

## Le illustrazioni del *Trattato d'architettura* di Filarete: storia, analisi e fortuna

Tra il 1488 e l'89 l'umanista ascolano Antonio Bonfini volse in latino, per il sovrano d'Ungheria Mattia Corvino, il *Trattato d'Architettura* che Filarete aveva composto poco meno di venticinque anni prima; la diversa veste linguistica e le velleità ideologiche del nuovo destinatario inflissero al testo originale un forte ridimensionamento quantitativo, di cui fecero soprattutto le spese, nella generale 'vitruvianizzazione' dell'opera, le divagazioni di gusto ancora cortese così tipiche della versione volgare<sup>1</sup>. Diversamente, il corredo d'illustrazioni non fu affatto interessato dai tagli e si riversò numericamente intatto nelle pagine del sontuoso manoscritto allestito per il Corvino<sup>2</sup>: una disparità di trattamento tale da far pensare che le immagini, considerate troppo importanti per poter essere eliminate con la stessa disinvoltura con cui si sacrificavano ampie porzioni di scrittura, apparissero al pubblico rinascimentale l'elemento più qualificante e pregiato dell'opera<sup>3</sup>. Ancora un secolo più tardi Giorgio Vasari, pur non dimostrandosi certo tenero nei confronti dei contenuti dell'"architetonico libro" del Filarete, non mancò di sottolineare che esso era "tutt[o] storiati[o] di figure di sua mano"<sup>4</sup>.

Rispetto alla considerazione dimostrata nel passato, la storiografia recente ha riservato al corredo iconografico filaretiano, salvo sporadici affondi analitici<sup>5</sup>, un interesse decisamente meno entusiastico: basterà ricordare che nel più accurato esame del trattato, condotto da Peter Tigler nel 1963, non era riprodotta alcuna immagine<sup>6</sup>. Le sfortunate vicende relative alla tradizione del testo possono indirettamente spiegare i motivi di questa disaffezione: mancando una versione autografa dell'opera ed essendo irreperibile anche il codice che le era più vicino cronologicamente<sup>7</sup>, il *corpus* di disegni è attualmente tramandato solo da copie, il cui grado di parentela con gli originali, nell'assenza oltretutto di altre prove ascrivibili con certezza alla mano dell'artista<sup>8</sup>, si lascia individuare con difficoltà. Scaricata sulle spalle di illustratori più o meno dotati e ritenuta poco attendibile anche a causa di oggettive incongruenze e manchevolezze, la raccolta d'immagini rischia di venir trascurata, oppure intesa come un commento visivo meramente decorativo e comunque non essenziale alla comprensione dei contenuti, essi stessi talvolta intrappolati tra novità rinascimentali e resistenze 'internazionali'.

La ricerca che qui si presenta non si baserà su materiali grafici di Filarete originali o inediti; l'indagine si è esercitata sull'esistente, ben consapevole che la distanza che separa le copie superstiti dai prototipi "di sua mano" rende ancor più necessaria la verifica filologica dei dati anche tramite il confronto prezioso con altre opere dell'artista, scarsamente considerate in questa luce. Ben consapevole, soprattutto, che un'attitudine critica che separi il testo dal suo corredo figurale non tiene conto di un dato di fatto viceversa imprescindibile: la volontà di Filarete di comunicare le proprie idee in merito all'architettura "per ragione e autorità" e, al tempo stesso, "per exempro", cioè con l'aiuto di figure<sup>9</sup>. L'intenzione non si esprime con la stessa lucidità di cui darà prova, poco più tardi, Francesco di Giorgio, ma non è meno salda, mantenendosi costante lungo tutto il testo. Anche per questo, e non solo per l'adozione del volgare nonché di modelli letterari alternativi, l'opera si distanzia dal suo più prossimo precedente, il *De re aedificatoria*: l'Alberti, da umanista, aveva ritenuto più sicuro affidare alla sola scrittura il proprio messaggio<sup>10</sup>. Nel trattato dell'architetto Filarete, invece, l'alleanza tra l'"intendere" e il "vedere" si stringe necessariamente, perché in molti casi la massa dei dati da veicolare è così grande da risultare ingestibile con gli elementari strumenti grafici ancora a disposizione<sup>11</sup>, prima dunque che il disegno, temprato dai grandi cantieri cinquecenteschi, assuma su di sé tutti gli oneri della comunicazione progettuale. Giudicando i difetti del coordinamento testo/immagine del trattato con occhio viziato dagli esiti finali di questo processo, cioè sulla base di *standard* di rigore che solo più tardi s'imporranno nella trattatistica, si rischia insomma di non cogliere l'importanza di un tale esordio, il primo in architettura dopo l'antichità, e di trascurare, ad esempio, la possibilità che l'aspetto talvolta inconsistente degli edifici cartacei di Filarete sia intenzionale, tenendo conto anche dell'esigenza pratica di semplificare i grafici in vista della riproduzione<sup>12</sup>.

Crederne invece nella verosimiglianza delle invenzioni architettoniche del trattato significherebbe soprattutto fare uno sforzo per riconoscerne, al fondo, la cultura progettuale di riferimento, ripartendo da una lettura abbinata di testo e



1. Iniziale E del IV capitolo (già Milano, Biblioteca Trivulzio, ms. 863 [Trivulziano]).

figure che tenga conto delle modifiche subite dall'opera nel corso della sua travagliata messa a punto. Per questo è necessario armarsi di pazienza e ripercorrere in dettaglio le complesse vicende che ne videro la nascita, precisando il significato delle discontinuità che s'incontrano nella documentazione sulla base dei dati emersi via via negli ultimi anni di ricerche.

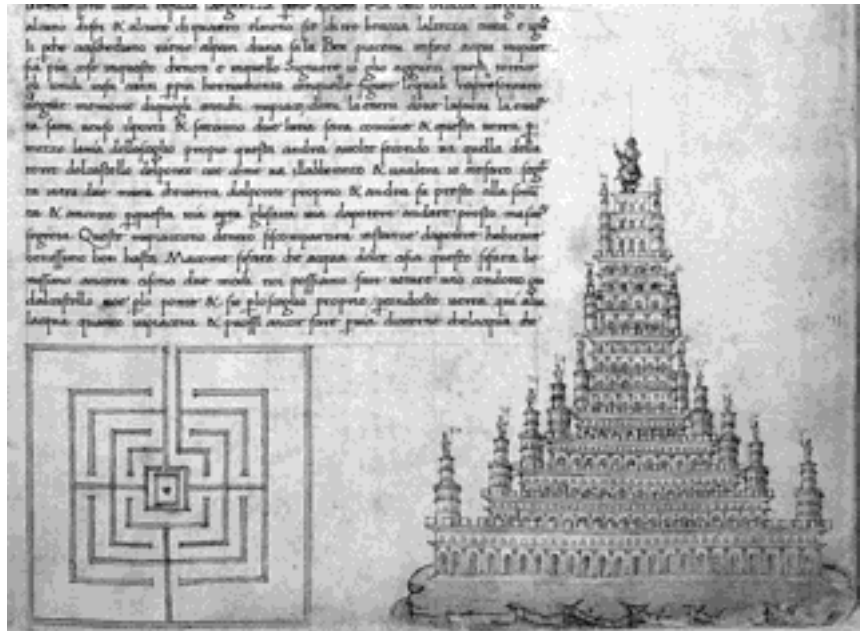
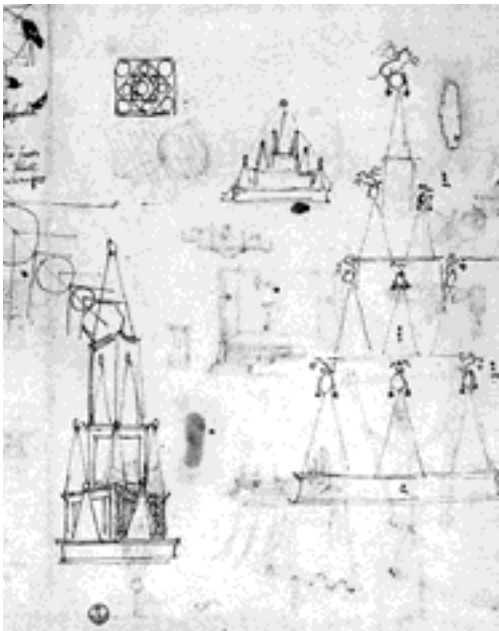
### 1. *Il trattato d'architettura di Filarete: lo stato della tradizione manoscritta*

Come si diceva, la perdita del codice un tempo conservato nella collezione Trivulzio ci ha privati del testimone più importante della prima redazione del trattato, quella cioè aperta da una lettera di dedica a Francesco Sforza duca di Milano<sup>15</sup> e composta da soli ventiquattro capitoli. Si può dire che la sua scomparsa sia meno grave dal punto di vista testuale, dato che fortunatamente si conserva almeno un altro esemplare della primitiva famiglia 'sforzesca': è ben più dolorosa, invece, per ciò che riguarda i disegni: le poche fotografie superstiti e le preziose descrizioni degli studiosi che fecero in tempo a sfogliare il manoscritto<sup>14</sup> ci illustrano ad esempio iniziali parlanti, assenti negli altri testimoni, tracciate a penna con una certa freschezza di tratto, nelle quali ricompaiono temi iconografici cari all'artista fin dai tempi della realizzazione della porta bronzea di San Pietro<sup>15</sup> (ill. 1). Se, come parve chiaro già a Wolfgang von Öttingen, il Trivulziano deriva dal codice di dedica offerto allo Sforza (purtroppo non pervenutoci), tali iniziali potrebbero riprodurre quelle del lussuoso capostipite<sup>16</sup>; in alternativa, sarebbero l'invenzione di un anonimo disegnatore per un testimone meno pregiato e tuttavia, in virtù del grande formato, di un certo impegno: per entrambe le ipotesi vale l'osservazione che i prelievi dal repertorio filaretiano sono talmente insistiti da lasciar intendere che chi eseguì le iniziali dovette comunque attingere al materiale grafico dell'architetto e forse arrivare a restituirne, con le numerose citazioni delle opere, la cifra stilistica. Von Öttingen, che appunto ebbe tra le mani il codice alla fine del secolo scorso, informava inoltre che le illustrazioni a corredo, tracciate da una mano meno sicura di quella responsabile delle iniziali<sup>17</sup>, ammontavano a 156, poco più di due terzi di quelle che appaiono negli esemplari più tardi dedicati a Piero de' Medici<sup>18</sup>: la differenza si poteva spiegare considerando che la seconda parte del testo era stata copiata da una mano diversa e meno accurata della prima, la stessa che infatti trascurò anche di riportare le *rubricae* marginali e di disegnare le iniziali dei capitoli finali. Inoltre lo studioso avvertiva, purtroppo senza specificare, della presenza nel manoscritto di immagini che non trovavano corrispondenza nelle altre copie<sup>19</sup>.

Fortuna vuole che ciò sia confermato almeno in un caso dalla testimonianza di Michele Lazzaroni e Antonio Muñoz, che nel 1908 segnalavano l'esistenza nel Trivulziano della figura, altrove mancante, del labirinto-tomba di Porsenna in appoggio alla descrizione filaretiana tratta liberamente da Plinio il Vecchio<sup>20</sup>.

La notizia, finora trascurata, merita una breve digressione: la scomparsa, assieme al codice che la conteneva, di quest'immagine suppletiva<sup>21</sup> spiace particolarmente, perché è possibile che rispecchiasse l'errore commesso nel testo dove, per un equivoco evidentemente causato dall'uso di una fonte corrotta<sup>22</sup>, in cima a ognuna delle piramidi di coronamento della tomba c'era "uno cavallo di bronzo altissimo, o vero grandissimo con uno strumento che faceva gran suono"<sup>23</sup>, anziché un disco metallico dalle stesse qualità musicali alimentate dal vento. L'ipotesi avanzata per spiegare le ricostruzioni del sepolcro di Porsenna con terminazioni in forma 'equina' attribuite ai Sangallo e a Baldassarre Peruzzi oggi agli Uffizi (ill. 2) – che circolasse cioè una versione del testo pliniano in cui il termine *petasus* era stato preso per *pegasus* – pare a questo punto ulteriormente avvalorata<sup>24</sup>; e in quanto alle illustrazioni del trattato, che mostrano spesso edifici conclusi da grandi statue bronzee di cavalieri, ci si può chiedere se Filarete non abbia talvolta inteso aggiungere una sfumatura letteraria all'omaggio tributato ai gruppi equestri classici e moderni: il richiamo a un'immagine che rappresenta un palazzo a pianta quadrata, con un basamento a labirinto su cui si sviluppa una vertiginosa progressione di livelli irti di torrette angolari e coronato da un "cavallo di sopra", sembra in questo senso pertinente<sup>25</sup> (ill. 3).

Dell'altro manoscritto che tramanda almeno in parte la versione 'milanese' del trattato (e che è dunque per questo motivo preziosissimo)<sup>26</sup>, occorre dire che il formato ridotto, la mancanza d'*intitulatio* e d'iniziali decorate, nonché l'assenza di alcune parti di testo<sup>27</sup> fanno pensare che si tratti di un esemplare redatto a scopo privato da almeno due copisti non identificabili<sup>28</sup>. Per la tradizione delle immagini l'importanza del codice Palatino è purtroppo limitata dall'esigua quantità: ne mostra infatti solamente diciannove, tracciate a penna in modo sbrigativo ma, "fin dove il loro grado di definizione ammette un giudizio", simili a quelle del Trivulziano<sup>29</sup>; dopo carta 106r – cioè circa a metà del decimo capitolo – esse cessano completamente, malgrado la scrittura sia distribuita sulle pagine in modo da far spazio a successivi inserimenti – segnalati anche da richiami testuali<sup>30</sup> – e in alcuni fogli si distinguono ancora linee tracciate a punta metallica per guidare la mano dell'illustratore<sup>31</sup>. Nonostante l'impoverimento del corredo iconografico, alcune



2. Giovan Battista da Sangallo, Mausoleo di Porsenna a Chiusi (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, dis. U A 1385).

3. Palazzo sullo scoglio (Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. II, I 140 [Magliabechiano], c. 110r).

figure di questo testimone presentano caratteristiche interessanti, includendo, ad esempio, indicazioni scritte e notazioni dimensionali altrove mancanti<sup>32</sup>, così che il confronto con quelle corrispondenti negli altri manoscritti può risultare insuperabilmente produttivo.

Anche le copie del gruppo 'mediceo' – dotate cioè della dedica a Piero di Cosimo e di un capitolo finale che celebra il mecenatismo della sua famiglia, aggiunto da Filarete in vista del progettato rientro in Toscana – non sono state risparmiate dalla sfortuna: del bel manoscritto in pergamena, giunto nel corso del Cinquecento a Valencia in seguito alla dispersione della biblioteca degli Aragonesi<sup>33</sup>, non si conosce più da qualche decennio l'esatta ubicazione, sebbene si sia conservato un certo numero di testimonianze fotografiche che ritraggono alcune sue pagine<sup>34</sup>. Per quanto si può giudicare da queste e da fonti indirette, le sue illustrazioni corrispondevano in generale a quelle dell'altro testimone fiorentino, fors'anche numericamente<sup>35</sup>; vi erano però alcune sensibili differenze. Ora, se l'inversione speculare di qualche figura superstita può semplicemente risalire al metodo di copiatura adottato, probabilmente per ricalco<sup>36</sup> (ill. 4-5), le variazioni di dettaglio che si registrano tramite l'esame ravvicinato delle fotografie sono tali da rendere poco probabile un rapporto di filiazione diretta tra i due codici<sup>37</sup>. In effetti la responsabilità di queste modifiche non può essere semplicemente attribuita al caso – cioè all'iniziativa autonoma di un diverso illustratore – poiché un provvidenziale accenno di von Öttingen ci informa che le illustrazioni del Valenciano avevano tratti comuni con quelle del Trivulziano<sup>38</sup>. L'osservazione dello studioso tedesco, che si basava

su di un'attenta collazione tra parti scelte dei vari esemplari, ha trovato riscontro nelle indagini filologiche più recenti, che hanno confermato come nel Valenciano la singolare contaminazione col gruppo 'sforzesco' si estenda anche alla redazione testuale<sup>39</sup>: purtroppo, la perdurante assenza del codice, impedendo un'analisi complessiva con gli strumenti critici più aggiornati, ne rende impossibile la definitiva collocazione nello *stemma*: l'ultimo proposto esplicita comunque in maniera corretta almeno la sua posizione intermedia tra i due gruppi<sup>40</sup>. Torneremo presto a parlare delle figure del cruciale Valenciano, ma non prima che sia stato adeguatamente descritto l'unico esemplare del trattato pressoché completo di cui oggi fortunatamente si dispone, cioè il Magliabechiano.

Il codice fiorentino (ill. 6), di grande formato, è composto da 192 carte vergate da una sola mano<sup>41</sup>, ornate all'inizio di ogni capitolo da grandi capitali miniate inscritte in campi quadrati o rettangolari. Ben 213 figure numerate<sup>42</sup> e spesso provviste d'apposita didascalia<sup>43</sup> sono disposte lungo i bordi delle pagine<sup>44</sup> e tracciate a penna con inchiostro bruno; le ombre sono definite a tratteggio ma più spesso ad acquerello e l'uso di colori distingue alcuni elementi ricorrenti, come ad esempio, nelle planimetrie, lo spessore dei muri, generalmente riempito di rosa; nel complesso la qualità grafica si mantiene costante, a testimonianza dell'opera di un unico, anonimo professionista. Sui fogli sono in gran parte ancora distinguibili le incisioni a punta metallica delle linee di costruzione delle figure e i fori del compasso, a testimoniare la cura dedicata all'illustrazione; l'immagine del labirinto a carta 38r è punteggiata lungo i contorni, eviden-



4. Entrata al castello di Sforzinda  
(già Valencia, Biblioteca de la Universidad,  
ms. 837 [Valenciano]).

5. Entrata al castello di Sforzinda  
(Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. II, I 140  
[Magliabechiano], c. 42r).

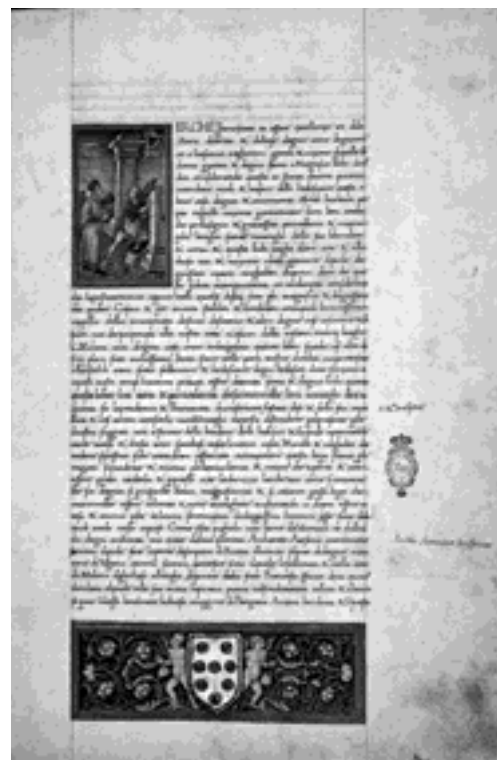
6. Frontespizio, (Firenze, Biblioteca  
Nazionale, ms. II, I 140 [Magliabechiano],  
c. 1r).



temente per consentirne la riproduzione. Von Öttingen notò inoltre un dettaglio non più verificabile a causa delle perdite subite: che, diversamente dagli altri codici, il paesaggio a carta 127r era stato rappresentato per mancanza di spazio solo in parte, traendo la prova che almeno quell'illustrazione non era stata concepita appositamente per il Magliabechiano, bensì derivata da un esemplare precedente<sup>45</sup>.

Nel complesso il corredo figurale dell'opera è composto da diverse classi di disegni. I più numerosi sono certamente quelli architettonici nel senso più ampio del termine: si tratta dunque di schemi geometrici e distributivi, di piante, di vedute d'esterni e d'interni, di dettagli strutturali e decorativi e d'oggetti d'arredo, per i quali si utilizzano convenzioni grafiche miste, associando solitamente alle planimetrie elementi dell'alzato ribaltati sul piano e alle riprese frontali o sezionate fughe prospettiche laterali; in un limitato numero di casi sono inserite nelle immagini anche le misure e almeno in uno sembra sia stata impiegata una scala dimensionale<sup>46</sup>.

Un piccolo drappello di figure si lascia inscrivere nel genere dei disegni d'antichità<sup>47</sup>, i cui prototipi Filarete aveva certo ritratto nel corso del suo lungo soggiorno romano: quelli a corredo del XII capitolo del trattato illustrano o ricostruiscono liberamente parti d'antichi teatri, una "naumachia", il Colosseo e il circo di Massenzio<sup>48</sup>; a essi si dovranno aggiungere anche le illustrazioni che sempre a modelli antichi si rifanno, sebbene *en travesti*, come il particolare del pilastro d'angolo del duomo di Sforzinda,

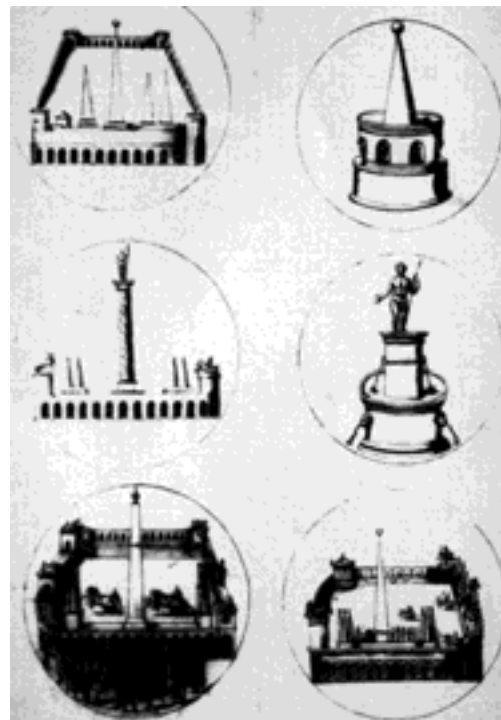


indubbiamente ispirato a quello del mausoleo d'Adriano che Filarete stesso aveva rappresentato sulle porte di San Pietro<sup>49</sup>; anche la fontana a carta 60v sembra presa di peso da una moneta antica<sup>50</sup> (ill. 7-8).

Come a suo tempo Tigler segnalò, le figure che ritraggono i primi costruttori di capanne

7. Fontana di Sforzinda (Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. II, I 140 [Magliabechiano], c. 60v).

8. Monete romane (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Vat. Lat. 3439, c. 64r).



alle carte 5r e v possono essere annoverate tra le più precoci “immagini vitruviane” del Quattrocento, destinate a largo seguito<sup>51</sup>; collateralmente si può aggiungere che la cornice rappresentata a carta 63v potrebbe davvero derivare – come propose Hubertus Günther cogliendone la somiglianza con un disegno nello *Zibaldone* di Buonaccorso Ghiberti<sup>52</sup> – da una delle illustrazioni vitruviane ‘apocrife’ del codice di Sélestat<sup>53</sup>. L’ipotesi diventa ancor più probabile se si considera che di quelle figure esistevano copie a Milano sin dal 1437 in un volume di *excerpta* dal *De Architectura* a opera di Pier Candido Decembrio, oggi all’Ambrosiana<sup>54</sup>; si spiegherebbe così anche perché, concludendo la dettagliata descrizione della cornice, Filarete tenga a informare ancora una volta il lettore d’aver sostituito i vocaboli “secondo gli mette Vetrurio” con parole volgari<sup>55</sup>: nel manoscritto di Sélestat e nei suoi ricalchi quattrocenteschi sono infatti ancora annotati i nomi latini a fianco o all’interno d’ogni modanatura<sup>56</sup>.

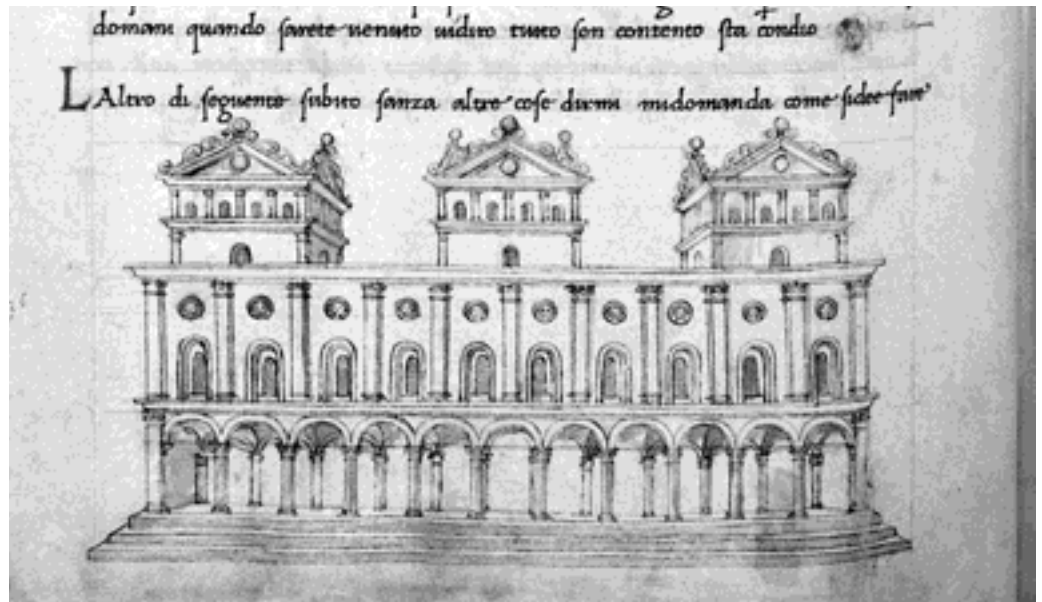
Vi sono inoltre una dozzina di figure che ritraggono utensili da lavoro o dispositivi meccanici e strumenti da cantiere, alcune delle quali fanno parte di quel filone illustrativo ‘ingegneristico’ che riconosce in Mariano Taccola il più precoce protagonista del *revival* quattrocentesco del genere<sup>57</sup>. A ben guardare il testo filaretiano allude alla presenza di almeno altri due disegni di questo tipo, viceversa assenti: uno relativo a un doppio ponteggio per consentire il lavoro simultaneo dei muratori su due lati di una stessa parete<sup>58</sup> e un altro rappresen-

tante un incastro ligneo da impiegarsi in un ponte e ispirato ai rilievi della Colonna Traiana<sup>59</sup>. Non mancano infine gli schizzi di figura o di paesaggio che illustrano e commentano in maniera semplicemente narrativa lo svolgimento del racconto<sup>60</sup>. È necessario rilevare comunque che, in almeno una dozzina di casi, al richiamo testuale non corrisponde nel Magliabechiano alcuna immagine<sup>61</sup> e che in altri due la figura a margine non è quella effettivamente descritta<sup>62</sup>; in svariate occasioni, poi, l’illustrazione si scosta per particolari più o meno rilevanti dal testo<sup>63</sup>: se ne deduce quindi che il *corpus* che vediamo viene incontro solo in parte alle intenzioni dell’autore, prima ancora che alle aspettative del lettore.

