

Arte Lombarda

Nuova serie

155 | 2009 | 1

*Rivista quadrimestrale di Storia dell'Arte
fondata nel 1955 da Maria Luisa Gatti Perer*

Comitato Direttivo

Francesca Flores d'Arcais | Paolo Carpeggiani | Pierluigi De Vecchi | Alessandro Rovetta | Anna Maria Segagni

Direttore

Alessandro Rovetta

Collegio dei Consultori

James Ackerman | Bruno Adorni | Maria Grazia Albertini Ottolenghi | Ermanno Arslan | François Avril | Sylvie Béguin | Carlo Bertelli | Giorgio Bonsanti | Miklós Boskovits | Ernesto Brivio | Luciano Caramel | Liana Castelfranchi Vegas | Roberto Paolo Ciardi | Maria Grazia Ciardi Duprè | Luisa Cogliati Arano | Graziella Colmuto Zanella | Simonetta Coppa | Charles Dempsey | Maria Teresa Fiorio | Christoph L. Frommel | Ezia Gavazza | Creighton Gilbert | Luisa Giordano | JoAnne Gitlin Bernstein | Mina Gregori | Jean Guillaume | Mariusz Karpowicz | William Eugene Kleinbauer | Stefan Kummer | Santino Langè | Mariaclotilde Magni | Pietro C. Marani | Mario Marubbi | Bert Meijer | Peter Meller | Mauro Natale | Nancy Ward Neilson | John B. Onians | Carlo Paganini | Bruno Passamani | Luciano Patetta | Carlo Pedretti | Adriano Peroni | Lionello Puppi | Arturo Carlo Quintavalle | Isa Ragusa | Francesco Repishti | Giuseppe Rocchi Coopmans de Yoldi | Pierre Rosenberg | Marco Rossi | Maria Pia Rossignani | Richard Schofield | Gianni Carlo Sciolla | Gemma Sena Chiesa | Janice Shell | Andrea Spiriti | Francesco Tedeschi | Laura Tomea Gavazzoli | Roger Van Schoute | Ranieri Varese | Donata Vicini | Eiko Wakayama

V&P

Redazione: Cecilia Malovini, Giosuè Bonetti
Segreteria scientifica: Davide Dall'Ombra, Alessandra Squizzato
Progetto grafico e videoimpaginazione: Studio grafico Andrea Musso | Daria Pasolini
Stampa: Tipolitografia Solari, Peschiera Borromeo (Mi)

Finito di stampare nel mese di settembre 2009

Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 233 del 23 luglio 1975

Giudizi, opinioni e notizie riportati negli articoli impegnano esclusivamente gli autori
Tutti i diritti di riproduzione e stampa, anche parziali, di testi e fotografie sono riservati per l'Italia e per l'Estero

© Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore
L.go Agostino Gemelli 1, 20123 Milano

Redazione: tel.: +39 02 72343737; fax: +39 02 72342740; email: direzione.artelombarda@unicatt.it
Amministrazione: tel. +39 02 72342310 (2370); fax: +39 02 72342974; email: commerciale.vp@unicatt.it

Prezzo del presente fascicolo: per l'Italia € 75,00 - per l'Estero € 94,00

Abbonamento annata 2009:

Privati – solo carta: per l'Italia € 197,00 - per l'Estero € 233,00
– carta e online: per l'Italia € 236,00 - per l'Estero € 250,00
Enti – solo carta: per l'Italia € 197,00 - per l'Estero € 233,00
– carta e online: per l'Italia contattare per email l'Amministrazione - per l'Estero € 280,00

ISSN 0004-3443

I libri di Filarete

ULRICH PFISTERER

I libri hanno avuto un ruolo centrale nell'attività di Filarete. Per Antonio Averlino il loro significato è andato ben oltre il fatto che la stesura del suo *Libro architettonico*¹ lo abbia visto impegnato già dalla fine degli anni cinquanta fino al gennaio del 1464 (per i primi 24 libri) ovvero al 1466 (per l'ultimo libro dedicato ai Medici). Con questo *Libro* il nostro dapprima sperava di riacquistare il favore ormai in calo del duca di Milano Francesco Sforza e poi, una volta rivelatasi la vanità di tale progetto, modificò leggermente lo scritto per raccomandarsi alla protezione di Piero de' Medici. Il *Libro architettonico*, se da un lato riprende l'antico modello normativo di Vitruvio, sembra, al contempo, essere stato concepito in voluto contrasto con il famoso trattato *De re aedificatoria* del poco più anziano Leon Battista Alberti. Questo *Libro architettonico* contribuisce, infine, a fondare la nuova idea rinascimentale dell'*architectus doctus* riconosciuto dalla società e quella di un'urbanistica ispirata all'ideale antico². Filarete annunciò la com-

pilazione di altri libri di sua mano, tra cui un trattato di agricoltura (probabilmente, sotto diversi aspetti, un complemento ai suoi scritti di urbanistica) di cui pare avesse addirittura già ultimato due libri³. Ma in particolare proprio per le «cose difficile» dell'architettura e in modo specifico per le loro «misure» Filarete riteneva essenziali la loro formulazione, trasmissione e memorizzazione in forma scritta⁴. Inoltre, due suoi libri apparentemente enigmatici, il *Libro di Bronzo* ed il *Libro d'Oro*, descritti da lui stesso in punti cruciali del *Libro architettonico*, hanno il compito di riflettere e legittimare in una concentrata forma allegorica il significato del racconto, nonché ne costituiscono una vera e propria *mîse en abîme*. Obiettivi della fantasia architettonica di Filarete, che si lascia chiarire particolarmente bene con questi 'Libri nel Libro' e la loro dimensione allegorica, sono, accanto ad una promozione di se stesso quale *artifex doctus* ed alla glorificazione del duca di Milano, un sistema completo di virtù ed un parallelo 'piano educativo'⁵,

Ringrazio Berthold Hub e Matteo Burioni per diversi preziosi suggerimenti e Anna Sgobbi per la traduzione.

Abbreviazioni

Magl.: Codex Magliabechianus, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140;

FILARETE, 1972: Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di Architettura*, a c. di A. M. Finoli e L. Grassi, 2 voll., Milano 1972.

¹ Questo sembrerebbe il titolo scelto da Filarete stesso, assolutamente da preferire all'ancora diffuso e fuorviante *Trattato di Architettura*. Filarete rivolto al duca dice infatti: «Sì che non ti rincresca alcuna volta leggere o fare leggere questo architettonico libro, nel quale [...] troverai varii modi di edificare, e così varie ragioni di edificii in esso si contiene»; Magl., f. 1v (FILARETE, 1972, I, 7). In generale risulta fondamentale P. TIGLER, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin 1963. Per un riassunto della discussione sull'esatta datazione del testo ed importanti osservazioni su possibili mutamenti di piani, incongruenze e cambiamenti di intenzione si rimanda a V. VULPI, *Finding Filarete: The Two Versions of the «Libro architettonico»*, in *Raising the Eyebrow: John Onians and World Art Studies*, a c. di L. Golden, Oxford 2001, 329-339.

² Cfr. per esempio H. BAUER, *Kunst und Utopie. Studien über das Kunst- und Staatsdenken in der Renaissance*, Berlin 1965; F. CHOAY, *La règle et le modèle: sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris 1980; H.-W. KRUFF, *Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. bis zum 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit*, München 1989; A. TÖNNESMANN, *Erzählte Idealstädte von Filarete bis Ledoux*, in *Architektur wie sie im Buche steht: Fiktive Bauten und Städte in der Literatur*, a c. di W. Nerdinger, Salzburg 2006, 57-69; M. BURIONI, *Die Renaissance der Architekten. Profession und Souveränität des Baukünstlers in Giorgio Vasaris Viten*, Berlin 2008.

³ Magl., f. 1v (FILARETE, 1972, I, 7), 153v (II, 571), 173r (II, 637-638), 185v (II, 681-682). Riguardo la 'cultura libraria' a Milano in generale, si veda A. G.

CAVAGNA, *Libri in Lombardia e alla corte sforzesca tra Quattro e Cinquecento*, in *Il libro a corte*, a c. di A. Quondam, Roma 1994, 89-137. Tuttavia la stima a p. 107 circa la letteratura sull'agricoltura e le arti non mi pare del tutto esatta. L'importanza della *res rustica* proprio anche nel caso dei duchi non si manifesta solo nell'interesse verso gli autori antichi che trattano questo tema e nella diffusione del trattato di Pietro de' Crescenzi (M. AMBROSOLI, *Scienziati, contadini e proprietari: botanica e agricoltura nell'Europa occidentale, 1350-1800*, Torino 1992, 44-102). Giovanni II Bentivoglio, per esempio, attorno al 1475/1480 fa affrescare il castello di Bentivoglio proprio con scene legate all'attività agricola; si veda B. FURLOTTI, «Il ciclo delle storie del pane e i *Ruralium Commodorum Libri*: proposta per una lettura parallela», *Schede umanistiche*, n.s., 8 (1994), 139-163. Per la relazione di un umanista con i suoi libri si veda R. CARDINI, *Alberti e i libri*, in *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, a c. di R. Cardini, Firenze 2005, 21-35.

⁴ Questa la spiegazione nel Magl., ff. 46v-47r (FILARETE, 1972, I, 180-181) in occasione della disposizione al figlio del duca di scrivere ciò che aveva ascoltato. D'altro canto anche il duca vuole annotare in un libro tutte le misure necessarie per la costruzione di Sforzinda. Cfr. in proposito anche P. COEN, *Il Trattato di Antonio Averlino, detto il Filarete: il ruolo di Galeazzo Maria Sforza, i «libri del disegno» e la realtà socio-professionale di un architetto al servizio del principe*, in *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini e restauri*, a c. di M. Capella, I. Gianfranceschi e E. Lucchesi Ragni, Milano 2002, 233-245.

⁵ Gli argomenti più convincenti che permettono di leggere il *Libro architettonico* come manuale pedagogico per il duca e suo figlio nonché come «cammino della virtù» sono forniti da R. RINALDI, *Un sogno pedagogico da Filelfo a Filarete*, in R. RINALDI, *Libri in maschera. Citazioni e riscritture umanistiche*, Roma 2007, 205-241. Circa l'importanza dei manuali per il principe in Filarete per la prima volta in modo dettagliato S. LANG, «Sforzinda, Filarete and Filelfo», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 35 (1972), 391-397. Cfr. anche G. TOGNON, «Intelletuali ed educazione del principe nel Quattrocento italiano: il formarsi di una nuova pedagogia politica», *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Age – Temps Modernes*, 99 (1987), 405-433.

una specie di specchio del principe architettonico ed un disegno ideale della società, dove l'elaborazione letteraria si basa non solo su testi ed idee antichi, ma fundamentalmente anche su fonti (tardo)medievali. A favore di queste tesi, per le quali una discussione completa richiederebbe una presentazione alquanto più ampia, si forniscono almeno alcuni argomenti nei due seguenti paragrafi.

Il *Libro di Bronzo* e la Virtù di Filarete

Dopo aver introdotto la cornice narrativa del *Libro architettonico*, un convito serale in presenza del Principe durante il quale emerge la questione dell'importanza delle conoscenze di architettura, su cui si fonda anche la scelta della forma dialogica per la trattazione di contenuto elevato⁶, nei primi libri vengono spiegate l'origine dell'architettura e soprattutto questioni di proporzione. Nel quarto libro segue un'importante pausa narrativa con l'inizio della costruzione di Sforzinda accompagnata da una complessa cerimonia della posa della prima pietra⁷. Nella terra deve essere calata una «pietra di marmo» con la data ed i nomi del duca di Milano, del papa e dell'architetto; sopra di essa viene posata una «cassa di marmo» che funge da prezioso involucro per un «libro di bronzo», nel quale dovranno essere ricordati «le cose di questa nostra età» e gli uomini famosi, nonché alcune «moralità», ovvero *exempla*. Infine, è contemplato anche un corredo di sei vasi decorati con ornamenti allegorici ed ognuno contenente rispettivamente miglio e grano, acqua, vino, latte, olio e miele.

