizioni complesse del paesaggio nelle quali il tono aulico del letterato si alterna alle valutazioni pratiche del tecnico in cerca di materiali e luoghi adatti all'edificare; notevolissima è in particolare la descrizione di una cava di ferro e delle fasi di lavorazione del materiale contenuta nel sedicesimo libro. Filarete si dimostra un testimone tanto più prezioso quanto più dotato di immediatezza descrittiva e senso pratico nei resoconti di procedimenti tecnici, lavori di cantiere, ordinamento delle istituzioni cittadine; ma lo stile dell'autore sembra trovare il suo registro espressivo più autentico nel racconto di battute di caccia, divagazioni e momenti conviviali, di cui il trattato è costellato<sup>18</sup>.

lo più ridicola e sciocca». D'altronde, Vasari è in ottima compagnia, dal momento che, tra gli altri, Julius von Schlosser ha potuto tacciare Antonio di «erudizione da strapazzo» ed affermare che «questo pratico ostenta la veste letteraria umanistica, che egli non sa certo portare con il decoro e la dignità di un Alberti, e che è invece messa insieme abbastanza stranamente con toppe e stracci di ogni sorta» (J. von Schlosser, *La letteratura artistica*, cit., p. 130). È importante notare come sia esattamente questo faticoso connubio di intelligenza pratica ed umanesimo, vituperato dal recensore, a rendere per noi importante il trattato. Nonostante il giudizio negativo sull'opera nel suo complesso, lo Schlosser riconosce comunque il debito vasariano nei confronti delle notizie su artisti ed opere del primo Quattrocento in esso riportate. L'elenco delle stroncature all'opera letteraria dell'Averlino potrebbe allungarsi a piacimento, fino ad includere il poco lusinghiero interrogativo retorico di Ernst H. Gombrich riguardo al quoziente intellettuale di Filarete, formulato in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1973.

<sup>18</sup> Piero Camporesi si è occupato brevemente del trattato in un bel saggio sul paesaggio letterario italiano, nel quale Filarete è accomunato a Francesco di Giorgio Martini (1439-1502) e Vannoccio Biringuccio (1480-1537) per la capacità di lettura dei segni del paesaggio: «La molteplicità d'interessi pratici e di curiosità intellettuali di questi versatili trattatisti toscani (scultori ma anche pittori, architetti ma anche ingegneri di fortezze, esperti di miniere e di macchine ma anche fini modellatori del bronzo), fa supporre una convergenza sinergica fra operosità creativa e visualizzazione della realtà. Il loro modo di guardare la natura e di leggere il paesaggio costi-

I tempi si intrecciano: alla realtà della corte sforzesca, della campagna e della vita cittadina della Milano dell'epoca si sovrappongono progressivamente l'immagine della città del futuro imminente, la radiosa Sforzinda, e del passato riscoperto, la mitica Plusiapolis; passato e futuro si innestano l'uno sull'altro a definire l'immagine idealizzata, archetipica, della Città, trasposta in un paesaggio fertile e mite,

tuiva un patrimonio comune a tutto un ambiente culturale dove l'occhio del pittore, dell'architetto, dello scultore aveva del reale la stessa percezione paesaggistica di un curioso filosofo della natura, d'un cercatore di metalli o d'un tecnico minerario» (P. Camporesi, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, Garzanti, 1992, p. 24). L'attenzione di Filarete per il paesaggio si rivela, oltre che nelle descrizioni e nella ricorrente ambientazione bucolica, nella reiterata raffigurazione della natura nelle illustrazioni che corredano il libro, che peraltro trovano un precedente nella cura riservata a questo tema all'interno della porta di san Pietro. Il tema del paesaggio ci porta a focalizzare l'attenzione su di un punto oscuro che meriterebbe un approfondimento: in più passi l'autore cita un suo trattatello di agricoltura che egli intende presentare al Signore, dichiarando di averne già iniziato la stesura (libri XIX e XXI). Non sappiamo se Filarete scrisse veramente l'opera o se si limitò a progettarla; in ogni caso bisogna supporre una sua documentazione sull'argomento, tenendo conto anche del fatto che competenze in tal senso erano richieste all'architetto sin dai tempi di Vitruvio, al fine di operare una scelta oculata dei luoghi salubri ed adatti all'edificare. La conoscenza dei trattati agronomici latini spiegherebbe in parte l'attenzione costante di Filarete per il paesaggio; questa ipotesi è suffragata dall'importanza che questo genere di libri rivestirono per tutto il Rinascimento. Una conferma della verosimiglianza di un percorso che dai classici latini della materia, valide fonti di conoscenze tecniche in materia di terreni, paesaggi, materiali da costruzione e trattamento delle acque, giunga fino a Filarete, che di tutto ciò si è occupato prediligendo apparentemente l'osservazione del paesaggio e lo studio delle acque, viene dalla presenza nella biblioteca visconteo-sforzesca di Pavia (cfr. E. Pellegrin, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan au XVe siècle*, Paris, CNRS, 1955) di alcune pietre miliari della materia: il *De Re Rustica* di Marco Terenzio Varrone, del I secolo a.C., sicuramente noto a Filarete almeno attraverso la mediazione dei libri agronomici della *Naturalis historia* di Plinio, e redatto per di più in forma dialogica; l'*Opus agriculturae* di Rutilio Tauro Emiliano Palladio, del IV secolo d.C., che tratta anche di architettura e si ispira in parte a Vitruvio e Columella e presenta una curiosa struttura in cui i libri dal secondo al tredicesimo corrispondono ai mesi dell'anno, costituendo un vero e proprio calendario rurale; inoltre il *De agricultura* di Marco Porcio Catone, del II secolo a.C.; infine il trattato *Ruralia Commoda* di Pier de' Crescenzi, del '300, ispirato a Varrone, Palladio e Catone, nonché ad Alberto Magno per i libri sulle piante. Risulta stranamente assente dall'inventario della biblioteca quella che ai nostri fini sarebbe forse la testimonianza più interessante sull'argomento: il *De Re Rustica* di Lucio Giunio Moderato Columella, del I secolo d.C., il meno tecnico e nozionistico tra i trattati latini, ricco di particolari e digressioni, che conobbe grande fortuna nel Rinascimento soprattutto per il primo libro dedicato all'edificazione della villa, e fu addirittura tradotto in volgare da Pier Candido Decembrio alla corte sforzesca.

in cui l'edificare sulla base degli insuperabili modelli antichi forniti dal libro d'oro è un'occupazione dilettevole e rapida, senza complicazioni, ed il buon governo garantisce un proficuo rapporto con il committente, continua fonte di gioie ed onori per l'architetto.