Fin qui i dati oggettivi, deducibili, per via diretta o indiretta, dai manoscritti; siamo in grado a questo punto di porci le seguenti domande e di tentare di rispondervi:

1) esiste una vistosa differenza *quantitativa* tra i corredi figurati delle due famiglie di codici: la si può spiegare attribuendone le cause agli imprevisti del metodo illustrativo manuale? Riconsiderando le informazioni disponibili, la risposta nel complesso dovrà essere affermativa: in particolare, si richiama l’attenzione sui riferimenti testuali alle figure inseriti lungo tutto il Palatino, che certificano la volontà di Filarete d’illustrare la propria opera in maniera adeguata sin dalla stesura ‘milanese’;

2) esistono però anche differenze *qualitative* non trascurabili tra alcuni disegni paralleli dei due gruppi, per spiegare le quali il ricorso abituale a



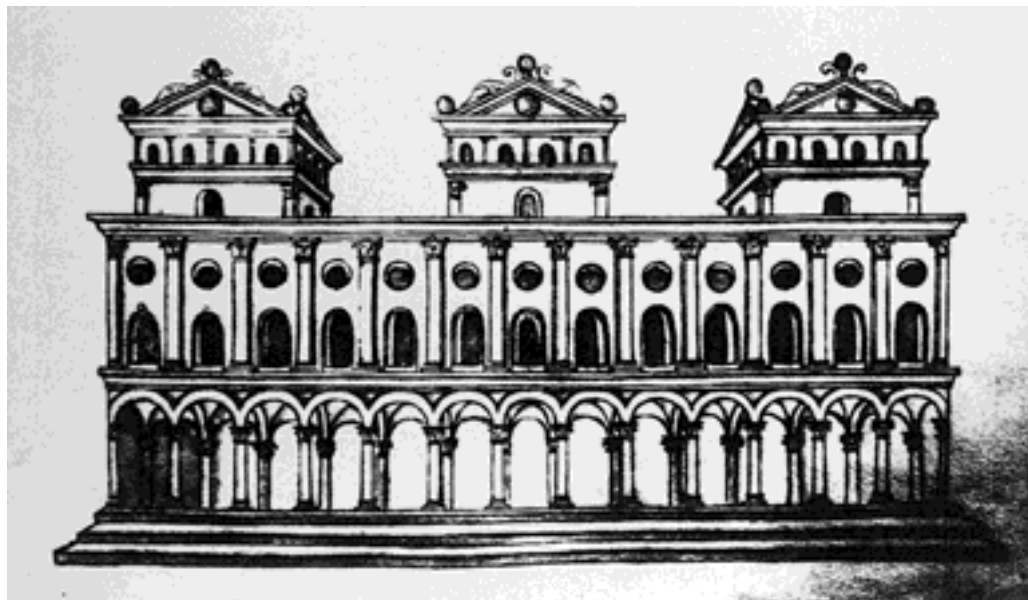
ragioni accidentali non persuade: non si dovrà piuttosto attribuirle a motivazioni più sostanziali e considerarle cioè funzionali alle modificazioni subite dal trattato nel suo sviluppo?

La possibilità di dare una risposta al secondo quesito si fonda innanzi tutto sulla precisazione della cronologia dell'opera. Occorre allora ricordare che, se è assodata la conclusione dei primi ventiquattro capitoli entro il mese di gennaio del 1464<sup>64</sup>, l'intervallo temporale in cui collocare la composizione di quello finale non è stato chiarito in modo del tutto convincente. A seguito dell'invio da parte di Filarete, in un momento imprecisato del suo soggiorno milanese, di una richiesta d'informazioni a Pigello Portinari in Firenze<sup>65</sup> circa alcune importanti fabbriche commissionate dai Medici ch'egli intendeva includere nell'ultimo 'libro', si è a lungo imposta l'ipotesi che la versione 'medicea', come quella 'sforzesca', fosse stata allestita interamente a Milano entro il 1464 e da là spedita a Piero il Gottoso<sup>66</sup>. Tuttavia, ripercorrendo i dati a disposizione, non si può che concordare con quanto recentemente osservato da Francesco Caglioti, il quale ha segnalato come "nulla dimostr[i] [...] che [il venticinquesimo capitolo], quasi certamente avviato fra il 31 gennaio 1464 e la morte di Cosimo il Vecchio nell'agosto successivo, venisse completato (o comunque abbandonato) subito dopo tale evento"<sup>67</sup>: pare decisamente più plausibile, come argomenta lo studioso soffermandosi su di un brano dell'appendice 'medicea', che essa, senz'altro iniziata a Milano<sup>68</sup>, fosse stata condotta a termine a Firenze nel corso del 1466<sup>69</sup>. Un documento fino a poco fa inedito viene in soccorso a questa congettura: nel febbraio di quell'anno, infatti, Filarete è sicuramente residente in patria<sup>70</sup>.

Disponiamo allora di una solida piattaforma fattuale per proporre che, proprio come dovette avvenire per il bronsetto del *Marc'Aurelio* riadattato alle nuove esigenze del rientro in Toscana<sup>71</sup>, Filarete, lasciati alle spalle i cantieri sforzeschi nell'agosto del 1465<sup>72</sup>, sia partito alla volta di Firenze portando verosimilmente con sé i propri abbozzi incompleti del trattato; poiché egli dovette lavorare ancora all'opera per terminare le integrazioni al testo e 'fiorentinizzarlo' dal punto di vista linguistico<sup>73</sup>, è altamente probabile che vi rinnovasse anche i materiali illustrativi, certo in base alla parallela volontà d'adeguare ove possibile il corredo iconografico al nuovo contesto. Il riassetto d'alcune figure rispetto alla versione concepita per Francesco Sforza, d'altronde, si spiega bene quando s'immagini che l'artista intendesse andare incontro ai gusti di un destinatario più esigente in materia artistica, quel Piero de' Medici che "nello hedificare n'ha piacere intendere, e fattone disegnare"<sup>74</sup> e al quale, ancora nel 1451, Filarete si era affrettato a inviare propri progetti<sup>75</sup>. Non potendo contare per ora su altre informazioni successive al 1466, non si può escludere che, dopo la sosta fiorentina, il progettato viaggio filaretiano in Oriente di cui ci parlano le fonti non si sia svolto sul serio<sup>76</sup>; la repentina conclusione del XXV capitolo e i 'difetti' del corredo figurale perpetuati nel Magliabechiano potrebbero in effetti suggerire un'improvvisa partenza dell'artista o una sua scomparsa ancor più definitiva, tale da aver impedito che la sistemazione finale dei materiali avvenisse sotto il suo diretto controllo.

Con la certezza del ritorno di Filarete in patria ci si può avventurare con maggiore fiducia alla ricerca d'indizi che permettano di sciogliere positivamente la riserva attorno alla seconda





delle domande poc'anzi formulate, di dimostrare cioè che i disegni 'fiorentini' rappresentano almeno in qualche caso uno sviluppo delle prime invenzioni 'milanesi': anche qui, però, a causa dello stato gravemente compromesso della documentazione, che ci ha privato della quasi totalità dei disegni 'sforzeschi' su cui operare i confronti tra le due versioni, la nostra dimostrazione dovrà impiegare una via indiretta e un po' tortuosa, ma che ci porterà nondimeno a una meta sicura.

Riprendiamo le fila della nostra storia: in un momento non precisabile – certo posteriore al 1466 e forse anteriore al 1469, data di morte del suo destinatario<sup>77</sup> – si dovette procedere alla messa in pulito del trattato<sup>78</sup>, che sappiamo trovarsi con certezza nella biblioteca medicea almeno nel febbraio del 1483, quando una nota del registro dei prestiti di Lorenzo il Magnifico lo segnala in uscita per l'allestimento di una copia commissionata allo scriba Bernardo Calandri per il cardinale Giovanni d'Aragona<sup>79</sup>. Sulla base di questo documento Tigler ritenne che fosse proprio il manoscritto Magliabechiano l'antigrafo giacente nella *libreria* di palazzo Medici impiegato per la riproduzione, a sua volta identificata nel Valenciano<sup>80</sup>; come s'è già detto, tuttavia, l'analisi linguistica condotta da Anna Maria Finoli esclude che il Valenciano possa semplicemente considerarsi *descriptus* di quello<sup>81</sup>; e si dovrà aggiungere che le differenze testuali tra i due codici sono tanto più sorprendenti quando si consideri la concreta possibilità, fatta balenare già da Tammaro De Marinis e ultimamente rilanciata, che siano stati scritti dalla stessa mano<sup>82</sup>.

La situazione è dunque intricata, ma una prima via d'uscita si può forse trovare sviluppan-

do una fine osservazione fatta di recente da Thomas Haffner: pensando cioè che sia proprio il Magliabechiano – databile in base all'esame delle filigrane all'ottavo decennio del Quattrocento<sup>83</sup> – l'esemplare redatto in origine dal Calandri per il colto prelado napoletano, dato che tracce di un primitivo stemma aragonese, poi coperto da quello mediceo che tuttora ammiriamo, si sono impresse su di una pagina bianca un tempo sovrapposta al primo foglio scritto del codice<sup>84</sup>. Si dovrebbe allora immaginare che, dei due manoscritti, il Magliabechiano sia approdato nella raccolta del Magnifico solo in seconda battuta (a causa dell'improvvisa morte del giovane cardinale nel febbraio del 1485?) per rimanervi definitivamente al posto dell'antigrafo mai più rientrato<sup>85</sup>, mentre il Valenciano, che reca inequivocabilmente le armi e le imprese di Alfonso duca di Calabria<sup>86</sup>, fratello di Giovanni, venne instradato verso Napoli, dove sappiamo per certo che vi fu rilegato nel 1492<sup>87</sup>.

Questo nuovo scenario mette definitivamente in chiaro una cosa: che sul Magliabechiano, a differenza di quanto talvolta si è creduto, la "mano" di Filarete non si posò mai<sup>88</sup>. Quanto al Valenciano, pressoché contemporaneo e la cui contaminazione con la versione sforzesca coinvolge come sappiamo il corredo figurale<sup>89</sup>, il confronto tra una sua immagine superstite e quella corrispondente dell'altro codice fiorentino ha fatto emergere differenze sostanziali, consentendoci di provare che quel progetto venne modificato prima d'esser consegnato ai fogli del testimone ospitato entro il 1483 nella raccolta libraria del palazzo di via Larga e poi replicato nel Magliabechiano: ne risulta in generale confermata anche la funzionalità delle

illustrazioni rispetto ai contenuti dell'opera.

L'esempio è quello costituito dai disegni relativi alla facciata della "casa regia", per i quali abbiamo la fortuna di disporre appunto anche di una riproduzione tratta dal Valenciano<sup>90</sup> (ill. 9-10). Osserviamo i loggiati al primo livello: il Magliabechiano illustra un portico a undici arcate, stretto alle estremità da lesene; il Valenciano, invece, mostra ben tredici campate senza che siano previste particolari soluzioni d'angolo. Messi sull'avviso da tali discrepanze, abbiamo riscontrato le figure con il testo. A carta 57v del Magliabechiano si dice che la facciata del palazzo è complessivamente larga 160 braccia, che le arcate sono undici (numero confermato, oltre che dall'alzato, dalla pianta dell'edificio) per 12 braccia di larghezza ognuna, e che le colonne sono grosse 2: come giustamente notò Liliana Grassi<sup>91</sup>, sommando le misure delle undici arcate ( $11 \times 12$  braccia) a quella totalizzata dalle dieci colonne intere ( $10 \times 2$  braccia), si ottiene una larghezza pari a 152 braccia complessive, un dato che indirettamente conferma la presenza dei pilastri estremi, poiché ne avanzano 4 per lato sufficienti a un'articolazione angolare compatibile col disegno (1 braccio a semicolonna e dunque 3 per le rispettive paraste)<sup>92</sup>. Non disponiamo purtroppo di una riproduzione del testo del codice aragonese; tuttavia, dal confronto con le varianti del Palatino e da alcuni dati incongrui affioranti nel Magliabechiano e spiegabili solo come residui di un'antecedente descrizione testuale, si ricava la certezza che l'originario impianto del loggiato della "casa regia" subì un consistente rimaneggiamento nel passaggio dalla versione 'milanese' a quella finale<sup>93</sup>. È economico a questo punto pensare che la figura del Valenciano non sia diversa da quella del Magliabechiano per puro caso; al contrario, essa deve ritrarre l'edificio nella forma precedente la correzione fiorentina del progetto: a quest'ultima l'esempio del portico degli Innocenti suggerì probabilmente la soluzione angolare da adottare<sup>94</sup>. Tale congettura regge anche quando si considerino le differenze che le due figure mostrano nell'articolazione del secondo livello: il Valenciano vi esibisce maggiore coerenza, perché alle tredici arcate sono sovrapposti altrettanti intercolumni, diversamente che nel secondo codice; in assenza d'informazioni testuali in proposito, non vi sono difficoltà a ipotizzare che qui l'imprecisione del Magliabechiano sia imputabile al disegnatore: infatti le sue figure derogano spesso al principio della continuità verticale dei sostegni nei diversi livelli, e specialmente quella che ritrae la facciata dell'Ospedale Maggiore, dove sappiamo per certo dal confronto con l'esistente che Filarete vi si attenne scrupolosamente<sup>95</sup>. Per ragioni e in modi che continuano purtroppo a sfuggirci, una delle due copie 'fiorentine' del trattato venne

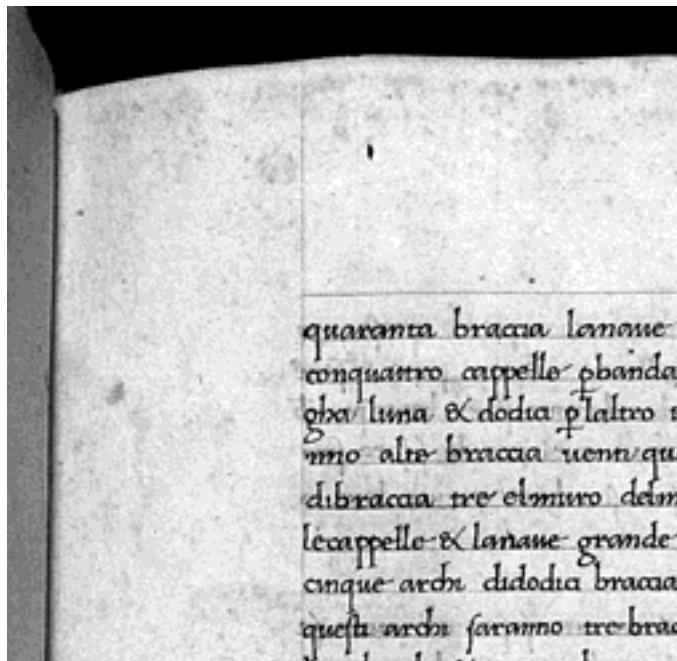
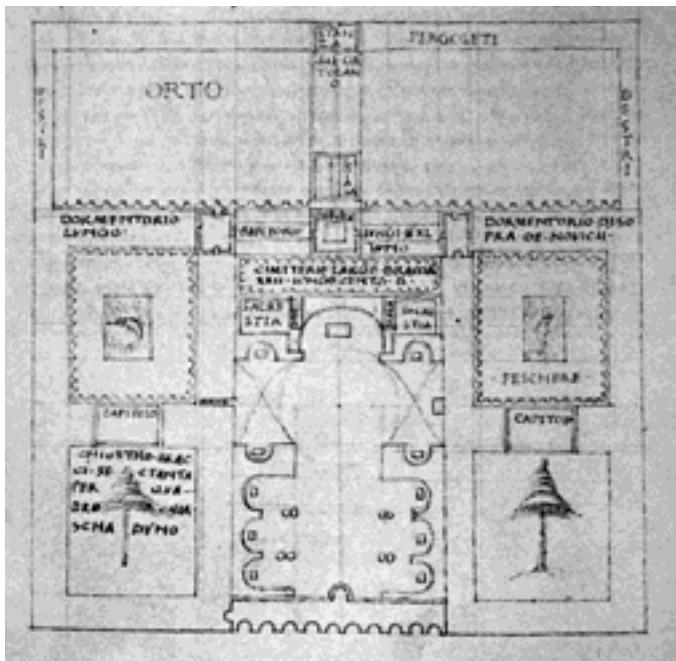
dunque non solo scritta con l'aiuto di un esemplare sforzesco, ma illustrata con figure anch'esse discese in qualche caso da quelle della prima, meno sofisticata stesura<sup>96</sup>.

Trattandosi dell'unico attualmente disponibile, constatiamo inoltre, con un certo sollievo, che il testimone Magliabechiano, pur redatto abbondantemente dopo il capostipite della versione fiorentina del trattato, sembra restituire con un buon grado di attendibilità, malgrado occasionali disguidi, la *facies* figurale abbinata al testo concepito da Filarete per Piero de' Medici. Fortunatamente poi, in aggiunta a quello della "casa regia", esiste un altro caso che può servire a dimostrare in qual modo la redazione fiorentina si sia arricchita rispetto a quella precedente, lasciando intravedere anche l'evoluzione di un pensiero progettuale più complesso. Questa volta il termine di confronto ci viene da un codice ancora consultabile, cioè il Palatino, e ciò renderà l'analisi meno ipotetica e senz'altro meno faticosa<sup>97</sup>.

## 2. Dalla versione 'sforzesca' a quella 'medicea': analisi del progetto per i *Minori di Sforzinda*

Il caso in questione s'incontra nel X capitolo del trattato quando, dopo aver dettagliatamente descritto la piazza "negoziatoria" di Sforzinda e i palazzi civili che vi si affacciano, Filarete si volge a predisporre i necessari edifici sacri della nuova città, come già annunciato nel piano iniziale dell'opera<sup>98</sup>. Viene così illustrata con parole e schemi planimetrici una teoria di complessi monastici – francescano, domenicano, degli Eremitani e dei Carmini – ognuno variamente articolato attorno alla propria chiesa, cui si aggiunge il progetto per un "monister[io] di donne" intitolato a Santa Chiara; la serie prosegue nel capitolo successivo, includendo le piante di un tempio parrocchiale e di un convento benedettino<sup>99</sup>. Eccezion fatta per quest'ultimo, che esibisce uno spazio centralizzato (piuttosto sorprendente, considerando le esigenze liturgiche di una chiesa conventuale di quell'ordine)<sup>100</sup>, tutti gli edifici sacri considerati sono accomunati dall'impianto longitudinale: una caratteristica che isola tali progetti dall'elaborazione planimetrica più tipicamente filaretiana, quella a croce greca iscritta, così innovativa da esser declinata, sulle pagine dell'opera, nei templi di maggior rilievo simbolico, spesso anche col concorso di vedute esterne che ne rendono ancor più esplicito l'impatto visivo<sup>101</sup>. Dopo l'ampia digressione del VI libro dedicata alla cattedrale centrica di Sforzinda, nel pensare alla dotazione *standard* di chiese da affiancarle, Filarete preferì rifarsi invece a tipologie tradizionali, quasi rifiutasse prima di riprendere lo slancio ideale necessario al racconto della progettazione del suo "Spedale dei poveri"<sup>102</sup>.





11. Monastero dei francescani di Sforzinda, pianta (Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. E B 15.7 [Palatino], c. 106r).

12. Monastero dei francescani di Sforzinda, pianta (Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. II, I 140 [Magliabechiano], c. 77r).

Nel cuore del trattato si inserisce così un gruppo compatto di variazioni sul tema della pianta a croce latina, una catena nella quale, secondo una procedura narrativa ricorrente – al tempo stesso ridondante ed economica –, ogni singola descrizione, appoggiandosi in parte a quella che la precede, tende via via a divenire sempre più smilza e generica<sup>103</sup>: si ricava in questi casi l'impressione che Filarete stia commentando progetti elaborati realmente, cresciuti l'uno sull'altro attorno a un nucleo compositivo comune. Il complesso dei Frati Minori, aprendo la serie, ottiene nell'opera il trattamento relativamente più dettagliato e anche le maggiori dimensioni<sup>104</sup>; il fatto che sia proprio il Signore – cioè Francesco Sforza – a imporne la collocazione “in su la strada che viene di rieto alla [...] corte”<sup>105</sup>, stabilendo così un legame ‘istituzionale’ tra i due edifici, rivela in tale predilezione il tributo del committente al proprio santo eponimo, rendendo plausibile, nel contempo, un richiamo intenzionale del Filarete al simile coordinamento fiorentino tra palazzo Medici e San Lorenzo.

La planimetria d'insieme compare sia a carta 106r del codice Palatino che a carta 77r del Magliabechiano (ill. 11-12): l'osservazione dei due disegni si può integrare con la descrizione testuale che, per quel che riguarda la distribuzione del monastero, è pressoché identica in entrambi i testimoni<sup>106</sup>. Il convento francescano appare ricavato all'interno di un'area quadrata di 300 braccia per lato che, spartita orizzontalmente in tre parti uguali, viene a essere occupata per i due terzi inferiori dalla chiesa e dagli edifici monastici veri e propri e per il resto dall'orto

con le “stalle & luoghi da tenere legnie, fieno e simili cose, & stanze da ortolani”. Il tempio appare stretto ai lati da una coppia di chiostri porticati: i due prospicienti la fronte del complesso “più comuni” ornati dalla vegetazione; quelli posteriori, invece, “per i frati”, con grandi peschiere al centro e attorno dormitori, sale capitolari, refettori e cucine. Rispetto al Magliabechiano il disegno del Palatino, basandosi evidentemente su di un modello più schematico, è integrato da notazioni che non si limitano a riportare nella figura le indicazioni testuali, bensì la arricchiscono di ulteriori dati<sup>107</sup>. Tuttavia le differenze grafiche tra le due figure, al di là della tecnica esecutiva, sono tutto sommato marginali per ciò che attiene alla distribuzione del monastero; il discorso cambia invece non appena si passi a considerare la chiesa, dato che i due codici mostrano soluzioni planimetriche affatto diverse. Vediamole in dettaglio, verificandole alla luce del brano descrittivo che si fornisce qui di seguito nella versione del Magliabechiano, essendo le sparute varianti del Palatino poco significative, salvo una di cui si darà conto altrove:

“La chiesa voi potete comprenderla come ha a essere, che sarà cento braccia larga & cento quaranta lunga & è spartita come voi vedete in tre parti, quaranta braccia la nave di mezzo & quelle da canto trenta braccia l'una, con quattro cappelle per banda, cioè da ogni lato della chiesa, di sedici braccia larga l'una & dodici p[er] l'altro verso. Ecci poi come voi vedete: le cappelle anderanno alte braccia ventiquattro e tra l'una & l'altra saranno dinanzi pilastri di braccia tre, el muro del mezzo tra l'una & l'altra sarà



grosso due braccia; tra le cappelle & la nave grande sarà dodici braccia di distantia & poi qui vengono cinque archi di dodici braccia larghi l'uno & alti ventiquattro; i pilastri che reggono questi archi saranno tre braccia larghi p[er] da canto & nella faccia dinanzi saranno due larghi, & mezzo braccio rilevato dal diritto del muro, cioè quello che avanza di là & di qua dal pilastro; sopra di questi archi andrà poi uno muro di sedici b[raccia] p[er] fino alle imposte delle volte & p[er] fino all'otto braccia sarà muro steso & da l'otto braccia p[er] fino alle sedici faremo finestre; & acqueste otto braccia comincerà il tetto delle navi. Da canto faremo contraforti che verranno di sopra acquesto tetto alla dirittura degli archi di sotto delle cappelle & andranno alti per infino al tetto grande, cioè ac quello del mezzo che sarà sopra della volta, la quale sarà alta da terra braccia sessanta & poi il tetto di sopra sarà dieci braccia di pendente, cioè il quarto, verrà a essere di fuori braccia settanta, cioè la sommità d'esso tetto; arà come vedete due campanili di braccia trenta p[er] faccia, farassi poi secondo vi piacerà a otto faccie, o tondo, o come vorrete; harà uno portico dina[n]zi di dieci braccia largho & quindici alto, le porte alle loro misure & le finestre, & di pilastri, di colonne & d'altre cose quando si farà tutte andranno secondo la loro proporzione & ragione<sup>108</sup>.

Nel reperto grafico più antico, superato un portico a dieci arcate<sup>109</sup>, si accede al tempio tramite un unico portale centinato; lo spazio inter-

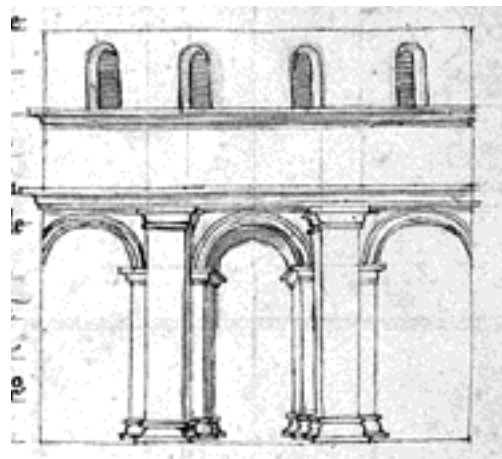
no è suddiviso in tre navate: quella maggiore è separata dalle laterali – molto strette – tramite colonne binate che sorreggono gli archi delle campate; le cappelle, tre per parte, scavano lo spessore murario in nicchie poco profonde e ospitano ciascuna la mensa rettangolare di un altare: si noterà che il tipo di sostegni colonnari che dividono le navate, il numero e la forma delle cappelle non trovano assolutamente riscontro nel testo. Il passaggio alla zona della tribuna è segnato da una forte cesura: l'arcone d'accesso poggia su tratti murari che sbarrano le navate laterali restringendo l'invaso alla sola ampiezza di quella principale; il poderoso spessore dei sostegni, su cui non sono indicate articolazioni di superficie, è intaccato da cappelle poste al centro delle corte braccia del transetto e ulteriormente assottigliato, ai lati del coro, dai vani che conducono alle sacrestie e alle scale. Sulle pareti finali del transetto si apre, a sinistra, una porta che immette nel convento, mentre a destra vi è addossato un ulteriore altare. Il presbiterio, di forma rettangolare e poco profondo, reca un'indicazione non equivoca circa la copertura prevista: il singolo tratto di penna dall'andamento semicircolare che lo solca, infatti, non allude al tracciato di un'eventuale conclusione absidata, ma alla curvatura, ribaltata sul piano, di una volta a botte<sup>110</sup>; poiché immediatamente al di là della parete di fondo la chiesa non si addossa a un pieno, come avviene ai lati, ma si apre sul cimitero del convento, possiamo immaginare che il piatto muro finale sia traforato da aperture per la necessaria illuminazione naturale, con un effetto simile a quello della chiesa del mercato, dove le quattro botti delle braccia della croce greca sono aperte da un oculo circolare, affiancato da due finestre rettangolari allungate. Più difficile invece comprendere con esattezza come Filarete immaginasse di voltare le altre parti della chiesa: in mancanza d'indicazioni grafiche, il raddoppio dei sostegni colonnari e lo spessore delle pareti laterali rendono plausibile almeno nella navata centrale una copertura a botte, d'altronde suggerita dalle dimensioni riportate nel testo (alla larghezza dell'invaso principale, pari a quaranta braccia, corrisponde infatti un'altezza massima di sessanta), mentre le due braccia del transetto parrebbero prevedere crociere ai fianchi di un'esorbitante circonferenza tracciata col compasso al centro del disegno, che forse rappresenta la proiezione degli arconi d'imposta della tribuna<sup>111</sup>; nel testo comunque non si fa cenno a una terminazione cupolata.