Pur rimanendo consapevoli delle nostre attuali conoscenze, piuttosto limitate, sulle cerimonie della posa della prima pietra nel Quattrocento, sulla loro simbologia nonché sull'apposizione di iscrizioni e sulle medaglie commemorative di tali avvenimenti⁸, va sottolineata non solo la fantasiosa complessità di questa cerimonia, ma anche la spettacolare novità dell'autocoscienza dell'artista che qui si manifesta. Sulle pareti esterne della cassa di marmo, infatti, dovevano essere scolpiti i lavori principali fino a quel momento eseguiti dall'architetto-artista: «Innella detta cassa di fuori è scolpite le cose degne da me ordinate e anche fatte, come furono le porte di bronzo antedette, e lo spedale di Milano, la chiesa di Bergamo, e così altre cose degne da me ordinate». Questi cataloghi di opere si trovavano *in nuce* già nei primi esempi di biografie di artisti e più tardi negli epitaffi funebri di artisti, come quello di Filippo Brunelleschi e dei fratelli Pollaiuolo⁹. Sicuramente non è un caso che proprio nell'area transalpina ci fossero già anche ritratti di capomastri/architetti, accompagnati da iscrizioni che elencavano i principali edifici da loro costruiti. All'origine di questa usanza c'era chiaramente l'eccezionale mobilità di questi professionisti, per cui l'erezione di edifici in più luoghi diventò segno di prestazioni e fama. Con i Parler e la loro cerchia, gli 'architetti' presentavano il progetto e si limitavano a sorvegliare i lavori principali e non erano perciò più tenuti a presenziare in modo permanente il cantiere, potendo così seguire più

lavori contemporaneamente¹⁰. L'espressione di Filarete nella quale specifica che le sue opere sono «da me ordinate e anche fatte» si inserisce all'interno di questa usanza sottolineando il compito progettuale rispetto a quello della sua esecuzione. In ogni caso anche le firme di Filarete sui propri lavori, con cui si fregia in particolare di essere l'autore delle porte di bronzo di San Pietro, e l'«autodescrizione» nel *Libro architettonico*, si allineano in questa tradizione del riferimento ad altre opere¹¹. Nei dipinti nella Casa dell'Architetto Onitooan Nolivera si sviluppano gli attributi caratterizzanti l'*inventor rerum*, dapprima l'opera principale rispettivamente dell'architetto, del matematico o dell'artista, ecc., poi, però, nel caso particolare di Fidia, un elenco preciso delle sue statue (in parte attribuite erroneamente): l'Atena Parthenos, la statua crisoelefantina di Zeus, i Dioscuri a Roma, la 'sua' Venere di Cnido, ecc.¹². Tutto questo veniva

⁶ M. JEANNERET, *A Feast of Words: Banquets and Table Talk in the Renaissance*, Chicago 1991, 113, mostra che durante queste conversazioni a tavola venivano trattati in tutti i loro aspetti in particolare temi elevati, mentre «monologue is reserved for entertaining stories that give rise to laughter or fantasy». Si vedano anche A. S. ENGINSOY, *The Visuality, Orality, Aurality of Filarete's Treatise on Architecture*, Ph. D. Diss., Cornell University (2002), in part. 99 s.; l'articolo di A. TÖNNESMANN in questo volume; e RINALDI, 2007, 218 ss. con rimando al significato dei *Convivia mediolanensia* di Filelfo.

⁷ *Magl.*, ff. 25r-26r (FILARETE, 1972, I, 103-106).

⁸ G. SATZINGER, *Baumedailles: Formen, Funktionen. Von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, in *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, a c. di G. Satzinger, Münster 2004, 97-137; N. STAUBACH, *Der Ritus der impositio primarii lapidis und die Grundsteinlegung von Neu-Sankt-Peter*, in *Sankt Peter in Rom 1506-2006*, a c. di G. Satzinger e S. Schütze, München 2008, 29-40.

⁹ G. TANTURLI, *Le biografie d'artisti prima del Vasari*, in *Il Vasari. Storiografo e Artista*, Firenze 1976, 275-298; G. ALBANESE - P. PONTARI, «De pictoribus atque sculptoribus qui hac aetate nostra claruerunt». Alle origini della biografia artistica rinascimentale: gli storici dell'Umanesimo», *Letteratura & Arte*, 1 (2003), 59-110. Per i monumenti E. OY-MARRA, *Florentiner Ehrengräber der Frührenaissance*, Berlin 1994, 99-115, e D. CARL, *Il ritratto commemorativo di Giotto di Benedetto da Maiano nel duomo di Firenze*, in *Santa Maria del Fiore: The Cathedral and Its Sculpture*, a c. di M. Haines, Fiesole 2001, 129-147.

¹⁰ Per maggiori dettagli B. REUDENBACH, *Künstlerlob und Künstlervita. Das Epitaph des hanns staimmezz (Hans von Burghausen) an St. Martin in Landshut*, in *Self-Fashioning – Personen(selbst)darstellung*, a c. di R. Suntrup e J. R. Veenstra, Frankfurt a. M. 2003, 137-154, e *Werkmeister der Spätgotik. Position und Rolle der Architekten im Bauwesen des 14. bis 16. Jahrhunderts*, a c. di S. Bürger e B. Klein, Darmstadt 2009.

¹¹ *Magl.*, f. 1r-v (FILARETE, 1972, I, 5-7).

¹² Circa il principio degli attributi spiega Filarete, *Magl.*, f. 151v (FILARETE, 1972, II, 563): «tenevano la maggior parte in mano dipinto l'opera che avevano fatta, cioè la più degna che avevano fatta». Cfr. anche *Magl.*, f. 154v (FILARETE, 1972, II, 575); su Fidia *Magl.*, f. 154v (FILARETE, 1972, II, 575-577). Su questo passaggio in breve E. HÜTTINGER, *Künstlerhaus und Künstlerkult*, in *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, a c. di E. Hüttinger, Zürich 1985, 9-48, qui 10 s. Sulle conoscenze circa gli artisti antichi si veda U. PFISTERER, «Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari. Zu Nachruhm und künstlerischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance», *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 26 (1999), 61-97; H. AURENHAMMER, «Phidias als Maler. Überlegungen zum Verhältnis von Malerei und Skulptur in Leon Battista Albertis *De pictura*», *Römische historische Mitteilungen*, 43 (2001), 355-410, e N. J. KOCH, «Phidias und Polyklet im Agon: Die neueren archäologischen und kunsthistorischen Forschungen zur Rezeption griechischer Bildhauer in der Renaissance», *International Journal of the Classical Tradition*, 11 (2004), 244-265.



1. Filarete: Codex Trivulzianus, Iniziale 'H' del libro II. Milano, Biblioteca Trivulziana, Ms. 863, perduto.



2. Filarete: Porta di bronzo, dettaglio del fregio, 1433-1445. Città del Vaticano, San Pietro.

però elencato solo in forma di testo: fino alla metà circa del Cinquecento non si ha notizia nemmeno del tentativo di una compilazione ed 'esibizione' delle opere, in modo reale o fittizio, di un artista rinascimentale in piccole riproduzioni. La «cassa di marmo» di Filarete, invece, si presenta come un singolare e personale 'museo in miniatura' che assicura la memoria e al contempo sottolinea il significato del maestro per l'edificio in via di costruzione¹³. Se il *Libro di Bronzo* registra dunque le «cose degne» del tempo sottolineando indirettamente che tra queste rientra anche l'incarico ducale per la costruzione di Sforzinda, il nostro intende reclamare per l'attività dell'architetto (e quindi in modo del tutto esplicito per se stesso) un significato altrettanto importante. Sebbene oggi non sia più chiaro cosa Filarete volesse intendere veramente quando, per spiegare il *Libro di Bronzo*, accenna ad aver iniziato un altro libro simile¹⁴, non ci sono dubbi che anche la stesura del *Libro architettonico* sottendeva un analogo duplice intento, ovvero la fama del duca e l'immortalità dell'artista. Tenendo conto di questa situazione potrebbero acquisire una nuova importanza i capitoli del perduto Codice Trivulziano, probabilmente la più antica copia conosciuta del *Libro architettonico*, che riprendono nei fregi a viticci motivi simili a quelli delle porte di bronzo di San Pietro (figg. 1-2). In tal caso non si tratterebbe, dunque, di una mera ripetizione di motivi antiquari, bensì della intenzionale ripresa di un repertorio di immagini da opere dell'artista (o anzi ancor meglio dell'opera più conosciuta di Filarete)¹⁵.

Pur rimanendo queste ultime osservazioni sul mutuo rapporto tra i due libri solo supposizioni, la copertina del *Libro di Bronzo* mostra tuttavia chiaramente che quest'ultimo va inteso come chiave di accesso al *Libro architettonico*. Infatti, secondo la

descrizione, sulla copertina del libro erano «scolpite», da immaginarsi distribuite sul davanti e sul retro, le personificazioni del Vizio e della Virtù, come Filarete stesso sostiene con orgoglio di aver inventato per la prima volta in questa forma¹⁶. Non solo l'autore ripete queste affermazioni in diversi passaggi del suo *Libro architettonico*, ma le immagini della Virtù e del Vizio sono collocate anche in luoghi centrali della nuova città da costruire¹⁷. Entrambe le personificazioni si trovano infatti nel monumento della posa della prima pietra, nella residenza ducale nella Loggia davanti alla grande sala delle udienze, sulla facciata della Casa dell'Architetto e ben due volte nella Casa della Virtù e del Vizio.

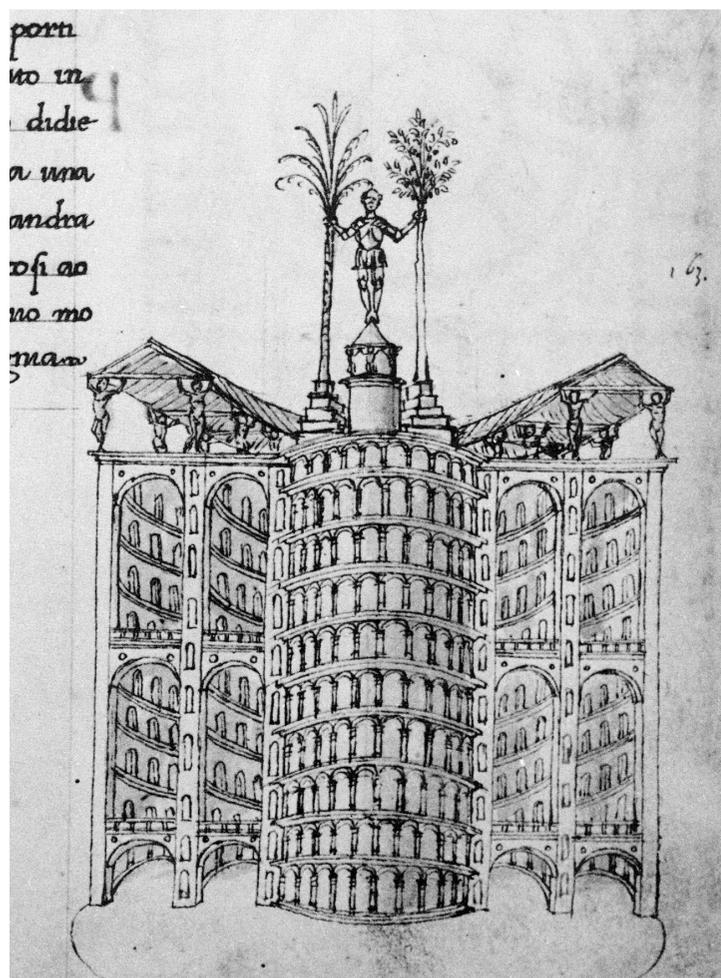
¹³ Una storia del catalogo delle opere in testo ed immagine non è stata ancora studiata in modo approfondito; cfr. per esempio G. SCHWEIKHART, «Bernardino India und die Idee des Künstlermuseums im 16. Jahrhundert», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 51 (1990), 123-130; *Paper Museums: The Reproductive Print in Europe, 1500-1800*, catalogo della mostra, a c. di R. Zorach e E. Rodini, Chicago 2005.

¹⁴ *Magl.*, f. 25r (FILARETE, 1972, I, 103). Qui Filarete, nonostante sembri riferirsi ad un altro argomento, allude probabilmente al *Libro architettonico*.

¹⁵ Per tutte le informazioni ed immagini disponibili sul Codice Trivulziano si rimanda a Antonio Averlino Filarete's *Tractat über die Baukunst, nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, a c. di W. von Oettingen, Wien 1890; M. LAZZARONI - A. MUÑOZ, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Roma 1908, in part. 238-240, e B. DEGENHART - A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, II, Berlin 1968, 571, fig. 819; sulle immagini adesso M. BELTRAMINI, «Le illustrazioni del Trattato d'architettura di Filarete: storia, analisi e fortuna», *Annali di Architettura*, 13 (2001), 25-52.