### *L'immagine della città*

Il trattato di architettura di Filarete è da tempo noto a studiosi e semplici studenti della materia poiché contiene un'icona di grande impatto visivo, che è stata utilizzata per illustrare il concetto di 'città ideale del Rinascimento': la pianta stellare della città immaginaria di Sforzinda, la descrizione della quale occupa buona parte dell'opera<sup>19</sup>. Abbiamo già sottolineato la non piena pertinenza della definizione di 'utopica' per la città descritta da Filarete, per la quale sarebbe invece molto più calzante l'appellativo di 'città razionale', ricalcata sul modello della Milano dell'epoca per quanto attiene le istituzioni cittadine e la vita sociale, ma con in più una buona dose di ottimismo e di fantasia nella pianificazione. Prima della pubblicazione del testo integrale nel 1965, il trattato è stato prevalentemente considerato per l'aspetto 'utopico' di Sforzinda, ovvero il più evidente, ma anche il più superficiale, tra i livelli di lettura a cui l'opera può essere sottoposta. Il racconto dell'edificazione di Sforzinda presenta senza dubbio tratti riconducibili all'utopia, primo fra tutti il distacco temporale<sup>20</sup>, introdotto nel trattato attraverso l'espedito letterario

<sup>19</sup> La geometria perfetta della pianta della città, definita da due quadrati sovrapposti e ruotati di 90° a descrivere un poligono regolare di sedici lati inscritto in un cerchio, con porte e torri regolarmente alternate ed assi viari a raggiera, enfatizza a prima vista il carattere astratto dell'insediamento urbano (per il presunto carattere 'esoterico' del piano di Sforzinda come 'mandala di fondazione' cfr. G. Muratore, *Città rinascimentale e trattatistica estremo-orientale*, in *La città come forma simbolica. Studi sulla teoria dell'architettura nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1973). Quando invece si passa a considerare l'assetto interno della città e la disposizione degli edifici, emergono i lati più concreti, e a volte contraddittori, del piano filaretiano, che costituisce il prototipo dei successivi esempi di progettazione urbana multifocale (cfr. H. Rosenau, *The Ideal City. Its architectural Evolution*, London, Studio Vista, 1974).

<sup>20</sup> Per una definizione dei tratti distintivi dell'utopia di veda R. Klein, *L'urbanisme utopique de Filarete à Valentin Andreea*, in *Les utopies à la Renaissance*, Bruxelles-Paris, Presses Universitaires de Bruxelles - Presses Universitaires de France, 1963. Basterebbe il cinismo insito nella descrizione della prigione dell'Ergastolon, nel ventesimo libro, a farci capire quanto lontani siamo da una radiosa utopia. Si tratta di un carcere accessibile soltanto per via d'acqua e molto duro, nel quale

del rinvenimento del libro d'oro, che riguarda però la città di Plusiapolis, e solo di riflesso agisce sulla progettazione di Sforzinda<sup>21</sup>; è invece del tutto assente un altro elemento distintivo dell'invenzione utopica, l'isolamento spaziale che caratterizzerà, per fare l'esempio più ovvio, l'Utopia di Tommaso Moro. Risulta dunque più interessante e pertinente soffermarsi sui quei tratti della progettazione urbanistica filaretiana che rispecchiano situazioni reali della prassi dell'epoca e dell'organizzazione del cantiere a Milano o rappresentano anticipazioni di creazioni del Rinascimento maturo<sup>22</sup>.

Per quanto riguarda la prefigurazione di realtà urbane incentrate sul concetto di città ideale, basterà pensare ai celeberrimi progetti di Niccolò V per Roma e Pio II per Pienza, non meno 'fantastici' di quelli per Sforzinda e Plusiapolis, o addirittura a Palmanova, realizzata nel 1593 come prima città italiana radiocentrica. Le città cosiddette 'ideali' si possono dunque in realtà considerare città 'razionali', esiti ultimi di un processo per cui ad una città reale è concesso di compiersi pienamente secondo la propria natura senza incontrare ostacoli, oppure, con altro termine, la Sforzinda può essere considerata anche dal punto di vista urbanistico come città 'ideologica', strutturata in maniera radiocentrica per rispecchiare la convergenza verso il potere centrale del Signore e la 'civiltà dei palazzi' della corte di Milano<sup>23</sup>.

non è prevista pena di morte non per indole umanitaria bensì per considerazioni di ordine pratico: i detenuti possono lavorare duramente per il bene della città, i morti no.

<sup>21</sup> Il ritrovamento di un libro d'oro che contiene la descrizione della città di Plusiapolis viene raccontato nel quattordicesimo libro: ha inizio a questo punto del trattato un procedimento compositivo singolarissimo, una duplice narrazione che si protrae fino alla fine, intersecando e talvolta confondendo il racconto dell'edificazione di Sforzinda e la descrizione all'interno del libro d'oro di Plusiapolis, mitica città del passato. Lo stesso architetto si sdoppia, trovando un alter ego nell'*Onitooan Nolivera* (anagramma di Antonio Averlino) per patria *notirenslo* (fiorentino), artefice di Plusiapolis, mentre il figlio del Signore, Galeazzo, ha il suo corrispondente nel mitico re della città, Zogalia; tramite queste corrispondenze in forma di anagrammi, ognuno assume il doppio ruolo di personaggio vivente ed antenato di se stesso.

<sup>22</sup> È stato notato che, mentre gli aspetti formali e simbolici dell'impiano urbanistico di Sforzinda sono in gran parte debitori ad elementi lontani nel tempo, i dati storici ed il contesto socio-politico rappresentano l'idealizzazione di una realtà ben individuabile (L. Grassi, *Sforzinda, Plusiapolis, Milano*, cit.).

<sup>23</sup> «La città del principe deve essere una città-palazzo e, come il palazzo, deve concedere qualcosa all'edonismo, oltre che all'uso e alle esigenze della difesa armata. Deve cioè piacere: così si motiva la forma stellare, che è soluzione di grande effetto plastico, con le sedici strade percorse da canali, le piazze, le attività, le prospettive, le scenografie urbane che non sono mai monotone e comunque focalizzano tutte

In Filarete, all'istanza umanistica di ristrutturazione urbana e riassetto politico basato sulla divisione in classi si affianca una persistenza di modelli medievali; questa dialettica può essere agevolmente illustrata dalla dicotomia pianta stellare – piazza centrale, simboli rispettivamente del nuovo razionalismo urbanistico e della preesistente tendenza ad accentrare i palazzi del potere. Allo stesso modo alle corporazioni e alle organizzazioni di tipo medievale si sovrappone la figura del Principe del Rinascimento, con un attrito tipico dei principi dell'epoca: non utopia dunque, o come l'hanno definito molti critici, 'romanticismo', bensì riflesso delle contraddizioni di un momento storico di transizione. L'eredità medievale si innesta così sulla nuova sensibilità dell'Umanesimo nella scelta dello schema radiocentrico, per il progetto di una città non ideale, ma piuttosto razionale, alla cui definizione concorrono anche i monumenti e la letteratura dell'antichità, che proiettano nel futuro un corredo di simboli e miti da rielaborare e ricontestualizzare<sup>24</sup>.

sul centro, dove il principe siede. Vedremo che Francesco di Giorgio proporrà invece città munite, da arroccamento: ma non si tratta di città capitali. Si tratta invece di poli militari, distribuiti strategicamente sul territorio dello stato» (P. Pierotti, *Prima di Machiavelli. Filarete e Francesco di Giorgio consiglieri del principe*, Pisa, Pacini, 1995, p. 49). Per il rapporto tra regime politico e forma urbana si vedano, tra gli altri, gli studi di Carroll William Westfall, *The two Ideal Cities of the Early Renaissance: Republican and Ducal Thought in Quattrocento Architectural Treatises*, diss., Columbia University, 1967, in cui si analizzano in particolare i trattati di Filarete ed Alberti, e *La strategia urbana di Niccolò V e Alberti nella Roma del '400*, Roma, NIS, 1984, prosaica traduzione italiana dello splendido titolo *In this most perfect Paradise: Alberti, Nicholas V and the Invention of Conscious Urban Planning in Rome, 1447-55*, Pennsylvania State University Press, 1974. In particolare su Filarete, Loredana Olivato, *La città 'reale' del Filarete*, in «Arte Lombarda», 38/39, 1973.