In generale gli elementi salienti di questa organizzazione planimetrica ricordano un altro progetto filaretiano presentato nel trattato, quello della "chiesa del romito", *alias* il duomo di Bergamo (ill. 13), che può suggerire alcune indicazioni integrative: anche in quel caso Fila-

rete si confrontava infatti con un'area rigidamente delimitata dall'intorno e con l'esigenza di contrarre l'impianto della tribuna in modo da non eccedere, se non di poco, l'ampiezza del braccio longitudinale<sup>112</sup>. È notevole poi che in entrambi i templi corrisponda il numero e la distribuzione delle cappelle poco profonde tanto nel piedicroce che nel transetto; nella chiesa dei Frati Minori, tuttavia, l'adozione delle tre navate attenua le innegabili somiglianze con certi impianti ad aula unica e mura spesse scavate da nicchie di probabile matrice antica che poco più tardi ispireranno anche Francesco di Giorgio<sup>113</sup>.

Venendo ora al tempio francescano rappresentato nel codice Magliabechiano notiamo subito che il portico anteriore (ora costituito di nove arcate, con quella centrale in asse con il portale d'accesso architravato) eccede il perimetro quadrato dell'intero complesso monastico ed è fiancheggiato, in osservanza alla descrizione scritta, da due campanili<sup>114</sup>, sulle cui basi quadrate si proseguirà poi "secondo vi piacerà, a otto faccie o tondo o come vorrete". All'interno, sparite le colonne binate, la navata principale viene ora scandita da sostegni puntiformi a formare le cinque campate previste dal testo; le navate laterali, tuttavia, sebbene più larghe e praticabili di prima, continuano ad aprirsi solamente su tre cappelle semicirculari, creando un'inverosimile discrepanza tra i due sistemi. Ad aumentare la confusione contribuiscono i segni che suggeriscono una copertura della navata centrale composta da due volte crociera, soluzione tuttavia contraddetta dal numero dispari delle campate; anche le linee circolari concentriche poste nell'area della tribuna risultano di difficile interpretazione<sup>115</sup>.

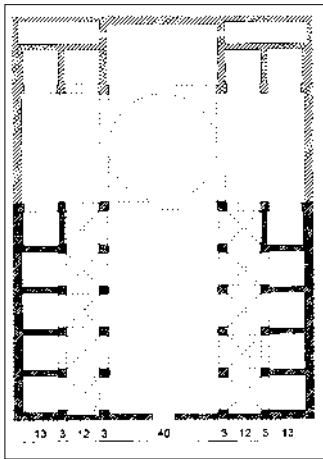
Malgrado tali incoerenze, il codice Magliabechiano – a differenza del Palatino – mostra un'ulteriore immagine, raffigurante un segmento interno della navata principale (ill. 14). A confermare che tale aggiunta è espressamente riservata alla nuova versione medicea concorrono almeno due fattori: da un lato la mancata predisposizione – nel testimone più antico, che solitamente accoglie le figure nello specchio di scrittura – dello spazio necessario a riceverla, dall'altro l'inserimento – in quello più recente – del diretto richiamo testuale: "Ecci poi, come voi vedete"<sup>116</sup>. Si può in definitiva pensare che a corredo dell'esemplare su cui si basò il Magliabechiano fosse stata dapprincipio impiegata un'immagine del progetto della chiesa non corrispondente al testo, probabilmente una sua versione molto preliminare poi scartata; successivamente, la planimetria venne aggiustata fin dove possibile seguendo più da vicino la descrizione scritta ma rimandando alla figura dell'alzato il compito d'illustrarne con maggiore chiarezza le linee guida.



L'immagine suppletiva mostra infatti tre delle cinque campate previste su ogni lato della navata, costituite da archi su pilastri inquadrati da paraste: le modanature delle basi, delle imposte e dei capitelli sono pressoché identiche (sebbene ribaltate specularmente a seconda della collocazione), e costituite da un abaco dal profilo squadrato, da una gola e da un collarino che cintura il sostegno tutt'attorno. Le paraste reggono ciò che si può interpretare come una trabeazione tripartita molto dilatata in altezza, con un ampio fregio liscio, stretto da sintetiche fasce modanate; sulla cornice terminale poggiano semplici finestre centinate prive d'imposta<sup>117</sup>. Anche se Filarete sembra prediligere l'arco poggiante sulla colonna, con o senza la mediazione del pulvino d'ascendenza brunelleschiana<sup>118</sup>, il tema dell'arco inquadrato dall'ordine sormontato da un'alta trabeazione appare anche in altri luoghi del trattato e in alcune delle sue opere in bronzo<sup>119</sup>; a colpire è piuttosto, in questo caso, l'estrema sobrietà dell'applicazione del motivo, che sembra aspirare più che altrove a una misura 'antica'<sup>120</sup>; ben più complesse sono in effetti le articolazioni immaginate per gli interni del duomo di Sforzinda e della "chiesa del romito" (ill. 13), che hanno fatto avanzare ipotesi d'influenze romaniche<sup>121</sup>.

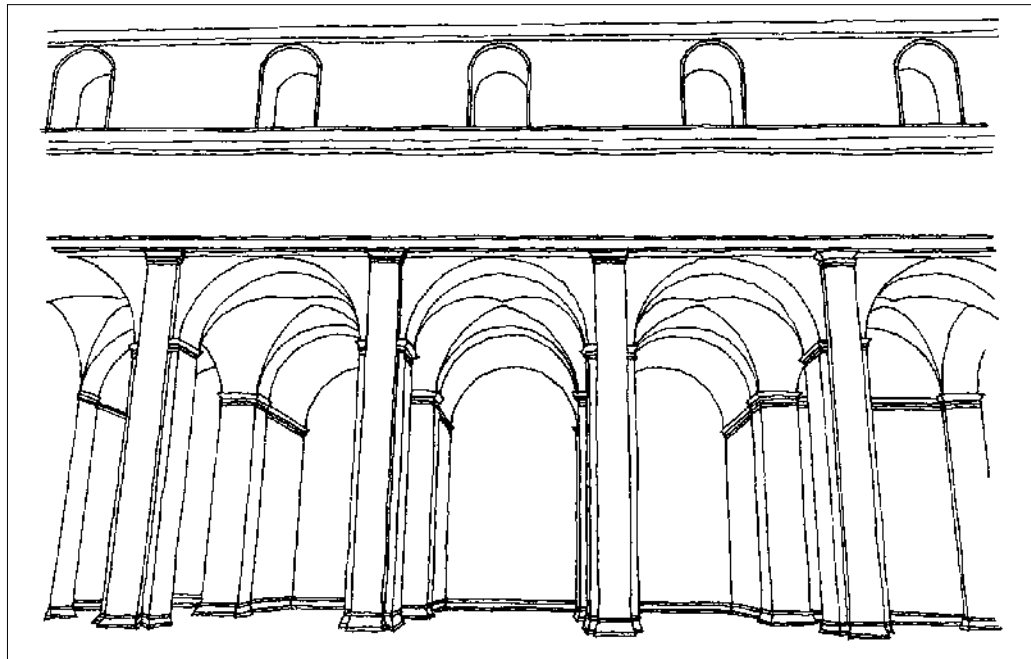
Anche il reciproco dimensionamento delle parti descritto dal testo è improntato a grande semplicità, fondato come è sul rapporto di 2:1 che regola l'ampiezza e l'altezza delle arcate della navata principale, di quelle delle laterali e delle cappelle, tutte rispettivamente alte 24 e larghe 12 braccia: la scelta di una proporzione "a due quadri" ci fa identificare la "ragione" delle paraste come "dorica", quella cioè considerata paradossalmente da Filarete "della maggiore grandezza"<sup>122</sup>. In questo caso il rispetto del rapporto modulare tra altezza e diametro dei sostegni viene sacrificato a un metodo proporzionale geometrico, dato che le paraste pseudodoriche, invece delle nove "teste" previste da Filarete,





15. Chiesa dei francescani di Sforzinda, ricostruzione, pianta (elaborazione al computer di A. Mancini).

16. Chiesa dei francescani di Sforzinda, ricostruzione, alzato interno (elaborazione al computer di A. Mancini).



raggiungono addirittura le dodici<sup>123</sup>; la trabeazione sovrapposta, che con le sue otto braccia totalizza un terzo dell'altezza delle paraste, si adegua allo stesso disinvolto atteggiamento. Non è facile spiegare l'adozione nella figura di rapporti differenti rispetto a quelli prescritti nel testo, e non si può escludere che essa testimoni l'ulteriore sviluppo di una prima ipotesi progettuale giudicata insoddisfacente appunto sul piano dell'armonia formale delle parti<sup>124</sup>.

Mettendo a questo punto a frutto tutte le informazioni disponibili, sia testuali che visive, si è ritenuto produttivo tentare una ricostruzione del progetto per la chiesa dei Francescani. Moltissimi sono gli elementi che nella sua descrizione Filarete non considera e per i quali si possono solamente avanzare proposte di soluzione sulla base di accostamenti con altre architetture del trattato o con opere costruite da cui poté giungere un suggerimento all'architetto: per evidenziare il diverso grado di fondatezza di alcune parti della nostra ipotesi ricostruttiva, nel disegno di pianta l'area del transetto è individuata da un tratteggio più spazioso<sup>125</sup> (ill. 15).

Quanto alle dimensioni complessive della chiesa, Filarete ci informa che il piedicroce, largo nell'insieme 100 braccia, è diviso in tre navate e che alla maggiore è attribuita un'ampiezza di 40, mentre per le laterali con relative cappelle è prevista una disponibilità di 30 ciascuna. Come è noto le misure nel trattato vengono fornite al netto, per lo più senza tener conto degli spessori delle membrature e dei muri: sommando in successione ai lati del vano principale di 40 braccia le misure dei pilastri (3 braccia)<sup>126</sup>, l'ampiezza delle navate laterali (12 braccia) e la

profondità delle cappelle (16 braccia)<sup>127</sup>, si è ottenuto un risultato che eccede comunque di una sola unità la misura prescritta (non considerando lo spessore delle pareti laterali della chiesa, che sono contemporaneamente anche pareti dei chiostri). Per quanto riguarda la lunghezza interna del corpo longitudinale fino all'arcone d'accesso al transetto, sommando l'ampiezza dei pilastri e delle arcate, e limitandoci a immaginare un innesto della prima campata alla controfacciata con pilastro sezionato lungo l'asse mediano, otteniamo un totale di 73,5 braccia; aggiungendo lo spazio necessario agli arconi e a una tribuna quadrata di quaranta braccia per lato<sup>128</sup>, delle centoquaranta braccia previste da Filarete ne rimangono a sufficienza per un presbiterio della profondità di 20 braccia circa.

Il piedicroce, come si diceva, è la parte che si lascia comprendere più dettagliatamente. Spencer riteneva che il riferimento testuale a cinque campate ("& poi qui vengono cinque archi") – peraltro confermato dal disegno del Magliabechiano – dovesse essere considerato una svista, poiché il loro numero superava quello delle cappelle (quattro)<sup>129</sup>, senza intervenire sul testo, il problema si può tuttavia risolvere pensando che sia stato seguito qui un modello ben presente a Filarete, quello del San Lorenzo brunelleschiano<sup>130</sup>, nel quale l'ultima campata della navata centrale affronta la parete laterale della prima cappella del transetto. Immaginando in tal modo lo sbocco del corpo longitudinale nell'area della tribuna si ottiene, tra l'altro, che le due cappelle agli angoli estremi del transetto vengono ad appoggiarsi col loro muro di fondo a quelle della navata, incastrandosi senza sforzo e



senza residui entro il limite della larghezza complessiva prescritta. Ciò implica che di fronte, a fianco dell'arco d'accesso al coro, si debbano immaginare due cappelle, anziché l'unica rappresentata nel disegno (un residuo del primitivo impianto?), come Filarete stesso prevede ad esempio nel progetto per la chiesa dei Carmini, anch'essa a tre navate<sup>131</sup>.

Le arcate della navata mediana sono sostenute da pilastri di pianta quadrata: il testo prescrive esplicitamente che la parasta sia applicata "nella faccia dinanzi" e parrebbe dunque che sul retro il pilastro si mantenga privo di risalti e sia cinto dalla semplice modanatura d'imposta, replicato a fronte dal corrispettivo sostegno che separa le cappelle, anch'esso d'uguale dimensione e forma (ill. 16). L'effetto nella sua massiccia tettonicità potrebbe rifarsi a un prototipo antico, ad esempio quello del porticato interno del primo livello del Colosseo, un edificio che Filarete aveva studiato nel corso del suo lungo soggiorno romano e di cui il trattato riporta, lo si è ricordato, una parziale veduta. Data l'entità dei sostegni Filarete deve aver previsto ovunque coperture voltate in muratura, che si sono immaginate a botte per le cappelle e a crociera per le campate delle navate laterali<sup>132</sup>. L'accentuazione della *firmitas* di una simile organizzazione spaziale risponde evidentemente a uno scopo strutturale ben preciso: quello di sostenere il carico della grande volta della navata centrale che, a dispetto dei segni peraltro equivoci esibiti dalla planimetria, si ritiene fosse stata pensata a botte, come suggerisce anche la totale mancanza di sottolineature verticali nell'articolazione delle pareti d'imposta. Il testo fa inoltre

riferimento preciso a contrafforti che, prolungando verticalmente i setti divisorii delle cappelle, "andranno alti per infino al tetto grande", scaricando sul terreno tramite gli archi trasversali delle campate la spinta della volta e controbilanciando con la loro funzione consolidante l'indebolimento dei muri laterali dovuto all'apertura delle finestre.

Riconsiderando a questo punto l'edificio, si deve ammettere che la chiesa dei Frati Minori, malgrado alcune grossolane goffaggini, presenta caratteri che la distinguono dall'inventiva talvolta incoerente esibita in altre creazioni del trattato: a un impianto tradizionale che potrebbe rifarsi a esempi tardomedievali lombardi e toscani (ad esempio Santa Maria del Carmine a Pavia o Santa Trinita), s'innestano soluzioni di matrice quattrocentesca fiorentina che, anche per l'uniformità orizzontale del partito decorativo adottato, sembrano alludere al vocabolario brunelleschiano, tuttavia reinterpretato in chiave strutturale: giungerebbero qui a maturazione, forse anche col patrocinio ideale albertiano, idee germogliate nel precoce contatto di Filarete con l'architettura romana. Ne risulta – certo, solo sulla carta! – un organismo interamente coperto da volte 'all'antica' a sezione semicircolare che ha tratti comuni, per la novità del sistema murario adottato, con quello pressoché contemporaneo della badia Fiesolana, e che si potrebbe inscrivere alle origini di quella linea di sviluppo che conduce agli esperimenti martiniani e bramanteschi del duomo di Urbino e di Santa Maria presso San Satiro a Milano<sup>133</sup>.

Guardato in controtuce, cercando d'interpretare con cautela le intenzioni dietro ai segni e nelle parole, ecco allora che il Magliabechiano si rivela un ricco giacimento d'informazioni che merita di essere sfruttato con maggiore sistematicità: il bagaglio di cultura architettonica di Filarete che ne emerge si dimostra in effetti estremamente variato e interessante. Salta ovviamente agli occhi il debito contratto dall'artista nei confronti dei capolavori realizzati a Firenze entro la metà del secolo e poco oltre, alimentato dai frequenti contatti (spesso documentati) che egli intrattenne durante tutta la vita con la sua città natale: l'idea di impiegare i maggiori artefici fiorentini nei cantieri di Sforzinda ci parla, ad esempio, anche dei suoi sforzi di apparire sempre perfettamente organico a un mondo che di fatto frequentò con continuità solo negli anni del probabile apprendistato presso la bottega del Ghiberti<sup>134</sup>. La rivendicazione delle proprie origini, così insistente nelle firme delle opere in bronzo come sui documenti, si fa strada, nelle illustrazioni del trattato, sotto forma di citazioni architettoniche, che potrebbero essere state intensificate in occasione del ritorno in patria (come nel caso del prelievo dal-



18. La partenza dell'Abate Andrea da Firenze, particolare (Roma, basilica di San Pietro, porta di Antonio Averlino detto Filarete, 1433-1445).

19. Firenze, chiesa di Santa Trinita, portale della Sacrestia vecchia.



l'Ospedale degli Innocenti impiegato nell'angolo della "casa regia"), ma che certamente saranno servite sin dall'inizio a mostrare al pubblico lombardo quanto diversa era la 'maniera' dei toscani: la riproposizione grafica quasi ossessiva della cupola di Santa Maria del Fiore, talvolta anche a dispetto delle indicazioni scritte<sup>135</sup>, si spiega bene in un quadro di (auto)promozione fiorentina. Facilmente leggibili sono anche altri richiami: nella "casa regia" (ill. 9), e non solo, il piano con finestre centinate prive d'imposta sormontate da occhi circolari si rifà evidentemente al modello del livello superiore del palazzo di Parte Guelfa, progettato da Brunelleschi agli inizi degli anni Quaranta<sup>136</sup>. Nella chiesa dei Carmine Filarete immagina cappelle semicircolari "sportate in fuori dal diritto del muro"<sup>137</sup> e in quella benedettina le cappelle sporgenti "di concovo" agli angoli delle braccia della croce vanno all'esterno "a cozzarsi [...] di rieto"<sup>138</sup>, tradendo forse così la conoscenza del progetto originale brunelleschiano per Santo Spirito<sup>139</sup>. Per la fronte della "chiesa del romito" (ill. 17) viene proposto, come già in alcuni edifici rappresentati nelle porte di San Pietro<sup>140</sup>, un elaborato rivestimento lapideo, dove una fascia di bugne a diamante è sormontata da un parato a rombi interpretabile come *opus reticulatum*<sup>141</sup>; questa tessitura di superficie nella quale sono ritagliati i portali laterali di forma rettangolare, coronati da un

fregio pulvinato a foglie cinto da tenie e da una cornice sostenuta da piccole mensole a S, sembrano riminiscenti di quelli della facciata di palazzo Rucellai (1453-58)<sup>142</sup> "fatta *nuovamente*, [...] di pietre lavorate [...] al modo antico", come Filarete si premurò d'aggiungere proprio alla versione medicea<sup>143</sup>. L'urgenza di disporre di informazioni 'in tempo reale' sulle fabbriche fiorentine si coglie bene anche nella citata lettera a Pigello Portinari, con la quale si chiedeva tra l'altro "in che modo *arà a essere* [la 'facciata dinanzi' di San Lorenzo] per poterla innarare e così alcuni altri edifizij"<sup>144</sup>. Ma in definitiva perfino l'insistita riproposizione nel trattato d'impianti chiesastici a croce greca inscritta nel quadrato potrebbe avere un'indiretta origine 'brunelleschiana': basterà rovesciare l'argomento di Isabelle Hyman, e pensare che la famosa placchetta argentea del Louvre, nota in Lombardia in forme parzialmente alterate almeno a partire dal 1462<sup>145</sup>, abbia attivato in Filarete la stessa capacità di libera elaborazione dei suoi modelli già dimostrata per la chiesa dei Minori di Sforzinda<sup>146</sup>.

Anche nella produzione del Filarete scultore ricorrono, in continuità coi disegni del Magliabechiano, evidenti prestiti dalle opere dei protagonisti del mondo artistico fiorentino. Per restare all'architettura e tralasciando i particolari dell'ornato, abbiamo altrove avanzato l'ipotesi che



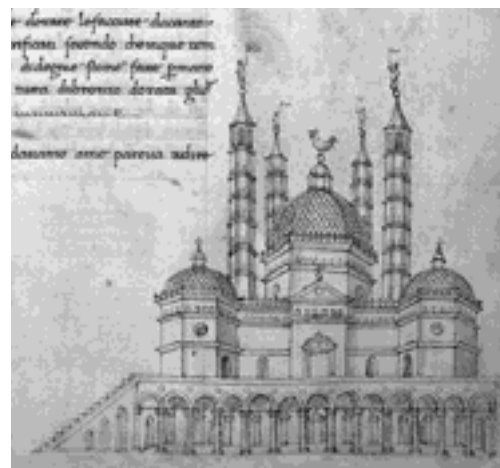
20. Ulisse lotta contro Iro (Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, Inv. Pl. 6127).

21. Duomo di Plusiapolis (Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. II, 1 140 [Magliabechiano], c. 108r).

il portale da cui muove la delegazione dell'abate Andrea nel rilievo bronzeo dei battenti vaticani, rielabora in senso classicista il tipo della porta della sacrestia di Santa Trinita, opera di Ghiberti e del giovane Michelozzo entro il 1423<sup>147</sup> (ill. 18-19); se Middeldorf vide bene nell'attribuire a Filarete, col rilievo marmoreo sottostante, il tabernacolo nella basilica di Santa Maria dell'Impruneta, si dovrebbe a lui anche una delle più letterali riproposizioni del tabernacolo della Mercanzia (realizzata attorno al 1425)<sup>148</sup>, mentre nella placchetta di Vienna la lotta di Ulisse e Iro (ill. 20) avviene sotto una volta a botte cassettonata retta da *columnae quadrangulae* che replica anch'essa strutture donatelliane e in particolare quella posta a sinistra nel rilievo padovano col *Miracolo del cuore dell'avar* (1447-48).

D'altro canto non era Firenze l'unico polo di *novitas* che poteva attrarre l'attenzione di un architetto itinerante e curioso come il Filarete. Il trattato lascia ad esempio trasparire una conoscenza diretta del ponte di Augusto a Rimini e di uno, 'moderno' e coperto, a Mantova<sup>149</sup>: ma se il passaggio in Romagna avvenne con ogni probabilità durante il viaggio verso nord che Filarete intraprese entro il 1449 (tale data compare infatti sulla croce di Bassano<sup>150</sup>) – e quindi prima che fosse iniziato il rinnovamento del Tempio Malatestiano – la città lombarda era ben più a portata di mano e, con essa, i protagonisti del suo straordinario rinascimento architettonico.

Quello di loro che nel trattato si guadagna la citazione più esplicita è, com'è noto, Luca Fancelli, prontamente arruolato da Filarete nelle schiere d'artisti attivi al duomo di Sforzinda<sup>151</sup>; il rimando ricorrente a Ludovico Gonzaga – “uomo intendentissimo in più cose, massime in edificare” è invece ellittico, ma non per questo meno perspicuo<sup>152</sup>, né stupisce che sia lo stesso marchese di Mantova a ricordare a Francesco Sforza “uno di quegli cortigiani, il quale in queste cose [*scil.* il costruire 'al modo anticho'] era molto intendente, il perché io lo ritenni meco parecchi di; il quale mi fece alchuno modello di legname di cotali miei edificetti che voglio fare per mia devozione”<sup>153</sup>. Non c'è motivo di dubitare che sia Leon Battista Alberti<sup>154</sup> il “cortegiano” responsabile del risveglio di Ludovico dal torpore 'gotico' della sua prima attività di committente<sup>155</sup>: sarebbe questa l'unica sua menzione nel trattato in qualità d'architetto, dato che come autore del *De re aedificatoria* e degli scritti sulla pittura Filarete lo cita apertamente in più punti, in apertura e poi nei capitoli finali; l'evocazione dell'Alberti *in incognito* si spiega forse proprio con il suo inserimento nella finzione narrativa che impone a tutti, Filarete compreso, una maschera, e che evidentemente aveva lo scopo di coinvolgere il lettore colto nella dimensione ludica del riconoscimento.

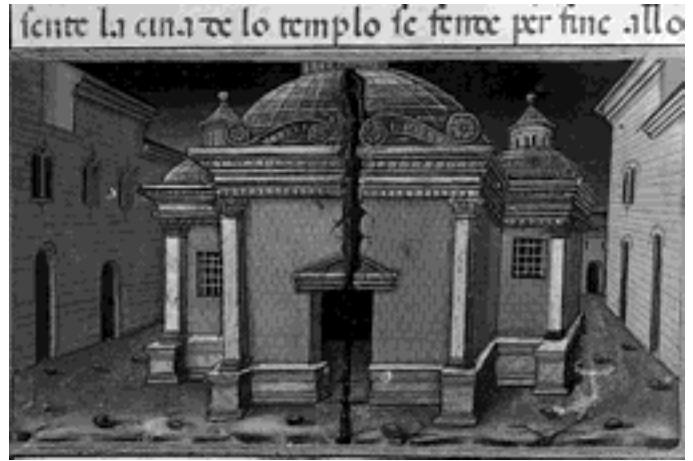


Considerando la data del trattato, il richiamo agli “edificetti” ideati da Alberti per la “devozione” di Ludovico Gonzaga fa naturalmente pensare al San Sebastiano, che d'altronde Filarete avrebbe potuto conoscere anche tramite una visita diretta al cantiere apertosi nel 1460. I disegni segnalano alcune tangenze e in particolare l'idea di elevare l'edificio sacro cupolato su di una piattaforma rialzata, dando nel contempo accesso diretto alla chiesa inferiore tramite un portico ad arcate, così come Filarete immagina per le chiese di Plusiapolis<sup>156</sup>. Nel duomo di quella fantastica città il testo prevede quattro rampe distinte (“per quattro scale di fuori si saliva di sopra a questo piano”)<sup>157</sup>, che il disegno di pianta non riporta e che quello d'alzato non



22. Sperandio da Mantova, Medaglia commemorativa di Francesco Sforza, ante 1477? (da G.F. Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, II).

