

La traduzione vitruviana di Cesare Cesariano, col suo commento sterminato, non tarda a rivelarsi come la testimonianza precipua della letteratura artistica lombarda di primo Cinquecento: vi contribuiscono le notizie sull'ambiente artistico locale fornite dall'autore e il mestiere del medesimo, architetto, pittore e ingegnere in più campi, in contatto col giro milanese di Bramante e Leonardo. Gli studi più e meno moderni sull'antica arte lombarda vi fanno spesso riferimento, ma il *Vitruvio translato commentato et affigurato* resta in definitiva più consultato che letto, ed è ancora di là da venire, nonostante tanti buoni spunti recenti di riflessione, uno studio che compendi la sua attività d'artista, d'ingegnere e di volgarizzatore di Vitruvio. È con mire ben più modeste che, grazie all'opportunità offerta dall'Accademia della Crusca, ci siamo avviati ad una ricognizione sul *Vitruvio* del 1521, in un primo tempo nella cornice più ampia di una ricerca sul lessico tecnico nella storiografia artistica del Rinascimento, condotta insieme a Sonia Maffei, Giovanni Nencioni e Umberto Parrini, presso il Centro di elaborazione informatica per i Beni Culturali della Scuola Normale di Pisa. Nel procedere di questi studi, un contributo decisivo è venuto dalla segnalazione, da parte di A. Bustamante e F. Marias, dell'esistenza presso la Real Academia de la Historia di Madrid, di un codice contenente la redazione manoscritta autografa della traduzione ad opera del Cesariano, col commento relativo, del IX (capp. 7-8) e X libro del *De architectura*; proprio quelli cioè che, nell'edizione comense del 1521, uscirono per mano e sotto il nome di Benedetto Giovio e Bono Mauro, due dei curatori di tutta l'impresa editoriale, come vien dichiarato nel volume stesso, al f. CLIVv. Varrà la pena di riepilogare brevemente la complicata vicenda. Dai pochi riferimenti annidati nella parte finale del libro e da quanto poté ricostruire il De Pagave¹, pare che a causare dissidi col Cesariano, fino alla rottura definitiva dei rapporti col comitato editoriale, siano stati i suoi lunghi tempi di lavoro, i suoi ritardi nella consegna ai tipografi, i suoi scrupoli, spinti magari fino all'eccesso, in un lavoro che occupò, comunque, vent'anni della sua vita: all'incirca dal 1508 al 1528, stando a quanto dichiara nel manoscritto madrileno. L'impegno e il modo di lavorare dell'artista lombardo dovettero scontrarsi con le esigenze, anche di ordine commerciale, dei suoi promotori, il referendario regio Agostino Gallo, di Como, e il patrizio milanese Alvisio Pirovano,

Queste pagine debbono moltissimo, nelle idee e nella formulazione, agli incontri con Giovanni Nencioni.

¹ V. De Pagave, *Vita di Cesare Cesariano architetto milanese*, a cura di C. Casati, Milano 1878.

coll'ausilio di Benedetto Giovio e del bergamasco Bono Mauro, incaricato della revisione via via che i fogli venivano consegnati dall'autore. Quando quest'ultimo si accorse delle molte manipolazioni e degli interventi arbitrari inseriti dai soci nelle sue pagine, cercò di rivalersi, appellandosi prima al vicario generale di Como, monsignor Castiglioni, che era stato testimone e garante delle convenzioni stipulate, e quindi all'autorità giudiziaria di Milano, da cui ottenne, nel 1523, una sentenza favorevole, eseguita però solo sei anni più tardi².

Prima della stampa, tuttavia, gli ex soci erano riusciti a strappare proditoriamente al Cesariano la più parte del materiale preparato: «tre copie de tuta la presente opera scripta de sua mano», stese però «in enigmatis breviaturis»³, e cioè secondo un sistema brachigrafico che non doveva sempre riuscire pienamente intelligibile ad altri che a lui; nelle sue mani rimase invece parte del materiale illustrativo dei capitoli finali del IX e dell'intero X libro (salvo, evidentemente, le tavole che furono pubblicate nel '21). Nell'edizione comense, dunque, la sezione del *De architectura*, col commento relativo, corrispondente al contenuto del codice madrileno, uscì sulla base dell'elaborazione che il Pirovano e il Giovio fecero del materiale preparatorio del Cesariano, rimasto nelle loro mani.