<sup>24</sup> Il trattato è dunque un libro di modelli, ma non solo; esso espone i principi che regolano l'operare architettonico, ed ha una forte valenza pratica. Per applicare il suo ideale architettonico e decorativo, Filarete necessita di una situazione utopica nella quale sviluppare le sue tesi: «The cities of Sforzinda and Plusiapolis which derive from the educative aspect of the treatise are such that they could be applied in whole or in part to almost any situation. In this respect they parallel the ambitious schemes of Nicholas V for the Borgo Leonino, of Pius II for Pienza, or of Ludovico il Moro for Vigevano. In the treatise, as in these three examples, the will and the intellect were present; only the means were lacking. (...) Like the man, the writings, and the art of the time, the work is an unstable mixture of antiquity, the Middle Ages, and the fifteenth century. Filarete was not a 'correct' antiquarian any more than he was a visionary. His concern seems not to be with the Renaissance notion of *fama* or with the judgement of future generations. He was writing for his own time and for the society he knew. He probably would not consider his ideal city a Utopia peopled by perfect beings. His is rather a plan for action. The new art, the arte anti-

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

*La lingua del trattato*

Tentiamo ora di comprendere le condizioni dalle quali è scaturita la forma del trattato filaretiano. La trasmissione del sapere architettonico, che nel Medioevo avveniva in forma episodica ed asistemica, si compie nel Rinascimento attraverso uno strumento peculiare, nuovo ed antico ad un tempo: il trattato. Si tratta di una forma espressiva codificata, che può affermarsi soltanto al compimento di un lungo percorso di maturazione e decantazione attraverso il quale la disciplina acquisisce gli strumenti espressivi che la caratterizzano e garantiscono la trasmissibilità di un sapere: in questo caso, gli strumenti sono due, da un lato un lessico proprio dal punto di vista verbale, che costituisce dunque un'acquisizione *linguistica*, e d'altro lato un sistema di riferimento grafico, la messa a punto del *disegno di architettura*<sup>25</sup>. Sono appunto questi i due nodi che stiamo affrontando per parlare del trattato di Filarete: quello linguistico, con la scelta del volgare e della forma dialogica e narrativa, e quello grafico, con le favolose quanto fantasiose illustrazioni a corredo dei manoscritti.

Gli architetti-letterati dell'epoca condivisero un interesse per la teoria dell'architettura, e dunque un'aspirazione alla sistematizzazione ed alla trattatistica, ma l'assenza di premesse teoriche comuni, la diversa formazione e lo spiccato individualismo degli artisti li portarono a soluzioni estremamente variegata. Nel caso di Filarete ci troviamo di fronte ad un'opera composta alle soglie dell'età della stampa, in una lingua decisamente innovativa; esaminato attentamente dalla critica di questo secolo per quel che riguarda i contenuti tecnici ed ideologici, il trattato è stato generalmente sottovalutato nella sua qualità di opera letteraria, mentre l'analisi interna di esso fa affiorare una grande complessità linguistica<sup>26</sup>. Il testo, redatto in un fiorentino oscillante tra tradizione popolare e lingua letteraria, tra forme indigene ed importate, presenta un ampio campionario di va-

ca, can be realized by patron and architect now». (J. R. Spencer, *Filarete's Treatise*, cit., p. XXXVI).

<sup>25</sup> Vedi Roland Recht, *'Théorie' et 'traités pratiques' d'architecture au Moyen Age*, e André Chastel, *Les traités d'architecture à la Renaissance: un problème in Les traités d'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 1er au 11 juillet 1981*, a cura di Jean Guillaume, Paris, Picard, 1988.

<sup>26</sup> Cfr. A. Giaccardi, *Il lessico del trattato d'architettura di Antonio Averlino detto il Filarete*, Tesi di Laurea, Università di Firenze, A.A. 1952-3, e A. M. Finoli, *Il Filarete scrittore*, in *Studi di letteratura francese. XI. Le città ideali della letteratura*, Firenze, Olschki, 1985.

rianti linguistiche derivate dai dialetti nordici e latinismi un po' grezzi. Il discorso 'spurio' della prosa del trattato è un caleidoscopio di stili: si alternano o si mescolano brani in stile cortigiano, finalizzati ad un elogio del Signore che è un *topos* dell'Umanesimo letterario; parti modellate sull'eloquenza classica, con uso di artifici di retorica antica; parti dialogiche, influenzate dalla forma degli scritti platonici, che manifestano un intento didattico e ad una volontà di celebrare la concordia vigente a corte, espressa nel rapporto di fiducia e scambio tra il Signore e l'architetto che vede così sancito indirettamente il suo ruolo di intellettuale oltreché di progettista; brani caratterizzati da atmosfere goticheggianti, cortesi, che non mancano di evocare le immagini del tardo gotico di un Pisanello: scene venatorie, ambienti naturali idilliaci che richiamano certi affollatissimi dipinti gotici.

Lo stile del trattato si potrebbe considerare il corrispondente letterario delle scelte figurative della porta di san Pietro, in cui coesistono un ordinamento spaziale generale basato sull'immobilità caratteristica della ritmica imperiale romana, un'influenza dei nuovi modelli fiorentini per le singole sculture e un gusto dell'enciclopedia figurata tipico dei lombardi, con un forte retaggio gotico soprattutto nell'affollatissimo fregio a soggetto mitologico che funge da cornice. Anche in essa la caratteristica predominante è l'eclittismo, la commistione di stili; un *patchwork* che tanto è dispiaciuto ai critici d'arte di tutti i tempi che hanno preferito considerarla come un'opera di oreficeria su vasta scala piuttosto che come opera d'arte tout court<sup>27</sup>. Ancora, può aiutarci nella lettura del trattato il considerare l'approccio all'antico adottato dall'artista nella composizione della porta romana: i vocaboli individuali assunti direttamente sotto qualsiasi forma (un sarcofago, un dittico paleocristiano in avorio o quant'altro), ricomposti a San Pietro in una 'sintassi artistica' che porta alla riscoperta di una 'antichità non classica'<sup>28</sup>, hanno lo stesso valore delle opere d'arte e

<sup>27</sup> Eppure, malgrado la sua rigidità ed il suo stile 'paratattico' nell'impaginazione, la porta romana ad una lettura attenta rivela un messaggio articolato con grande maestria in una molteplicità di 'spazi' autonomi e giustapposti, dotati di straordinaria efficacia iconografica ed immediatezza espressiva: c'è lo spazio della religione, della politica, della città, della natura, del mito, della storia, della classicità, e perfino uno spazio 'privato' dell'artista: oltre all'autoritratto ed alla iscrizione a firma dell'opera, Antonio si riserva il retro per inserirvi un *divertissement* in cui egli stesso 'sfila' in una sorta di danza con i suoi collaboratori. Per questa anomala autorappresentazione, si veda, oltre ai già citati studi sulla porta nel suo complesso, L. Piola Caselli, *La storieta del Filarete dietro le porte di San Pietro*, in «L'Urbe», XLV (1982), 6.

<sup>28</sup> V. C. Seymour Jr., *Some Reflections on Filarete's Use of Antique Visual Source*, in «Arte Lombarda», 38/39, 1973.

dei monumenti dell'antichità enumerati ed evocati nel trattato, all'interno del quale vengono rifusi nella forma anche se non sempre nella funzione, per contribuire a formare l'immagine della città nuova, Sforzinda o Plusiapolis, di cui l'antichità costituisce imprescindibile garanzia di valore<sup>29</sup>.