23. Il tempio di Gerusalemme (Torino, Biblioteca Reale, codice Varia 124, c. 119v).



esplicita completamente, dato che la coppia posta davanti nasconde evidentemente quella dietro (ill. 21). Forse a causa di ciò e del fatto che nel secondo tempio di Plusiapolis le scalinate laterali sono continue (come il testo e i disegni dimostrano chiaramente), non si è finora tenuto conto del piccolo contributo che questo disegno potrebbe eventualmente fornire all'ipotesi che il sistema d'accesso al San Sebastiano, nell'idea originale albertiana, avvenisse tramite due rampe innestate parallelamente alla fronte<sup>158</sup>. Loggiati e spazi ipostili retti non da semplici colonne bensì da pilastri a sezione quadrata compaiono poi varie volte altrove nel Magliabechiano, specie nella "casa dell'acqua" a carta 161r, una "conserva" che evidentemente rimanda, come la cripta di San Sebastiano, alla struttura delle antiche cisterne romane<sup>159</sup>.

La messe di citazioni che si raccoglie spogliando con tenacia tra i disegni del trattato restituisce insomma un Filarete trattatista coerente con lo scultore tramandatoci dall'impresa delle porte di San Pietro: un grande assimilatore la cui creatività si esprime soprattutto nel montaggio (questo sicuramente inedito) d'invenzioni per lo più altrui, un collettore d'idee che in virtù dei suoi spostamenti arricchisce continuamente il suo bagaglio, contribuendo nel contempo a diffondere i semi di una nuova cultura del costruire; un architetto che riesce anche, nel caso del progetto per la chiesa dei Minori, ad approdare a una sintesi di linguaggio che almeno in parte lo sottrae alla condanna vasariana che così a lungo ha condizionato il nostro giudizio di contemporanei.

### 3. La fortuna del trattato di Filarete tra Quattrocento e Cinquecento

Il problema della fortuna dei disegni filaretiani è intimamente connesso a quello dell'esistenza e dell'entità della raccolta grafica dell'artista, che solo in parte confluisce nel suo "architettonico libro". Dato che Filarete era un vero progettista

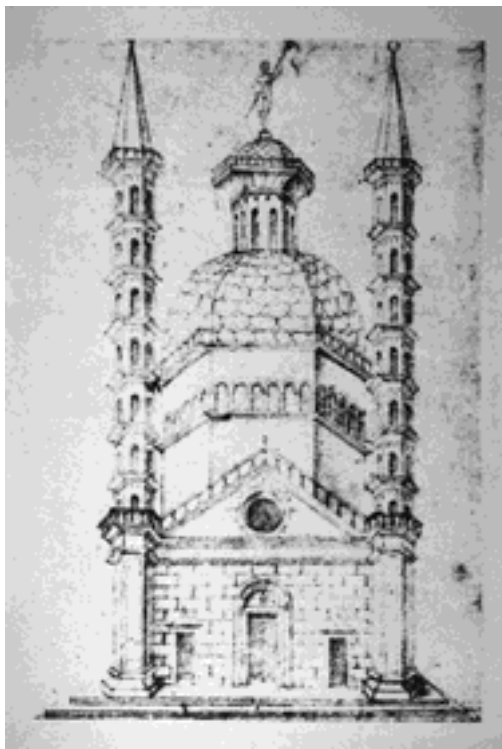
oltre che un teorico, dobbiamo pensare infatti che il suo trattato fosse un contenitore di disegni ricopiati 'in bella' da progetti già altrove tracciati in fogli sciolti a diversi gradi di finitura, materiali accumulati nel corso di una vita complessa e piena di esperienze; alle testimonianze cartacee dovevano affiancarsi anche oggetti di varia natura come calchi da monete o gemme e placchette, da cui l'artista poteva prelevare i motivi decorativi da applicare alle architetture col suo peculiare tocco antiquario<sup>160</sup>. Come ogni architetto Filarete realizzò sicuramente modelli lignei dei propri progetti: considerando la somiglianza tra la facciata e il tipo di cupola della Cappella Colleoni a Bergamo e la veduta della "chiesa del romito" (ill. 17) – che adombra, per ammissione stessa dell'autore, il progetto per il duomo di quella stessa città su cui Filarete fu impegnato a partire dal 1457<sup>161</sup> –, Richard Schofield ha suggerito in maniera del tutto convincente che l'Amadeo si sia giovato dei progetti filaretiani depositati presso la cattedrale a poche decine di metri dal suo cantiere: questo spiega l'apparizione, per quanto in versione ridotta e rimaneggiata, della cupola di Santa Maria del Fiore in piena Lombardia<sup>162</sup>.

Purtroppo, di questa vasta documentazione architettonica che eccede il trattato non resta oggi pressoché nulla (o, almeno, nulla è stato ancora identificato come tale), per cui la presunta origine da materiali filaretiani scomparsi di certe soluzioni, quand'anche appaia a un primo sguardo probabile, non ha speranze d'essere provata e tende anzi a ingenerare pericolose circolarità argomentative.

Un caso può valere per tutti: sviluppando una convinzione consolidata che riconosceva nell'edificio cruciforme sul verso di una nota medaglia di Sperandio un mausoleo dedicato a Francesco Sforza<sup>163</sup> (ill. 22), Nikolaus Pevsner ne ricostruì a suo tempo la pianta, ritenendo che nel rilievo si rispecchiasse un ipotetico progetto filaretiano perduto<sup>164</sup>. La questione si è andata

24. Facciata (completa) del duomo di Sforzinda (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Coll. Rothschild, inv. n. 1471).

25. Facciata di una chiesa monastica (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Coll. Rothschild, inv. n. 1463).



articolando in seguito alla constatazione dell'inevitabile somiglianza d'impianto esistente tra il tempio centrico della medaglia e la chiesa di Santa Maria di Bressanoro a Castelleone, costruita su commissione sforzesca a partire dal 1465<sup>165</sup>. È evidente che, se si fosse potuto certificare il contributo di Filarete all'ideazione di quest'ultima, l'ipotesi 'pevsneriana' ne sarebbe risultata automaticamente rafforzata. Tuttavia le ricerche condotte non hanno sortito esito positivo circa la paternità della fabbrica<sup>166</sup>, un dato di fatto che, unitamente al silenzio di Filarete in proposito (alquanto strano per un architetto uso a valorizzare con vari mezzi le proprie opere)<sup>167</sup> e alla mancanza di paralleli davvero stringenti tra l'impianto di Castelleone e le chiese rappresentate sulle pagine del trattato (che pure ne costituisce il retroterra culturale di riferimento)<sup>168</sup>, avrebbe dovuto suggerire di riconsiderare l'ipotesi d'attribuzione del progetto tramandato dal rilievo bronzeo, che è invece spesso data ancora per pacifica<sup>169</sup>. A una convinzione così tenace si è obiettato forse troppo timidamente che, non essendo datata, la medaglia potrebbe essere stata realizzata oltre la morte di Francesco Sforza, ritrattovi certo non dal vivo<sup>170</sup>. In effetti, in considerazione dei dettagli che l'edificio rappresentato condivide con un'altra opera dello stesso bronzista, non sembra azzardato collocare anch'essa attorno alla metà degli anni Settanta del Quattrocento<sup>171</sup>. Una datazione più tarda apre così nuove prospettive: ricordando che Galeazzo Maria nel

novembre del 1473 palesava la sua intenzione di celebrare il padre con una statua equestre<sup>172</sup>, nulla vieterebbe infatti d'immaginare la medaglia come un ulteriore omaggio alla memoria del primo duca Sforza da parte di un figlio la cui predilezione per i mausolei centralizzati, da tempo documentata<sup>173</sup>, può aver orientato la scelta del *verso* affine alla fabbrica di Castelleone, promossa da Francesco in prima persona<sup>174</sup>. Converrà di conseguenza mantenersi particolarmente prudenti anche nell'indicare nei disegni del trattato la matrice dei templi che compaiono, ad esempio, nelle miniature del codice Varia 124 della Biblioteca Reale di Torino (ill. 23) o in alcuni fogli dell'album Soane, che hanno probabilmente in comune col Filarete solo il fatto di rielaborare liberamente le stesse fonti figurative o gli stessi modelli reali<sup>175</sup>. Lasciando da parte i casi non verificabili e i richiami di maniera, ci limiteremo allora a censire le filiazioni sicure, che permettono di seguire le tappe della diffusione rinascimentale del trattato – un episodio di 'fortuna dei primitivi' che, se non eguaglia la vistosa rinomanza ottenuta nel Cinquecento dai trattati di Francesco di Giorgio<sup>176</sup>, merita comunque d'esser tenuto in debito conto.

Malgrado l'opera fosse stata concepita per un'élite, infatti, tracce sicure della conoscenza dei suoi disegni sono rilevabili ancora per buona parte del XVI secolo: coerentemente con la storia materiale del trattato esse affiorano in Lombardia, in Toscana e in area veneta<sup>177</sup>, dato



26. Pietro Cataneo, copia di Filarete  
(Siena, Biblioteca Comunale degli  
Intronati, ms. S. V. 9, c. 16r bis).

27. La misura del piede (Venezia,  
Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Lat.  
VIII, 2=2796, c. 9r).



che proprio a Venezia approdò nel 1492 il capostipite ungherese della traduzione latina, anch'esso – come si è ricordato all'inizio – riccamente illustrato.

A Milano la memoria del nome di Filarete presso gli architetti era naturalmente tenuta in vita dalla fabbrica dell'Ospedale Maggiore ed è molto probabile che sia Bramante (cui fu tra l'altro richiesto nel 1484 di tracciare un rilievo della Ca' Granda) sia Leonardo fossero a conoscenza dell'esistenza del suo trattato e ne avessero potuto sfogliare una copia<sup>178</sup>; Cesare Cesariano, da parte sua, se ne servì, come si sa, per le immagini del suo *Vitruvio*<sup>179</sup>. Ma il ricalco più letterale si deve a un disegnatore non identificato, verosimilmente attivo nel Norditalia entro il primo decennio del XVI secolo<sup>180</sup>: undici fogli oggi conservati a Parigi replicano infatti altrettanti disegni del trattato, in particolare i ponti del XIII capitolo e pressoché tutti i templi a pianta centrale<sup>181</sup> (ill. 24-25). Questo piccolo *dossier* offre vari motivi d'interesse, anche per le leggere variazioni che le copie introducono rispetto ai prototipi che conosciamo: su di una

pagina, ad esempio, l'edificio che nel Magliabechiano è rappresentato parzialmente appare completato in modo compatibile con lo stile dell'architetto così che, pur non potendo escludere *a priori* un intervento integrativo del copista cinquecentesco, si deve prendere in considerazione l'eventualità che i grafici siano desunti non direttamente dal trattato bensì da fogli autonomi, forse riproducenti quelli usciti in origine dalla bottega dell'artista per l'illustrazione dell'opera<sup>182</sup>.

Alla Toscana spetta fino a oggi il primato del riflesso sicuro più precoce dei disegni di Filarete: nel suo *Zibaldone*, databile entro la metà dell'ottavo decennio del Quattrocento, il fiorentino Buonacorso Ghiberti ne riprese infatti una decina, operando una selezione che privilegiava quelli relativi ai particolari costruttivi delle mura di Sforzinda<sup>183</sup>; tuttavia è Siena a conservare l'unico caso accertato di copia (parziale) del trattato<sup>184</sup> e dei corrispettivi disegni per mano di un architetto, Pietro Cataneo, più noto per le sue riproduzioni da Francesco di Giorgio<sup>185</sup> (ill. 26). Il fascicolo, già segnalato e visto da von Öttingen<sup>186</sup> è costituito da nove bifogli, coperti fittamente di scrittura; l'antigrafo – da cui vennero prelevati senza ordine apparente brani dei capitoli centrali dell'opera – faceva certamente parte della famiglia 'medicea', come denuncia, tra gli altri, il riferimento a un'immagine colorata proprio come si vede ancor oggi nel Magliabechiano<sup>187</sup>: Cataneo in effetti non si limitò a copiare passivamente, ma si soffermò qua e là aggiungendo notazioni critiche e facendo confronti tra il testo del "fiorentino" e quello del Martini<sup>188</sup>. Le figure, poco più di sessanta, si possono distinguere in due gruppi: a un primo appartengono quelle tracciate a inchiostro nerastro dal copista stesso, direttamente sui fogli oppure su pezzi di carta in seguito incollati, a un secondo quelle di una mano più antica, forse ritagliati dalla copia del Magliabechiano, poi perduta: è possibile che da quella stessa provenisse anche il disegno del cassero per la fondazione dei piloni di un ponte che manca nella selezione del Cataneo e che è riprodotto in un foglio del taccuino di Oreste Biringucci<sup>189</sup>. Le apparizioni senesi del Filarete in pieno Cinquecento rendono verosimile l'ipotesi che il suo trattato fosse noto anche nei decenni precedenti: per un architetto itinerante come Francesco di Giorgio (che, oltre la Toscana e la Lombardia, frequentò più volte Napoli e quell'Alfonso duca di Calabria che conservava, almeno a partire dal 1492, il manoscritto filaretiano poi migrato in Spagna) non dovevano certo far difetto le occasioni di consultarlo. Tracce d'idee dal trattato, pur presenti nei manoscritti martiniani, sono comunque alquanto vaghe e difficilmente definibili come



28. Andrea Vicentino?, Teatro galleggiante (da H. Tietze, E. Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15. and 16. Centuries*, New York 1944).

29. Monumento a re Zogalia (Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. II, I 140 [Magliabechiano], c. 102r).

vere e proprie citazioni; a ogni modo, la pianta del duomo di Plusiapolis potrebbe essere davvero alla base del progetto di palazzo articolato attorno a un grande vano ottagonale e a quattro esagoni allungati rappresentato, con variazioni, sia nel codice torinese che in quello fiorentino<sup>190</sup>.

Non deve stupire che il Veneto registri svariate testimonianze della fortuna dei disegni di Filarete, considerando il fatto che al codice latino proveniente dalla biblioteca Corvina spettò il privilegio di essere conservato per tre secoli interi nella stessa raccolta, quella dei domenicani di San Zanipolo a Venezia, in un ambiente singolarmente incline ad apprezzare la fantasia delle sue figure, tanto più preziose in virtù delle nobili origini del manoscritto<sup>191</sup>. Da quello stesso *milieu* esoterico discende evidentemente non per caso l'opera in cui, mescolate a tante altre citazioni figurative, confluiscono le prime riprese veneziane del repertorio formale filaretiano, cioè l'*Hypnerothomachia Polifili*<sup>192</sup>.

La copia in volgare utilizzata per la traduzione che giunse a Buda verso il 1487 discende con sicurezza dalla versione del testo tramandata dal Magliabechiano, come dimostrano gli errori assorbiti nella versione latina e come conferma il confronto sistematico dei disegni. Come si è detto sin dall'inizio il corredo iconografico di partenza non subì sfrondamenti; tuttavia, col passaggio alle mani dell'illustratore ungherese<sup>193</sup>, si modificò se non nella sostanza informativa, rimasta pressoché identica, nell'impatto visivo, che venne incrementato con l'aumento delle dimensioni delle figure e l'uso più generoso di colori<sup>194</sup>: forse Alvise Cornaro si ricordò proprio di una tra le più vivide illustrazioni del codice del Corvino quando incluse nei suoi trattati il richiamo alquanto inconsueto alla misura del piede calcolata empiricamente accostando



due mani strette a pugno con i pollici a contatto<sup>195</sup> (ill. 27).

Ed è ancora a Venezia che, per la prima e unica volta dopo i cantieri lombardi dell'ospedale milanese e del duomo di Bergamo, un progetto di Filarete trovò il modo di concretizzarsi, sebbene non in marmo e mattoni, bensì in legno e altri materiali più effimeri: non c'è dubbio infatti che il teatro galleggiante progettato da Giovanni Antonio Rusconi per la Compagnia degli Accesi nel giugno del 1564, documentato da varie testimonianze grafiche (ill. 28), riutilizzi soluzioni illustrate nel codice Marciano in due dei progetti più estrosi, quelli del monumento commemorativo all'immaginario re Zogalia (ill. 29) e della Casa della Virtù e del Vizio<sup>196</sup>. Così la "bella fantasia" che celebra il sovrano di Plusiapolis e il "Coliseo" che accoglie l'utopia didattica di Sforzinda, finalmente popolati di pubblico, attraccavano festosamente un secolo esatto dopo la stesura del trattato in Riva degli Schiavoni con la "gran cappa piramidata" rusconiana: un destino che probabilmente a Filarete non sarebbe dispiaciuto.

\* Una versione preliminare di questo contributo è stata presentata in forma di *Werkstatt Gespräch* presso la Bibliotheca Hertziana di Roma nel marzo del 1998; desidero ringraziare Fernando Marias per i consigli e i materiali relativi al codice Valenciano che ha voluto generosamente mettere a mia disposizione. Per aiutare il lettore sono state impiegate nel testo e nelle note, italianizzandole, le stesse denominazioni dei codici filaretiani adottate nell'edizione curata da Anna Maria Finoli e Lilliana Grassi (Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato d'Architettura*, testo a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, introduzione e note di L. Grassi, 2 voll., Milano 1972, d'ora in poi Averlino, *T*) e divenute correnti: - codice Trivulziano (Triv. *in nota*) = già Milano, Biblioteca Trivulzio, ms. 863. - codice Palatino (Pal. *in nota*) = Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. E B 15.7. - codice Valenciano (Val. *in nota*) = già Valencia, Biblioteca de la Universidad, ms. 837. - codice Magliabechiano (Magl. *in nota*) = Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. II, I, 140. - codice Marciano (Marc. *in nota*) = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. Marc. Lat. VIII, 2 (2796). Le citazioni dal trattato di Filarete sono state riportate direttamente dal Magl., con minimi aggiustamenti all'interpunzione e alla grafia per facilitarne la comprensione; di seguito alla citazione si è fornito tra parentesi il rimando all'edizione filaretiana del 1972 (ciò vale anche per le figure, di cui si dà sempre l'equivalenza col numero della tavola in calce al II vol. di quella).

1. Sulle vicende relative alla traduzione del trattato si veda ora A. Bonfini, *La latinizzazione del Trattato d'Architettura del Filarete (1488-1489)*, a cura di M. Beltrami, Strumenti e Testi 6, Pisa 2000.

2. Cfr. *ibid.*, pp. XXIII-XXIV: dell'originale volgare si conservarono nella latinizzazione tutti i brani che descrivevano le immagini: queste di fatto costituiscono perciò l'ossatura dell'opera tradotta. Sulla paternità e la fortuna delle immagini del Filarete corviniano si veda anche *infra* nel testo.

3. Secondo la lettera di dedica del Bonfini, Mattia Corvino avrebbe deciso di gettare un ponte sul Danubio, seguendo l'esempio di Traiano, proprio osservando le illustrazioni del trattato, cfr. *ibid.*, pp. 6-7, rr. 137-139.

4. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 7 voll., Firenze 1966-1987, III (1971), p. 246 (testo della redazione Giuntina).

5. Si ricordano in particolare i contributi di W. Lotz, *Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnungen der Renaissance*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", VII/i-iv, 1953-1956, pp. 193-226, in part. pp. 197-199, di J.R. Spencer, *Filarete's Central Planned Architecture*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XVII/3, 1958, pp. 10-18, e Id., *The Dome of Sforzinda Cathedral*, in "The Art Bulletin",

XLI, 1959, pp. 328-330, di H. Saalman, *Early Renaissance Theory and Practice in Antonio Filarete's Trattato di Architettura*, in "The Art Bulletin", XLI, 1959, pp. 89-106, e di B. Degenhart, A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, Berlin 1968, II/Katalog, pp. 567-573, n. 565.

6. Cfr. P. Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte 5, Berlin 1963; lo studioso prende in considerazione il corredo figurale nel paragrafo dedicato alla tradizione del testo (pp. 10-13) e brevemente anche alle pp. 44-45. Due anni dopo il volume del Tigler il deficit d'interesse veniva in parte colmato con la pubblicazione del *fac simile* del codice Magl. (*Filarete's Treatise on Architecture*, [...] Translated with an Introduction and Notes by John R. Spencer, 2 voll., New Haven-London 1965), che comprendeva anche alcune ricostruzioni d'edifici filaretiani (cupola del duomo di Sforzinda, mura di Sforzinda, chiesa dei benedettini, tempio della Virtù e del Vizio). Lilliana Grassi nella prima edizione integrale a stampa del trattato includeva per la prima volta, oltre a tutte le riproduzioni delle pagine illustrate del Magl., alcune figure del Pal., e si cimentava nella ricostruzione dettagliata del duomo e dell'ospedale di Sforzinda (su quest'ultimo, della stessa, vedi anche *Lo 'Spedale dei Poveri' di Filarete. Storia e restauro*, Milano 1972). Già Wolfgang von Öttingen, *Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von den Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit III, Wien 1890, pp. 149-150, 154) aveva ricostruito la pianta delle torri quadrate e di quelle tonde di Sforzinda.

7. Cioè il Triv.: non è chiaro se il codice sia effettivamente andato distrutto durante la seconda guerra mondiale o se sia stato asportato, cfr. a questo proposito E. Quigni Puliga, *Sforzinda, città del Filarete*, in "La Martinella di Milano. Rassegna di vita lombarda", VII, 1953, pp. 460-466, specie p. 461.

8. Un tentativo d'attribuzione a Filarete del disegno con Marc Aurelio oggi presso le raccolte del Castello Sforzesco di Milano è stato avanzato da Norberto Gramaccini (*Die Umwertung der Antike. Zur Rezeption des Marc Aurel in Mittelalter und Renaissance*, in *Natur und die Antike in der Renaissance*, catalogo della mostra, Frankfurt am Main 1985, pp. 51-83, in part. pp. 72-73), ma subito opposto (in A. Nesselrath, *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in S. Settis [a cura di], *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino 1984-86, 3 voll., III. *Dalla tradizione all'archeologia* [1986], pp. 87-147, in part. p. 113 e nota 91).

9. Tale intenzione è espressa sin dalla dedica della prima versione dell'opera (vedi Pal., c. 1r e v, trascritta in G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, pubblicato e illustrato con documenti pure inediti dal dott. Giovanni Gaye*, 3 voll., Firenze 1839-1840, I [1839], pp. 200-201) e viene continuamente ribadita, perché, come spiega Filarete (Magl. c. 54r = Averlino, *T*, I, pp. 209, rr. 4-5): "A

dire il vero, se voi sapessi disegnare bene voi più facilmente intenderesti queste cose". Sono state fatte notare di recente le diversità tra le lettere di dedica delle due versioni del testo proprio in merito ai riferimenti alle illustrazioni che contengono (cfr. M. Carpo, *L'architettura nell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*, Milano 1998, p. 141 e note 7-8), tuttavia, rileggendole per intero, non è vero che la seconda dedica ometta ogni connotazione visuale: la necessità d'usare "exempri" grafici è infatti espressa in entrambe e poi continuamente nel testo.

10. Si vedano J. Onians, *Alberti and Filarete. A Study in their Sources*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXIV, 1971, pp. 96-114, e Carpo, *L'architettura...*, cit. [cfr. nota 9], pp. 139-148.

11. L'oscillazione tra disegno e descrizione testuale è bene espressa a c. 40r del Magl. (= Averlino, *T*, I, pp. 157-158): "È impossibile dare a intendere queste cose dello edificare se non si vede disegnato, e nel disegno ancora è difficile a 'intendere'" (cfr. anche Magl., c. 82r (= I, pp. 314-315) o c. 144r (= II, pp. 536-537). Talvolta nemmeno lo sforzo congiunto di parole e disegni è sufficiente: cfr. Magl., c. 78v (= I, pp. 298, 8-12): "El monistero sarà poi in questa forma come p[er] esso disegno de fondamento si può comprendere [...] niente di meno nel murare s'intenderà meglio che nel vero, né per il disegno, neanche a parole si può così esprimere né dimostrare come quando si mura; lasceremo adunq[ue] così e daremo hordine che si murino...". Sul modo in cui il trattato di Filarete riflette la prassi progettuale quattrocentesca si vedano il classico articolo di Saalman, *Early Renaissance...*, cit. [cfr. nota 5], le osservazioni critiche di Tigler, *Die Architekturtheorie...*, cit. [cfr. nota 6], pp. 165-177, e quelle più recenti di R. Schofield, *Leonardo's Milanese Architecture: Career, Sources and Graphic Techniques*, in "Achademia Leonardi Vinci", IV, 1991, pp. 111-157, in part. pp. 120-131.

12. Si noti ad esempio che, per non sovraccaricare le immagini di particolari che potevano affaticare il lettore non tecnico, nei disegni del trattato non vengono rappresentati i pulvini 'brunelleschiani' tra gli archi e le colonne all'interno del duomo di Sforzinda e nel suo portico, seppure il testo li preveda esplicitamente: Magl. c. 51v (= Averlino, *T*, I, pp. 199, rr. 22-23): "metteremo di sopra dal capitello uno quadro" oppure (= I, pp. 200, rr. 15-16): "le colonne aranno uno dado di due b[racci]a di sopra al capitello e l'arco comincia sopra questo quadro o vuoi dire dado".

13. La lettera allo Sforza è edita in Gaye, vedi *supra* nota 9.

14. Furono in particolare G. Porro, *I Manoscritti della Biblioteca Trivulziana*, Torino 1884, pp. 20-21, von Öttingen, *Filarete's Tractat...*, cit. [cfr. nota 6], pp. 13-16, e M. Lazzaroni, A. Muñoz, *Filarete. Scultore e architetto del secolo XV*, Roma 1908, pp. 238-240.

15. Lazzaroni e Muñoz pubblicarono per

primi quattro immagini delle iniziali del Triv. (Lazzaroni, Muñoz, *Filarete...*, cit. [cfr. nota 14], pp. 238-240, figg. 113-116): la E della lettera di dedica allo Sforza (con il ritratto dell'artista), l'H del II capitolo (con scenette pastorili), l'E del IV (con Ercole che smascella il leone) e l'I del X (con Ercole e Anteo); fornirono inoltre la descrizione delle altre: l'I del III capitolo "porta una figura giovanile poggiata all'asta della lettera"; la P del V "ha nel tondo della lettera la rappresentazione di Era che pone gli occhi d'Argo al pavone, come vedesi nelle porte di bronzo e sei volute con teste all'antica in profilo e fiori"; la T del VI con "ai lati dell'asta verticale [...] le figure di Adamo e d'Eva in piedi"; la L del VII dove "vedesi una donna seduta, che rimprovera un uomo che stando in piedi innanzi a lei si porta la destra al petto"; la L del IX con "due pastori uno dei quali suona il flauto". Dopo il X capitolo le iniziali sono semplici, in coincidenza, secondo von Öttingen, con l'opera più sbrigativa di un secondo copista, vedi *infra* nel testo. Per un confronto con i motivi impiegati sulle ante bronzee della *porta argentea* di San Pietro si veda ora A. Pinelli (a cura di), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, *Mirabilia Italiae* 10, 2 voll., Modena 2000, I.1 *Atlante*, pp. 252-271, figg. 226-236.