¹⁶ *Magl.*, f. 25r (FILARETE, 1972, I, 103).

¹⁷ *Magl.*, ff. 25r (FILARETE, 1972, I, 103), 68v-69r (I, 264), 143v (II, 535), 145v (II, 542), 147r (II, 547), 151r (II, 561-562), e 142v-143v (II, 532-535) per la descrizione generale del vizio e della virtù 'in sé'.



3. Filarete: Codex Magliabechianus, f. 144r. Casa del Vizio e della Virtù. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Cod. Magl. III.140.

Qui appaiono prima sulla Porta Areti e sulla Porta Cachi – che fungono da bivio interno all’edificio e conducono l’una nell’area del vizio («il luogo venereo», «le camere di Bacco, e ancora stufe e cocherie e simili esercizi appartenenti a simili luoghi di giuochi e baratterie, come è usanza») e l’altra in quella della virtù («università» con sette stanze per l’insegnamento delle sette arti liberali) – e poi come statua bronzea monumentale coronata sovrastante l’intero edificio. A partire dalla pubblicazione di Erwin Panofsky sull’*Ercole al bivio* del 1930, in cui le due porte vengono discusse e la figura monumentale viene riprodotta secondo l’illustrazione del Codice Magliabechiano, queste personificazioni di Filarete hanno riscosso notevole attenzione tra gli studiosi¹⁸. Nonostante questo interesse, però, alcuni contenuti fondamentali di cui sono portatrici queste figure e che si possono estrapolare dal testo di Filarete, non sono stati ancora considerati (figg. 3-4). Nel suo *Libro architettonico* Filarete pensa di rappresentare la Virtù «di per sé» e «in una sola figura» – e dunque non in una serie di virtù teologali e virtù cardinali – quale figura maschile «il quale fusse armato, e la sua testa era a similitudine del sole, e la mano destra teneva uno dattero e dalla sinistra teneva uno alloro; e stesce diritta su uno diamante, e di sotto a questo diamante uscisse una fonte d’uno liquore mellifico, e



4. Filarete: Codex Magliabechianus, f. 143r. Allegoria della Virtù.

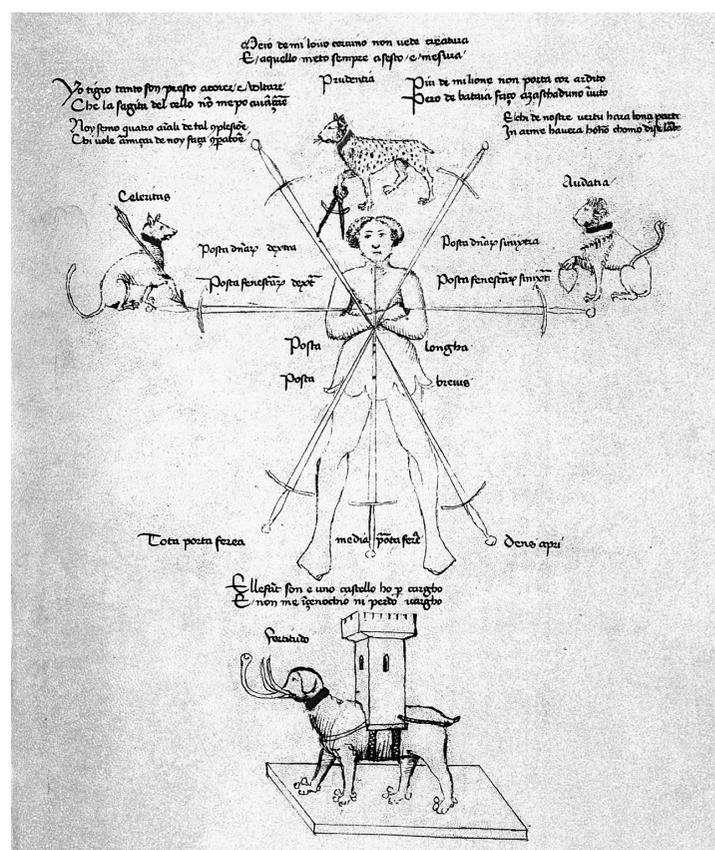
di sopra dalla testa la Fama»¹⁹. Nell’illustrazione del Codice Magliabechiano non compaiono gli accenni del testo al monte della Virtù su cui viene collocata la figura e alla grotta del Vizio ai suoi piedi. Più avanti Filarete ritorna a parlare

¹⁸ E. PANOFSKY, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig - Berlin 1930, 195. Di seguito si accenna solo ai contributi principali, dai quali si può dedurre la letteratura completa: E. SCHRÖTER, *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael. Die Schrift- und Bildtradition von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert*, Hildesheim - New York 1977, 157-163; F. RUFFINI, «L’«invenzione» umanistica del teatro: il «teatro» del Filarete», *Forum italicum*, 14 (1980), 311-355 (cf. F. RUFFINI, *Teatri prima del teatro. Visioni dell’edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma 1983, 23-60); M. FABIAŃSKI, «Ideal Musea in Filarete’s *Trattato*», *Biuletyn Historii Sztuki*, 47 (1986), 193-202; P. COEN, *L’Allegoria della Virtù di Antonio Averlino, detto il Filarete*, in *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del ‘400 romano*, a c. di S. Rossi e S. Valeri, Roma 1997, 283-295; G. SCHÜBLER, «Die Tugend auf dem Felsenberg». Eine Komposition Pinturicchios für das Paviment des Domes von Siena, in *Zeichen – Rituale – Werte*, a c. di G. Althoff, Münster 2004, 435-497; H. HUBERT, *Filarete – Der Architekt als Tugendfreund*, in *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, a c. di J. Poeschke, Th. Weigel e B. Kusch-Arnhold, Münster 2006, 31-54.

¹⁹ Magl., f. 143r (FILARETE, 1972, II, 533). Theodor E. Mommsen dimostra la presenza di questa idea già dal 1314 ed in Petrarca; TH. E. MOMMSEN, «Petrarch and the Story of the Choice of Hercules», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16 (1953), 178-192, qui 179 s.

della Virtù specificando che questa ed il suo monte sono sorretti da una serie di nove figure, le Muse, per cui anche i due monti ai lati della Virtù, sui quali si ergono rispettivamente una pianta di alloro ed un olivo e da cui «esce una fonte», vengono identificati come il monte d'Elicono e il monte di Parnaso²⁰.

Da Panofsky in poi è stato più volte rilevato che in questo disegno, a causa dell'erronea etimologia – confermata, tra gli altri, da Cicerone, Isidoro e Petrarca – la Virtù è rappresentata come figura maschile, la cui armatura segnala la prontezza a combattere tutte le ostilità esterne (e quindi conciliabile perfettamente anche con l'idea del *miles christianus*), e che il diamante con le sue eccelse proprietà di durezza, purezza, ecc. ricopre il vertice del monte della virtù, arduo da scalare. A complemento di queste osservazioni va aggiunto che gli eroi descritti da Virgilio nei Campi Elisi (*Eneide*, VI.660-665) compaiono in un'illustrazione delle *Hesperis* di Basinio da Parma, una lode in versi per Sigismondo Malatesta, proprio contemporanea al *Libro* di Filarete²¹. I guerrieri che si sono sacrificati per la patria, i sacerdoti e gli inventori delle arti sono rappresentati come gruppo di uomini, tutti armati, accompagnati da Apollo e dalle Muse, che implicano l'associazione dei Campi Elisi con il Parnaso. Infine, le ali della figura di Filarete, che non appaiono nella descrizione testuale, ma sono ben visibili nell'illustrazione, sono segni non insoliti per identificare il suo essere 'mobile' ed astratto-spirituale²². La Fama nelle sembianze di uno *spiritello* fornito di ali ed accompagnato da occhi ed orecchie altrettanto alati corrisponde, invece, solo in parte alle aspettative²³. Diverse proposte di interpretazione sono state fatte soprattutto a proposito della palma di dattero e della pianta di alloro, sul fiume di miele (che le illustrazioni completano anche con delle api) e sulla testa raggianti, probabilmente calva²⁴. In ogni caso i lettori del tardo Quattrocento erano in grado a tutti gli effetti di decifrare la struttura argomentativa di tali complesse personificazioni ed immagini allegoriche (ed apprezzarne al contempo la prova particolarmente esibita di erudizione dell'artista e della sua forza creativa). Paragonabile agli eroi virtuosi di Filarete sembra proporsi il perfetto duellante del *Flos*



5. Maestro Fiore dei Liberi da Premariacco: *Flos Duellatorum*, c. 1410, f. 17r. Allegoria del perfetto uomo d'armi. Codice Pisani-Dossi, perduto.

Duellatorum, redatto già nel 1410, che è anche circondato da figure (nello specifico animali) che rappresentano le qualità positive del protagonista (fig. 5)²⁵. I pensieri centrali dell'allegoria di Filarete sembrano poi essere ripresi e variati nel ritratto di Alberto III Pio da Carpi del 1512²⁶. Anche qui, infatti, pur tenendo conto delle debite differenze formali, viene evocata la salita di un signore rinascimentale dell'Italia del Nord lungo il cammino della virtù verso il Parnaso e al contempo viene celebrato l'apice della sua signoria che si manifestò, tra l'altro, anche in un'intensa attività di progetti artistici e architettonici.

²⁰ *Magl.*, f. 145v (FILARETE, 1972, II, 542). Qui Filarete modifica leggermente la sua prima descrizione sostituendo il dattero con un olivo.

²¹ Per la datazione dei tre manoscritti oggi conservati delle *Hesperis* tra il 1457 e il 1468 si veda O. PÄCHT, «Giovanni da Fano's Illustrations for Basino's Epos *Hesperis* with two Appendixes by A. Campana», *Studi Romagnoli*, 2 (1951), 91-111; per la miniatura si veda SCHRÖTER, 1977, 321 s. e fig. 77.

²² Ancora oggi manca una rappresentazione generale della storia della personificazione nel Quattrocento. Si rimanda quindi agli esempi in: A. ORTNER, *Petrarca's «Trionfi» in Malerei, Dichtung und Festkultur. Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf cassoni und deschi da parto des 15. Jahrhunderts*, Weimar 1998.

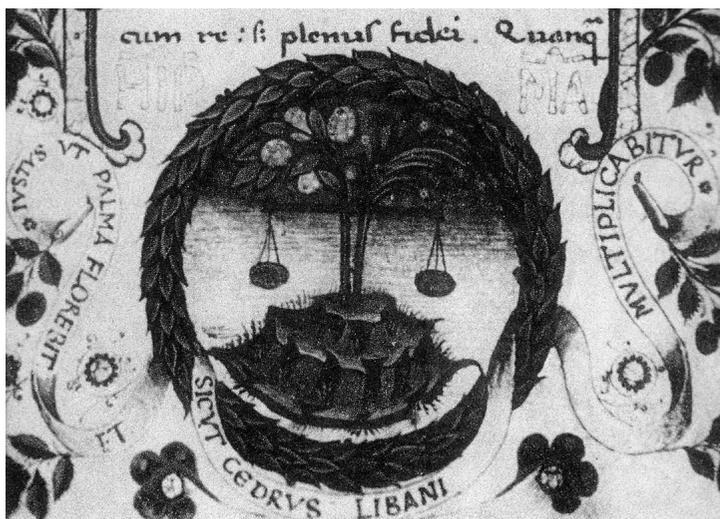
²³ Sulla figura della Fama si veda il recente intervento di B. KUSCH-ARNHOLD, *Bambaias Grabstele für Lancino Curzio und einige Bemerkungen zur Ikonographie der «Fama»*, in *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, a c. di J. Myssok e J. Wiener, Münster 2007, 213-223.

²⁴ Si veda la letteratura indicata nella nota 18, soprattutto la discussione in

COEN, 1997.

²⁵ *Flos Duellatorum in armis sine armis equester pedester. Il Fior di Battaglia di Maestro Fiore dei Liberi da Premariacco*, ristampa anastatica, a c. di F. Novati, Bergamo 1902, c. 17r, commento p. 207 s.; e la nuova edizione (basata su due codici supplementari) di M. MALPIERO, *Il Fior di battaglia di Fiore dei Liberi da Cividale*, Campofornido 2006, 475 s. In generale sul *serio ludere* di figure emblematiche nel Quattrocento si veda D. MARSH, «Visualizing Virtue: Alberti and the Early Renaissance Emblem», *Albertiana*, 6 (2003), 7-26, e U. PFISTERER, *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008.