Infine, la porta di san Pietro testimonia inequivocabilmente la conoscenza da parte di Antonio Averlino, già nel periodo romano, grazie ai contatti con gli umanisti della cerchia di Eugenio IV, dei principali testi di riferimento per lo studio della classicità, composti per immagini all'interno della porta: ad Esopo, Virgilio, Ovidio, Tito Livio e Valerio Massimo si affiancano i bestiari ed i salteri medievali, ed allo stesso modo l'immagine di Roma trasmessa dalla porta fa capo contemporaneamente all'antichità ed ai *Mirabilia* medievali. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, ma ciò che conta è rilevare il motivo conduttore di uno 'stile compromesso' proprio dell'Averlino, che caratterizza ogni forma artistica alla quale egli si dedica, dall'architettura<sup>30</sup> alla letteratura.

#### *Il disegno nel trattato*

La scelta di esaminare separatamente l'aspetto linguistico da quello iconografico, oltre ad essere dettata da motivi di ordine pratico, è giustificata dalla tipologia stessa delle immagini all'interno del trattato: scritto alla vigilia dell'età della stampa, esso è infatti corredato da immagini differenti in ogni copia a noi giunta, nessuna delle quali di mano dell'autore, e non vi è un rigore scientifico nella rappresentazione.

Le proporzioni degli edifici descritti all'interno del testo non sono, soprattutto per quanto riguarda gli alzati, rispettate nelle raffigurazioni di essi; l'immagine delle architetture filaretiane inserite nel

<sup>29</sup> Emblematico è in tal senso l'esempio già citato degli edifici teatrali, nonché la trasfigurazione del Colosseo come 'Tempio del Sole' in Casa del Vizio e della Virtù, e l'adozione dell'architettura del tempio.

<sup>30</sup> Non è qui possibile affrontare anche la questione della prassi architettonica di Filarete, 'straniero' a Milano chiamato a farsi portatore della nuova arte fiorentina (forse in base alla sola provenienza geografica? Non è chiaro perché lo Sforza gli abbia affidato rilevanti incarichi da architetto senza, per quanto ci consta, nessuna precedente esperienza nel campo) in una corte padana immersa nel gotico. Per le relazioni politiche ed artistiche tra le città di Milano e Firenze, si vedano gli studi contenuti in *Florence and Milan*, cit..

trattato ha una verticalità che è esclusivamente frutto del disegno, e non scaturisce dai testi, eppure è proprio questo 'orientalismo' dei torricini filaretiani, slanciati come minareti di una città fantastica, che ha maggiormente influito sull'immaginario degli artisti e dei critici del trattato<sup>31</sup>. Allo stesso modo, nella ricezione di Sforzinda

<sup>31</sup> Ci limitiamo a segnalare le osservazioni sull'influenza delle architetture 'ideali' di Filarete, contrapposte a quelle 'reali' di Alberti, all'interno del ciclo di Schifanoia (L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977). Ridisegnare gli alzati in base alle proporzioni indicate dal testo, dove possibile data l'imprecisione tecnica di molti passi, porterebbe ad esiti più in armonia con la teoria architettonica espressa verbalmente da Filarete stesso, ed evidenzerebbe assonanze più marcate con i campanili delle chiese lombarde e venete. Per quanto riguarda le piante, una tipologia ricorrente nel trattato è la croce greca per gli edifici di culto, in parte influenzata dallo studio degli edifici paleocristiani milanesi (in proposito si vedano J. Spencer, *Filarete and central Plan Architecture*, in «Journal of the Society of architectural Historians», XVII (1958), 3, e A. Rovetta, *Le fonti monumentali milanesi delle chiese a pianta centrale del «Trattato d'Architettura» del Filarete*, in «Arte Lombarda», n.s., 60, 1981). Inoltre, grazie al tramite dei resoconti di viaggio di Ciriaco d'Ancona ed alla stretta frequentazione con Filelfo a Milano, su cui ci soffermeremo più avanti, si deve riconoscere la primaria importanza del modello delle chiese greco-bizantine a croce greca (pur se Filarete non adotta la soluzione a cupole multiple caratteristica di questi edifici, limitandosi ad una cupola centrale), la cui tipologia si diffuse nell'intero Oriente. A queste influenze si affianca quella di Venezia: la città, la sua architettura e la conformazione urbana che la rende unica si affacciano a più riprese nell'opera di Filarete (la predilezione per la tecnica del mosaico, la descrizione di una 'casa in luogo pantanoso'). L'attenzione senza precedenti al trattamento delle acque, l'esempio splendido di san Marco e delle altre chiese, il ruolo stesso della città come avamposto della cultura bizantina ne fanno un centro di attrazione ideale per Filarete (cfr. L. Puppi, *Filarete in gondola*, e G. Dal Canton, *Architettura del Filarete ed architettura veneziana: analisi campione di un palazzo del «Trattato» filaretiano*, in «Arte Lombarda», 38/39, 1973). Attraverso tutti questi modelli Filarete riesce a sintetizzare l'immagine di un edificio cristiano, ma con ascendenze formali classiche. Il primo modello di chiesa a pianta centrale realizzato in Lombardia sarà quello di S. Maria di Guadalupe a Bressanoro presso Castelleone, edificata negli anni '60 del Quattrocento; pur non potendo stabilire se vi fu un coinvolgimento diretto di Filarete nel progetto, l'adozione di questa tipologia conferma un'elaborazione di temi da lui proposti negli stessi anni all'interno del trattato (cfr. L. Giordano, *Il trattato del Filarete e l'architettura Lombarda*, in *Les traités*, cit.). Un altro interessante spunto è costituito dalla presenza di temi iconografici filaretiani nella Cappella Colleoni di Bergamo. La facciata all'antica dell'Amadeo, la prima del genere in Lombardia, risente delle prescrizioni enunciate nel trattato; la policromia della superficie riecheggia i marmi più volte descritti da Filarete negli edifici della doviziosa Sforzinda; l'introduzione dei tondi con le teste imperiali ed i medaglioni vanno visti in parallelo con i tondi progettati per l'ospedale di Milano ed i ritratti imperiali del periodo romano dell'Averlino (cfr. R. Schofield, *Avoiding Rome: an Introduction to Lombard Sculptors and the Antique*, in «Arte Lombarda», n.s., 100, 1992). La pianta della cappella, infine, è una declinazione di

come città ideale ha indubbiamente avuto gran parte l'impatto visivo del disegno della pianta, che peraltro rappresenta il primo esempio di progetto di cerchia muraria stellare del Rinascimento, tipologia che avrà il suo apogeo con gli ingegneri militari del Cinquecento. In conclusione, il trattato sembra essere stato recepito molto di più dal punto di vista iconografico che non da quello testuale, anche in virtù delle sue caratteristiche materiali. Il formato scelto dall'autore è assolutamente tradizionale: un codice miniato ed illustrato, elegante opera d'arte di per sé, oggetto da collezione lontanissimo dalle esigenze di precisione ed efficacia a cui dovrebbe rispondere un trattato. L'opera di Filarete denuncia dunque apertamente la propria natura anomala: la scelta di illustrare un manoscritto con disegni di architettura, prima dell'età della stampa e prima che la disciplina del disegno architettonico fosse giunta ad una codificazione stabile, la espone automaticamente alla certezza della deformazione dell'immagine iniziale ad ogni passaggio di copiatura, ed implica necessariamente l'accettazione consapevole da parte dell'autore del fatto che per lo meno la parte grafica della propria opera venisse inevitabilmente ed immediatamente trasformata dal lavoro dei copisti. Ciò vale tantopiù per Filarete, di cui non possediamo l'originale autografo: al discorso 'aniconico, normativo e scolastico' di Leon Battista Alberti si contrappone questo depositario dell'eredità medievale che «affida il suo trattato ad un codice miniato: un manoscritto di lusso, che si rivolge necessariamente ad un pubblico diverso, e destinato ad altre forme di diffusione»<sup>32</sup>.