16. Giustamente von Öttingen riteneva che il Triv. discendesse dal manoscritto di presentazione sforzesco, ma non dall'autografo (Urfassung) filaretiano: non si spiegherebbe altrimenti il fatto che il Triv. manchi di una conclusione formale (s'interruppe infatti improvvisamente poche righe prima della fine del XXIV capitolo), cfr. von Öttingen, *Filarete's Tractat...*, cit. [cfr. nota 6], p. 5. Anche il riferimento testuale a figure colorate (nel codice Pal. - a c. 90v: "come per questi disegni si può intendere, i quali dove che è l'oro, questi sono gialli" - e dunque verosimilmente anche nel Triv.) lascia intendere che fosse stato allestito un volume illustrato in maniera appropriata alla biblioteca ducale.

17. L'unica immagine superstite di una figura a margine del Triv. è quella pubblicata in Degenhart, Schmitt, *Corpus...*, cit. [cfr. nota 5], 571, fig. 819: L'ingresso del teatro antico (corrispondente a quella tracciata nel Magl. a c. 87v = Averlino, *T*, II, tav. 66).

18. Paragonando il Triv. col Magl. von Öttingen (*Filarete's Tractat...*, cit. [cfr. nota 6], p. 15) osservò che la figura n. 135 del primo corrispondeva alla n. 147 del secondo: nella sezione iniziale del codice più antico mancavano quindi 'solo' 12 illustrazioni rispetto alla copia posteriore ("meist die schwierigeren und die complicierten Aufrisse"); a questo punto si assisteva però a una brusca accelerazione dell'emorragia: la figura 136 corrispondeva infatti alla 162 e la 137 alla 193: le perdite dall'inizio ammontavano perciò a 51 (12+9+30). Da lì alla fine del Triv. mancavano all'appello altre due figure del Magl.: la 197 e la 201, e comunque le ultime venti immagini erano "fast ausschliesslich ganz einfache geometrische". Se poi ai numeri vogliamo abbinare le immagini corrispondenti, un mezzo c'è: poiché infatti sappiamo che per lo studioso la figura di paesaggio



a c. 127r era la 153, e dato che il numero coincide con il nostro stesso calcolo, anche le altre corrispondenze si possono ritenere valide. Pertanto erano in special modo le immagini oggi corrispondenti a quelle tracciate tra le carte 121r e 172v del Magl. a mancare nel Triv.

19. Von Öttingen, *Filarete's Tractat...*, cit. [cfr. nota 6], pp. 13-14: "Die 156 Figuren [...] enthalten einzelne Abbildungen die in jeden beiden [scil. nei Magl. e Val.] fehlen".

20. Lazzaroni, Muñoz, *Filarete...*, cit. [cfr. nota 14], p. 242: "Nel codice Trivulziano c'è in più la figura del labirinto di Porsenna nominato tra le fabbriche celebri ora sparite". Il brano di Filarete è posto alla fine del primo capitolo del trattato: cfr. Magl. c. 7r (= Averlino, T., I, pp. 36-37) con Plinio il Vecchio, *Nat. Hist.*, XXXVI, 91, che riporta a sua volta un brano di Varrone.

21. Ritengo probabile che si trattasse di una veduta: la pianta, almeno nel Magl., è tracciata infatti più avanti, nel sesto capitolo (Magl. c. 38r: "Il Laberintho di porsenna" = Averlino, T., II, tav. 14).

22. È probabile che Filarete avesse attinto la sua descrizione da un volgarizzamento del testo pliniano, anche se, come si sa, poteva avvalersi di Francesco Filelfo per accedere alle fonti in lingua originale. Alberti, che cita anch'egli il mausoleo di Porsenna, non commette ad ogni modo l'errore di Filarete: cfr. Leon Battista Alberti, *Dell'Architettura (De re aedificatoria)*, testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, introduzione e note a cura di P. Portoghesi, Milano 1966, 2 voll., II, pp. 682-683 (VIII, iii).

23. La distorsione della fonte antica non viene segnalata né da von Öttingen né, più di recente, da Grassi nelle sue note al testo del Magl. D'altro canto nemmeno il traduttore latino del trattato sembra accorgersene e non corregge, come invece in altri casi, l'impressione della versione volgare, cfr. Bonfini, *La latinizzazione...*, cit. [cfr. nota 1], p. 16, rr. 322-330.

24. Cfr. R. Quednau, *Aemulatio Veterum. Lo studio e la ricezione dell'antichità in Peruzzi e Raffaello, in Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo e M. L. Madonna, Roma 1987, pp. 399-431, soprattutto p. 410 e note; i disegni della tomba di Porsenna di Sangallo e di Peruzzi sono raccolti in O. Vasori, *I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*, a cura di A. Giuliano, Roma 1981, catt. 69-70, 105, 124 e 127, rispettivamente alle pp. 95-96, 137-138, 154-160 e 163-164.

25. Nel palazzo sullo scoglio a c. 110r del Magl. il cavallo è posto su una colonna "invetriata" con funzione di "lanterna", per cui il richiamo al labirinto clusino s'intreccia con quello ai fari dell'antichità. La porta di Sforzinda (Magl. c. 42r = Averlino, T., II, tav. 21), a pianta quadrata con risalti e statue di cavalli agli angoli, sormontata da una torre cilindrica, si rifà invece al modello antico del mausoleo d'Adriano, che secondo le fonti era ornato agli angoli da "quattro cavalli di bronzo dorato", cfr. M. Borgatti, *Castel Sant'Angelo a Roma*, Roma 1931,

p. 31. Anche altre architetture del trattato sono basate su testi antichi: la descrizione vitruviana della torre dei Venti d'Atene ispira alla lontana i "ricettacoli a similitudine di quattro venti" a c. 122r (= II, tav. 93b), mentre il *peristerium* di Varrone è probabilmente alla base della curiosa colombaia cupolata a c. 130v del Magl. (= II, tav. 97, sulla quale vedi Bonfini, *La latinizzazione...*, cit. [cfr. nota 1], pp. XXXI-XXXIV).

26. La descrizione più completa del Pal. mi sembra sia ancora quella di von Öttingen, *Filarete's Tractat...*, cit. [cfr. nota 6], pp. 16-20. Riconoscendo, con la scomparsa del Triv., l'importanza del Pal. in quanto portatore di una versione precedente a quella medicea, Finoli ne ha pubblicato le varianti in calce all'edizione del Magl. (per le caratteristiche di tali varianti si veda la *Nota al Testo* in Averlino, T., I, pp. CXV-CXXVII).

27. Il testo s'interrompe a c. 240r; circa a metà del ventesimo capitolo; seguono nove pagine bianche e la scrittura ricomincia a c. 245r con il venticinquesimo capitolo, che s'interrompe anch'esso a c. 248r (corrispondente alla c. 187v del Magl.).

28. Una stessa mano ha vergato il testo da c. 1r a c. 194v e poi di nuovo da c. 254r a c. 248r e fu forse responsabile anche delle figure; una seconda mano è attiva tra c. 199r e c. 240r.

29. Traduco da von Öttingen, *Filarete's Tractat...*, cit. [cfr. nota 6], p. 16. Le 19 figure del Pal. sono: a c. 15v la valle Inda (= Averlino, T., II, tav. 6 e riprodotto in Degenhart, Schmitt, *Corpus...*, cit. [cfr. nota 5], p. 567, fig. 811), a c. 18r schema della Sforzinda (= II, tav. 7), c. 26v paesaggio (= II, tav. 8), a c. 63v schema planimetrico per il duomo di Sforzinda (= II, tav. 137), a c. 65v due schemi planimetrici per il duomo di Sforzinda (= II, tav. 138), a c. 86v cornice intera (= II, tav. 33), a c. 87r quattro basamenti (= II, tav. 38e, f, h, e a tav. 39b), a c. 88v due mensole (= II, tav. 39c, d), a c. 89r pilastro d'angolo del duomo di Sforzinda (= II, tav. 41), a c. 97r due finestre (= II, tav. 44c, d); alle cc. 101v-102r piazze 'de' mercatanti' e del 'mercato pubblico dove si venderà le cose da mangiare' (= II, tavv. 139-140), a c. 106r pianta del monastero dei Frati Minori (= II, tav. 140).

30. È interessante notare che talvolta i richiami testuali inseriti nel Pal. si differenziano da quelli del Magl. per la loro maggiore sinteticità (cfr. Magl., c. 53r = Averlino, T., I, p. 205, r. 17: "come vedete disegnata qua da lato" con Pal., c. 72r: "come vedete.") forse proprio perché i bordi limitati del codice obbligavano all'inserimento delle figure più grandi nello specchio di scrittura e non nei margini, come invece avviene in prevalenza nel Magl.

31. Ad esempio a c. 86v e a c. 97r.

32. Le due immagini che illustrano l'organizzazione delle piazze di Sforzinda alle cc. 101v-102r del Pal. (= Averlino, T., II, tavv. 139-140) recano notazioni che aiutano nella comprensione, alcune delle quali (ad esempio "Tarpea" per l'edificio con chiostro sull'angolo superiore sini-

stro della prima piazza) che non trovano riscontro nel testo. Per altre simili caratteristiche del disegno del monastero dei Frati Minori a c. 106r vedi *infra* nel testo.

33. Sul manoscritto si vedano von Öttingen, *Filarete's Tractat...*, cit. [cfr. nota 6], pp. 11-13; M. Gutiérrez del Cano, *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*, II, Valencia 1914, pp. 40-41; T. De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Verona 1947-1952, 4 voll., II (1947), pp. 72-73; Averlino, T., I, pp. CVIII-CIX. L. Arcinioga García, *En legado de la casa real de Aragón en Nápoles. Conservación y dispersión, in El Mediterráneo y el arte español*, atti del X Congresso del CEHA (1996), Valencia 1998, pp. 114-121.

34. Una preziosa selezione d'immagini tratte dal codice valenciano, sparito attorno agli anni Cinquanta, è conservata presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, nella busta: *Architektur der Renaissance und Barock, Zeichnung D-Filarete*, fasc. *Filarete Valencia*, nn. 232631-39, 232642-58. Altre riproduzioni si possono reperire anche in De Marinis, *La biblioteca...*, cit. [cfr. nota 33], III (1947), tavv. 93-97: pagina iniziale del manoscritto, veduta generale dell'ospedale (= Averlino, T., II, tav. 60), torre a pianta quadrata con labirinto (= II, tav. 77), chiesa dell'eremita (cfr. *ibid.*, II, tav. 88); facciata del Banco Mediceo a Milano (= II, tav. 136); in Degenhart, Schmitt, *Corpus...*, cit. [cfr. nota 5], figg. 814-815: veduta generale dell'ospedale (= II, tav. 60), figura della Virtù e della Ragione (= II, tav. 44); in Averlino, T., I, tra le pp. XLVIII-XLIX le figg. 1: veduta generale dell'ospedale (= II, tav. 60), 2: ponte fortificato (= II, tav. 75), 3: casa in "luogo pantanoso" (= II, tav. 124), 4: facciata del Banco Mediceo a Milano (= II, tav. 136); in N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth 1960 (6 ed. riveduta), pp. 296-297, figg. 247-248: facciata della "casa regia" (= II, tav. 33) e tempio fuori Plusiapolis (= II, tav. 89); in Antonio Averlino "Filarete", *Tratado de Arquitectura*, a cura di P. Pedraza, Valencia 1990, p. 18: tempio fuori Plusiapolis (= II, tav. 89), 22, facciata della "casa regia" (= II, tav. 33) e cariatidi nel tempio della Virtù (= II, tav. 112a).

35. Purtroppo a questo proposito disponiamo unicamente delle informazioni di von Öttingen (*Filarete's Tractat...*, cit. [cfr. nota 6], p. 11) che senza entrare in dettagli informava dell'esistenza di 217 figure delle 219 originali: "Die 217, ursprünglich 219 Figuren erinnern in Technik und Durchführung vollkommen an diejenigen des Cod. Magl., und weichen nur darin von diesem ab, dass einige Einzelheiten an Gebäuden, z. B. die Spitzen der Kirchtürme und Kuppeln, anders behandelt, auch einige Nebenfiguren, z.B. von Theilen der Säule, ausgelassen, resp. eingeschoben sind"; tuttavia le figure del Magl. sono in effetti 213 (e per von Öttingen stesso 215, vedi *infra* nota 42).

36. Come mi suggerisce gentilmente Howard Burns. Si paragonino ad esempio l'immagine della torre-castello a c. 99r del Magl. (= Averlino, T., II, tav. 77) e quella identica ma speculare del Val. in De Marinis, *La biblioteca...*, cit. [cfr. nota 33], III,

tav. 95, o anche l'entrata al castello a c. 42r del Magl. (= II, tav. 21) e il n. 232655 nella busta della fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze di cui alla nota 34.

37. Si paragonino ad esempio l'immagine del palazzo "in luogo pantanoso" a c. 169v del Magl. (= Averlino, T., II, tav. 124) e quella del Val. (riprodotta in Averlino, T., I, fig. 3 tra le pp. XLVIII-XLIX). Quest'ultima appare nel complesso meno 'informativa': al piano terra l'andito appare voltato a crociera, non a botte; sotto le arcate del portico non sono segnate porte laterali; le fasce decorate a rombi (*opus reticulatum?*) s'interrompono al di sotto delle bifore laterali; al primo piano i basamenti su cui poggiano le finestre non sono decorati; mancano le patere e gli oculi ai lati delle finestre centinate; al secondo piano le patere sono trasformate in oculi; gli archi delle finestre sono composti da concii; alle arcate delle torrette mancano le catene. Tutte le finestre del palazzo sono infine rappresentate aperte. Un altro confronto tra un'immagine del Magl. e del Val. è proposto più oltre nel testo.

38. Cfr. von Öttingen, *Filarete's Tractat...*, cit. [cfr. nota 6], p. 13 (parlando del Triv.): "Die 156 Figuren entsprechen in allgemein denjenigen der bisher beschriebenen Codd., stehen in aber in Kleinigkeiten dem Val. näher als dem Magl.".

39. Cfr. Averlino, T., I, pp. CXIII-CXXVII; in effetti già von Öttingen aveva espresso il suo stupore per questo enigmatico codice 'mistro': cfr. von Öttingen, *Filarete's Tractat...*, cit. [cfr. nota 6], p. 13: "Warum der gewählten Textfassung, welche nach unserer Annahme diejenige des Archetypus Sforza ist, die Widmung an Piero de' Medici vorgesezt wurde, ist mit Sicherheit nicht zu erklären".

40. Cfr. lo stemma codicum proposto in Averlino, T., I, p. CXXVI.

41. Per un'ipotesi d'identificazione dello scriba vedi *infra* nota 82.

42. Le immagini sono infatti numerate *ab antiquo* da 1 a 209; tuttavia, come già notava von Öttingen, seguito da Degenhart e Schmitt, quella numerazione è errata, dato che i numeri 34, 35, 36 e 37 sono ripetuti due volte e il 190 è mancante; inoltre la seconda figura, che rappresenta Adamo a c. 4v, sembra stranamente contare due, dato che quella seguente è contrassegnata dal 4. Correggendo tali errori si ottiene che il numero delle illustrazioni è 213 (von Öttingen parla di 215, probabilmente perché considera tali anche la prima iniziale figurata e lo stemma mediceo a c. 1r).

43. Le didascalie a inchiostro rosso e le *rubricae* marginali si diradano dopo la metà del codice, per sparire completamente nella parte finale.

44. Solo in dieci casi, alle cc. 13v, 43r, 73r e v, 117v, 119v, 120r, 121r, 143v, 174v, il testo s'interrompe o si riduce per accogliere l'immagine all'interno dello specchio di scrittura.

45. Cfr. von Öttingen, *Filarete's Tractat...*, cit. [cfr. nota 6], pp. 7-8.

46. Così ritiene Grassi in Averlino, *T. I*, fig. 23 tra le pp. 192-193.

47. Su cui si veda l'introduzione di H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, in part. pp. 13-16, e anche Nesselrath, *I libri di disegni...*, cit. [cfr. nota 8], pp. 134-140.

48. Sulle difficoltà di Filarete nell'identificare i diversi generi dei teatri antichi vedi S. Tommasi Velli, *Gli antiquari attorno al circo romano: riscoperta di una tipologia monumentale antica*, in "Annali della Scuola Normale di Pisa", s. III, XX/1, 1990, pp. 61-168, in part. il par. 3: Circhi, Amphiteatri e 'teatri lunghi'. Alberti, l'Anonimo del taccuino di Salisburgo e Filarete, pp. 113-121.

49. Cfr. H. Burns, *Pirro Ligorio's Reconstruction of Ancient Rome: the "Antiquae Urbis Imago" of 1561*, in R.W. Gaston (a cura di), *Pirro Ligorio Artist and Antiquarian*, I Tatti Studies 10, Milano 1988, pp. 19-92, in part. p. 1 e nota 3; è stato proposto in passato che la ricostruzione filaretiana del mausoleo d'Adriano discenda da un disegno di Ciriaco d'Ancona, una copia del quale si conserva a Oxford, cfr. F. Saxl, *The Classical Inscriptions in Renaissance Art and Politics*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", IV, 1940-1941, pp. 12-46, in part. p. 42 e pl. 5, fig. a; si veda anche Nesselrath, *I libri di disegni...*, cit. [cfr. nota 8], p. 105 e fig. 60; nel Pal. la figura relativa al pilastro angolare del duomo di Sforzinda mostra un capitello differente da quello ritratto nel Magl., che presenta una teoria di piccole foglie basse e tondeggianti che sorgono dalla base del collarino: un ricordo della fascia a ovoli del capitello antico del recinto esterno, disegnato da Giuliano da Sangallo (cfr. Günther, *Das Studium...*, cit. [cfr. nota 47], p. 72, fig. 3)?

50. Come mi fa notare gentilmente Margaret Daly Davis, cfr. infatti il verso di un sesterzio di Tito con fontana e obelisco in H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, 6 voll., London 1930, II, pl. 49, n. 8; anche la veduta del circo di Massenzio (Magl. c. 87r = Averlino, *T. II*, tav. 65) o le vedute portuali (Magl. c. 105r = II, tav. 80) possono essere state ispirate da rilievi o incisioni antichi. L'impiego delle monete per la ricostruzione di edifici classicheggianti è probabilmente alla base del palazzo di Nerone rappresentato nella formella col martirio di San Pietro nelle porte vaticane, come notava già Burns, *Pirro Ligorio's...*, cit. [cfr. nota 49], p. 27 e nota 63, figg. 30-31: antico romano è lì anche il modo di rappresentare l'architettura, con la veduta simultanea della fronte e del lato del palazzo posti sullo stesso piano.

51. Cfr. Tigler, *Die Architekturtheorie...*, cit. [cfr. nota 6], pp. 44-45. Sulla fortuna cinquecentesca di alcune immagini filaretiane si veda *infra* nel testo al paragrafo 3.

52. Cfr. Günther, *Das Studium...*, cit. [cfr. nota 47], p. 158 e nota 127 e p. 159, figg. 10-11. Si veda anche G. Scaglia, *A translation of Vitruvius and Copies of Late Antique Drawings in Buonaccorso Ghiberti's "Zibaldone"*, in "Transactions of the American Philosophical Society", 69/1, febbraio 1979, pp. 3-30, in part. pp. 9-18.

53. Una completa ricapitolazione dei problemi connessi alla tradizione delle immagini del *De Architectura* è ora in S. Schuler, *Vitruv in Mittelalter. Die Rezeption von "De Architectura" von der Antike bis in die frühe Neuzeit*, Pictura et poesis 12, Köln 1999, soprattutto pp. 151-158.

54. Si tratta del ms. R 88 Sup. su cui vedi G. Hajnóczy, *Vitruvius De Architectura (Ms. Lat. 32) in the University Library, Budapest and the Milanese Court of Humanists*, in "Arte Lombarda", 96/97, 1991, pp. 98-104, in part. pp. 99-102. Altre copie quattrocentesche dei disegni di Sélestat si trovavano nel manoscritto del *De Architectura* conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze, cod. Magliabechiano XVII, 5, prodotto a Napoli nel 1453.

55. Magl., c. 63v: "Hai veduto in quanto s'appartiene alle cornici maggiori e quello che mettevano nella sommità e fine d'edificii. E le quali gli antichi usavano varii vocaboli, come sono varii i membri, i quali sariano a noi oscuri chiamargli in quel modo e secondo gli mette Vetruvio, sicché io te gli ho voluti dire pure secondo il nostro volgare, perché meglio si possono conoscere e intendere". Va detto che la descrizione filaretiana della cornice è estremamente coerente col suo disegno e testimonianza di un reale sforzo terminologico: fornisco qui di seguito i nomi volgari di ogni membro e, tra parentesi, quelli latini tratti dal manoscritto di P. Candido Decembrio (c. 172r; riprodotta in Hajnóczy, *Vitruvius...*, cit. [cfr. nota 54], cfr. le figg. 7): "cimagine [...] e chiamasi la forma sua gola" (*fronticula*): "bastone o vuoi dire ritondino" (*sima*); "membro quadro [...] chiamasi sgocciolatoia"; "bastoncino" (*frontem*); "ovolaria" (*ovatum*); "bastoncino" (*frontem*); (*cymatium*); "membro quadro il quale si chiama dentellato" (*denticuli*); "cornice architravata come la forma della cimagine" (*cymatum*); "ritondino"; "fregio" (*zophorus*); "fascia o vuoi dire riga" (*frontem*); "architrave" (*cymatum*); "ritondino"; "fascia" (*corsa*); "architrave" (*cymatum*); "ritondino" (*corsa*). Potrebbe essere stato proprio il confronto col disegno filaretiano della cornice a suggerire a Buonaccorso Ghiberti l'inserimento del gocciolatoio, mancante nei disegni più antichi.

56. Hajnóczy, *Vitruvius...*, cit. [cfr. nota 54], cfr. le figg. 5-8.

57. Si tratta delle immagini: stilo e tavoletta per il disegno (c. 48v = Averlino, *T. II*, tav. 25), cassero per la fondazione dei piloni di un ponte (c. 94v = II, tav. 71), 'castello' ligneo per la fondazione dei piloni di un ponte (c. 95r = II, tav. 72; cfr. M. Taccola, *De Rebus Militaribus (De Machinis, 1449)*, a cura di E. Knobloch, Baden-Baden 1984, p. 100), struttura ligneo per un ponte provvisorio (c. 96r = II, tav. 74), tenditore per il sollevamento di blocchi di pietra (c. 115v = II, tav. 87); due mantici di un'officina di fusione (c. 127r = II, tav. 96); una squadra (c. 173v = II, tav. 126); un compasso (c. 174r = II, tav. 127); un compasso (c. 178r = II, tav. 133); due strumenti per modellare (c. 184v = II, tav. 135). Non è chiaro se la frase "come per lo disegno appare" a c. 69v (= I, 268, r. 3) si riferisca alla decorazione di un camino che la precede oppure alla descrizione degli alari e del vaso "che soffiava nel fuoco fortissimamente"

che segue: nel secondo caso l'immagine potrebbe confrontarsi con quella del Taccola, cfr. P. Galluzzi (a cura di), *Gli ingegneri del Rinascimento da Brunelleschi a Leonardo*, catalogo della mostra, Firenze 1996, pp. 180-180, figg. II.5A.25-27.

58. Magl. c. 28v (= Averlino, *T. I*, 115, rr. 9-14).

59. Magl. c. 96v (= Averlino, *T. I*, 369, rr. 15-21). Su Filarete e la colonna Traiana cfr. G. Agosti e V. Farinella, *Nuove ricerche sulla colonna Traiana nel Rinascimento*, in S. Settis (a cura di), *La Colonna Traiana*, Torino 1988, pp. 547-597, in part. pp. 550-552; le immagini dei ponti rappresentati nella colonna sono nel volume alle pagine 265 (fig. 7: ponte di barche), 344-45 (figg. 86-87: ponte ligneo), 437 (fig. 179: ponte ligneo su piloni in pietra), 502-503 (figg. 244-45: ponte mobile). In aggiunta ai prestiti dai rilievi traianei rintracciati dai due studiosi nel trattato filaretiano, si potrà aggiungere anche la base toriforme a guisa di corona d'alloro della torre di Sforzinda alla c. 41v del Magl.

60. Si vedano ad esempio le figure a c. 111r (= Averlino, *T. II*, tav. 86) con l'accampamento dei pastori e a c. 137r (= II, 99) con la tavolata del collegio.

61. Agli espliciti richiami testuali del tipo "come si vede qui disegnato" non corrispondono le figure nei seguenti punti del trattato: Averlino, *T. I*, p. 115, r. 13 (ponte doppio); I, p. 205, r. 17 (cornice dei campanili del duomo di Sforzinda); I, p. 248, r. 11 (organizzazione interna del duomo di Sforzinda); I, p. 252, rr. 20-21 (gli ornamenti interni del duomo di Sforzinda); I, p. 268, r. 3 (decorazioni del camino della casa regia o vaso che soffiava); I, p. 314, r. 31 (esterno della chiesa dell'Ospedale); I, p. 369, r. 21 (incastro di travi di legno); I, p. 384, rr. 20, 25, 27 (reticolo di base e schema planimetrico della città portuale); I, p. 388, r. 18 (pianta della città portuale); I, p. 407, r. 29 (facciata della corte di Re Zogalia); II, p. 464, r. 11 (volta della chiesa del romito); II, p. 601, r. 26 (distribuzione interna dei piani superiori della casa dell'Acqua); II, 697, r. 31 (la facciata di palazzo Medici in via Larga). Tigler, *Die Architekturtheorie...*, cit. [cfr. nota 6], p. 11, parla in verità di venticinque mancati agganci testo-immagine, forse comprendendo nel numero anche i casi in cui il rimando riguarda disegni che ci sono, ma che non sono collocati a fianco del richiamo testuale specifico.