²⁶ Il dipinto, oggi nella National Gallery di Londra, è attribuito a Bernardino Loschi ed è corredato da una scritta con versi dell'*Eneide* (VI, 724-747) sulla purificazione e la salita delle anime che si basano anche su idee neoplatoniche. In proposito SCHRÖTER, 1977, 311-325 e recentemente F. FRANGI, *Tra le due cime del Parnaso. Il ritratto di Alberto Pio alla National Gallery*, in *L'immagine del principe. I ritratti di Alberto III nel palazzo dei Pio a Carpi*, a c. di M. Rossi, Carpi 2008, 89-115.



6. Cicerone: *De senectute*, 1458, f. 3. Emblema dell'uomo giusto. Londra, British Museum, Add. 21984.

Per quanto fosse ricorrente anche a Milano la giustapposizione figurale di diverse specie di albero (o fronde) al cui centro si trova il simbolo di una virtù (fig. 6)²⁷, è comunque decisivo riconoscere che Filarete, a differenza di questa tradizione, intendeva visualizzare una triplice costellazione tematica costituita dalla palma di dattero, dalla pianta di alloro e dal fiume mellifluo (con tanto di api). Per poter giustificare tale affermazione è necessario partire da alcune precisazioni. Tra i virtuosi che godevano della formazione e superavano le prove della Casa della Virtù e del Vizio c'erano innanzitutto i letterati eruditi che, dopo esser saliti passando attraverso le stanze delle arti liberali e delle scienze ed aver acquisito un certo numero di ghirlande d'alloro, mettevano l'ultima di queste in testa al simulacro della Virtù sul tetto. Secondo l'idea di Filarete a chi, invece, si distingueva per virtù fisiche, veniva messa in testa, a seconda della disciplina sportiva e militare, come nell'antichità, una ghirlanda di quercia, pioppo, rostrata, vitalba, corniolo, gramigna, ginepro, bosso, ecc. o castagno. Inoltre, tutte le sorti di eccellenti «maestri d'arte» erano iscritte nel «libro del maestratico» e veniva loro donato un «segno» d'argento da portare sempre con loro²⁸. Questo elenco, dettagliato ma poco sistematico e interrotto da una lunga digressione sui vizi, termina con ampollose indicazioni circa l'addobbo di un cavaliere/condottiere, che poteva «portare in tre modi, cioè in uno stendardo, o voleva in su l'elmo, o in sul petto come cavaliere» e del cavaliere o forestiero che dopo aver vinto una giostra, cinto in capo con una ghirlanda d'alloro, con tanto di bandiera ed elmo con sopra «la virtù dipinta e scolpita» (probabilmente una variazione delle *tabulae* di antichi trionfi con rappresentazioni delle principali scene delle battaglie) tornava a casa sua «onoratamente accompagnato». La descrizione prosegue: «E così alli altri di meno qualità aveano secondo loro esercizio e sapere, chi aveva una palma di dattero, chi una d'alloro, chi d'ingegno aveva l'apo, e in questo modo erano ordinate e distribuite»²⁹. In un primo momento questa frase si presenta alquanto ambigua. Si potrebbe pensare che sotto il condottiero cinto d'alloro ci siano altri ranghi

sociali, gerarchicamente distinti, nell'ordine, da ghirlande di dattero, stranamente ancora da ghirlande di alloro, poi con il «segno» dell'ape per l'ingegno, ecc. Va notato che finora la palma di dattero e le api non erano state menzionate. Ora, tra gli antichi Greci il ramo di palma non era considerato un distintivo speciale, quanto piuttosto il riconoscimento generico per la vittoria in tutte le gare sportive, una tradizione ben nota nel Quattrocento³⁰. Si potrebbe allora avanzare l'ipotesi che Filarete con la sua triplice serie conclusiva non intendesse affatto una nuova suddivisione, quanto piuttosto comprendere e riassumere ancora una volta tutti i tipi di virtù: con la *palma di dattero* la virtù *fisica*, con l'*alloro* quella *intellettuale*, sia quella degli scienziati, e dei letterati, sia quella dei sagaci condottieri strateghi (e questa andrebbe dunque intesa come massimo riconoscimento quantunque venga menzionata solo al secondo posto nell'enumerazione) ed infine, con il segno delle *api*, quella *manuale*. A favore di questa supposizione si esprime anche la frase subito seguente che identifica quali responsabili della Casa della Virtù e del Vizio un rappresentante di ognuno di questi tre stati sociali: «Questo luogo quegli che l'avevano a governo erano solo tre, i quali uno di questi dottori, e un altro che d'armi abbia avuto onore, e l'altro sia pure di quegli artigiani i quali siano dotti e da bene»³¹.

Un'ultima obiezione a questa chiave di lettura potrebbe sorgere dall'associazione dell'ingegno agli 'artigiani'. Non s'intende affatto qui contestare che l'*ingenium* sia una caratteristica primaria anche degli umanisti. Ma proprio nel contesto dei trattati di macchine e di architettura (redatti soprattutto in volgare) l'*ingegno* acquista nel Quattrocento un significato particolare (e ad esso è anche collegata la designazione di *ingegnere*). Il termine sottende allora – e questo si riscontra più volte in Filarete come anche nel *De re aedificatoria* di Alberti – non ogni forma di forza mentale e talento intellettuale, bensì una specifica fantasia tecnica ed abilità manuale-meccanica³². Nel contesto della personificazione della Virtù di Filarete, questi insetti creativi e operosi rappresenterebbero quindi un'allegoria dell'artista-artigiano

²⁷ Cfr. la scritta tratta dal Salmo 91, 13 («IUSTUS UT PALMA FLOREBIT ET SICUT CEDRUS LIBANI MULTPLICABITUR»), l'immagine cifrata a mo' d'emblema con ramo di palma e di cedro, nonché la bilancia della giustizia al centro in un manoscritto del 1458 del *De senectute* di Cicerone copiato dalla tredicenne Ippolita Sforza, Londra, Brit. Mus. Add. 21984, f. 3. A questo proposito É. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan, au XV^e siècle*, Paris 1955, 364 e vol. II, *Supplément*, a c. di T. de Marinis, Firenze 1969, 47 e tav. 151b.

²⁸ *Magl.*, f. 148v (FILARETE, 1972, II, 552); cfr. ff. 138v-139r (II, 518-519).

²⁹ *Magl.*, f. 149r (FILARETE, 1972, II, 553).

³⁰ Per l'interpretazione della palma e del dattero si veda soprattutto FABIAŃSKI, 1986, e SCHÜBLER, 2004, 480-482.

³¹ *Magl.*, f. 149r (FILARETE, 1972, II, 553).

³² Che l'*ingenium* in Alberti sia sinonimo di invenzione tecnico-ingegneristica è dimostrato da L. KANERVA, *Defining the Architect in Fifteenth-Century Italy: Exemplary Architects in L. B. Alberti's De re aedificatoria*, Helsinki 1998, 133-137. Per l'uso di questo campo semantico anche in Giovanni Fontana cfr. per esempio E. BATTISTI - G. SACCARO BATTISTI, *Le macchine cifrate di Giovanni Fontana*, Milano 1984, 69 ss.

(senza perdere con ciò ed in altri contesti tutte le altre loro connotazioni umanistiche e politiche)³³. Questa interpretazione si può estendere anche alla nota medaglia-autoritratto di Filarete, dove la lettura allegorica chiarisce inoltre che la faccia solare della Virtù non solo rappresenta l'aspetto radioso della Virtù, ma potrebbe anche essere interpretata concretamente come elogio della virtù sforzesca i cui raggi riscaldano alberi ed api³⁴.

Inoltre la statua dell'eroe virtuoso armato e forte, che nella finzione letteraria del *Libro architettonico* si erge a simulacro della città di Sforzinda, permette ancora un'altra allusione al nome degli (S)Forza collegandolo in modo particolarmente stretto alle virtù di un *principe-condottiero* che nel 1450, al momento dell'assunzione del potere, aveva promesso di non dominare da tiranno stringendo con i cittadini un patto di obblighi reciproci. Così il panegirico lo lodava quale: «principe[m] potentissim[um] locupletissim[um]que et ob maximarum virtutum suarum splendorem non modo apud italicam omnem gentem sed in universo propemodum terrarum orbe celeberrim[um] [...] caesarem nostrum [...] ob eius inclytam ac nestoricam belli armorumque scientiam et virtutem»³⁵. La figura monumentale rappresenterebbe in questo contesto un segno delle qualità di Francesco Sforza ed, al contempo, anche un monito allo stesso. Ci si potrebbe addirittura domandare se la statua non avrebbe forse dovuto irradiare sull'intero territorio urbano i suoi benefici effetti, come una specie di 'fonte di virtù' sovrastante su tutto secondo la tradizione magico-medievale³⁶. E viceversa se la statua non appaia sostenuta dalla fila delle Muse sul monte come la meta allettante di un cammino ascetico verso la virtù, garante di saggezza, fortuna e fama³⁷. Se così fosse, la figura maschile coronata di raggi di Filarete andrebbe anche interpretata nel senso di una legittimazione rispetto alla precedente signoria, come voluto riferimento alle imprese dei Visconti, in particolare a quella dell'*A bon droyt* di Giangaleazzo con una colomba «radiantis solis in medio», ed alla 'raza' viscontea del Duomo di Milano, dove il sole raggiato annuncia una nuova età di giustizia e pace³⁸.

Infine, l'associazione tra Parnaso ed Elicona che Filarete introduce nella seconda descrizione del monte della Virtù avvicinerrebbe notevolmente la struttura della Casa della Virtù a quella del Colosseo, già interpretato come *Templum Solis* da una nota tradizione medievale. Inoltre così si concederebbe per la prima volta all'artista-artigiano ed alla sua propria forma di virtù l'accesso agli illustri monti di Apollo e delle Muse (un riconoscimento che rispecchia il repertorio figurativo delle opere di Filarete sulla «cassa di marmo»). La sostituzione della palma di dattero con l'olivo è da considerarsi una lieve incongruenza nel racconto. L'olivo qui è da interpretarsi non tanto quale attributo di Minerva e quindi simbolo di saggezza, quanto piuttosto quale segno di pace, tramite il quale Filarete può mutare le qualità guerriere di Francesco Sforza in virtù. In tal modo il vero scopo di tutte le guerre di Francesco sarebbe allora quello di portare e assicurare la pace. Il duca è dunque il 'pacis amator' per eccellenza e sotto la sua virtuosa egida apollinea possono fiorire anche Parnaso ed Elicona. Filarete riesce con argutezza a lodare le virtù militari del *condottiero-principe*, soggetto comune dei panegirici contemporanei atti ad

esaltarne il modello assoluto nello Sforza, trasformandole in premesse fondamentali alle virtù umanistiche, ed, al contempo, arriva a includere e rivalutare come imprescindibili altre attività, in particolare architettura e arti figurative³⁹.

³³ Un manoscritto di Vitruvio del 1463 copiato con sicurezza per Francesco Sforza presentava in copertina una decorazione con api; si veda G. HAJNÓCZI, «Il Vitruvio di Budapest e le sue origini milanesi», *Arte Lombarda*, 139 (2003), 9-12, qui nota 19 con rimando ad una descrizione del 1877: «Ils se distinguent par la reliure en veau (une en perchamin) sur la quelle il y a des bordures d'abeilles et le timbre en buste du Duc avec la legende Franciscus Sforza Mediolanensium Duc POMPP». Sugli inizi dell'impresa con le api creata da Filarete per se stesso si veda PFISTERER, 2002. Per un più ampio contesto interpretativo delle api: RINALDI, 2007, 232-237.

³⁴ Per la medaglia si veda M. WARNKE, *Filaretes Selbstbildnisse. Das geschenkte Selbst*, in *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Roma 1989*, a c. di M. Winner, Weinheim 1992, 101-112, e la relativa recensione di Enrico Parlato in: *Roma nel Rinascimento*, 8 (1992), 254-256, e HUBERT, 2006, 33-36.