All'interno di tutto il trattato è presente un costante tentativo di mediazione tra la parola scritta e l'immagine<sup>33</sup>: l'architetto spiega,

quella della cappella commissionata nella chiesa di Sant'Eustorgio a Milano da Pigello Portinari, direttore del Banco Mediceo a Milano, edificio ampiamente descritto da Filarete nell'ultimo libro del suo trattato e per il quale l'artefice fiorentino prestò, se non la mano, di certo l'ingegno per la definizione del progetto e del ciclo iconografico (cfr. Joanne Gitlin Bernstein, *A Florentine Patron in Milan: Pigello and the Portinari Chapel*, in *Florence and Milan*, cit., e Ead., *Milanese and Antique Aspects of the Colleoni Chapel: Site and Symbolism*, in «Arte Lombarda», n.s., 100, 1992).

<sup>32</sup> La citazione è dal bel libro di Mario Carpo, *L'architettura dell'età della stampa*, Milano, Jaca Book, 1998, p. 140.

<sup>33</sup> Per approfondire il tema della mediazione tra parola ed immagine nel trattato, sarebbe estremamente stimolante intraprendere una ricerca sull'*ekphrasis* in Filarete (le basi metodologiche sono in Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford University Press, 1971). L'aspetto interessante è dato dalla possibilità di raffrontare l'influenza diretta di alcune opere sulla produzione di Filarete

espone a parole le sue idee al Signore, ma inevitabilmente giunge un momento in cui l'unico mezzo pertinente di espressione è il disegno. Ciononostante, le discrepanze tra testo ed illustrazioni sono inevitabilmente numerose, e ciò spiega come le illustrazioni del trattato possano aver avuto un'influenza forte sulla cultura figurativa del Rinascimento, anche quando il testo del trattato sembra essere stato dimenticato. Una delle caratteristiche dell'interpretazione del classicismo da parte del Rinascimento maturo sarà la standardizzazione degli elementi: sia nel testo sia nelle illustrazioni filaretiane questo tema non compare, anzi compare in negativo, quando nel primo libro l'autore descrive la creazione degli uomini come individui diversi l'uno dall'altro, e quando nell'ottavo rappresenta gli ordini architettonici<sup>34</sup>.

nelle arti plastiche, e in particolare nella porta di san Pietro, e le descrizioni di esse all'interno del trattato. La ricerca potrebbe partire dal ciclo della *Cronaca Universale* di Masolino a Monte Giordano (1430 ca.), di certa influenza su entrambe le opere. Un interessante studio che mette in luce il carattere 'ecfrastico' della porta di san Pietro è quello di Hellmut Wohl, *Papal Patronage and the Language of Art: the Pontificates of Martin V, Eugene IV and Nicholas V*, in *Umanesimo a Roma nel Quattrocento*, Roma-New York, Istituto di Studi Romani-Barnard College (Columbia University), 1984.

<sup>34</sup> «Altrettanto 'romantici' che le sue ricostruzioni antiquarie, i tre ordini greci di Filarete testimoniano una rinascenza classica ancora al riparo da ogni contagio tipografico. L'Europa aveva già conosciuto varie altre rinascite dell'antichità, ma il classicismo del quindicesimo secolo, a differenza di altri classicismi che lo avevano preceduto, era destinato ad associarsi ad una rivoluzione mediologica che non aveva precedenti. Senza la stampa, gli ordini classici dell'architettura rinascimentale avrebbero probabilmente condiviso la sorte degli ordini di Filarete; a metà strada fra il discorso e l'immagine, nozioni debolmente modellizzate e prive di un disegno riconoscibile, avrebbero nel migliore dei casi accompagnato la diffusione aleatoria di un manoscritto di lusso» (M. Carpo, *L'architettura*, cit., pp.145-6). Un altro primato di grande importanza ascrivibile al trattato Filarete è quello della prima rappresentazione grafica della costruzione di capanne da parte degli uomini primitivi, sulla base di una descrizione di Vitruvio (cfr. Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato*, cit., libro I, pag. 24, nota 2). Questo tema conoscerà grandissima fortuna iconografica durante tutto il Rinascimento, soprattutto nelle edizioni vitruviane, e compare anche nell'opera di Piero di Cosimo (1461-1521). Le assonanze di certi temi filaretiani con i suoi dipinti sono prevalentemente di atmosfera. La sensazione è quella di trovarsi di fronte a due spiriti affini. Non è un'ipotesi scientifica quella che stiamo formulando, ma l'assommarsi di coincidenze dà come risultato una possibile pista di ricerca: la costruzione delle capanne primitive in un dipinto di Piero richiama fortemente l'immagine del trattato filaretiano, come ha notato per primo Erwin Panofsky in *Studi di iconologia*, Torino, Einaudi, 1975 (I ed. orig. 1939). Oltre a ciò, il tema classico di Ercole al bivio, sviluppato architettonicamente da Filarete nella Casa del Vizio e della Virtù, torna in un pannello attribuito non unanime-

*Il clima culturale alla corte di Milano: Filarete e l'eredità greca*

La situazione italiana della metà del Quattrocento vede Firenze governata da un mercante appoggiato dalla borghesia, in un clima favorevole al superamento delle esperienze medievali, in piena fase di esportazione dei modelli dell'Umanesimo; invece Milano, come anche Mantova, che presenta in questi anni una vicenda politica ed artistica affine, è governata un guerriero, un capitano di ventura che ha ben presenti i modelli delle corti di un secolo precedente. Su questa eredità gotica si innestano i fermenti umanistici per lo più dovuti alla presenza di artisti ed intellettuali di altre città, che però faticano ad emergere, dando luogo a contrasti come quelli che si trova a vivere Filarete presso la corte di Francesco Sforza. Pur tenendo presente questa sommaria distinzione, non va sottovalutata (come ha notato la critica più recente, sradicando il pregiudizio di un'egemonia fiorentina<sup>35</sup>) l'importanza di Milano per la cultura dell'Umanesimo: l'antitesi tra una Firenze umanistica e a volte nebulosa ed una Milano più pragmatica ed orientata alla tecnica è una costruzione storiografica forzata, che non tiene conto invece degli strettissimi legami tra le due città. L'Umanesimo opera infatti in questo periodo in senso fortemente unitario in tutta Italia, senza che ciò annulli le differenze tra le varie declinazioni che assume in ogni corte.

Anche le polemiche antiflorentine da parte degli autori milanesi

mente a Piero, in cui compare un paesaggio 'moralizzato', tema ricorrente nei suoi cicli pittorici. Ed è proprio nell'attenzione per il paesaggio e per la rappresentazione degli animali che riecheggia maggiormente quel gusto 'nordico' più volte attribuito a Filarete. Ma la suggestione più vaga, ed allo stesso tempo più forte, è quella esercitata da un dipinto conservato oggi al John and Mable Ringling Museum of Art di Sarasota, raffigurante la costruzione di un edificio. L'attenzione di Piero di Cosimo per l'architettura (fra i suoi dipinti figura il celebre ritratto di Giuliano da Sangallo) si accompagnò certamente ad una conoscenza dell'opera di Vitruvio, e probabilmente questo basterebbe a spiegare le coincidenze che stiamo esaminando, ma resta il fatto che non si riesce ad immaginare raffigurazione più consona per la costruzione di uno degli edifici di Sforzinda (o addirittura della mitica Plusiapolis), con gli artefici alacramente impegnati in una fondazione ex novo, in un terreno vergine, irreali, anzi 'ideale', avvolto da un silenzio ermetico. Sulle origini dell'architettura e l'archetipo della 'casa' si veda anche J. Rykwert, *La casa di Adamo in Paradiso*, Milano, Adelphi, 1972.