62. Si tratta della veduta esterna del duomo di Sforzinda a c. 47r (= Averlino, *T. II*, tav. 24 e cfr. il testo alle cc. 48v-53v) e del disegno del "libro d'oro" a c. 108v (= II, tav. 83 e cfr. il testo sulla stessa c.); in quest'ultimo caso la descrizione è molto simile a quella di c. 69v dove si trova anche la figura che illustra "come è figurata la Volontà e la Ragione" (= II, tav. 44 a), su cui si segnala il recentissimo contributo di P. Coen, *Il problema della Ragione e della Volontà: il contributo di un'allegoria nel Trattato di Filarete*, in "Arte lombarda", 128, 2000, pp. 17-26.

63. Ciò avviene soprattutto per la torre della rocca a c. 41v; l'entrata dalle mura al castello a c. 42v; la planimetria della città a c. 43r; la cupola del duomo di

Sforzinda a c. 52v; la pianta della casa regia a c. 57v; la fronte della casa regia a c. 58v; la fontana della casa regia a c. 68r; la pianta della chiesa dei frati Minori a c. 77r; la porta dell'Ospedale a c. 82v; la fronte dell'Ospedale a c. 83v; il palazzo con giardino labirintico a c. 121r; le cariatidi nel tempio presso la casa della Virtù e del Vizio a c. 149v

64. Il *terminus ante quem* per la conclusione dei primi ventiquattro capitoli è fornito dal Magl. che reca a c. 186r l'iscrizione: EXPLICIT LIBER VIGESIMVS QVARTVS DE ARCHITETTURA DIE VLTIMO MENSIS IAN(N)VARIJ (von Öttingen ci informa che il Triv. si interrompeva prima della chiusura del ventiquattresimo capitolo ed era quindi privo di explicit, *Filarete's Tractat...*, cit. [cfr. nota 6], p. 15). Che si tratti dell'anno 1464 (come già indicava Vasari, *Le Vite...*, cit. [cfr. nota 4], III, p. 246, redazione Giuntina) è dimostrato dall'analisi dei dati interni all'opera (per un loro recente riepilogo si veda L. Giordano, *On Filarete's "Libro Architetonico"*, in *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, a cura di V. Hart e P. Hicks, New Haven-London 1998, pp. 51-65, in part. pp. 52-53)

65. La lettera, non datata, venne rintracciata nell'Archivio di Stato di Firenze e pubblicata in C. von Fabriczy, *Ein Brief Antonio Averlino, genannt Filarete*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XXVII, 1904, pp. 188-189.

66. Così ad esempio in Tigler, *Die Architekturtheorie...*, cit. [cfr. nota 6], p. 8; si veda anche Averlino, *T. II*, p. 696 e nota 2: il fatto tuttavia che nel Magl. non siano riportate le misure del palazzo richieste dalla lettera non mi pare probante rispetto alla questione: Pigello Portinari potrebbe non aver risposto per tempo alla richiesta filaretiana.

67. F. Caglioti, D. Gasparotto, *Lorenzo Ghiberti, il "Sigillo di Nerone" e le origini della placchetta 'antiquaria'*, in "Prospettiva", 85, gennaio 1997, pp. 2-38: la citazione è tratta da p. 37 all'inizio della nota 188.

68. Numerosi indizi confermano infatti questa realtà: per cominciare la circostanza che parte del XXV capitolo sia presente anche nel Pal., sicuramente redatto in Lombardia come attestano le filigrane (del tipo Briquet 3099: Bergamo 1461, cfr. C.M. Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*, 4 voll., Leipzig 1923, 2° ed., I, p. 211), e soprattutto il fatto che Cosimo il Vecchio vi sia citato prima come vivo e poi come scomparso: alla data di morte del patriarca mediceo (1° agosto 1464) Filarete era ancora a Milano, da cui prenderà congedo solo un anno dopo. Meno determinante mi sembra invece il richiamo di Liliana Grassi (Averlino, *T. II*, p. 696, nota 2) alla frase "se ben mi ricordo" nella descrizione della distribuzione interna di palazzo Medici in via Larga: anche per il XXV capitolo infatti, proprio come per il resto dell'opera, vale la finzione che colloca il Signore e il suo architetto a Sforzinda (cioè a Milano), obbligando esplicitamente il secondo a uno sforzo di memoria.

69. Cfr. Caglioti, Gasparotto, *Lorenzo*

Ghiberti... cit. [cfr. nota 67], p. 38. Caglioti coglie infatti nel XXV libro un'allusione "neanche troppo velata alla congiura antimedicea del 1466".

70. Il 1° febbraio 1466 Francesco Filelfo pregava da Milano Nicodemo Tranchidini in Firenze di far pervenire al comune amico "Antonio architecto" una lettera allegata: il documento oggi alla Riccardiana di Firenze (ms. 834), già trascritto nel volume di R.G. Adam, *Francesco Filelfo at the Court of Milan (1439-1481). A Contribution to the Study of Humanism in Northern Italy*, Ph. D. Diss., Oxford 1974, II, p. 439, è forse più accessibile in M. Beltramini, *Francesco Filelfo e il Filarete: nuovi contributi alla storia dell'amicizia fra il letterato e l'artista nella Milano sforzesca*, in "Annali della Scuola Normale di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, Quaderni, s. IV, I, 1996, pp. 119-125, nota 26.

71. Sul dono coordinato del trattato e del *Marc'Aurelio* (per Filarete *Commodus Antoninus*) di Dresda, così come sui rapporti tra Filarete e Piero de' Medici si veda il contributo di G. Schweikhart, *Piero de' Medici, Alberti and Filarete, in Piero de' Medici "il Gottoso" (1416-1469). Kunst im Dienste der Mediceer*, a cura di A. Beyer e B. Boucher, Berlin 1993, pp. 369-385, in part. pp. 372-378. Rifacendosi alle osservazioni di Martin Raumschüssel (in *Barock in Dresden. Kunst und Kunstsammlungen*, catalogo della mostra di Essen, Leipzig 1986, p. 206, cat. 225 ma, già prima, Lazzaroni e Muñoz lo avevano notato), Schweikhart mostra fra l'altro come la parte terminale della dedica incisa nella base del bronzo (QVÆ QVIDEM IPSA [statua] DONO DAT PETRO MEDICI VIRO INNOCENTISSIMO OPTIMOQVE CIVI ANNO A NATALI CHRISTIANO MCCCCLXV) sia stata aggiunta solo nel 1465 quando Filarete, che aveva portato sempre con sé l'opera realizzata a Roma negli anni dei lavori ai battenti di San Pietro, si decise appunto a farne dono a Piero. Più difficile concordare con lo studioso nel ritenere la placchetta filaretiana oggi presso il Gabinetto Numismatico del Castello Sforzesco di Milano un'opera del 1465-66 dedicata al Gottoso e dunque parte della stessa regia tesa alla *captatio [eius] benevolentia*. È vero che l'autoritratto sul verso del piccolo rilievo bronzeo è molto vicino alla figura d'architetto miniata sull'iniziale P della prima pagina del Magliabechiano (e che poté forse arrivare a ispirare la xilografia giuntina di Vasari, che pensava fosse "di sua mano", cfr. *Le Vite...*, cit. [cfr. nota 4], III, 1971, p. 247: "Il ritratto d'Antonio è di sua mano nel principio del suo libro dove insegna a edificare"); tuttavia le somiglianze con la medaglia filaretiana di Francesco Filelfo (*ante* 1459) continuano a sembrarmi troppo forti per sciogliere la placchetta dal suo contesto milanese (cfr. su tutto ciò Beltramini, *Francesco Filelfo...*, cit. [cfr. nota 70], p. 122 e note). Per concludere segnalo che l'approdo documentato di Filarete a Firenze subito dopo la partenza da Milano rende improbabile il soggiorno mantovano dell'artista proposto da Gramaccini (si veda infatti Gramaccini, *Die Umwertung...*, cit. [cfr. nota 8], pp. 72-80; dello stesso autore è anche la scheda n. 53, ivi, pp. 353-355). La presenza del *Marc'Aurelio* a Mantova nel XVI secolo,

testimoniata indirettamente dall'inventario della *Kunstkammer* di Cristiano I di Sassonia del 1568, attende dunque di essere spiegata in maniera diversa.

72. La lettera è pubblicata per intero la prima volta da W. von Öttingen, *Der Bildauer-Architekt Antonio Averlino genannt Filarete. Eine Kunstgeschichtliche Studie*, in "Beitrag für Kunstgeschichte", Band 6, 1898, p. 64, nota 57.

73. Di vera e propria 'fiorentinizzazione' parla appunto Finoli, cfr. Averlino, *T. I*, pp. CXVI-CXXI.

74. Magl., c. 187v (= Averlino, *T. II*, 688, rr. 25-26); e il testo continua di seguito: "Siché lui ha voluto da bonissimi maestri gli sieno stati ritratti gli edificij di Roma et d'altri luoghi et in questi disegni molte volte si diletta innessi. Siché credo ancora che di questo mio libro, ben che degli altri più degni sieno per altri fatti, alcuna volta piglierà piacere".

75. La lettera, inviata da Milano il 20 dicembre 1451, è pubblicata in Lazzaroni, Muñoz, *Filarete...*, cit. [cfr. nota 14], p. 164 e nota 3.

76. Cfr. da ultimo Beltramini, *Francesco Filelfo...*, cit. [cfr. nota 70], pp. 121-122 e note 24-25.

77. Occorre tener presente tuttavia che negli inventari della biblioteca di Piero de' Medici non c'è traccia del trattato filaretiano, cfr. F. Ames-Lewis, *The Library and Manuscripts of Piero di Cosimo de' Medici*, New York-London 1984.

78. Per intenderci, questo esemplare sarebbe quello indicato nello stemma di Finoli con *alpha*.

79. Cfr. M. Del Piazzo, *Protocolli del carteggio di Lorenzo il Magnifico per gli anni 1473-74 e 1477-92*, Firenze 1956, p. 229: "A Giovambatista di Marcho Bracci si prestò a di X di febraio 1482 [stile fiorentino: 1483] el libro De Architectura di maestro Antonio Philarete, in vulgare, in papiro. Coperto di cuoio rosso, disse: per fare transcrivere a Bernardo Calandri, per cardinale d'Aragona". Sul Calandri vedi *infra* nota 82.

80. Cfr. Tigler, *Die Architekturtheorie...*, cit. [cfr. nota 6], p. 9; lo studioso, essendo scomparso nel frattempo il Val., trascura evidentemente l'opinione di von Öttingen (vedi *supra* nota 41). Oscillante il parere di De Marinis, che prima afferma "Del Filarete [...] fatto per il Cardinale d'Aragona non c'è traccia" (De Marinis, *La biblioteca...*, cit. [cfr. nota 33], I, 1952, p. 89 e nota 37), per poi sostenere l'identificazione, forse influenzato dal volume di Tigler pubblicato nel frattempo: *La biblioteca...*, cit. [cfr. nota 33], Supplemento, I (1969), pp. 50-51: "È da presumersi che sia questo esemplare [il Val., appunto] la copia da lui [scil.: dal cardinale Giovanni] procurata per la biblioteca di corte...". Io stessa in un primo momento ho creduto che il Magl. fosse l'esemplare giacente sin dagli anni Settanta a palazzo Medici, cfr. Bonfini, *La latinizzazione...*, cit. [cfr. nota 1], VI, nota 20.

81. Vedi *supra* nota 39; circa il rapporto tra il Magl. e il Val. è anche possibile e

senz'altro produttivo fare una piccola verifica in proprio, comparando le prime pagine dei due codici (per il Val. vedi in De Marinis, *La biblioteca...*, cit. [cfr. nota 33], III, 1947, tav. 93; le varianti sono anche riportate nell'apparato di Averlino, *T. I*, pp. 3-4, che però non segnala le aggiunte marginali): sin da queste prime righe appare chiaro che il Val. non riproduce il Magl. È curioso il fatto che nel Magl., pur essendo stato predisposto lo spazio, manchi l'*intitulatio* (presente invece nel Val.: ANTONII AVERLINI PHILARETI DE ARCHITECTURA LIBER AD MAGNIFICVM ET PRÆSTANTISSIMVM VIRVM PETRVM MEDICEM INCIPIT FELICITER). Ora, riandando alla nota di prestito del registro laurenziano, è notevole che in essa il titolo dell'opera sia riportato in forma latina (*De Architectura*) e che vi torni il raro pseudonimo *Philarete* (anch'esso, tra l'altro, trascritto con grafia etimologica): si può ipotizzare allora che il manoscritto prestato per essere copiato nel 1483 avesse la stessa *intitulatio* del Val. (ma non può certamente essere il Val. stesso, perché la nota specifica trattarsi di un manoscritto "in papiro", non su pergamena).

82. Cfr. De Marinis, *La biblioteca...*, cit. [cfr. nota 33], II (1947), pp. 72-73, e soprattutto A.C. de la Mare, *The Florentine Scribes of Cardinal Giovanni of Aragon (1456-1485)*, in C. Questa e R. Raffaelli (a cura di), *Il libro e il testo*, atti del convegno, Urbino 1982, pp. 243-293, specie pp. 248-249 e nota 18, che attribuisce al Calandri, altrimenti sconosciuto, il Magl., il Val., nonché il *Tractato d'Abbacho* di Pier Maria Calandri (Firenze, Biblioteca Laurenziana, cod. Acq. e doni 154, cfr. le immagini pubblicate in M. Daly Davis, *Piero della Francesca's Mathematical Treatises*, Ravenna s.d. [1977], figg. 1-3). Se anche scritti dallo stesso copista, i due codici furono senz'altro illustrati da due mani differenti, come mostra bene il confronto tra due disegni di figura: cfr. l'allegoria della Virtù e della Ragione a c. 69v del Magl. (= Averlino, *T. II*, tav. 44) e nel Val. (riprodotta in Degenhart, Schmitt, *Corpus...*, cit. [cfr. nota 5], p. 569, fig. 815).

83. Il codice presenta due filigrane, una (arco) non accostabile con sicurezza ad alcuno dei tipi noti, l'altra (cappello) abbastanza simile al tipo Briquet 3390 (Firenze 1487), cfr. Briquet, *Les filigranes...*, cit. [cfr. nota 68], I, p. 224, e Degenhart, Schmitt, *Corpus...*, cit. [cfr. nota 5], p. 653, nn. 15 e 29.

84. Cfr. T. Haffner, *Die Bibliothek des Kardinals Giovanni d'Aragona (1456-1485). Illuminierte Handschriften und Inkunabeln für einen humanistischen Bibliophilen zwischen Neapel und Rom*, Wiesbaden 1997, pp. 94-95 e nota 6: lo studioso ha notato che tra i cinque fogli bianchi che aprono il codice ve n'è uno in pergamena (c. IV) che originariamente doveva essere a contatto con la prima pagina scritta, dato che sul verso si vedono le impronte delle aree miniate in oro, tra le quali ha riconosciuto quelle degli interstizi dorati tra i "pali" aragonesi "nel 1° e nel 4°" dello stemma di Giovanni, concludendo finemente: "da sich keine Spuren einer goldenen Krone finden, wäre durchaus ein Kardinalshut als Oberwappen denkbar!".

85. La voce del registro dei prestiti di Lorenzo reca infatti l'ulteriore informazione: "Rendello a messer Agnolo da Montepulciano [cioè Poliziano] per ordine di Lorenzo el quale lo mandò a Roma a ser Luigi Lotti a di [...] d'agosto 1489". Il fatto che nel 1489 si impieghi la forma *rendello* anziché il più consueto *renduto*, come nelle altre voci del registro, fa sospettare che l'esemplare impiegato come base per la copia sia andato disperso e sia stato appunto 'sostituito' con una delle due copie prodotte nel frattempo.

86. A c. 1r del Val. si vedono le imprese del trono ardente, della matassa e del fascio di frecce di Alfonso duca di Calabria; suo anche lo stemma in calce, con i pali nel 1° e nel 4° e la croce di Calabria nel 2° e nel 3° (la presenza di soli due pali aveva fatto ipotizzare a De Marinis che si trattasse delle armi del figlio di lui, il futuro Ferrante II, *La biblioteca...*, cit. [cfr. nota 33], I, 1952, p. 117, e II, 1947, pp. 72-73). Sulla base di queste evidenze il Val. è stato quindi giustamente da tempo espunto dal novero dei libri appartenuti al cardinale Giovanni (cfr. de la Mare, *The Florentine...*, cit. [cfr. nota 82], p. 284, Appendix I, D, iv) e quindi non compare nel catalogo di Haffner, che tuttavia, pur citando lo studio della Finoli, continua a considerare il codice "nach der Meinung der bisherigen Forschung eine genaue Kopie" del Magl., cfr. Haffner, *Die Bibliothek...*, cit. [cfr. nota 84], p. 95, nota 6, punto 2.

87. Il documento relativo alla rilegatura è pubblicato in De Marinis, *La biblioteca...*, cit. [cfr. nota 33], II (1947), p. 296, doc. 807. Della rilegatura originale conservatasi si può vedere l'immagine in *ibid.*, III (1947), tav. 98.

88. Oltre a Vasari, lo credeva - con cautela - anche Saalman, cfr. Saalman, *Early Architectural...*, cit. [cfr. nota 5], p. 99, nota 31.

89. Vedi *supra* nota 38.

90. Vedi in Pevsner, *An Outline...*, cit. [cfr. nota 34], p. 296, fig. 247.

91. Cfr. Averlino, *T. I*, p. 222, nota 2.

92. Una dimensione che Filarete spesso attribuisce ai pilastri o alle murature perimetrali; il rapporto tra lo spessore e l'altezza delle paraste risulta così pari a 1:8, caratteristico della "ragione corinzia".

93. Cfr. ancora le osservazioni di Grassi in Averlino, *T. I*, pp. 222-223, apparati e note (e anche p. 208, nota 1): in particolare nel Pal. la "casa regia" misurava complessivamente in pianta 180 braccia di larghezza e 700 di lunghezza (anziché le 160 per 330 del Magl., quasi perfettamente rispondenti alla proporzione "a due quadri" prevista) e le colonne del portico erano larghe 2 braccia e mezzo; vi si diceva poi che le arcate erano undici (ma anche sommando a 11×12 braccia il risultato di 2,5×12, si ottiene una misura - 162 braccia - largamente inferiore alle 180 braccia previste e troppo abbondante per una qualsiasi soluzione angolare, d'altronde assente nel disegno). Il riferimento nel Magl. a "tredici colonne", inspiegabile, è probabilmente un residuo del



progetto primitivo, come anche la misura di 2 braccia e mezzo per le paraste del piano soprastante, che infatti è ribadita nel Pal. In definitiva sulla base del disegno del Val. e delle varianti del Pal. si ritiene che il primitivo progetto del portico contasse 13 arcate, separate da 14 colonne di 2 braccia e mezzo. Si tenga anche presente che alla fine della descrizione della "casa regia" Filarete aggiunge: Magl. c. 58v (= Averlino, T., I, 225, rr. 20-21): "In molti e varij modi si potrebbe fare, ma pure alla fine bisogna poi pigliarne una e in su quella fermarsi".

94. Mi sembra sia Charles Mack il primo ad aver riconosciuto questa somiglianza (pur traendone conclusioni non condivise sul progetto originale della facciata brunelleschiana), cfr. C. Mack, *Brunelleschi's Spedale degli Innocenti Rearticulated*, in "Architettura", 11, 1981, pp. 129-138. Nella "casa regia" però le paraste non sarebbero semplicemente state applicate alla parete piana, ma avrebbero rivestito le testate dei due muri laterali che rinserravano il prospetto, un po' come avviene nel disegno che mostra il lavabo a c. 70r (= Averlino, T., II, tav. 45). Un'attenzione particolare al rafforzamento dell'articolazione angolare si nota (oltre che nel duomo di Sforzinda, nelle entrate al castello o nei primi piani della torre della rocca del Signore) anche nell'alzato del Magl. (= Averlino, T., II, tav. 79), dove le colonne ai quattro vertici sono *quadrangula*.

95. Cfr. la figura disegnata nel margine inferiore di c. 83v (= Averlino, T., II, tav. 60).

96. Von Öttingen pensò che Alfonso d'Aragona, cui il Val. apparteneva, poteva aver avuto accesso alla biblioteca sforzesca tramite il suo matrimonio con Ippolita, figlia del duca Francesco Sforza: la contaminazione tra le due famiglie di codici si sarebbe spiegata considerando che Alfonso avrebbe preferito che la propria copia, tratta dall'*Archetypus Sforza*, fosse aperta e conclusa dalle appendici "medicee" per motivi di prestigio (cfr. von Öttingen, *Filarete's Tractat...*, cit. [cfr. nota 6], p. 13); vedi anche le considerazioni di Finoli in Averlino, T., I, p. CXXVI. Considerando che il Val. venne sicuramente prodotto a Firenze si può forse anche pensare che Filarete avesse portato con sé in Toscana una copia illustrata della redazione sforzesca del trattato e che questa, con gli altri suoi materiali, fosse ancora disponibile negli anni Ottanta del Quattrocento. Li potrebbe esser servita al Calandri (se fu proprio lui) per produrre il Val.

97. Altre occasioni di confronto, e tuttavia meno significative ai nostri scopi, sono quelle offerte dall'accostamento delle immagini relative all'ingresso del teatro antico del Trivulziano (Degenhart, Schmitt, *Corpus...*, cit. [cfr. nota 5], p. 571, fig. 819 e nota 11) e del Magl. (c. 87v = Averlino, T., II, tav. 66), quelle tra il Pal. e il Magl. di cui si è detto *supra* alla nota 29 e quelle tra il Val. e il Magl. di cui *supra* alla nota 34.

98. Cfr. Magl., cc. 9v-10r (= Averlino, T., I, p. 48).

99. Cfr. Magl., cc. 76v-79r (= Averlino, T., I, pp. 289-298).

100. Sulla singolarità di quest'impianto benedettino, cfr. le riflessioni di G. Beltrami, *Architettura di Andrea Moroni per la Congregazione Cassinese: due conventi bresciani e la basilica di Santa Giustina a Padova*, in "Annali di Architettura", 7, 1995, pp. 63-91, in part. p. 71 e nota 44.

101. È opportuno ricordare che Filarete dimostra in generale una certa disinvoltura verso le questioni di carattere tipologico: è pacifico per lui che le chiese debbano essere "fatte in croce"; che poi la croce sia greca o latina sembra dipendere da considerazioni legate più al prestigio dell'edificio o a situazioni contingenti che alla funzionalità liturgica: la cattedrale di Sforzinda è dunque a pianta centrica, mentre quella di Bergamo è longitudinale; sull'argomento si vedano le riflessioni di J.R. Spencer, *Filarete Central...*, cit. [cfr. nota 5]; S. Sinding-Larsen, *Some functional and iconographical aspects of the centralized church in the Italian Renaissance*, in "Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia", II, 1965, pp. 203-252; L. Giordano, *Il trattato del Filarete e l'architettura lombarda*, in J. Guillaume (a cura di), *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, Paris 1988, pp. 115-128, in part. pp. 124-126; e A. Bruschi, *L'architettura religiosa del Rinascimento in Italia da Brunelleschi a Michelangelo*, in V. Lampugnani, H. Millon (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra, Venezia 1994, pp. 122-189, in part. pp. 139-142.

102. Sull'architettura medievale lombarda che poté influire su Filarete si vedano le riflessioni di J.S. Ackerman, *The Certosa of Pavia and the Renaissance in Milan*, in "Marsyas. Studies in the History of Art", V, 1947-49, pp. 23-37, e di L. Grassi, *Iconologia delle chiese monastiche femminili dall'alto medioevo ai secoli XVI-XVII*, in "Arte Lombarda", IX, 1964, pp. 131-150. Riguardo alla paternità filaretiana dello Spedale un'interessante ipotesi d'attribuzione all'ambito albertiano del modello per l'erigendo ospedale di Milano inviato da Giovanni di Cosimo de' Medici a Francesco Sforza il 12 agosto del 1456 emerge in F. Leverotti, *Ricerche sulle origini dell'Ospedale Maggiore di Milano*, in "Archivio Storico Lombardo", s. X, VI, 1981, pp. 77-113; Francesco Caglioti, correggendo alcune imprecisioni della studiosa, ha rilanciato su quella base la candidatura di Bernardo Rossellino (in F. Caglioti, *Bernardo Rossellino a Roma. I. Stralci del carteggio mediceo (con qualche briciola sul Filarete)*, in "Prospettiva", 86, 1991, pp. 49-59, soprattutto pp. 54-56 e note). Contro il ridimensionamento del ruolo filaretiano nella progettazione dell'ospedale si è espressa tuttavia Luisa Giordano (in *Il trattato...*, cit. [cfr. nota 101], p. 122 e, più recentemente, in *Milano e l'Italia nord-occidentale, in Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano 1998, p. 178 e nota 21).

103. Allo stesso modo Filarete procede infatti trattando delle case del gentiluomo e del mercante e dell'artigiano tra i capitoli XI e XII, o dei ponti nel XIII.

104. Tutte le misure vengono nel trattato date in braccia, non è chiaro se milanesi (= 0,5865 m) o fiorentine (= 0,5836 m).

105. Magl., c. 76v (= Averlino, T., I, p. 290, rr. 1-2). La corte è la "casa regia", della cui facciata ci siamo già occupati; il suo ricco apparato decorativo (descritto alle cc. 66v-70v (= I, pp. 255-271), che comprende anche figurazioni pittoriche di donne e uomini famosi dell'antichità, non è un progetto originale del Filarete ma ha probabilmente come modello la corte dell'Arengo, rinnovata con un ciclo pittorico commissionato dallo Sforza e concepito da Francesco Filelfo negli anni in cui il trattato si andava scrivendo, su cui vedi F. Caglioti, *Francesco Sforza, Bonifacio Bembo e 'compagni': nove prosopopee inedite per il ciclo di antichi eroi ed eroine nella corte ducale dell'Arengo a Milano (1456-1561 circa)*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXVII (1994), pp. 183-217.