³⁵ Così recita la lettera accompagnatoria di Bartolomeo Melzi a Galeazzo Maria Sforza in occasione di un elogio in versi di Francesco Sforza, in: Parigi, Bibliothèque Nationale de France, cod. lat. 8386, citato da G. MAZZATINTI, «Alcuni codici latini visconteo-sforzeschi della Biblioteca nazionale di Parigi», *Archivio Storico Lombardo*, 13 (1886), 17-58, qui 48 s.; cfr. a p. 52 s. l'espressione di Giovanni Stefano Cotta: «Tanta tibi Francisce nitet dux Sphortia virtus...». Cfr. anche H. GÜNTHER, *Sforzinda. Eine Idealstadt der Renaissance*, in *Alternative Welten in Mittelalter und Renaissance*, a c. di L. Schrader, Düsseldorf 1988, 231-258.

³⁶ Cfr. a proposito le osservazioni in *Picatrix: The Latin version of the Ghāyat Al-Hakīm*, a c. di D. Pingree (*Studies of the Warburg Institute*, 39), London 1986, 189 (IV.iii.1): «hic [Hermes primitus] autem domum fecit Solis. [...] Iste vero fuit qui orientalem Egypti edificavit civitatem [...], in qua quidem construxit castrum [...]. In circuitu vero civitatis ymagines diversas et quarumlibet manerierum ordinavit, quarum virtute virtuosi efficiebantur habitantes ibidem et a turpitudine malisque languoribus nitidi». Sul significato di astrologia e magia (con rimando a questo passaggio di *Picatrix*) si è occupata Maria T. Bartiromo nella sua tesi di laurea, di cui è apparso un breve riassunto intitolato «L'astrologia e l'architettura nel trattato di Filarete», in *Quasar*, 22 (1999), 141 s. Sulle possibilità di abbracciare con lo sguardo da una torre centrale un'area urbana si veda W. NEUBER, *Sichtbare Unterwerfung. Zu den herrschaftsstrategischen Raumvorstellungen in frühneuzeitlichen Idealstadtentwürfen und Utopien*, in *Politische Räume. Stadt und Land in der Frühneuzeit*, a c. di C. Jöchner, Berlin 2003, 1-22.

³⁷ Cfr. AGOSTINO, *De civitate Dei*, 5.12.3, cui rimanda già FABIAŃSKI, 1986, 196 s.

³⁸ Il sole raggiato dell'impresa di Giangaleazzo è interpretato da Francesco di Vannozzo quale simbolo del potere irradiato dal duca di Milano, cfr. FRANCESCO DI VANNOZZO, *Le rime*, a c. di A. Medin, Bologna 1928, 3-14. Per le miniature con il ritratto di Giangaleazzo incorniciato dalla corona di raggi di sole si veda E. W. KIRSCH, *Five Illuminated Manuscripts of Giangaleazzo Visconti*, University Park - London 1991, 19 s. Per il duomo P. SANVITO, *Il tardogotico del duomo di Milano. Architettura e decorazione intorno all'anno 1400*, Münster 2002, 162-179. Per la tradizione successiva dell'impresa viscontea cfr. gli esempi in M. ALBERTARIO, *La decorazione pittorica dei castelli di Milano e di Pavia nell'età di Galeazzo Maria Sforza*, in *Lombardia rinascimentale. Arte e architettura*, a c. di M. T. Fiorio e V. Terraroli, Milano 2003, 55-71.

³⁹ D. ZANCANI, «L'apparire di Francesco Sforza in una disputa tra il dottore e il milite», *Schede Umanistiche*, n.s., 2 (1991), 5-23. In un contesto più ampio C. BRINK, *Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, München - Berlin 2000, in part. 44-48 e 52-54; M. N. COVINI, *L'esercito del duca. Organizzazione militare e istituzioni al tempo degli Sforza (1450-1480)*, Roma 1998. Per un caso degli Este sotto alcuni aspetti simile cfr. M. A. MASTRONARDI, «... Redeunt saturnia regna? Città ideale ed età dell'oro nella Ferrara estense», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi della Basilicata*, 8 (1998), 153-181.

Rispetto alla Virtù, all'allegoria del Vizio è stata riservata un'attenzione minima:

Il Vizio in questa forma l'ho pensato: io fo una ruota la quale ha sette cardini, cioè sette braccioli che reggono il circolo d'essa ruota. E poi su questa ruota ci pongo a sedere una figura inuda in forma di satiro, e da una mano uno piattello di cose da mangiare e da bere e dall'altra uno tavoliere con tre dadi suvi; e come del diamante esce una fonte di liquore dolce, così di questo esce sette rivi di fango e di bruttura, dove che fanno una fonte d'essa bruttura dove giace uno porco⁴⁰.

I sette raggi e fiumi sono facilmente identificabili come simboli dei sette peccati capitali, mentre la figura nuda va identificata in particolare con *voluptas* e *gula*⁴¹. Ma il pensiero centrale per cui questa rappresentazione come quella della Virtù può essere definita «in una figura sola» (e quindi non una addizione dei sette peccati capitali) consiste nel rendere riconoscibili i singoli vizi tramite l'immagine della ruota sormontata da «una figura ignuda in forma di satiro» seduto quale risultato dell'azione onnipresente della Fortuna. Il 'vizio in sé' ovvero la causa del vizio per Filarete va dunque ricercata nel far dipendere la propria felicità dall'acquisizione di beni terreni. Per questo le personificazioni della Virtù e del Vizio appaiono sempre appaiate negli edifici: gli elementi dell'una hanno anche il compito di illuminare quelli dell'altra. Alla fugacità della Fortuna viene contrapposta la base quadrata di diamante sulla cui punta poggia saldo il rappresentante della Virtù. Il sole si oppone all'oscurità della grotta sotterranea. Infine, questa opposizione spiega probabilmente perché Filarete presenta la figura maschile della Virtù calva: la conquista della Virtù non dipende come nel caso della Fortuna/Occasio/Kairos dall'afferrare il ciuffo quasi irraggiungibile dei suoi capelli⁴².

Riassumendo, la novità della personificazione monumentale della Virtù di Filarete è che questa rappresenta per la prima volta una 'virtù in sé'. Essa non è suddivisa nelle sue specifiche forme, ma richiama in funzione attributiva le tre diverse forme di realizzazione sociale di questa *virtù perfetta*⁴³. Quale figura chiave sul *Libro di Bronzo*, nel palazzo ducale, nella Casa

dell'Architetto e nella Casa della Virtù e del Vizio, questa invenzione illustra inoltre che tale Virtù scaturisce essenzialmente dallo splendore solare di Francesco Sforza, che al contempo viene vincolato a questo ideale di virtù. Avendo, infine, Filarete inventato il simbolo centrale (e perciò avendo acquisito anche il diritto di esporlo nella sua casa), viene posto in particolare risalto il significato basilare dell'architetto e dell'architettura nella realizzazione del programma della Virtù di Sforzinda.

A questo punto, però, è doveroso riprendere un passaggio precedente del *Libro architettonico*. Alla fine del libro XVII alla vista della città di Sforzinda ormai ultimata in tutta la sua fantastica magnificenza, il duca vuole un edificio di «maggiore eccellenza e di più fama». Al che l'architetto chiede licenza di descrivere, come già fecero Ovidio, Stazio e Virgilio, la sua idea della Casa della Virtù, «le quali se a voi piacerà poi di farle, le farete; se none, lasceremole stare»⁴⁴. Grazie a questa particolare formulazione, che all'interno del racconto esalta una volta di più la finzione letteraria, diventa chiaro che con questa descrizione la Casa di Virtù acquista uno stato di gran lunga superiore rispetto agli altri edifici e che tale casa non era stata pensata necessariamente per essere realizzata nella cornice immaginaria di Sforzinda. La sua struttura stessa è duplice e ambigua: rimanda perciò al Colosseo sia come *Templum Solis* sia come 'teatro della Fortuna'⁴⁵. Allo stesso tempo dal testo traspaiono numerosi altri riferimenti ad una serie di *paper palace* tardomedievali che fungevano da simboli per il cammino dell'uomo verso la virtù e/o come complesse allegorie del sapere. Prima fra tutti la *Turris sapientiae*, un simbolo architettonico ampiamente diffuso dal tardo Duecento fino al Cinquecento, nella quale le fondamenta, le porte, le finestre, le scale, ecc. di una complessa costruzione a torre simboleggiano singole virtù, i comportamenti corretti e, in generale, l'ascesa verso la sapienza⁴⁶. Vanno poi menzionati anche il «nobile castello» di Dante nel quarto girone dell'*Inferno*, il palazzo della Fortuna di Christine de Pizan nel *Livre de la mutacion de fortune* o la *House of Fame* di Geoffrey Chaucer, che per lo meno in parte svolgono una funzione di *mise en abîme* del racconto

⁴⁰ *Magl.*, f. 143r (FILARETE, 1972, II, 533-534).

⁴¹ Su questa tradizione per esempio C. CASAGRANDE - S. VECCHIO, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino 2000.

⁴² Tuttavia nella panegirica italiana dei potenti dal 1443 sia nei testi che nelle immagini la presa tempistica del ciuffo della Fortuna viene usata anche quale simbolo di massima virtù. K. HEITMANN, *Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarca's Lebensweisheit*, Köln 1958. Nella cerchia degli Sforza Antonio Cornazzano compilò il trattato *De virtute et fortuna*. Per altri esempi di questa adattabile iconografia del secolo XV si veda soprattutto (ma senza menzione di Filarete) P. HELAS, «Fortuna-Occasio. Eine Bildprägung des Quattrocento zwischen ephemerer und ewiger Kunst», *Städte-Jahrbuch*, n.s., 17 (1999), 101-124; recentemente F. BUTTAY-JUTIER, *Fortuna. Usages politique d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris 2008.

⁴³ In modo simile Filarete correla i tre ordini architettonici a tre classi sociali, si veda J. ONIANS, «Filarete and the "qualità": architectural and social», *Arte*

Lombarda, 38/39 (1973), 116-128.

⁴⁴ *Magl.*, f. 142r-v (FILARETE, 1972, II, 529-530).

⁴⁵ C. CIERI VIA, *La Casa del Sole. Fonti e modelli per un'iconografia mitologica*, in *Le due Rome del Quattrocento...*, 1997, 245-253; per la descrizione del 'teatro della fortuna' si veda P. BRACCIOLINI, *De varietate fortunae*, a c. di O. Merisalo, Helsinki 1993; ed ancora W. LIEBENWEIN, *Quamdiu stat Colisaeus...: das Kolosseum als Bild der Welt*, in *Hours in a Library*, Zentrum zur Erforschung der frühen Neuzeit der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main, Mitteilungen, Beiheft 1, Frankfurt a. M. 1994, 7-22. Per i 'teatri del sapere' in forma di Colosseo posteriori del secolo XVI cfr. L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995.

⁴⁶ Cfr. per esempio M. EVANS, «The Geometry of Mind», *Architectural Association Quarterly*, 12/4 (1980), 32-55, e C. HECK, *L'Échelle céleste dans l'art du moyen âge. Une image de la quête du ciel*, Paris 1997, in part. 105 s.

cornice⁴⁷. Analogamente la Casa di Virtù elegge il monumento della Virtù a simbolo della città di Sforzinda, la cui struttura dal *lapis primarius* al palazzo ducale è caratterizzata da questa personificazione, la cui organizzazione segue il principio della Virtù ed il cui scopo consiste nella lode e nell'educazione dei suoi cittadini virtuosi: il reggente ed i suoi sudditi. L'inizio della costruzione della città, come lo segnalano la posa della prima pietra ed il *Libro di Bronzo* con la Virtù sulla sua copertina, trova il suo completamento nel progetto di una Casa di Virtù, sulla cui sommità si erge, a dominare tutta la città, la Virtù (nuovamente dunque il *Libro di Bronzo* ed il *Libro architettonico* si rimandano reciprocamente). Il complesso diventa monumento che onora e legittima la *virtus* sia del committente ducale che del suo architetto. Francesco Sforza, infatti, aveva tutte le ragioni di voler compensare la sua origine non nobile con un comportamento virtuoso⁴⁸ e Filarete cercò con il *Libro architettonico* di offrirgli un prezioso manuale sulle questioni riguardanti le virtù che per un principe comprendevano sempre anche l'architettura.