<sup>35</sup> Cfr. in particolare A. Rovetta, *Filarete e l'umanesimo greco a Milano: viaggi, amicizie e maestri*, in «Arte Lombarda», 66, 1983; ed E. Garin, *Umanisti e filosofi nel Quattrocento a Firenze e a Milano. Convergenze e contrasti*, in *Florence and Milan*, cit..

dell'epoca sono per lo più esercizi retorici o dispute personali (o ancora, in campo letterario, echi di quel complesso di inferiorità linguistica di cui erano necessariamente affetti i letterati lombardi che, perduta la tradizione municipale di Bonvesin della Riva, oscillavano tra un recupero del latino e tentativi incerti in un volgare intessuto di fiorentinismi<sup>36</sup>) più che un orientamento culturale generale, poiché si riconosce nell'opera dei letterati in primo piano a Firenze (per tutti Leonardo Bruni) una comune matrice culturale.

Alla corte di Milano, pur non avendo una possibilità di emergere incontrastata come a Firenze, la nuova corrente umanistica si aggrega intorno a Platone, che invece a Firenze avrà un ruolo fondamentale solo sul finire del secolo, con l'Accademia Neoplatonica: Uberto Decembrio aveva collaborato a Pavia con il Crisolora alla prima traduzione della *Repubblica* di Platone già nei primi anni del secolo; non si era trattato di un'impresa particolarmente felice, ma aveva lasciato un segno indelebile nell'umanista che, intorno al 1420, scrisse un suo *De Republica* dedicato a Filippo Maria Visconti<sup>37</sup>. Già in quest'opera si delinea l'ideale figura di riferimento degli umanisti, un principe illuminato custode della pace e della giustizia da istruire tramite una versione aggiornata degli *specula principis* medievali ottenuta con il filtro della lezione platonica; è a questo stesso modello di governante, che sceglie attentamente i propri collaboratori in base al merito ed alla cultura piuttosto che ai privilegi di casta, che farà riferimento Filarete nel suo trattato.

È già stato osservato come per il nuovo tipo di intellettuale umanistico il regime politico di riferimento sia prevalentemente quello della Signoria, ritenuto più affidabile e più stabile al fine di una propria affermazione sociale rispetto alle libere ma instabili repubbliche<sup>38</sup>; questa preferenza è forse accordata senza un'adeguata valutazione dei rischi insiti nei rapporti con leaders politici fortemente accentratori. Comunque, non tutti gli artisti condivisero le difficoltà di Filarete, come dimostrerà l'esito ben diverso della vicenda di Francesco di Giorgio alla corte di Federico di Montefeltro.

Ancora a Milano, il figlio di Uberto Decembrio, Pier Candido, ritraduce l'opera platonica intorno al 1440, dopo aver già indicato

<sup>36</sup> Cfr. Antonia Tissoni Benvenuti, *I modelli fiorentini e la letteratura a Milano all'epoca degli Sforza*, in *Florence and Milan*, cit..

<sup>37</sup> Cfr. C. Vasoli, *La trattatistica politica a Firenze e a Milano*, in *Florence and Milan*, cit.

<sup>38</sup> Cfr. P. Pierotti, *Prima di Machiavelli*, cit.

nel 1435-6 nel suo *De Laudibus Mediolanensium urbis panegyricus* il riferimento al greco ed a Bisanzio come fondante per l'umanesimo milanese. A ciò si aggiunge lo straordinario numero di Greci presenti a Milano in qualità di maestri di lingua e propulsori culturali e, nel 1439, l'arrivo di Francesco Filelfo, greco di adozione.

Francesco Filelfo, nato a Tolentino nel 1398, giunse alla corte di Milano nel 1439, dopo aver trascorso molti anni (dal 1420 al 1427 circa) a Costantinopoli ed aver studiato presso i grammatici Crisolora e Crisococca ed il filosofo Gemisto Pletone, capo della scuola neoplatonica di Mistra. Fu anche sposato in prime nozze ad una Crisolora, e scriveva e parlava correntemente in greco. Egli, grazie alla sua vasta biblioteca, ricca di testi antichi portati da Costantinopoli, ed alla rete di amicizie che gli consentirà di invitare numerosi umanisti, rappresenterà per decenni il propulsore della cultura greca a Milano, e lascerà un ricchissimo epistolario a testimonianza dei fervidi scambi culturali dell'epoca. Benché Antonio Averlino lo raggiunga soltanto nel 1451, l'amicizia tra i due, della quale è difficile stabilire la storia, è già attestata da una lettera del 1447<sup>39</sup>. È stato verosimilmente ipotizzato un loro incontro a Rimini, alla corte di quel Sigismondo Malatesta che si trova al crocevia dei rapporti tra Gemisto Pletone, il Cardinal Bessarione, Filelfo e Ciriaco d'Ancona; e proprio l'amicizia di Filelfo con Ciriaco d'Ancona costituisce un *trait d'union* tra gli anni romani e quelli milanesi di Filarete dal momento che Ciriaco, oltre al ruolo di rilievo rivestito nella Roma di Eugenio IV (tra l'altro fu la guida dell'imperatore Sigismondo, a Roma per il Concilio, nell'estate del 1433 e seguì il Papa a Firenze, dunque prese parte in prima persona agli avvenimenti storici del papato di Eugenio IV descritti nei rilievi minori della porta di san Pietro), fu più volte ospite in Lombardia dove costituì un tramite importante per i rapporti con l'oriente attraverso i resoconti dei suoi viaggi<sup>40</sup>. Nel circolo sforze-

<sup>39</sup> Pubblicata in Lazzaroni-Muñoz, *Filarete, architetto e scultore*, cit.

<sup>40</sup> Ciriaco de' Pizzicolti (Ancona 1391-Cremona 1454?), discendente di una stirpe di mercanti, viaggiò sin dall'infanzia in tutto il Mediterraneo e pur non avendo studiato latino e greco, fin dal 1417 intraprese la copiatura delle iscrizioni antiche nelle quali si imbatteva. Nel 1421 il Cardinale Condulmer, il futuro papa Eugenio IV, diede inizio alla ricostruzione del porto di Ancona dando a Ciriaco il ruolo di supervisore economico dell'opera. Intrapreso lo studio del latino e ripresi i viaggi, cominciò a tenere i suoi *Commentaria* e ad inviare agli amici corrispondenze in materia di iscrizioni ed edifici antichi. L'eredità di Ciriaco, umanista mercante, è quasi completamente affidata a fonti secondarie, dal momento che i *Commentaria* sono verosimilmente da considerarsi perduti in seguito al rogo della Biblioteca Sforzesca di Pesaro ai primi del '500. Il ricordo dei suoi viaggi riaffiora nel recupero da parte

scò, Francesco Filelfo è un personaggio di rilievo, anche se spesso discusso per i numerosi intrighi intessuti a corte, per gli atteggiamenti provocatori e la spiccata venalità; scrisse dialoghi, trattati, numerose orazioni encomiastiche per i Signori di Milano, nonché un poema in versi, la *Sforziade*; insegnò il greco, sue sono tra le altre traduzioni di Plutarco, della *Ciropedia* di Senofonte e del *De flatibus* di Ippocrate<sup>41</sup>.