106. Magl., c. 76v (= Averlino, T., I, p. 290, rr. 11-33, e cfr. con le varianti riportate in apparato): "Io veggio che tu hai fatto uno quadro & spartito in tre parti, mi pare, & abbine tolte due". "Signor si, di queste due parti faremo la chiesa & gli abituri de' frati & l'una d'esse parti sarà l'orto, il quale viene a essere per] uno verso braccia cento e pe l'altro trecento; & poi piglio di queste parti le quali vegono a essere dugento braccia l'una; io piglio poi questa parte di mezzo la quale è dugento braccia & tolgo uno quadro di cento braccia per] uno verso e pell'altro cento quaranta, cioè per] lungo; & l'orto, come voi vedete, è trece[n]to braccia lungo & cento largo; vero è che lo sparto pel mezzo & tolghone ve[n]ti braccia nelle quale io fo stalle & luoghi da tenere legnie, fieno & simili cose & stanze da ortolani; & poi come vedete piglio venti altre braccia pure per] lo verso dell'orto quanto tiene tutto le le trecento braccia & quanto tiene la chiesa piglio nel mezzo uno quadro di venti braccia & fo la cucina loro, & di qua e di là, cioè quaranta braccia da uno canto & quaranta da l'altro, fo i refectorij & poi tra questi refectorij & la chiesa ci lascio uno spazio di venti braccia & viene a essere lungo cento & i[n] questo luogo fo il cimiterio & poi fo due chiostri da uno canto della chiesa e dall'altro, e ' due i quali sono dirieto più p[ro]pinqui all'orto sarà per] li frati, & quegli dinanzi saranno più comuni & di sopra da questi chiostri, i quali saranno tutti in volta, saranno celle & dorme[n]torij & così hanno due capitoli i quali staranno da l'uno chiostro a l'altro".

107. Non trovano riscontro nel testo del Pal. le didascalie: "pergoleti", "destri", "dormitorio lungo", "dormitorio di sopra de' novicii", "chiostro bracciocantata per quadro ciaschaduno"; inoltre la larghezza del cimiterio, nel testo di venti braccia, è nel disegno pari a "XXII"; inoltre questo disegno è chiaramente costruito su un quadrato diviso in nove quadrati minori, come il testo implica: cfr. a questo proposito Degenhart, Schmitt, *Corpus...*, cit. [cfr. nota 5], p. 573 e nota 10 (riferita alla fig. 820).

108. Magl., c. 76v-77r (= Averlino, T., I, pp. 291-292).

109. Il numero pari di arcate fa sì che la porta principale d'accesso sia in asse con il pieno della colonna centrale; in man-

canza di un riferimento testuale preciso al numero di colonne del portico, tale soluzione dipende a mio avviso da una svista dell'illustratore; poiché infatti il pieno in asse si ritrova, ad esempio, nel secondo livello del disegno della facciata del Banco Mediceo di Milano (= Averlino, T., II, tav. 136) dove certamente invece, nella realtà, si apriva una finestra in corrispondenza del portale sottostante, l'estraneità di Filarete rispetto a questa e ad altre ricorrenze del "pieno in asse" sembra altamente probabile (vedi anche quanto si è detto circa la mancata continuità verticale dei pieni al secondo livello della "casa regia", *supra* nel testo e alla nota 95).

110. La stessa convenzione grafica è adottata ad esempio per la chiesa del mercato a c. 76v (= Averlino, T., II, tav. 51); con coerenza, ai tratti singoli che alludono alla copertura a botte dei bracci laterali si aggiunge nell'abside della chiesa benedettina a c. 78v (= II, tav. 55b) un tratto doppio, che dovrebbe invece riferirsi allo spessore di una parete absidata semicircolare, dove troverà posto un secondo altare maggiore e il "coro de' monaci" (la stessa terminazione è adottata nella croce greca "orientata" della cattedrale di Sforzinda ricostruita sulla base del testo da Grassi, vedi Averlino, T., I, fig. 22 tra le pp. 192-193).

111. Si veda ancora il disegno della chiesa benedettina a c. 78v: i due cerchi concentrici, più che alla copertura cupolata, sembrano qui alludere ai quattro arconi che connettono i pilastri d'imposta aggettanti agli angoli. Nella pianta della chiesa fuori di Plusiapolis a c. 119v (= Averlino, T., II, tav. 89 b) sono rappresentate contemporaneamente sia le coperture delle "parti di sotto" (la volta a crociera in corrispondenza della cupola superiore e i catini circolari sopra le "cappellette" nelle basi quadrate dei quattro campanili più ortogonali) sia quelle di sopra (i quattro arconi d'imposta della tribuna e, forse, quelli finali delle quattro braccia voltate a botte).

112. Sul duomo di Bergamo si veda ora il contributo di G. Colmuto Zanella, *Il Duomo filaretiano: un progetto e la "sua" fortuna*, in *Il Duomo di Bergamo*, a cura di B. Caminelli, L. Pagnosi, G. Colmuto Zanella, Bergamo 1991, pp. 136-149.

113. Cfr. ad esempio la pianta della chiesa e del convento a c. 65 (in basso a destra) del codice Saluzziano (riprodotta in Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, 2 voll., Milano 1967, I, tav. 121). A Milano un impianto simile a quello del duomo di Bergamo verrà replicato nella navata di Santa Maria presso San Celso, cfr. N. Riegel, *Santa Maria presso San Celso in Mailand. Der Kirchenbau und seine Innendekoration 1430-1563*, Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 14, Worms am Rhein 1998, in part. pp. 156-162 e figg. 26-27.

114. Forse su modello di alcune fabbriche medievali milanesi, come San Sepolcro o Sant'Ambrogio.

115. Per indicare la presenza della cupola un po' ovunque nel trattato ci si serve di un semplice cerchio.

116. La frase che introduce la descrizione degli interni richiamando la figura è infatti del tutto assente nel Pal. (cfr. l'apparato in calce a Averlino, *T.*, I, p. 291).

117. Sulla base delle osservazioni prodotte nel testo e nelle note 95 e 108, ritengo probabile che anche qui i vani delle finestre corrispondessero, nelle intenzioni filaretiane tradite dall'illustratore, alle aperture delle arcate sottostanti.

118. Vedi *supra* nota 12.

119. Si veda ad esempio la base della torre rotante a c. 172r (= Averlino, *T.*, II, tav. 125) e l'altare bronzeo del Louvre, su cui cfr. P. Cannata, *Le Plachette del Filarete*, in *Italian Plaquettes*, a cura di A. Luchs, in "Studies in the History of Art", 22, 1989, pp. 45-46 e note.

120. Magl., c. 60r (= Averlino, *T.*, I, p. 234, rr. 19-20): "vero è che a chi non intende disegno paiono a loro [le forme gotiche] più belle, perché sono fatte con più frascarie".

121. Vedi ad esempio Ackerman, *The Certosa...*, cit. [cfr. nota 102].

122. Cfr. Magl., c. 56v (= Averlino, *T.*, I, p. 218, rr. 18-26) e anche c. 60r (= I, pp. 232-233).

123. Altre Filarete ha colmato la differenza tra i due sistemi di dimensionamento collocando un basamento sotto i sostegni o un "dado" tra questi e l'arco soprastante: si veda ad esempio come si comporta nel caso del duomo di Sforzinda analizzato in Saalman, *Early Renaissance...*, cit. [cfr. nota 5], pp. 95-96. Paraste inquadri archi e molto allungate si vedono anche nei rilievi ghibertiani della porta del Paradiso.

124. Come propone ancora Saalman in *ibid.*, p. 100.

125. A causa della scarsità dei dati a disposizione, non è stato compreso nella planimetria il portico anteriore ad arcate fiancheggiato dai campanili. L'ampiezza del portico, 10 braccia, appare aggiunta alle 140 della lunghezza complessiva della chiesa.

126. Von Öttingen, equivocando, riteneva che i pilastri misurassero 2 1/2 braccia per lato, con un risalto frontale della lesena di 1/2 braccio, sia davanti che dietro (cfr. von Öttingen, *Filarete's Tractat...*, cit. [cfr. nota 6], p. 325); Grassi, integrando più correttamente la punteggiatura del brano, ha giustamente proposto che si tratti "di pilastri di 3 braccia di lato, con lesena centrale larga 2 braccia nella facciata" (cfr. Averlino, *T.*, I, p. 291, nota 1).

127. Sono convinta che quando Filarete dice che ogni cappella è "di sedici braccia larga" si riferisca in effetti alla profondità del vano, comprensiva del pilastro di tre braccia per lato che le dà accesso: rileggendo il brano mi pare infatti che l'architetto stia considerando (come se osservasse un disegno con indicate le dimensioni una di seguito all'altra) la sequenza della larghezza della navata principale, delle navate laterali e appunto delle cappelle, trascurando la rotazione dell'orientamento di queste ultime

che trasforma, per noi, la "larghezza" in profondità. Se non fosse così bisognerebbe ammettere che gli archi d'accesso alle cappelle hanno dimensioni diverse da quelli che stanno loro di fronte, il che è evidentemente assurdo. Anche Spencer riteneva che le arcate delle cappelle dovessero necessariamente corrispondere in dimensioni a quelle poste loro di fronte, a formare campate quadrate di 12 braccia per lato, pensando però che Filarete riducesse "the 16-braccia interior dimensions of the chapels to an opening of 12 braccia by means of compound piers...": lo studioso non spiegava tuttavia come risolvere l'inaccettabile discrepanza tra le serie parallele delle cappelle e delle arcate che si sarebbe comunque venuta a creare, cfr. *Filarete's Treatise...*, cit. [cfr. nota 6], I, p. 133 e nota 11. Secondo la nostra ipotesi di ricostruzione, invece, sulle campate quadrate delle navate laterali, di 12 braccia per lato, si aprono cappelle il cui vano interno, anch'esso quadrato, sottratte in profondità le 3 braccia dell'arco d'accesso e in larghezza mezzo braccio per parte come prescritto dal testo, misura 13 braccia per lato. Per immaginare una diversa soluzione con cappelle semicircolari poco profonde come quelle disegnate nel Magl. bisogna convincersi che il testo sia in quel punto errato e che Filarete avesse inteso fare cappelle di 12 braccia *sia in profondità che in larghezza*: tuttavia non mi sembra che ciò sia sostenibile, visto il modo esplicito in cui si fa riferimento a due diverse misure: "con quattro cappelle per banda, cioè da ogni lato della chiesa, di sedici braccia larga l'una & dodici [per] l'altro verso".

128. Gli arconi dovrebbero essere sostenuti da grandi pilastri come quelli delle chiese dell'Ospedale e dei benedettini e si è loro attribuita una larghezza ipotetica di 3 braccia, anche sulla base del confronto col Magl., c. 81v (= Averlino, *T.*, I, p. 314, rr. 7-9): "e così il vacuo della crociera dentro co' suoi quattro archi che reggono la trebuna, i quali sono grossi come sono grossi e pilastri che gli tengono, cioè tre braccia...".

129. Cfr. *Filarete's Treatise...*, cit. [cfr. nota 6], I, p. 133 e nota 11.

130. Il cui transetto venne concluso, secondo le ultime ricostruzioni, entro il 1458, cfr. da ultimo A. Bruschi, *Brunelleschi e la nuova architettura fiorentina*, in *Storia dell'Architettura...*, cit. [cfr. nota 102], pp. 65-68.

131. Magl., c. 77v (= Averlino, *T.*, I, p. 293, rr. 24-25): "allato della cappella grande del mezzo [...] due cappelle dall'una parte e da l'altra". Dietro alle cappelle rimane lo spazio per due sacrestie strette e lunghe.

132. Volte a crociera sostenute da pilastri quadrati sono rappresentate al primo livello della "casa dell'acqua" a c. 161r del Magl. (= Averlino, *T.*, II, tav. 121).

133. Su questa linea 'strutturalista' dell'architettura del Quattrocento si vedano in particolare le riflessioni di H. Saalman, *recensione* a E. Luporini in "The Art Bulletin", XLVIII, 1966, pp. 442-445 (ripresе in Id., *Filippo Brunelleschi. The Buildings*, London 1993, pp. 371-373), e

di R. Schofield, *Florentine and Roman Elements in Bramante's Milanese Architecture*, in *Florence and Milan, Comparisons and Relations*, a cura di S. Bertelli, N. Rubinstein e C. H. Smyth, 2 voll., Firenze 1989, I, pp. 201-222.

134. Di *Antonius de Florentia* - come si firma nelle porte di San Pietro - sappiamo per certo che, dopo la fase della formazione, tuttora oscura, e il soggiorno romano (di certo intervallato da ritorni in patria), fu a Firenze tra la fine del 1448 e il 1449, dove riparò in seguito a un'accusa di furto (come si deduce da una lettera della Signoria di Firenze all'ambasciatore Paolo de' Ghiaceto in Roma datata 7 febbraio 1448 (*more florentino*: 1449) riprodotto in Lazzaroni, Muñoz, *Filarete...*, cit. [cfr. nota 14], p. 146 e nota 1), poi nel giugno del 1456, quando venne mandato in missione in Toscana per visitare gli ospedali di Santa Maria Nuova a Firenze e a Siena (cfr. la lettera di Francesco Sforza del 4 giugno in L. Corio, *Antonio Filarete da Firenze, detto Averlino*, in "Il Politecnico. Giornale dell'ingegnere architetto civile ed industriale", XXI, 1873, pp. 722-743, 728, e quella di Giovanni di Cosimo de' Medici del 12 agosto, accessibile ora in Caglioti, *Bernardo Rossellino...*, cit. [cfr. nota 102], p. 50) e, come si è detto, nell'inverno 1465-66. Filarete corrisponde almeno con i fiorentini Piero di Cosimo de' Medici nel 1451 (cfr. *supra* nota 75) e con Pigello Portinari entro l'estate del 1465 (cfr. *supra* nota 65).

135. Cfr. Spencer, *The Dome...*, cit. [cfr. nota 5].

136. Il fatto che nella figura del Magl. gli oculi appaiano occupati da teste frontali scolpite potrebbe rinverdire l'ipotesi che anche nel progetto brunelleschiano rimasto incompiuto essi fossero stati concepiti non come vere e proprie finestre ma piuttosto come campiture tonde da riempire di elementi figurati o più probabilmente araldici, cfr. a questo proposito Saalman, *Filippo Brunelleschi...*, cit. [cfr. nota 133], p. 335, e Bruschi, *Brunelleschi...*, cit. [cfr. nota 130], pp. 38-113, in part. pp. 79-81. Considerando le resistenze di Brunelleschi riguardo alle intromissioni scultoree nelle sue architetture (si pensi alla vicenda della decorazione della Sacrestia Vecchia), ritengo che il motivo delle teste a tutto tondo nel disegno del Magl. sia un'integrazione originale di Filarete al modello del palazzo di Parte Guelfa. Finestre circolari ornate da teste sporgenti a tutto tondo frontali (o comunque non di profilo e quindi non desunte da fonti numismatiche), a mio avviso ispirate agli oculi nelle cornici dei battenti bronzei della porta del Paradiso del Battistero di Firenze, ritornano varie volte nel Magl.: ad esempio nel timpano sotto la cupola del duomo di Sforzinda o nella torre rotante, dove la testa potrebbe essere un ritratto dell'architetto Onitao Nolievra (cfr. il testo in Averlino, *T.*, II, pp. 632-633, il che renderebbe più stretto il legame con i tondi ghibertiani). A farmi pensare che tali teste iscritte nel vano circolare, mancanti nel disegno del Val., non siano state aggiunte autonomamente dal disegnatore fiorentino è la loro ricorrenza nella pace di S. Stefano a Linari di Barberino Val d'Elsa attribuita giustamente

a Filarete già da Middeldorf (su cui vedi da ultimo Cannata, *Le Plachette...*, cit. [cfr. nota 119], pp. 35-52, soprattutto pp. 41-42 e note), oltre al fatto che il motivo avrà grande fortuna in Lombardia, dall'Incisione Prevedari fino alla loggia di Brescia. Le teste frontali possono comunque anche sporgere da uno sfondo chiuso, spesso a conchiglia: un'immagine dipinta chiaramente desunta da un rilievo antico compare già nel basamento del palazzo di Nerone nella porta di San Pietro e torna simile nei tondi in terracotta dell'Ospedale maggiore come del Banco mediceo di Milano: anche per questo motivo si può dunque far risalire senz'altro l'introduzione in Lombardia a Filarete (cfr. G.A. Dell'Acqua, *Le teste all'antica del Banco Mediceo a Milano*, in "Paragone", 401-403, 1983, pp. 48-55 e figg. 16-22, e più recentemente i ricchissimi contributi di R. Schofield, *Avoiding Rome: an Introduction to Lombard Sculptors and the Antique*, in "Arte lombarda", 100, 1992, pp. 29-44, in part. pp. 31-32 e note, e di R. Schofield, A. Burnett, *The Decoration of the Colonna Chapel*, in "Arte lombarda", 126, 1999, pp. 61-89, in part. p. 77 e note 133-134).

137. Pal. c. 108r (cfr. Magl. c. 77v = Averlino, *T.*, I, p. 293, r. 23, apparato e nota 2).

138. Pal. c. 111r (cfr. Magl. c. 78v = Averlino, *T.*, I, p. 297, rr. 28-29 e apparato).

139. Le precedenti due citazioni sono tratte dal Pal.: in entrambi i casi infatti la versione del Magl. è sensibilmente differente e, in linea con i disegni, elimina i riferimenti all'articolazione plastica degli esterni rinchiudendo le cappelle entro un perimetro regolare. Si potrebbe pensare a una correzione apportata da Filarete una volta tornato a Firenze nell'inverno 1465-66, dove sarebbe potuto venire al corrente dell'intenzione di modificare il primitivo assetto immaginato da Brunelleschi (anzi, a quelle date la costruzione del muro di rivestimento esterno poteva già essere iniziata, cfr. Saalman, *Filippo Brunelleschi...*, cit. [cfr. nota 133], p. 364).

140. In quel caso il modello poterono essere rilievi romani con rappresentazioni di città, come suggerisce Burns, *Pirro Ligorio's...*, cit. [cfr. nota 49], pp. 38-39 e figg. 83-86.

141. A differenza che nella casa dell'architetto a c. 151r (= Averlino, *T.*, II, tav. 115), qui la superficie a losanghe non è infatti colorata.

142. Un portale identico compare comunque già al centro del basamento nella ricostruzione del mausoleo d'Adriano sulle porte vaticane.

143. Cfr. Pal. 81r e Magl. 59r (= Averlino, *T.*, I, pp. 227-228 e apparato). Il modello di palazzo Rucellai si può invocare anche come fonte delle facciate a ordini sovrapposti che popolano il trattato.

144. Vedi *supra* nota 65.

145. Come vide per primo Emile Molinier, l'edificio della placchetta è infatti rappresentato in una medaglia di Pietro da Milano datata appunto MCCC-

CLXII, cfr. *Les Bronzes de la Renaissance. Les Plaquettes*, Paris 1886, I, p. 66, e G.F. Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, 2 voll., I, cat. 52, p. 15; II, pl. 13.

146. Hyman infatti (I. Hyman, *Examining A Fifteenth-Century "Tribute" to Florence*, in *Art The Ape Of Nature. Studies in Honour of H. W. Janson*, New York 1981, pp. 105-126, in part. pp. 114-121 e note) ha attribuito la placchetta del Louvre a Filarete proprio in virtù della ricorrenza nel trattato d'impianti centrici affini a quelli del tempio rappresentato sullo sfondo del rilievo. Tuttavia la sua ipotesi non ha trovato consensi. Arnaldo Bruschi ha recentemente fornito un'utile ricostruzione dell'edificio (Bruschi, *Brunelleschi...*, cit. [cfr. nota 130], pp. 93-94 e nota 105, con riepilogo delle proposte attributive), dimostrandone il rigore proporzionale vicino ai metodi progettuali di Brunelleschi. In comune col tempio della placchetta gli impianti di Filarete hanno effettivamente l'articolazione in quattro corti bracci voltati a botte e il riempimento degli spazi di risulta agli angoli con "cappelle segrete, come a dire sacrestie" a pianta centrica cupolata. Su questa base - che Filarete avrebbe potuto conoscere tramite un calco in bronzo dalla placchetta come quello oggi conservato a Washington - si sarebbero innestati poi, con assoluta libertà, elementi desunti sia dal repertorio classico (il pilastro angolare del mausoleo d'Adriano nel duomo di Sforzinda) che da quello tardoantico e medievale milanese (le torri di San Lorenzo nel duomo di Sforzinda e nelle altre chiese del trattato), trasformando l'impianto 'centripeto' fiorentino in un aggregato più complesso e 'centrifugo', cfr. P. Scurati Manzoni, *Lo sviluppo degli edifici rinascimentali a pianta centrale in Lombardia*, in "Archivio Storico Lombardo", IX, f. 7, 1968, pp. 193-209, e Giordano, *Il trattato...*, cit. [cfr. nota 101], p. 124.

147. Cfr. M. Beltrami, scheda *Antonio Averlino detto Filarete (1400 circa-post 1466)*. Porta, in Pinelli, *La Basilica...*, cit. [cfr. nota 15], II.2, pp. 480-487, soprattutto p. 485, fig. 327. Nella porta di San Pietro il portale di Santa Trinita viene citato (per mancanza di spazio o per scelta classicista?) senza il timpano goticheggiante che originariamente lo coronava (come nella nicchia di San Matteo a Orsanmichele), ma con il busto a rilievo (San Giovanni Battista) che un tempo ornava la lunetta, come si vede nell'affresco del Passignano (1574) dipinto nella cappella di San Giovanni Gualberto sempre a Santa Trinita: per una riproduzione del particolare si veda G. Marchini, *Chiberti architetto*, Firenze 1978, Appendice, fig. 31. Come si è già avuto modo di notare, nel registro superiore del rilievo bronzeo sono impiegate due colonnine scanalate pseudoioniche, secondo la logica 'servile' che contraddistingue la 'teoria degli ordini' filaretiana, probabilmente mutuata da Brunelleschi.

148. Cfr. U. Middeldorf, *Filarete?*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVII /1, 1973, pp. 75-86, in part. pp. 82-83, e Cannata, *Le Placchette...*, cit. [cfr. nota 119], p. 50 e nota 48 per un riepilogo delle diverse posizioni in proposito.

149. Cfr. Magl., c. 93v (= I, p. 357, rr. 3-5).

150. Come per il Marc'Aurelio, anche la croce potrebbe comunque essere stata eseguita prima della data incisa nell'ultima parte della firma (HCO [sic] FACTVM SVB ANNO DOMINI MCCCCLXVIII) e solo in un secondo momento destinata al duomo bassanese, cfr. E. Parlato, cat. 40: *Antonio Averlino, detto il Filarete, Croce processionale, 1449*, in *Da Pisanello alla rinascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, catalogo della mostra, Roma 1988, pp. 130-131.

151. Magl. c. 44v (= Averlino, T., I, p. 171, rr. 3-4); Filarete cita poco oltre anche "uno suo [sic] del 'Signore di Mantova' castello in su il Po", cioè il palazzo di Revere nel quale Fancelli sarà attivo assieme ad Antonio Manetti attorno al 1450 come illustra J. Lawson, *The building history of the Gonzaga Palace at Revere*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXIX, 1985, pp. 197-228.

152. Il "Signore di Mantova" viene citato più volte nel trattato e svolge nel racconto il ruolo di chi ha adottato senza tentennamenti "il modo antico" di costruire e se ne fa garante presso gli altri nobili committenti d'architettura; menzioni si trovano nel Magl. a c. 59r (= Averlino, T., I, p. 228, r. 4), a c. 83v (= I, p. 319, r. 25), alle cc. 99v-100r (= I, p. 379-381).

153. Magl. c. 100r (= Averlino, T., I, pp. 380-381); e prosegue: [F. Sforza] "Chi era costui?" [L. Gonzaga] "La Signoria vostra gli parlò bene, ma perché forse lui era una persona non con troppe parole, e none in parole mostra il suo sapere, per questo non forse così vi ricorda. Ma quando la vostra Signoria avesse piacere di conoscerlo bene, lo faremo venire, perché so che arei ben caro di compiacere alla vostra Signoria". [F. Sforza] "Io arei caro a conoscere lui e ogni valente uomo, e sono per certo d'averli cari: quando uno signore s'abatte a uno che sia intendente e fargli del bene, perché egli è scienza di grande intelletto, e né senza grande studio si acquista". [L. Gonzaga] "Questo vostro [sic] Filarete] mi pare non abbia perduto tempo a 'mparare...".

154. Concordo dunque su questo punto con Spencer in *Filarete's Treatise...*, cit. [cfr. nota 6], p. 175 e nota 4. L'ipotesi a favore di Luca Fancelli avanzata da Grassi in Averlino, T., I, p. 381 e nota 1, mi sembra meno probabile: Filarete, sempre attento ai titoli e alle distinzioni dei diversi ruoli nella progettazione e nel cantiere, non avrebbe mai potuto definirlo "cortegiano". Ci sarebbe in realtà un'altra possibilità che non mi pare sia stata finora esaminata, quella di un'eventuale identificazione con l'architetto Antonio Manetti attivo a Revere (cioè il Ciaccheri) che, oltre a essere un *legnaiuolo* noto per i suoi modelli, fu a Milano con Ludovico Gonzaga nel 1451 (si veda Lawson, *The Building ...*, cit. [cfr. nota 151], p. 213 e nota 29, e l'accenno a un precedente incontro tra il "cortegiano" e lo Sforza nel brano trascritto alla nota precedente); tuttavia il motivo adottato a sfavore del Fancelli mi sembra valga

anche per il Manetti (sul quale vedi comunque I. Hyman, *Towards Rescuing the lost reputation of Antonio di Manetto Ciaccheri*, in *Essays presented to Myron P. Gilmore*, a cura di S. Bertelli e G. Ramakus, Firenze 1978, 2 voll., II, pp. 261-280). Sempre ammettendo che Filarete si riferisca a eventi realmente accaduti, Francesco Sforza potrebbe avere brevemente incontrato l'Alberti a Mantova nel settembre del 1459, quando il duca vi tenne il suo solenne intervento al cospetto di Pio II Piccolomini (cfr. A. Menniti Ippolito, *Francesco I Sforza, duca di Milano*, ad vocem in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1998, 50, pp. 1-15, soprattutto p. 10).

155. Magl. c. 100r (= Averlino, T., I, p. 380, r. 20-30): [L. Gonzaga] "Ancora a me solevano piacere questi moderni [edifizii], ma poi ch'io cominciai a gustare questi antichi, mi sono venuti in odio quelli moderni. Ancora io nel principio, se alcuna cosa facevo, andavo pure a questa maniera moderna, perché ancora il Signore mio padre seguiva pure questi modi". [F. Sforza] "Ma come vi siete voi veduto?" [L. Gonzaga] "Signore, egli è vero che pure io ho disiderato di mutare qualche foggia che fusse differenziata, e ancora udendo dire che a Firenze si usava d'edificare a questi modi antichi, io d'eterminai di avere uno di quegli i quali fussino nominati; si che praticando così con loro, m'hanno svegliato in modo che al presente io non farei fare una minima cosa che non la facessi al modo antico e se vi ricorda quando la vostra Signoria fu in quelle nostre stanzette".