A tal riguardo i trattati di Vitruvio e di Alberti, che Filarete nomina all'inizio, forniscono solo uno spunto per la sua fantasia architettonica. Quale impresa realizzata ad onore e memoria del duca, il progetto di Sforzinda presenta diversi punti in comune con il genere epico e le ricostruzioni storiche dedicate agli Sforza, come si evince direttamente dal suo nome che rimanda agli *Sphortiadōs libros* di Francesco Filelfo, alla *Sforziade* (*De gestis Francisci Sfortiae*) in terza rima di Antonio Cornazzano o alle *Rerum Gestarum Francisci Sfortiae* di Giovanni Simonetta tradotte da Cristoforo Landino con lo stesso titolo di *Sforziade*⁴⁹. Ed anche il legame tra la fondazione della città, come progetto urbanistico ed architettonico, la presentazione di manuali per il principe e la prospettiva di utopie sociali ha evidenti corrispondenze con i dialoghi di Platone e con la notizia che l'antico urbanista ed architetto, Ippodamo da Mileto, fu anche filosofo politico⁵⁰, ma non solo. L'idea di assemblare il manuale per il principe, il cammino di virtù e l'illustrazione del ruolo dell'architettura e della città ben ordinata sono collegati fra loro già nel *De felici progressu* scritto da Michele Savonarola per Borso d'Este nel 1454-1461:

Hanno i principi nel suo governo a comandare come lo architeta nel fundar di la casa, che come l'architeta comanda che tal cosa sia cavata, quella sia rimossa, l'altra posta, e di somegliante, cussy fa il principio ne la ciptà, comandando questo e quello come artefice superiore, per biem fundare la ciptà di boni costumi e di bene e pacifico suo vivere, ad ogni cosa dendo ordine, come soleno li artificio ne le sue opere ordinare. [...] E per esser meglio inteso, dico che al principe tre cose haver gie conviene se vole la gente sua nel fine optato condurre, e sono virtù, scientia e beni esteriori, che 'l fine nel quale debbe il principe sua gente condurre è quietamente, beatamente, cum gran pace vivere. E adonca di bisogno che 'l principio sia virtuoso, adciò che come spechio di biem vivere, il populo, havendo tal exemplo, se drize in vivere pacifico, quieto e beato, che ciò far non se può senza virtù [...]. Apresso dico che i fioli d'i principi gi' è conveniente molto a sapere Geometria, il

⁴⁷ Con diversa focalizzazione, G. GOEBEL, *Poeta faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*, Heidelberg 1971; M. BRIDGES, «The Picture in the Text: Ecphrasis as Self-Reflectivity in Chaucer's *Parliament of Fowles*, *Book of Duchess* and *House of Fame*», *Word & Image*, 5 (1989), 151-158; M. CORTI, «La città come luogo mentale», *Strumenti critici*, 8 (1993), 1-18; D. COWLING, *Building the Text: Architecture as Metaphor in Late Medieval and Early Modern France*, Oxford 1998, in part. 83-108; CH. WHITEHEAD, *Castles of the Mind: A Study of Medieval Architectural Allegory*, Cardiff 2003, in part. 161-229; A. ARNULF, *Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert*, München - Berlin 2004. Cfr. anche il palazzo di Siface in Francesco Petrarca, *Africa*, III, vv. 91-110 (E. FENZI, «Di alcuni palazzi, cupole e planetari nella letteratura classica e medievale e nell'"Africa"», *Giornale storico della letteratura italiana*, 153 [1976], 1-229) e il più tardo *Castello della Fortuna* (al contempo fortezza di virtù) in ANTONIO FILEREMO FREGOSO, *Opere*, a c. di G. Dilemmi, Bologna 1976, 115-123, qui in part. p. 119 nel *Dialogo de Fortuna*: «ogni arco una gran torre sostenia / [...] / e opera ognuna d'esse un colosso era / mirabilmente d'oro fabricato, / posto in la cima in vece d'una sera; / [...] / Vitruvio mai non desegnò i più belli [capitelli] / alta è la torre da l'argenteo tetto / [...] d'una simmetria poste col compasso / ne l'otto facce di la torre magna / stanno figure di prezioso sasso: ...». La *Tabula Ceбетis*, nella quale compaiono anche il cammino della virtù, le *artes liberales* e i vizi, fu noto probabilmente solo dopo Filarete; cfr. R. SCHLEIER, *Tabula Ceбетis oder «Spiegel des Menschlichen Lebens / darin Tugent und untugent abgemalet ist». Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin 1973. Un altro caso di testi tardomedievali francesi con rilevanza per Filarete ha indagato H. KEUTNER, *Hektor zu Perde. Eine Bronzestatue von Antonio Averlino Filarete*, in *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963*, a c. di W. Lotz e L. L. Möller, München 1964, 139-156.

⁴⁸ Cfr. *Knowledge, Goodness, and Power: The Debate over Nobility among Quattrocento Italian Humanists*, a c. di A. Rabil, Jr., Binghamton NY 1991.

⁴⁹ G. IANZITI, *Humanistic Historiography under the Sforzas*, Oxford 1988; K. LIPPINCOTT, «The Neo-Latin Epics of the North Italian Courts: An Examination of "Courtly Culture" in the Fifteenth Century», *Renaissance Studies*, 3 (1989), 415-428; A. TISSONI BENVENUTI, *La letteratura dinastico-encomiastica a Milano nell'età degli Sforza*, in *Milano e Borgogna. Due stati principeschi tra Medioevo e Rinascimento*, a c. di J.-M. Cauchies e G. Chittolini, Roma 1990, 195-205; VULPI, 2001, 336 s. Filarete si propose di fornire un'alternativa iconografica alla letteratura encomiastica degli Sforza già con un piccolo rilievo di bronzo su cui è rappresentata una lotta tra toro e leone davanti ad una pianta di alloro con un'ape (San Pietroburgo, Ermitage); U. PFISTERER, *Ingenium und Invention bei Filarete*, in *Nobilis arte manus. Festschrift für Antje Middeldorf Kosegarten*, a c. di B. Klein e H. Wolter v. dem-Knesebeck, Dresden - Kassel 2002, 265-289.

⁵⁰ Su Ippodamo da Mileto cfr. Aristotele, *Politica*, 2.5.2; Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, IV, 1 (*L'Architettura*, a c. di G. Orlandi e P. Portoghesi, Milano 1966, 266 s.); e B. FAZIO, *De viris illustribus liber*, a c. di L. Mehus, Firenze 1745, 59: «Civitem voluit sapiens ille Hippodamus Milesius, ut Aristoteles tradit, eam, quae esset bene constituta, ex triplici genere hominum constare: opificibus, militibus, colonis; et eam, quae ita constituta esset, non dubitabat stabilem atque optimam fore». Quantunque la suddivisione di Filarete in reggenti/soldati, dottori e artigiani/artisti si avvicini più al disegno dello Stato di Platone (369b ss.) che alla tripartizione in soldati, artigiani e contadini di Ippodamo. Cfr. anche G. ALBANESE, *Lo spazio della gloria. Il condottiero nel «De viris illustribus» di Facio e nella trattatistica dell'Umanesimo*, in *Condottieri e uomini d'arme nell'Italia del Rinascimento*, a c. di M. Del Treppo, Napoli 2001, 93-123. Cfr. BAUER, 1965, 44 s.; J. ONIANS, «Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ. A Study in Their Sources», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34 (1971), 96-114. Con aggiunta di poche novità, P. PIEROTTI, *Prima di Machiavelli: Filarete e Francesco di Giorgio consiglieri del principe*, Ospedaletto 1995.

perché spesso se occupano in lo edificare de le forteze suoe e cava-
menti dil paese, in condure le aque de uno loco a l'altro, con quel-
le fortificandolo e rendendolo più fruttuoso e somegliante. E ciò
ensegna la Geometria⁵¹.

Nel *De eruditione principum* di Giovanni Garzoni (c. 1485/90) si attribuisce un ruolo centrale all'invenzione di macchine ed altri marchingegni (per la guerra)⁵². Domenico Morosini raccomanda nel suo *De bene instituta re publica* (del 1497) addirittura l'impiego dei cittadini nei progetti edili pubblici e privati come mezzo di disciplina sociale e formazione comunitaria⁵³. Ma soprattutto i due trattati di Francesco Patrizi, il *De institutione rei publicae* (compilato dal Patrizi praticamente nello stesso periodo in cui scrive Filarete) e il *De regno et regis institutione*, sviluppano visioni di governo e società in cui l'architettura gioca un analogo ruolo di primo piano⁵⁴.

Il *Libro d'Oro* e il pensiero di Filarete

Nel racconto fin qui delineato delle personificazioni del Vizio e della Virtù, dalla posa della prima pietra al libro XVIII, si è finora tralasciato il secondo 'Libro nel Libro', anch'esso determinante per lo sviluppo complessivo del *Libro architettonico*. Il libro XIV inizia con l'importante episodio della scoperta di «uno libro grande tutto d'oro» durante l'inizio dei lavori per il nuovo porto di Sforzinda. Il motivo del ritrovamento (fittizio) di un libro e del 'sapere antichissimo' in esso contenuto è nella letteratura epica medievale simbolo di una *translatio studii / sapientiae* e di *auctoritas*⁵⁵. Una analoga funzione svolge anche in Filarete. Le circostanze del rinvenimento del *Libro d'Oro* permettono in primo luogo di riconoscere che, in tempi antichi, questo libro doveva essere stato calato nella terra in occasione di una cerimonia del tutto simile a quella della posa della prima pietra di Sforzinda descritta in precedenza. Presente e passato, dunque, si richiamano vicendevolmente. Ed i parallelismi non finiscono qui. Il mitico re Zogalia, di chiara origine greca, descrive in questo manoscritto «scritto a lettere greche» e riportato da Filarete solo nella traduzione fatta appositamente approntare da un poeta erudito, la costruzione di una città ideale, fornendo così le istruzioni per quella di Sforzinda, anche se, per molti aspetti, gli edifici descritti nel *Libro d'Oro* e quelli di questa richiamano opere e conoscenze architettoniche già realizzate nella nuova città ducale, come si apprende in passaggi precedenti del *Libro architettonico*. Se dunque, all'interno della struttura narrativa del *Libro architettonico* di Filarete, il *Libro di Bronzo* funge in primo luogo da *mîse en abîme* anticipante, il *Libro d'Oro* ne è l'autorizzazione a posteriori tramite l'antichità (greca) e un'intensificazione ulteriore dell'imitazione degli antichi. E difatti il duca, dopo la lettura del *Libro d'Oro*, comunica di voler d'ora in poi favorire esclusivamente lo stile architettonico dell'antichità (ovvero, in concreto, lo stile privilegiato da Filarete che si opponeva a quello

di marcata influenza gotica seguito dagli architetti locali lombardi, suoi concorrenti)⁵⁶. È evidente che qui i livelli narrativi del *Libro d'Oro* e della costruzione di Sforzinda si intrecciano in modo capillare fino a coincidere con la realtà milanese di Filarete. D'altronde, tutti i libri di Filarete nei loro diversi piani narrativi e temporali fanno continuo riferimento l'uno all'altro. La scelta dei diversi materiali, oro e bronzo, indica, però, un'inequivocabile differenziazione gerarchica. Il *Libro di Bronzo* appartiene alla tradizione dei monumenti commemorativi in bronzo (o addirittura di quelli che, secondo Orazio, sono ancora più duraturi del bronzo), mentre il *Libro d'Oro* ha origine dal rimpianto di una passata *aetas aurea*, che ora sotto

⁵¹ La versione latina, Modena, Biblioteca Estense, Ms. α. W. 2.15, non è pubblicata; per quella volgare, invece, di cui non si è ancora certi se sia stata compilata prima o dopo il manoscritto latino, si veda M. SAVONAROLA, *De felice progresso di Borso d'Este*, a c. di M. A. Mastronardi, Bari 1997, qui 185-188 e 234 le citazioni; cfr. G. ZUCCOLIN, *Princely Virtues in De felici progressu of Michele Savonarola, Court Physician of the House of Este*, in *Princely Virtues in the Middle Ages 1200-1500*, a c. di I. P. Bejczy e C. J. Nederman, Turnhout 2007, 237-258. Per la tradizione medievale cfr. W. BRÜCKLE, *Civitas terrena. Staatsrepräsentation und politischer Aristotelismus in der französischen Kunst 1270-1380*, München - Berlin 2005.

⁵² Non pubblicato, Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 745. Recentemente F. PEZZAROSSA, «Y modi de governo in una libera citade». *Il trattato politico di Gabriele Poeti tra Bentivoglio e Riario*, in *La cultura umanistica a Forlì fra Biondo e Melozzo*, a c. di L. Avellini e L. Michelacci, Bologna 1997, 189-222, qui 221 s. Cfr. in generale per questo genere letterario, M. S. SAPEGNO, *Il trattato politico e utopico*, in *Letteratura Italiana*, III/2: *Le forme del testo: La prosa*, a c. di A. Asor Rosa, Torino 1984, 949-1010.