Negli stessi anni del suo sodalizio milanese con Filarete, confermato dal ruolo di spicco a lui conferito all'interno del trattato, Filelfo si interessò alle opere di Platone conservate nella biblioteca ducale di Pavia. Possiamo dunque individuare un tramite per la conoscenza di Platone. In particolare la *Repubblica* costituisce un precedente illustre per Filarete nel momento in cui si accinge a tentare di definire un nuovo sistema di rapporti di potere attraverso il dialogo tra l'architetto ed il Signore e la collaborazione con gli umanisti.

Fin dallo pseudonimo che Antonio Averlino sceglie per sé, 'amante della virtù' (e proprio l'*areté* è il soggetto dell'ultima parte delle *Leggi* di Platone), si evince che il greco è la lingua di riferimen-

degli artisti dell'epoca dei suoi disegni ed iscrizioni, nella corrispondenza fittissima e nell'enorme quanto sommersa influenza esercitata da Ciriaco nella rinascita del gusto per l'antico a Roma e poi nel resto d'Italia. Il suo nome è stato anche accostato al cosiddetto *Codice Marcanova*, conservato alla Biblioteca Estense di Modena, compilato nel 1465 dal padovano Giovanni Marcanova, studioso di filosofia e medicina, appassionato di antichità ed inserito nella cerchia degli umanisti veneti. Il codice, una raccolta dal titolo di *Quaedam antiquitatum fragmenta*, contiene, oltre che epigrafi, una serie di disegni di Roma antica, di ottima fattura ma che rivelano la mano di un artista forse più abile nelle miniature che non nel disegno architettonico. Sono state riscontrate marcate assonanze tra i disegni del Marcanova con quelli del trattato filaretiano, sia nello stile, sia nella raffigurazione di identici motivi desunti dall'antico e nella rappresentazione di edifici che ricorrono in entrambe le opere. La silloge epigrafica di Ciriaco è dunque confluita in una raccolta collettiva che rispecchia lo spirito dell'indagine archeologica dell'Umanesimo, trasmettendo un'immagine idealizzata di Roma antica nel momento in cui il primo Umanesimo si accinge a sacralizzare le antichità pagane e l'immagine dell'Urbe, come ha fatto anche Filarete nel suo lavoro alla porta del tempio della cristianità. Per Ciriaco d'Ancona ed i suoi contatti con Filarete si vedano Christian Huelsen, *La Roma antica di Ciriaco d'Ancona*, Roma, Loescher, 1907; Edward Bodnar, *Cyriacus of Ancona and Athens*, Bruxelles, Latomus, 1960; E. Parlato, *Il gusto all'antica*, cit., e S. Danesi Squarzina, *Eclisse del gusto cortese e nascita della cultura antiquaria: Ciriaco, Feliciano, Marcanova, Alberti*, in *Da Pisanello*, cit.; A. Rovetta, *Filarete e l'umanesimo greco*, cit.

<sup>41</sup> Per l'ipotesi dell'influenza di Ippocrate sull'idea di microcosmo in Filarete si veda in particolare S. Lang, *Sforzinda, Filarete and Filelfo*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXV (1972).

to; la conferma definitiva si ha, all'interno del trattato, nel ritrovamento del libro d'oro, repertorio di modelli mitici da imitare per la costruzione della nuova città di Sforzinda e quindi rappresentazione del culmine della sapienza in materia di organizzazione della società a tutti i livelli, che è scritto interamente in greco. Come abbiamo visto, con il rinvenimento del libro d'oro il piano della narrazione mitica e della realtà si avvicinano ed intersecano, anche grazie alla presenza del 'doppio' di Francesco Filelfo, traduttore del libro nel trattato con lo pseudonimo-anagramma di Scofrance Notilento, ed interlocutore privilegiato di Filarete in materia di classici nella realtà, nonché suo intermediario nella pianificazione di un ipotetico viaggio a Costantinopoli nel 1465.

È stata indagata l'influenza su forma e contenuti filaretiani di un nucleo specifico di dialoghi platonici: il *Timeo*, il *Crizia*, le *Leggi*. Il *Timeo* descrive come il divino demiurgo creò l'universo e l'uomo a immagine dell'universo; il *Crizia* è la descrizione di due città rivali, che include dettagli della loro planimetria ed organizzazione architettonica; le *Leggi* infine contengono una descrizione di città ideale in termini di leggi, sistema politico, società, struttura educativa ed economica. *Crizia* è il dialogo che più da vicino riguarda l'architettura, con la descrizione delle città rivali di Atene ed Atlantide, nove secoli prima della stesura del testo<sup>42</sup>.

Passando ad analizzare il legame con il *Timeo*, è stata notata soprattutto l'importanza attribuita per la prima volta da Filarete al motivo neoplatonico della *testa* dell'uomo intesa come modulo di riferimento per le proporzioni e parte più importante del corpo umano: solo in questo dialogo infatti, nell'episodio della creazione dell'uomo, è riservata altrettanta attenzione a questa tematica. Filarete istituisce con l'adozione di questa teoria un legame tra tradizione platonica, vitruviana e cristiana.

<sup>42</sup> Per le considerazioni su Platone ci basiamo in particolare su John Onians, *Alberti and Filarete. A study in their sources*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXIV (1971), p. 107: «Critias had the account from his ancestor Solon, who in turn heard it from the Egyptian priests, who possessed written records of that distant time. This mention of the survival of a written account of a lost civilization, complete with details of its architecture and organization, could have stimulate Filarete to introduce his golden book». Un'altra ipotesi sull'origine dell'idea del libro d'oro conduce a Diodoro Siculo, autore della *Biblioteca Historica*, citata più volte esplicitamente dall'Averlino, che costituirebbe una delle principali fonti per la matrice fantastica del trattato e «certo gigantismo architettonico che caratterizza i progetti filaretiani»; cfr. L. Grassi, *Sforzinda, Plusiapolis, Milano*, cit., p. 31.

Le rassomiglianze si fanno più evidenti dal punto di vista della struttura quando si passa ad esaminare le *Leggi*: in entrambe le opere si descrivono dettagliatamente le istituzioni educative per i fanciulli, enfatizzando l'importanza pedagogica delle gare e dell'addestramento intellettuale e militare. In entrambe inoltre sono presenti descrizioni di prigionie, e si dividono i luoghi di pena in tre sezioni per differenti categorie di criminali. La corrispondenza si allarga a comprendere una numerazione dei libri parallela, e porta a supporre che Filarete disponesse di una traduzione sintetica del dialogo platonico scritta da Filelfo<sup>43</sup>.

La scelta della forma dialogica nel trattato filaretiano dimostra dunque di avere radici profonde. Con un occhio a Platone, non si può condividere il giudizio restrittivo di chi vede nel dialogo solo un espediente per 'produrre maggiori particolari in una spiegazione, o narrativo, per far progredire l'azione, o ancora, stilistico, per interrompere l'esposizione con una nota diversa'<sup>44</sup>. Pensiamo invece ad una più profonda influenza del modello del dialogo platonico, lontano nella forma da quello filaretiano, ma vicino nello spirito alla 'maieutica' dell'architetto che conduce il Signore alla scoperta dell'arte di edificare; e saremo propensi ad ascrivere tutto il carattere 'greco' del trattato alla collaborazione di Filarete e Filelfo (ma l'ombra di Ciriaco d'Ancona non li abbandona), collaborazione che rappresenta un emblematico incontro tra uno studioso ed un artista, e precorre tanti altri rapporti simili del Rinascimento maturo. L'opera di Antonio ha dunque un carattere più colto di quanto sia apparso ai critici attenti soprattutto a stroncare l'opera per la sua 'bizzarria'<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> Onians, *Alberti*, cit., p. 109. Una corrispondenza ancor più puntuale tra le *Leggi* di Platone e il testo filaretiano è stata individuata attraverso l'analisi del brano relativo alla Casa del Vizio e della Virtù, nel quale si ha anche una ripresa del motivo dell'importanza della pedagogia nella scelta tra virtù e vizio sulla base di una citazione esiodica (e sappiamo che Filelfo era in possesso di un manoscritto contenente la *Teogonia* e *Le opere e i giorni*) che trova perfetta rispondenza in Filarete (K. Hidaka, *La Casa della Virtù e del Vizio nel trattato del Filarete*, in *Les traités*, cit.).