156. Si vedano i disegni alle cc. 108r e 119v (= Averlino, T., II, rispettivamente tavv. 82 e 89) Non si possono tuttavia escludere precedenti pittorici, come l'affresco nel chiostro di Santa Maria Novella.

157. Magl. c. 108r (= Averlino, T., I, p. 409, r. 5); coerentemente con le quattro rampe al piano terra è aperto "uno portico intorno".

158. Su cui cfr. da ultimo H. Burns, *Leon Battista Alberti*, in *Storia dell'architettura...*, cit. [cfr. nota 102], pp. 144-149 e note 207-209.

159. *Ibid.*, p. 148 e nota 197.

160. Su tutto questo si veda ancora Schofield, *Avoiding Rome...*, cit. [cfr. nota 136], pp. 34-39. Mi pare che una placchetta oggi al Museo Bardini repliche, con l'aggiunta di una corona d'alloro, il profilo di giovane inscritto dal tralcio sul battente destro della porta di San Pietro, cfr. Lazzaroni, Muñoz, *Filarete...*, cit. [cfr. nota 14], p. 51, fig. 35 e F. Vannel, G. Toderi, *Medaglie e Placchette del Museo Bardini*, Firenze 1998, cat. 198, p. 164 (gli autori, che datano il rilievo all'inizio del secolo XVI, vi riconoscono comunque "l'influenza dei ritratti romani di Filarete"). Si tratterebbe dell'unico calco a me noto dai rilievi della porta.

161. Vedi *supra* nota 112.

162. Schofield, *Avoiding Rome...*, cit. [cfr. nota 136], pp. 34-39, e Schofield, Burnett, *The Decoration...*, cit. [cfr. nota

136], pp. 73-77, dove si annuncia (alla nota 1) un ulteriore contributo specificamente dedicato all'architettura della cappella Colleoni ("forthcoming 1999").

163. Cfr. ad esempio Hill, *A Corpus...*, cit. [cfr. nota 145], I, cat. 361, p. 92.

164. Non avendo reperito una copia della prima edizione del volume di Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Baltimore 1943, non so dire per certo se la ricostruzione vi si trovasse già; a giudicare dalla nota alla terza edizione (Harmondsworth 1951, p. 17) mi sembra che essa appaia per la prima volta solo lì, assieme a quelle del tempio dell'ospedale maggiore e del duomo di Plusiapolis (figg. 46-48 alle pp. 117-118).

165. Cfr. L. Carubelli, *La chiesa di Santa Maria di Bressanoro presso Castelleone*, in "Arte Lombarda", 61, 1982, pp. 13-22, e Giordano, *Il trattato...*, cit. [cfr. nota 101], pp. 124-126.

166. Giordano, *Il trattato...*, cit. [cfr. nota 101], pp. 124-126.

167. Si considerino, oltre alle citazioni all'interno del trattato, le svariate firme delle opere in bronzo, che per la maggior parte includono sempre un riferimento alle porte di San Pietro.

168. Giordano, *Il trattato...*, cit. [cfr. nota 101], p. 126: "[a Bressanoro] il sistema delle cupole multiple disposte a croce [...] deriva peraltro da S. Marco di Venezia e dimostra, rispetto agli schemi di chiesa del trattato del Filarete, una più stretta aderenza ai modelli dell'area culturale veneziana" ed Ead., *On Filarete's...*, cit. [cfr. nota 64], p. 60.

169. Cfr. ad esempio C. Smith, *Sperandio (Bartolomeo di Savelli)*, *Rappresentazione di una chiesa a pianta centrale con cupole*, in Lampugnani e Millon (a cura di), *L'architettura del Rinascimento...*, cit. [cfr. nota 101], cat. 50, p. 459.

170. Hill, *A Corpus...*, cit. [cfr. nota 145], I, p. 89: "...it certainly looks as if it were done from a painting, not from life". Già lo studioso mostrò una certa difficoltà a datare la medaglia, poiché con l'aspetto indubbiamente "posthumous" del ritratto contrastava un pagamento di L. 31 s. 6 a Sperandio registrato "in the accounts of the Duke of Milan's chamberlain" entro il 24 aprile del 1466, quando Francesco Sforza era morto solo da poche settimane (era scomparso infatti improvvisamente l'8 marzo di quell'anno; purtroppo Hill non fornisce gli estremi del documento contabile e io non sono riuscita a risalire alla sua fonte, né quindi a riscontrare l'informazione sull'originale; le ricerche sono comunque ancora in corso. Ad ogni modo la somma, decisamente troppo cospicua per una sola medaglia, potrebbe riguardare un altro incarico, cfr. anche L. Syson, *Sperandio of Mantua*, in S.K. Scher [a cura di], *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, London-New York 1994, p. 91 e nota 9). Hill si risolse perciò a datare la medaglia al 1466, specificando tra l'altro che un soggiorno milanese dell'artista, già ipotizzato da Adolfo Venturi e collocato attorno al 1460, non risulta provato (cfr. A. Venturi, *Sperandio da*



Mantova, in "Archivio Storico dell'Arte", I, 10, 1888, pp. 385-397, in part. 387: "Dal 1447 al 1463 circa, dove rimanesse lo Sperandio non è noto, ma può supporre ch'egli fosse per alcun tempo a Milano, se si ricordano le medaglie da lui eseguite di Francesco Sforza e di Marino Caracciolo, probabilmente intorno al 1460, prima che egli si recasse a Ferrara") poichè infatti il Caracciolo visitò Ferrara nel 1466, la medaglia poté essere commissionata e realizzata in quella città. In mancanza di appigli certi, le proposte di datazione delle voci bibliografiche più recenti oscillano tra il 1460 (vedi ad esempio E. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven-London 1995, pp. 188-189 e fig. 109a-b) e il 1466, ammettendo la possibilità che la medaglia sia stata realizzata poco dopo la morte dello Sforza (cfr. S. Lang, *Leonardo's Architectural Design and the Sforza Mausoleum*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXI, 1968, pp. 218-233, specie p. 220, note 18-19, e p. 224, nota 33, e J. Graham Pollard, *Medaglie Italiane del Rinascimento nel Museo Nazionale del Bargello*, ed. bilingue italiano-inglese, 3 voll., Firenze 1984, I. 1400-1530, cat. 97, pp. 202-204).

171. Cioè la medaglia di Giovanni d'Orsino de' Lanfredini, su cui vedi Hill, *A Corpus...* cit. [cfr. nota 145], cat. 377, p. 96, che la data entro il 1477 (quando è documentata la partenza di Sperandio da Ferrara alla volta di Faenza); il Lanfredini, agente mediceo, visse lungamente a Ferrara e dal 1480 si poté fregiare del titolo di *Estensis* che non appare sulla medaglia; cfr. anche C. Lloyd, *Reconsidering Sperandio*, in "Italian Medals. Studies in the History of Art", a cura di G. Graham Pollard, 21, 1987, pp. 99-113, pp. 102-103 e note 25-27. I due edifici rappresentati sulle medaglie (quello del Lanfredini mostra una vaga parentela col San Sebastiano a Mantova; non pare però che si tratti di una chiesa a pianta centrale, vista la profondità del portico) hanno ad esempio in comune la decorazione a conchiglia del timpano, la costolonatura della calotta della cupola, le paraste scanalate, l'accentuato scorcio delle aperture, il punto di vista rialzato.

172. Cfr. J.R. Spencer, *Il progetto per il cavallo di bronzo per Francesco Sforza*, in "Arte lombarda", 38/39, 1973, pp. 23-35. Più in generale sulla committenza di Galeazzo Maria e la celebrazione della dinastia sforzesca cfr. G. Lubkin, *A Renaissance Court. Milan under Galeazzo Maria*, Berkeley 1994, pp. 102-112, e E. Welch, *Art and Authority...* cit. [cfr. nota 170], pp. 195-196.

173. Cfr. S. Eiche, G. Lubkin, *The Mausoleum Plan of Galeazzo Maria Sforza*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXII, 1988, pp. 547-553; Galeazzo Maria è peraltro documentato a Castelleone tra il 25 agosto e il 5 settembre del 1471, cfr. Lubkin, *A Renaissance Court...* cit. [cfr. nota 172], p. 262. Secondo Nicole Riegel l'impulso 'centralizzante' impresso, sempre negli anni di Galeazzo Maria, alla fabbrica milanese di Santa Maria presso San Celso, posta sotto il patronato ducale, fu verosimilmente esemplato su Santa Maria di Bressanoro, in Riegel, *Santa Maria...* cit. [cfr. nota 113], in part. pp. 150-154.

174. Come lasciava intendere già Giordano (*Il trattato...* cit. [cfr. nota 101], p. 126, seguita anche da Schofield, *Leonardo's milanese...* cit. [cfr. nota 11], p. 140, nota 130) si potrebbe insomma pensare che il 'mausoleo' rappresentato sulla medaglia di Francesco Sforza si basi sul modello di Santa Maria di Bressanoro (che un mausoleo non era, ma che, in virtù della sua pianta centralizzata, poteva benissimo sembrarlo): resta ad ogni modo da sciogliere il nodo di chi abbia potuto progettare un impianto tanto innovativo, che evidentemente trae spunto dalla croce greca 'estroflessa' del San Sebastiano di Mantova. D'altro canto, pur ritenendo sicura la volontà di alludere alla fabbrica di Bressanoro, a me sembra che il 'mausoleo sforzesco' della medaglia di Sperandio discenda più direttamente da una fonte grafica, come già proponeva Gustina Scaglia segnalando la somiglianza del rilievo bronzo con un disegno d'edificio pseudoantico ripreso da Buonaccorso Ghiberti nel suo *Zibaldone* e facente parte di quella serie di copie da disegni di *Roma antica* che conobbe vasta diffusione per tutto il Quattrocento e oltre, cfr. G. Scaglia, *Fantasy Architecture of Roma antica*, in "Arte Lombarda", 15, 1970, pp. 9-24, fig. 7.

175. Cfr. A. Vitale-Brovarone (a cura di), *Il codice Varia 124 della Biblioteca Reale di Torino*, Torino 1987, 2 voll., I, pp. 43-84; i templi a pianta centrale miniati da Cristoforo de' Predis nel 1476 si rifanno, più o meno variati, o a San Lorenzo a Milano (ad esempio quello a c. 82r), o al tipo Bressanoro-medaglia di Sperandio (ad esempio quello a c. 119v) o alla placchetta del Louvre (ad esempio quello a c. 120v: in questo caso la fonte dev'essere stata un calco o un disegno di tutto il rilievo, dato che assieme al tempio vengono citati anche altri edifici). Lynda Fairbairn (*Italian Renaissance Drawings from the Collection of Sir John Soane's Museum*, London 1998, 2 voll., I. *The North Italian album. Design for ornament by a Lombard artisan, c. 1500*, pp. 12-51, in part. p. 15 e catt. 1-58), accogliendo l'attribuzione a Filarete sia del tempio cruciforme sul verso della medaglia di Sperandio sia della placchetta del Louvre, vede fatalmente nell'album Soane influenze filaretiane più o meno ovunque, traendone la convinzione che si debba attribuire l'opera a un artista di primissimo Cinquecento (a favore di una datazione *post* 1540 si era invece espressa, anche grazie all'aiuto di Howard Burns e Manfredo Tafuri, M. Faietti, *Anonimo artista lombardo-veneto, Libro di disegni...*, prima metà del sec. XVI, in A. Di Lorenzo, A. Mottola Molfino, M. Natale, A. Zanni (a cura di), *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, catalogo della mostra, Modena 1991, cat. 63, pp. 233-240); a mio avviso nei disegni londinesi (e nei fogli dello stesso artista ora a Parigi) non ci sono invece elementi che discendano in maniera certa dal trattato: il palazzo "veneziano" (cat. 10) è probabilmente ispirato a fabbriche reali, mentre ritengo che il tempio porticato con cupole (cat. 50) discenda in prima istanza da un'invenzione pollaiolesca che conobbe grande fortuna (cfr. L. Ettinger, *Antonio and Pietro del Pollaiuolo. Complete Edition with a Critical Catalogue*, Oxford-New York 1978, p. 53, e, ad esempio, *The Illustrated Bartsch*, vol. 24/2: *Early Italian*

*Masters* by M. J. Zucker, New York 1994, p. 208, cat. 2405.053), intrecciata a citazioni da numerose altre fonti (ma non dalla placchetta del Louvre, pure rappresentata in un foglio dello stesso disegnatore oggi a Parigi, Cabinet des Dessins, inv. 858 DRr.).

176. Su cui vedi G. Scaglia, *Francesco di Giorgio. Checklist and History of Manuscripts and Drawings in Autographs and in Copies from ca. 1470 to 1687 and Renewed Copies (1764-1839)*, London 1992, e anche M. Mussini, *La trattatistica di Francesco di Giorgio: un problema critico aperto*, in F.P. Fiore, M. Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, catalogo della mostra, Milano 1993, pp. 358-379.

177. Non sono ancora stata in grado di trovare tracce specifiche del trattato filaretiano a Napoli.

178. Per la conoscenza del trattato da parte di Bramante vedi A. Bruschi, *Bramante*, Bari 1969, *sub voce* "Filarete"; per il suo disegno dell'Ospedale vedi L. Grassi, *La Ca' Granda, storia e restauro*, Milano 1958, p. 61. Anche di Antonio da Sangallo il Giovane si conserva una pianta dell'Ospedale maggiore: si tratta del disegno Uffizi 895 A, riprodotto in P. Foster, *Per il disegno dell'Ospedale di Milano*, in "Arte Lombarda" 38/39, 1973, pp. 1-22, fig. 22; un'influenza filaretiana (per la verità piuttosto vaga) è stata rintracciata anche nel disegno di città radiale Uffizi 1245 A, riprodotto in C.L. Frommel e N. Adams (a cura di), *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, Cambridge (Mass.)-London 1994, pp. 202-203.

179. Cfr. F.P. Fiore, *Cultura settentrionale e influssi albertiani nelle architetture vitruviane di Cesare Cesariano*, in "Arte Lombarda", 64, 1983, pp. 43-52. Oltre che per svariati dettagli minori (le figure che coronano le cuspidi degli edifici, i portali rappresentati in prospettiva ecc.), si potrebbe pensare a una derivazione filaretiana per le seguenti tavole: *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Decem...*, Como 1521, c. XXIIIv: "turris marmorea octogona" (= Averlino, T., II, tav. 20 e, per i leoni sottoposti, = II, tav. 79), c. XXVv: "amussii decussati figura" (= II, tav. 7); c. XXVIv: "moenium [...] divisio" (=II, tav. 23); c. XXXIIr: "ex prima mundi hominum aedificatio" (= II, tav. 5); c. LXXXIIv: "rotundarum [...] aedium in summo tholata" (= II, tav. 110 e, per il teatro, = II, tav. 68); c. ICIXv: "oeciorum [...] affiguratio" (= II, tav. 60).

180. Nove di quei disegni furono segnalati per la prima volta da M. Licht, *L'influsso dei disegni di Filarete sui progetti architettonici per teatro e festa (1486-1513)*, in "Arte Lombarda", 38/39, 1973, pp. 91-102, dove si proponeva un'attribuzione al giovane Peruzzi, che pare in realtà assai poco probabile. L'album di cui fanno parte non è stato finora accuratamente studiato, anche se ancora nel 1972 se ne annunciava l'analisi sistematica a cura di Ph. Foster (cfr. G. Monnier [a cura di], *Dessins d'architecture du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, catalogo della mostra, Paris 1972, p. 10). La raccolta (Louvre, Cabinet des Dessins, coll. Rothschild, inv. 1367-1476 DR) contiene 110 disegni su carta (grandezza massima 41x27 cm

circa), apparentemente tutti della stessa mano, rappresentanti archi trionfali, vedute architettoniche fantastiche, monumenti antichi ecc.; Norbert Huse nel 1966 pubblicò un foglio con una veduta della facciata di San Petronio su cui campeggiava la statua di papa Giulio II di Michelangelo, deducendone una datazione attorno al 1510-11, generalmente accettata (cfr. N. Huse, *Ein Bild-dokument zu Michelangelos 'Julius II' in Bologna*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XII, 1966, pp. 355-358, e G. Scaglia, *Drawings of Roma Antica in a Vitruvian Edition of the Metropolitan Museum of Art. Part III. Index of architectural Drawings, Sketchbooks, Copybooks and Albums by Renaissance Artists and Humanists*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XXX, 1995, pp. 249-305, catt. 194, 282).

181. Si tratta dei disegni: Louvre, Cabinet des Dessins, coll. Rothschild, inv. 1448 DR (ponte = Averlino, T., II, tav. 73c); inv. 1449 DR (ponte = II, tav. 73b); inv. 1450 DR (ponte e cassero di fondazione = II, tav. 70-71); inv. 1451 DR (ponte = II, tav. 71); inv. 1452 DR ('castello' per la fondazione di piloni in acqua = II, tav. 72); inv. 1465 DR ("chiesa del romito" = II, tav. 94); inv. 1467 DR (duomo di Plusiapolis = II, tav. 82); inv. 1468 DR (tempio fuori di Plusiapolis = II, tav. 89); inv. 1469 DR (duomo di Sforzinda = II, tav. 24); inv. 1470 DR (chiesa del mercato = II, tav. 50); inv. 1471 DR (duomo di Sforzinda = II, tav. 29).

182. La mancanza delle figure apicali e la loro sostituzione con globi coronati da croci è simile a quanto si vede nei disegni del Val, che, lo si è ricordato in più punti, hanno tratti comuni con quelli del Triv., dunque con i più antichi disegni della versione milanese del trattato. Inoltre il disegno inv. 1471 DR mostra, sotto al timpano, concluso da una trabeazione tripartita, una facciata a *opus isodomum* su cui si aprono tre portali, quello maggiore con apertura rettangolare sormontata da una lunetta e racchiuso da una cornice arcuata continua, similmente a quanto avviene nel portale centrale della "chiesa del romito" e nello sportello di tabernacolo eucaristico oggi a Vienna (su cui vedi da ultimo Parlatto, *Antonio Averlino...* cit. [cfr. nota 150], cat. 38, pp. 128-129). Segnalerei almeno un altro disegno della raccolta che potrebbe discendere da un'invenzione filaretiana non altrimenti documentata: si tratta della facciata (inv. 1463 DR) di una chiesa per un ordine conventuale, come denunciano due figure di santi monaci poste ai lati del timpano finale, e verosimilmente a pianta longitudinale. In comune con le chiese rappresentate nel trattato ha soprattutto il fatto d'essere issata su di una piattaforma, mentre un portico ad arcate su colonne stretto tra paraste dà accesso alla chiesa inferiore (non sono indicate però le scale d'accesso al primo livello). Le paraste e le trabeazioni sono tutte insistentemente decorate all'antica (come spesso in Filarete), mentre al centro si apre un rosone di gusto decisamente goticeggiante. Devo ammettere che la conformazione plastica complessiva e soprattutto il risalto dei pilastri e dei tratti di trabeazione non trova riscontri né nel trattato né nelle opere di Filarete

(salvo nella ricostruzione del mausoleo d'Adriano delle porte vaticane); cionondimeno l'insieme mi riporta alla mente i brevi cenni del testo alla facciata della chiesa dei francescani di Sforzinda: "harà uno portico dina[n]zi di dieci braccia largo & quindi alto, le porte alle loro misure & le finestre, & di pilastri, di colonne & d'altre cose quando si farà tutte andranno secondo la loro proporzione & ragione".

183. Cfr. R. Corweh, *Der Vervasser des kleinen Codex Ghiberti*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 4, 1910, pp. 156-167, in part. p. 165 dove si fornisce un elenco, che riproduce con qualche integrazione: Firenze, Biblioteca Nazionale, BR 228, c. 36v: "la misura del piè" (= Averlino, *T.*, II, tav. 2); c. 76v: "fondamento delle torri tonde" (= II, tav. 11); c. 78v: "la discriptione della Città" (= II, tav. 23); c. 79v: "discriptione del fundamento di tutto il castello il quale è in forma di Labirinto" (= II, tav. 19: non è quella punteggiata); c. 80r: pianta del castello (= II, tav. 14a), "scale sotto il portico del Castello" (= II, tav. 15), "medesime scale delle dette torri" (= II, tav. 17c); "scala segreta in un muro doppio" (= II, tav. 17b). A queste si aggiunga anche il 'castello' per la fondazione di piloni in acqua a c. 133r (= II, tav. 72) e, forse, come s'è detto, la cornice a c. 35r (su cui vedi *supra* nel testo).

184. È il manoscritto miscelaneo L. V, 9 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena

185. Su cui vedi M. Morresi, *La fortuna di Francesco di Giorgio architetto. Dalle invenzioni dei trattati a palazzo Thiene a Vicenza*, in Fiore e Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio...*, cit. [cfr. nota 176], pp. 390-398.

186. Cfr. von Öttingen, *Filarete's Tractat...*, cit. [cfr. nota 6], pp. 20-21; si veda anche Averlino, *T.*, p. CXII.

187. A c. 19v del fascicolo si legge infatti: "Parte di palazzo dove sopra sono finestre con colonne che non s'affrontano con quelle di sotto, et in cima da ogni parte è una alana con le sue camere e finestre e questi scachi qui da basso sono di marmi rossi e bianchi e d'altri colori". Il riferimento è alla casa dell'architetto a c. 151r (= Averlino, *T.*, II, tav. 115) del Magl.

188. A c. 16r bis: "Loggie che erano una da man destra e una da man sinistra d'in cima a un palazo del fiorentino il quale perché era goffo non lo ritrej", e poco oltre, circa la figura "Questo dice il Fiorentino essere un lago et diceche per questa via quando il monte si fusse tagliato si manderebbe l'acqua alla Cittade con questi due castelletti come si vede et in la bocca si può fare da chiudere con qualche cosa come col francesco di giorgio si può intendere".

189. Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. S. IV. 1, c. 104v (riprodotto in Morresi, *La fortuna...*, cit. [cfr. nota 185], p. 396); sul taccuino si veda R. Caltarossa, *Il codice di Oreste Vannucci Biringucci nel contesto dei codici del Rinascimento*, in "Annali di Architettura", 8, 1996, pp. 43-60.

190. Cfr. Martini, *Trattati di architettura...*, cit. [cfr. nota 113], rispettivamente I, tav. 169, e II, tav. 208. Meg Licht (in M. Licht (a cura di), *L'edificio a pianta centrale. Lo sviluppo del disegno architettonico nel Rinascimento*, catalogo, Firenze 1984, cat. 57, pp. 104-106) riteneva sicuro il contatto tra il trattato di Filarete e Baldassarre Peruzzi sulla base di uno schizzo di pianta centrica in un disegno oggi agli Uffizi (UA 579). A mio avviso le idee filaretiane giungono però a Peruzzi indirettamente, cioè appunto attraverso Francesco di Giorgio: mi chiedo anche se la studiosa non abbia formulato la sua ipotesi basandosi non tanto sul disegno originale di Filarete a c. 108r del Magl. (= Averlino, *T.*, II, tav. 82), bensì sulla ricostruzione pubblicata da Pevsner, appositamente disegnata, per l'edizione del 1951, "by Miss Margaret Talbot", cfr. Pevsner, *An Outline...*, 3ª ed., cit. [cfr. nota 164], p. 118, fig. 48 e nota 2.

191. Il codice corviniano rimase nella biblioteca dei domenicani del monastero dei Santi Giovanni e Paolo fino al 1794, quando approdò definitivamente alla Marciana. È possibile che con esso giungesse a Venezia anche la copia in volgare utilizzata per la traduzione, andata poi perduta: non saprei spiegare diversamente il fatto che un altro testimone latino, redatto certamente a Venezia entro o poco oltre la fine del XV secolo e oggi conservato a San Pietroburgo, sia illustrato con figure identiche a quelle del Magl. (prive, cioè, di quegli 'arricchimenti' che l'illustratore ungherese aveva aggiunto al capostipite). Il problema è discusso con maggiore ampiezza in Bonfini, *La latinizzazione...*, cit. [cfr. nota 1], pp. LII-LIII, nota 175.

192. Giovanni Pozzi segnalò a suo tempo l'origine filaretiana del putto bronzeo con tromba, del labirinto, della sezione prospettica del tempio circolare e della statua in trono rappresentati nell'*Hypnerotomachia*, cfr. F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di G. Pozzi e L. Capponi, ristampa anastatica in formato ridotto con correzioni, una premessa e un aggiornamento bibliografico, 2 voll., Padova 1980, II, pp. 99, 120-121, 127, 189.

193. Il Marc. venne infatti interamente allestito nello *scriptorium* regale di Buda da uno *scriba* e da un disegnatore non identificati ma verosimilmente non italiani, cfr. da ultimo Bonfini, *La latinizzazione...*, cit. [cfr. nota 1], pp. VIII-IX e note 27-29.

194. Cfr. *ibid.*, p. XXIV e tavv. 5-6 e 8-16 per confronti con le figure corrispondenti del Magl.

195. Cfr. *ibid.*, pp. XIV-XV e note, e tavv. 5-6. Sulla copia del trattato filaretiano appartenuta a Vincenzo Scamozzi e altre tracce di probabile fortuna veneta si vedano nello stesso volume anche p. V e nota 10 e pp. LII-LIII, nota 175.

196. È Bruce Boucher a essersi accorto che nel disegno attribuito ad Andrea Vicentino oggi al British Museum (1938. 10.8.169, cfr. H. Tietze, E. Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15. and 16. Centuries*, New York 1944, cat. 2224, p. 361 e tav. CXXXVII) il

teatro galleggiante del Rusconi è debitore del trattato filaretiano: si veda infatti H. Burns (a cura di, in collab. con L. Fairbairn e B. Boucher), *Andrea Palladio 1508-1580. The Portico and the Farmyard*, catalogo della mostra, London 1975, cat. 267, pp. 150-151. Lina Padoan Urban ha pubblicato in seguito la memoria della Compagnia della Calza degli Accesi contenuta nella "pergamena Foscari", senza tuttavia riprendere il suggerimento di Boucher che invece a me sembra assolutamente azzeccato: *Miniature della seconda metà del XVI secolo. "Pergamena Foscari" col teatro del "Mondo degli Accesi"*, in L. Puppi (a cura di), *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano 1980, cfr. cat. 146, pp. 147-152. Meno felice pare invece il tentativo di collegare a Filarete l'invenzione della "House of Fame" progettata da Inigo Jones per un *masque* nel 1609, su cui vedi J. F. Moffitt, *Il Filarete and Inigo Jones: The House of Fame in Ben Jonson's "The Masque of Queens"*, in "Arte Lombarda", 90/91, 1989, pp. 61-66.