⁵³ D. MOROSINI, *De bene instituta re publica*, a c. di C. Finzi, Milano 1969, 98 s.; cfr. M. L. KING, *Venetian Humanism in an Age of Patrician Dominance*, Princeton 1986, soprattutto 147 s.

⁵⁴ Citato dalle edizioni Francesco Patrizi, *De Institutione Reipublicae libri novem*, Paris 1518 e *De Regno & Regis institutione*, Prato 1531; M. G. AURIGEMMA, *Note sulla diffusione del vocabolario architettonico: Francesco Patrizi*, in *Le due Rome del Quattrocento...*, 1997, 364-379. Circa la prassi cfr. i contributi in *Il Principe architetto*, a c. di A. Calzona, F. P. Fiore, A. Tenenti e C. Vasoli, Firenze 2002; M. FOLIN, *Il principe architetto e la «quasi-città»: spunti per un'indagine comparativa sulle strategie urbane nei piccoli stati italiani del Rinascimento*, in *L'ambizione di essere città: piccoli, grandi centri nell'Italia rinascimentale*, a c. di E. Svalduz, Venezia 2004, 45-95; e P. BOUCHERON, *L'architettura come linguaggio politico: cenni sul caso lombardo nel secolo XV*, in *Linguaggi politici nell'Italia del Rinascimento*, a c. di A. Gamberini e G. Petralia, Roma 2007, 3-53.

⁵⁵ Un esempio si trova all'inizio del *Cligés* (vv. 20-26) di Chrétien de Troyes. Circa questo contesto si rimanda a M. A. FREEMAN, «Chrétien's Cligés: A Close Reading of the Prologue», *Romanic Review*, 67 (1976), 89-109. Simile anche la finzione letteraria in Gasparo Visconti, *De Paulo e Daria amanti*, Milano 1495: mentre Bramante verso la fine del 1492 era impegnato su volere di Ludovico il Moro nella costruzione della casa dei canonici presso Sant'Ambrogio a Milano, rinviene una tomba con i corpi di due amanti: «Seco eran libri in plombea coperta / per troppa antiquità tutti interlati / cum letre longobarde per colonne». Gaspare in veste di «dexiferatore» divulga dunque la loro storia. Cfr. C. VECCE, «Cronache di poveri amanti. Bramante, Leonardo e la società milanese alla fine del Quattrocento, nel poema di Gasparo Visconti», *L'Erasmus*, 4 (2001), 117-123.

⁵⁶ *Magl.*, f. 128v (FILARETE, 1972, II, 481-482); cfr. ENGINSOY, 2002, 120-122.

gli Sforza viene rievocata⁵⁷. Mentre sulla copertina del *Libro di Bronzo* apparivano in funzione anticipante solo le personificazioni della Virtù e del Vizio, che più avanti si riveleranno fondamentali per il programma di Sforzinda, su quella del *Libro d'Oro* ci sono due figure femminili che Filarete aveva già inventato precedentemente ed indipendentemente per la decorazione del palazzo ducale e solo qui aveva identificato come *Ragione* e *Volontà* (una sfida dunque all'attenzione ed alla memoria del lettore) (fig. 7)⁵⁸. Filarete inventa, quindi, nuove allegorie, che poi si rivelano essere già state presenti nell'antichità proprio nella stessa forma. In questo complesso intreccio delle epoche storiche la *fantasia* di Filarete si dimostra una volta di più in assoluta congruenza con quella degli antichi artisti.

Sorprendentemente, però, l'illustrazione al margine del passaggio sul *Libro d'Oro* nel Codice Magliabechiano (l'unica copia pervenutaci dove si ritrova tale immagine) non mostra le due menzionate figure femminili, bensì una nuova allegoria: una donna nuda in un vaso fiancheggiata da due fanciulli sotto i quali si trovano tralci ed un'altra testa femminile (?) (fig. 8). La donna nel vaso e i due putti non sono nuovi. Essi adornano, infatti, la prima pagina dell'intero testo della copia più antica del Codice Trivulziano, qui arricchiti da un doppio ritratto di Filarete (fig. 9). Se dunque anche il Codice Trivulziano nel libro XIV avesse mai presentato quale illustrazione al margine del *Libro d'Oro* questa figura femminile simile a quella del Codice Magliabechiano (particolare oggi non ricavabile dalle scarse descrizioni rimaste del manoscritto perduto), se dunque nel codice scomparso il simbolo fosse apparso due volte, una sul frontespizio e una come illustrazione del *Libro d'Oro*, questa fondamentale coincidenza tra il ritrovato *Libro d'Oro* antico della finzione letteraria e il *Libro architettonico* moderno effettivamente redatto da Filarete sarebbe stata segnalata da questa immagine identica riportata sia sulla copertina antica che sulla prima pagina del volume 'moderno'. È possibile supporre che questa allegoria non spiegata da Filarete avrebbe dovuto fornire all'inizio dei due libri un'altra chiave fondamentale per la comprensione dell'opera generale. Come si dimostrerà in seguito, l'allegoria tematizza effettivamente proprio le fondamenta del pensiero architettonico-artistico, che poi il *Libro architettonico* sviluppa.

Nel Codice Trivulziano il vaso con la scritta «Memoria» e la donna in esso contenuta versano da piccoli piattelli sulle labbra dei due fanciulli gocce di un liquido, che, per la presenza di alcune api, sembrerebbe essere nettare o miele. Nel Codice Magliabechiano la donna posa le mani sui capi dei fanciulli. La scritta che li avvolge permette di identificare le tre figure come «Memoria», «I[n]gengno» e «I[n]telletto». Appare dunque chiaro che ci troviamo di fronte alla rappresentazione delle tre facoltà dell'uomo, che secondo Vitruvio la Natura ha donato all'architetto fin dalla nascita: *sollertia* (= *ingegno*), *acumen* (= *intelletto*) e *memoria*⁵⁹. Ma perché mai una rappresentazione in questa forma singolare, e con la Memoria come figura materna centrale? Anche se non è possibile menzionare un preciso modello per

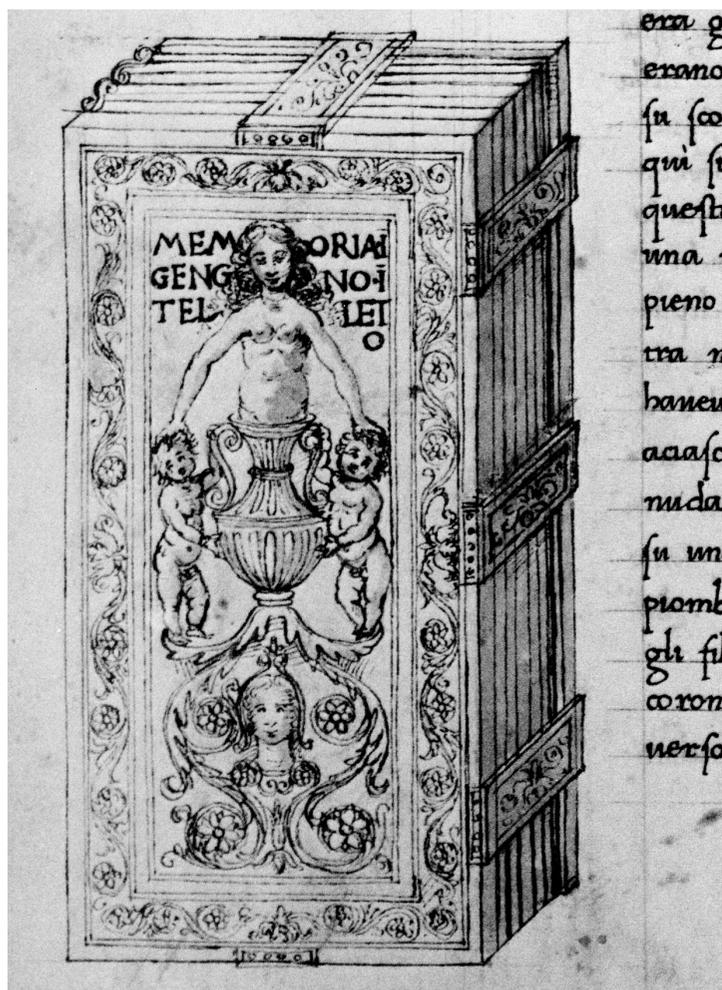


7. Filarete: Codex Magliabechianus, f. 69v. Allegoria della Volontà e della Ragione.

⁵⁷ È possibile fare confronti anche con i libri miniati dell'epoca che sui frontespizi e per i capitelli mostrano l'esecuzione di lettere che sembrano approntate in metallo e anche altre forme di crisografia. Sul contesto concettuale W.-D. LÖHR, *Tätige Trägheit. Petrarca, Bembo, Sanvito und das Buch als Denkmal des Autors*, in *Autorbilder. Zur Medialität literarischer Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*, a c. di G. Kapfhammer, W.-D. Löhr e B. Nitsche, Münster 2007, 155-199; E. R. CURTIUS, «Schrift- und Buchmetaphern in der Weltliteratur», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 20 (1942), 359-411; E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948 (cit. 1967⁶, ad ind.); E. GARIN, *Alcune osservazioni sul libro come simbolo*, in *Umanesimo e simbolismo. Atti del VI Convegno internazionale di studi umanistici*, a c. di E. Castelli, Padova 1958, 91-102; J. BIALOSTOCKI, *Bücher der Weisheit und Bücher der Vergänglichkeit. Zur Symbolik des Buches in der Kunst*, Heidelberg 1984.

⁵⁸ A questo proposito finora il più dettagliato, P. COEN, «Il problema della ragione e della volontà: il contributo di un'allegoria nel *Trattato* del Filarete», *Arte Lombarda*, 128 (2000/1), 17-26.

⁵⁹ Vitruvio, *De architectura*, I.1.17: «Quibus vero natura tantum tribuit sollertiae, acuminis, memoriae...».



8. Filarete: Codex Magliabechianus, f. 108v. Rilegatura del Libro d'Oro con allegoria della Memoria, dell'Intelletto e dell'Ingegno.



9. Filarete: Codex Trivulzianus, Iniziale 'E' della dedicazione. Allegoria della Memoria, dell'Intelletto e dell'Ingegno con due ritratti d'autore. Milano, Biblioteca Trivulziana, Ms. 863, perduto.

questa idea di Filarete, senza dubbio è possibile identificarne l'ambito di pensiero. Agostino aveva indicato nel *De Trinitate* che la struttura trinitaria dell'unico Dio si riflette nell'anima umana dove la *mens* (= il Padre) partorisce l'*intellectus* (= il Figlio), per così dire come suo frutto, ed entrambi sono legati dal laccio dell'amore (*amor* = lo Spirito Santo)⁶⁰. Più tardi specifica che la sostanza dell'unica *mens* contempla le tre facoltà *memoria*, *intelligentia* e *voluntas*⁶¹. Per tale ragione, tra l'altro, l'uomo può essere concepito come immagine del Dio trinitario. Questa concezione 'parallela' di Agostino, supportata anche nelle *Sententiae* di Pietro Lombardo⁶², è stata oggetto di discussioni e commenti intensi e controversi durante tutto il Medioevo che in parte, per esempio in Alano di Lilla e Michele Scoto, hanno sostituito la *voluntas* con la *ratio*. Ma soprattutto Tommaso d'Aquino e in modo ancora più esplicito Bonaventura nell'*Itinerarium mentis in Deum* attribuiscono alla memoria un ruolo materno, che ci rimanda esattamente all'allegoria scelta da Filarete: «ex memoria oritur intelligentia ut ipsius proles [...] ex memoria et intelligentia spiratur amor tanquam nexus amborum. Haec tria [...] sunt in anima quoad memoriam, intelligentiam et voluntatem»⁶³.

Da questi riferimenti si chiariscono diverse cose. I ritratti dell'autore di Filarete all'inizio del Codice Trivulziano vengono rivestiti di simboli generali delle sue facoltà mentali, facendo confluire le doti intellettuali dell'architetto evidenziate da Vitruvio in un preciso contesto cristiano che interpreta per

⁶⁰ Agostino, *De Trinitate*, 11.