<sup>44</sup> A. M. Finoli, *Il Filarete scrittore*, cit., p. 57.

<sup>45</sup> «There were few indeed even of the most learned humanists who could have got more from Plato at this period. Ficino had yet to make his complete translation. All this explains the difference between the influence of Plato on Filarete and that of Cicero on Alberti. Alberti assimilates and applies much of the system of thought of the *De officiis*. Filarete takes from the *Critias*, *Timaeus* and *Laws* the structure of composition of his treatise, his didactic method and his major themes». J. Onians, *Alberti and Filarete*, cit., p. 111.

Alla luce di queste considerazioni, si può suffragare l'ipotesi che l'idea stessa di comporre un trattato di architettura sia stata suggerita a Filarete da Filelfo, suo maestro nello studio dei classici ed autore di una *Sforziade* in ventiquattro libri che ben si presta, fin dal titolo, ad essere accostata al trattato, e basata anch'essa sul modello degli autori greci.

L'umanesimo volgare del trattato di Filarete ha le sue basi in una conoscenza ed un trattamento asistematici e non scientifici delle fonti, rifuse in un intreccio che rende l'opera un *unicum* molto lontano dagli altri esempi di trattatistica architettonica. D'altronde, è l'autore stesso a dichiarare fin dall'inizio apertamente il suo intento:

Parrà forse la mia prosunzione a volervi narrare simili modi e misure, considerato che altri valentissimi uomini abbino scritto opere elegantissime sopra questa facultà, antichi e moderni, come fu Vetruvio, il quale un degno trattato intra li altri ne fece, e Battista Alberti, il quale a questi nostri tempi uomo dottissimo in più facultà è in questa molto perito, massime nel disegno, il quale è fondamento e via d'ogni arte che di mano si faccia, e questo lui intende ottimamente, e in geometria e d'altre scienze è intendentissimo; lui ancora ha fatto in latino opera elegantissima. Sì che per questo, e ancora perché non mi sono esercitato troppo in lettere né in dire, ma in altro più che in questo ho dato opera, per queste ragioni parrà la mia più presto temerità e prosunzione a volere narrare modi e misure dello edificare. Ma secondo volgare, e perché in questi esercizi mi sono dilettrato ed esercitato, come in disegno e in isculpore ed edificare e in alcune altre cose e investigare, quando tempo sarà, farò menzione. Per questo ne piglierò ardire, ché ancora credo che a quelli che non saranno così dotti piacerà, e quelli che più periti e più in lettere intendenti saranno leggeranno gli autori sopra-detti<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato*, cit., libro I, pp. 9-11.

#### Poscritto

Tra la bibliografia che ho potuto consultare dopo la chiusura del saggio, almeno due opere meritano una menzione. È stato pubblicato il testo integrale della traduzione latina del trattato: Antonio Bonfini, *La latinizzazione del Trattato d'Architettura del Filarete (1488-1489)*, a cura di Maria Beltramini, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2000. Nell'introduzione la curatrice indaga le trasformazioni subite dal registro linguistico dell'opera e dall'apparato iconografico, ed aggiunge importanti elementi alla conoscenza delle fonti del trattato. Inoltre, la monumentale opera *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di Antonio Pinelli, Modena, Franco Cosimo Panini, 2000, offre un'ottima schedatura fotografica della porta di Filarete, ed avvalorata la tesi 'comparativa', da me sommariamente esposta, tra le pagine del trattato e le ante della porta.

Francesca Bortoletti

## TESTI DI LETTERATURA PAVANA: STUDIO CRITICO SU UN'IDEA DI TEATRO

Il primo a raccogliere i testi di lingua pavana<sup>1</sup> sparsi in codici manoscritti o in stampe rarissime fu Emilio Lovarini<sup>2</sup>, offrendo, sul finire dell'Ottocento, un accurato apparato critico dell'allora quasi sconosciuta letteratura pavana, e dichiarando che quei testi «presen-

<sup>1</sup> Il dialetto pavano era propriamente la parlata del contado padovano. Ma con tale termine si intende una produzione dialettale che include un'area geografica, e quindi anche linguistica, molto più ampia.

<sup>2</sup> E. Lovarini, *Antichi testi di letteratura pavana*, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1894. Nell'antologia sono raccolti i sonetti di Marsilio da Carrara e Francesco di Vannozzo dal cod. 59, c. 13v, del Seminario di Padova, rubrica *Dominus marsilius de carraria ad f. v.*; i sonetti pavani e alcuni dei sonetti in veronese rustico di Giorgio Sommariva, riportati con il titolo di *Sonetti anteriori al 1470*, dal cod. Otello, n. 10, della Biblioteca Comunale di Udine, del sec. XV, intitolato *Poesie de' secoli XIII, XIV, XV*; i sonetti pavano-ferraresi, riportati con il titolo di *Scene contadinesche del 1400*, dal cod. 283, cc. 1r-19r della Biblioteca Universitaria di Bologna, intitolato *Rime di Ermete Bentivoglio* (1494). Una serie di sonetti, riportati con il titolo di *Poesie politiche del 1509*, dal cod. Marciano It. XI 66 (= 6730) e dal cod. Marciano Lat. XIV 243 (= 4070). Sempre dal cod. Marciano It. XI 66 sono ripresi un *Contrasto. Dialogo. Sacoman e Cavazon*. (c. 361v) e *L'Alfabeto dei villani* (c. 313v). Seguono i *Mariazi da Padova* e un frammento, tratti dal cod. Magliabechiano, VII 1030, della Biblioteca Nazionale di Firenze, contenente a c. 105v il IV *mariazo* che comincia: *Frotola de vilan*; alle cc. 111v-116v i due primi *mariazi* uniti e cominciano: *El mariazo da padoa* e alle cc. 118v-20r i primi 200 versi del primo *mariazo*. I *mariazi* si trovano anche nella stampa della Palatina, E. 6. 5. 3, n. 24, intitolata *Mariazo da Padoua con doi altri /Mariazi bellissimi et certi sonetti*, datata dal Lommatzsch 1492. Sono inseriti nella raccolta anche tre componimenti tratti dalla stampa della Palatina, E. 6. 5. 3, n. 11, col titolo *El contrasto del matrimonio de Tuogno e dela Tamia el quale e bellissimo & novamente composto da ridere & sgrignare etc. Item un bel Testamento de un altro vilan da havere a piacere, & El Pianto de la Tamia*. I tre componimenti si trovano con lo stesso titolo anche nella stampa dell'Alessandrina, XIII a. 37, n. 12. Conclude la raccolta la versione mutila della *Betia* del Ruzante, che il Lovarini indica con il semplice nome di *Commedia inedita* del Ruzante, dal cod. Marciano It. XI 66, cc. 228r-246r.