Ad alimentare lo scontro fra il Cesariano e i suoi impresari dovettero giocare anche divergenze esegetiche, su punti specifici, ma pure sul senso stesso dell'operazione. La lettura dell'ultimo libro e mezzo circa della stampa, infatti, mostra subito che l'approccio al testo vitruviano, la lingua, e il tono stesso del commento sono diversi da quelli dei libri precedenti⁴. Scivola nel finale un gusto umanistico, di compiacimento letterario, assente dal resto dell'opera, dove campeggiano piuttosto un interesse marcatamente professionale (pur con qualche sfoggio di lettura erudita), un intento divulgativo e aggiornante dell'*auctoritas* antica: all'architetto milanese, insomma, non era mai importato porre l'accento sulla «solita ... elegante brevitare» o sullo «stilo» di Vitruvio. Un confronto fra le due versioni del commento, quella 'gioviana' a stampa e quella dell'autografo madrileno, conferma questa impressione. Per quanto la traduzione sia simile (si è detto infatti che l'edizione comense attinge al lavoro del Cesariano), il corpo del commento si articola diversamente: quello dell'architetto, che è assai più esteso e incurante della «elegante brevitare» vitruviana, si sofferma per mezzo di minuziose scelte lemmali sul lessico tecnico della «gnomonica» e della «machinatione», con un piglio tutto concreto estraneo all'aureo gusto gioviano per l'opera di Vitruvio, dimentico persino di molti riferimenti e rinvii alle figure, che del resto le enigmatiche abbreviazioni del

² S.Gatti, *Un contributo alla storia delle vicissitudini incontrate dal 'Vitruvio' del Cesariano subito dopo la sua stampa a Como nel 1521*, *Arte Lombarda*, 96/97 (1991), pp.132-33.

³ Vedi qui sotto p.112.

⁴ Così già P.Verzone, *Cesare Cesariano*, *Arte Lombarda*, XVI (1971), p.208: «La lingua di quest'ultima parte è più scorrevole e corretta di quella del Cesariano, ma lo studio del significato delle frasi vitruviane è poco efficace e sono omessi persino i richiami alle lettere esplicative di certe illustrazioni: evidentemente i due commentatori non ne sapevano il significato».

Cesariano dovevano rendere spesso di ardua comprensione. Se il commento del Cesariano è tutto fatti, pratica, mestiere, quello del Giovio e del Mauro, assai più riduttivo e sfuggente dal punto di vista tecnico, si appiglia di continuo a citazioni letterarie e a riferimenti dotti non sempre pertinenti⁵.

La diversa chiave di lettura tocca anche il senso dei tentativi filologici dell'artista lombardo, di cui ci informa il manoscritto:

et perhò in questa come lectione clarissima non mi pare da extendersi a prolixare commentatione alcuna, perché evidentier la infrascripta figura te fa intendere tuti li termini de la dicta lectione, cum sia il texto emendato et correcto da quanti altri habia possuto habere da undeci vitruviani texti antiquissimi...⁶

A fronte della scelta dichiarata, da parte del Giovio e compagni, di attingere al *Vitruvio* confezionato da Fra Giocondo (f.CLXXVr), lo sforzo del Cesariano per stabilire e interpretare il testo fondandosi sui codici vitruviani a sua disposizione, va appunto in direzione di un impegno vivo sul *De architectura*, che punta al massimo grado di comprensione e comprensibilità. E che il Cesariano credesse davvero in una diffusa utilità del suo volgarizzamento e delle sue lunghe glosse, lo provano anche i molti riferimenti, nelle considerazioni sulle unità di misura e sulle valute vigenti, alle pratiche e alle difficoltà «de le compagnie mercantesche» (si veda qui alla p. 180). Un pubblico, dunque, ben diverso da quell'élite di «savi» e «periti» cui Daniele Barbaro destinerà la propria edizione vitruviana.