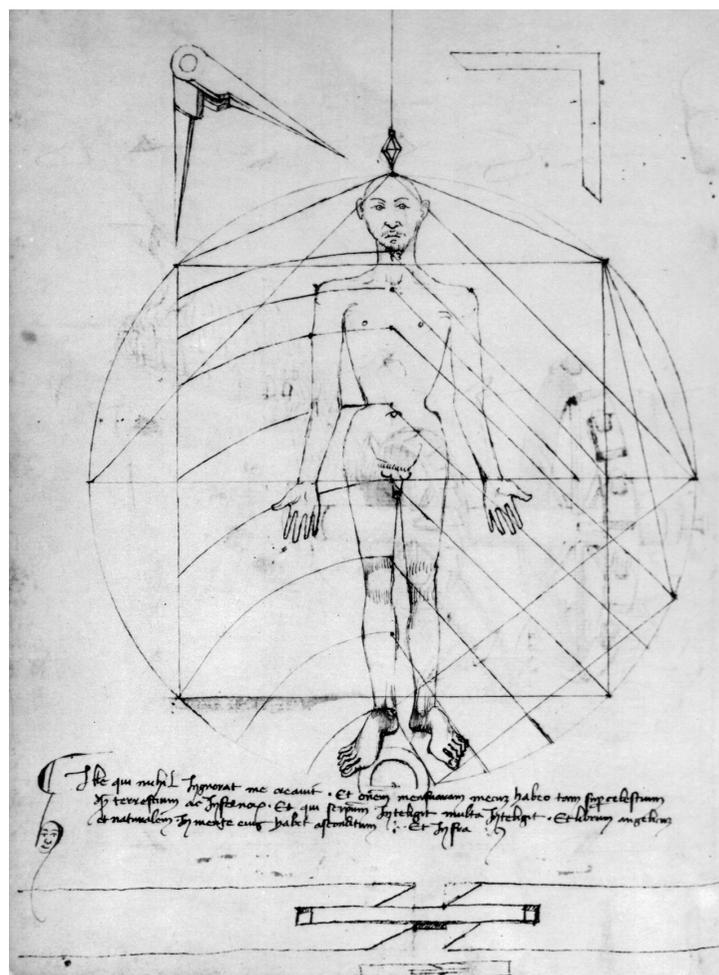
⁶¹ In dettaglio, J. BRACHTENDORF, *Die Struktur des menschlichen Geistes nach Augustinus. Selbstreflexion und Erkenntnis Gottes in «De Trinitate»*, Hamburg 2000, in part. 195-198.

⁶² Pietro Lombardo, *Sententiae*, I.3.

⁶³ Bonaventura, *Itinerarium mentis in Deum*, III.5; Tommaso d'Aquino, *Scriptum super Sententiis*, I.iii.q.4.a4. Cfr. il riferimento a Dio in Leon Battista Alberti, *Profugiorum ab aerumna libri III*, in: L. B. ALBERTI, *Opere volgari*, a c. di C. Grayson, II, Bari 1966, 175: «Questo intelletto, questa cognizione e ragione e memoria, donde venne in me sì infinita e immortale se non da chi sia infinito e immortale?» Sulla conoscenza dell'antica idea di *Mnemosyne* quale madre delle Muse e della tradizione medievale della *mater sapientiae*, che anche qui avrebbe giocato un ruolo importante, cfr. M. CARRUTHERS, *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge 1998; cfr. anche l'invocazione ad Apollo di Dante, *Paradiso*, I.13-14: «O buono Appollo, a l'ultimo lavoro / fammi del tuo valor sì fatto vaso».

analogia le facoltà spirituali dell'uomo quali prove della sua somiglianza a Dio ed introduce le metafore della madre, della nascita e dell'amore. Sembra alquanto improbabile che Filarete possa esser riuscito a costruire da solo e senza l'aiuto di un dotto consulente una tale impalcatura allegorica⁶⁴. Il motivo di questa complessa tessitura di diverse tradizioni andrebbe innanzitutto ricercato nel fatto che la somiglianza dell'uomo a Dio legittima a tutti i livelli l'opera architettonica del primo. Non solo la *fantasia* di Filarete è dunque riflesso della forza creatrice di Dio. Così si conferma anche il pensiero centrale di Filarete secondo il quale l'architettura si basa sulle misure e le proporzioni del corpo umano. Se dunque le misure dell'uomo, come la sua anima, sono opera ed 'immagine' di Dio, le 'esatte' proporzioni architettoniche corrispondono infine al piano di Dio ed alla bellezza divina⁶⁵. Questo pensiero, sviluppato anche nel *Timeo* di Platone e nella Bibbia, conduce negli anni venti del Quattrocento alla figura di Mariano Taccola ed alla sua nota sulla figura delle proporzioni nel *De ingeneis*, un libro al quale l'annunciato «Libro delle macchine» di Filarete avrebbe dovuto somigliare alquanto (fig. 10): «Colui che niente ignora mi ha creato. E con me ho ogni misura, tanto del cielo quanto della terra e degli inferi. E chi comprende se stesso, comprende molto ed ha racchiuso nella sua mente il libro degli angeli e della natura»⁶⁶. Questa derivazione induce alla conclusione che la configurazione della copertina del *Libro d'Oro*, come è presentata nell'immagine del Codice Magliabechiano, differendo dalla descrizione, non va intesa come un errore, bensì come interpretazione visuale e commento. Infatti, con le personificazioni di *Ragione* e *Voluntà* ricordate nel testo vengono menzionati già due elementi della nostra triade spirituale. Se si intendono la funzione ed il contenuto del *Libro d'Oro* stesso come 'custodia della memoria' e Memoria, saremmo in presenza di tutte e tre le parti dell'allegoria. Le forme delle personificazioni sulla copertina del *Libro d'Oro*, come le evocano testo ed immagine, però, si completano alla perfezione, pur divergendo tra loro, dal punto di vista del contenuto.

Infine l'immagine della Memoria materna ed i suoi figli creati nell'amore costituirebbe per lo meno anche un primo passo per chiarire quella che forse è l'idea di Filarete più dif-



10. Mariano Taccola: *De ingeneis*, c. 1420. Proporzioni del corpo umano. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 197, fol. 36v.

ficile da spiegarsi. Ovvero quella che vede il committente degli edifici nel ruolo di padre, l'architetto in quello di madre, il progetto architettonico come feto e gli edifici in costruzione come figli da allevare, nati da questo legame⁶⁷. Probabilmente anche in questo caso siamo davanti ad un collegamento tra la concezione cristiana e quella antica. Aristotele aveva spiegato diversi aspetti della sua dottrina delle quattro *causae* alla base di tutte le cose ed azioni con l'esempio dell'artigiano, dell'architetto e della procreazione (mentre nel *De generatione animalium*

⁶⁴ Che si sia trattato dell'aiuto di Filelfo non è certo. Questi si occupò intensivamente della problematica virtù/vizio ma ricorrendo a fonti diverse. Cfr. J. KRAYE, «Francesco Filelfo on Emotions, Virtues and Vices: A Re-Examination of His Sources», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 43 (1981), 129-140. Sugli amici umanisti di Filarete si veda M. BELTRAMINI, «Francesco Filelfo ed il Filarete: nuovi contributi alla storia dell'amicizia fra il letterato e l'architetto della Milano sforzesca», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, Ser. 4, 1 (1996), 119-125, e U. PFISTERER, «Filaretes Künstlerwissen und der wiederaufgefundene Traktat *De arte fuxoria* des Giannantonio Porcellio de' Pandoni», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 46 (2002), 121-151.

⁶⁵ *Magl.*, f. 5r-v (FILARETE, 1972, I, 25-26). Cfr. F. ZÖLLNER, *Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhunderts*, Worms 1987, in part. 68-72, e M. COLLARETA, *L'idea dell'edificio*

come corpo ed il sistema albertiano delle arti, in Leon Battista Alberti. *Humanist – Architekt – Kunsttheoretiker*, a c. di J. Poeschke e C. Syndikus, Münster 2008, 165-170. In un più ampio contesto vanno considerati anche CH. TRINKAUS, *In Our Image and Likeness: Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, 2 voll., London 1970, e R. GUIDI, *Il dibattito sull'uomo nel '400*, Roma 1998.

⁶⁶ La figura delle proporzioni di Taccola si trova nel *De ingeneis*, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 197, f. 36v: «Ille qui nihil ignorat, me creavit. Et omnem mensuram mecum habeo, tam super celestium quam terrestium ac infernarum. Et qui se ipsum intelligit multa et librum angelicum et naturalem in mente eius habet asconditum». Inoltre B. DEGENHART - A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, II/4: *Mariano Taccola*, Berlin 1982, 121-131.

⁶⁷ *Magl.*, f. 7v (FILARETE, 1972, I, 40-41).

aveva introdotto l'esempio dello scultore per rendere più comprensibili le cause ed i meccanismi della procreazione). In particolare il paragone con l'architetto divenne nel Quattrocento l'esempio classico nell'ambito delle osservazioni circa le 'cause'⁶⁸. Quando si trattava invece di analizzare il ruolo dell'architetto, la similitudine affermata da Aristotele in poi non era poi tanto lontana da quella della procreazione. Con ciò non si intende negare che altre idee metaforiche diffuse sempre nel corso del Quattrocento hanno avuto anch'esse una loro rilevanza: da un lato già Livio parla della "urbs renata" ed il concetto delle tre età dell'uomo era d'uso comune negli elogi antichi delle città; dall'altro lato proprio in questi anni si infittiscono le allusioni all'amore dell'artista, agli 'amanti dell'arte' e al 'parto di opere'⁶⁹.

In qualunque modo Filarete sia giunto a queste idee, attraverso la rielaborazione metaforica del ruolo del committente come *pater familias* ne ridefinisce la posizione e la responsabilità. Analogamente al padre di famiglia la *virtus* del principe si riflette sugli abitanti, sulla struttura e sull'architettura della sua città e, sempre come il padre di famiglia è responsabile dell'educazione dei suoi figli, il principe lo è di quella dei suoi cittadini⁷⁰. In base a queste considerazioni il *Libro architettonico* di Filarete e i due libri fittizi e autoreferenti in esso contenuti vanno intesi come istruzioni per realizzare la città ed il regno futuri nella loro struttura intellettuale e urbanistica quale architettura efficiente, coerente e virtuosa.

Ludwig-Maximilians-Universität, München

⁶⁸ Per esempio Aristotele, *De generatione animalium*, 743b; *Fisica*, 194b24; Rodolfo Agricola, *De inventione dialectica*, Köln 1523, 88 s. In proposito M. BAXANDALL, «Rudolph Agricola on Patrons Efficient and Patrons Final: A Renaissance Discrimination», *Burlington Magazine*, 124/952 (1982), 424 s.

⁶⁹ Livio, *Ab urbe condita*, VI.1: «Clariora deinceps certioraque ab secunda origine velut ab stirpibus laetius feraciusque renatae urbis gesta domi militiaeque exponentur». Per il contesto della citazione di Livio si veda J. V. STACKELBERG, «Renaissance: "Wiedergeburt" oder "Wiederwuchs"», in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 22 (1960), 406-420, esp. 416; L. PERONT, *La Rhétorique de l'Éloge dans le Monde Gréco-Romain*, Paris 1993, vol. 1, 191-202. L'Alberti, *De re aedificatoria*, VI.3 (a c. di Orlandi, 1966, 452 s.), utilizza la metaforica della procreazione già per i tentativi dei Greci di creare una nuova relazione dai diversi elementi degli ordini architettonici: «an quasi ex maris foeminaeque connubio tertium quippiam oborieretur». A questo passo ha già rimandato KANERVA, 1998, 130 s.; il più ampio tentativo di spiegazione finora in G. L. HERSEY, *Pythagorean Palaces: Magic and Architecture in the Italian Renaissance*, Itaca - London 1976, 88-107. Cfr. sullo spettro dell' 'amore dell'arte' nel Quattrocento U. PFISTERER, *Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance*, in *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, a c. di U. Pfisterer e A. Zimmermann, Berlin 2005, 41-72, e U. PFISTERER, *Cennino Cennini und die Idee des Kunstliebhabers*, in *Grammatik der Kunstgeschichte: Sprachproblem und Regelwerk im «Bild-Diskurs»*. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, a c. di H. Locher e P. Schneemann, Berlin 2008, 95-117.

⁷⁰ Cfr. Aristotele, *Politica*, 1260 ss.

Referenze fotografiche

1, 9: da LAZZARONI - MUÑOZ, 1908, figg. 113-114; 2: Archivio dell'autore; 3-4, 7, 8: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali; 5: da *Flos Duellatorum...*, 1902, f. 17r; 6: British Museum, London; 10: Bayerische Staatsbibliothek, München.