* * *

Delle nuove informazioni di carattere storicoartistico e riguardo alla biografia del Cesariano fornite dal manoscritto, si darà conto partitamente nelle note di commento. Questa edizione si limita a presentare il testo nel modo più affidabile che ci è stato possibile, lasciandone agli specialisti una valutazione dal punto di vista linguistico. Tenendo a mente l'indimenticabile interpretazione che del *Vitruvio... affigurato* diede Dionisotti, non manca però di dar a pensare, pur ad una lettura superficiale, il mistilinguismo del Cesariano (italolombardo, grecismi, iperlatinismi), un impasto di cui proprio il riferimento costante all'originale marca 'l'ubriacatura' (Nencioni) latinizzante. «Resta che il Cesariano, volendo scrivere in volgare, non poteva. A tratti, per disperazione ricorreva al latino, ma nell'insieme la sua fatica di volgarizzatore e commentatore fu vana. Perché la lingua che egli pretendeva scrivere non poteva essere che quella che egli, lombardo, parlava, e non era d'altra parte lingua che un inesperto potesse opporre, così vaga ancora e sciolta da ogni regola, alla pressione di un difficile testo latino. Inevitabilmente l'originale si im-

⁵ Ho messo a confronto qualche passo di commento nelle due redazioni in *Qualche novità su Cesare Cesariano*, *Rendiconti dell'Istituto Lombardo. Classe di Lettere*, 127 (1993), pp. 229-34.

⁶ Vedi qui sotto p.40.

primeva con involontario effetto parodico sulla pasta molle del volgarizzamento e commento»⁷.

È soprattutto per rendere il lessico tecnico latino che l'autore ricorre o alla terminologia in uso nei cantieri padani da lui frequentati o a forme calcate, talvolta con un certo sfoggio, sulla parola latina. D'altronde, l'anticipazione ormai inequivocabile al 1475 della nascita del Cesariano (per la quale si veda a p. 34) e di conseguenza del suo primo soggiorno ferrarese (1490-1496) potrà indurre a ripensare al significato per l'artista lombardo della sua partecipazione alla stagione più intensa e propositiva del teatro di Ercole I, al servizio del quale lavorò negli allestimenti scenici. E quell'ambiente voleva dire volgarizzamento programmatico dei classici, e non in un «parlare exquisito», bensì «secondo il comune dire di queste parte»; e riflessione sull'antico, per esempio sulla descrizione del teatro nel *De architectura*, in un'accezione non filologica, ma tutta di pratica operativa⁸.

Queste minime considerazioni e la dichiarazione (della cui non retoricità non c'è ragione di dubitare), da parte del Cesariano, di un intento divulgativo, inducono a chiedersi chi effettivamente lesse quest'opera, ad affrontare insomma problemi molteplici di fama e fortuna storica del *Vitruvio* comense. Se è vero, infatti, che la splendida edizione vitruviana del Barbaro (1556), più volte ristampata, produsse un effetto oscurante sul precedente e più ostico volgarizzamento, le numerose letture antiche di questo smentiscono la moderna supposizione di un suo monadico isolamento.

* * *

Riflettere sul procedimento ossessivo, sul lavoro accanito del Cesariano, durato la vita intera, intorno al *Vitruvio*, con tutto quel che ne conseguì nella fattura del testo, aiuta a capire le righe che il Vasari gli dedicò, incastonate nella vita di Bramante:

[a Milano] allora si trovava un Cesare Cesariano, reputato buono geometra e buono architetto, il quale comentò Vitruvio: e disperato di non averne avuto quella remunerazione che egli si aveva promessa, diventò sì strano che non volle più operare, e divenuto salvatico morì più da bestia che da persona.⁹

⁷ C. Dionisotti, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1977², p. 166. Per la lingua del Cesariano vedi ora G. Cartago, *Il lessico volgare e la traduzione vitruviana di Cesare Cesariano*, in *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, I, Pisa 1983, pp. 275-316.

⁸ Si veda la lettera di Battista Guarini a Isabella d'Este del 7-1-1498, in A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano...*, II, Roma 1966, pp. 372-73: «Il Palacio venne ad mi per parte de la Ecc. S. che io traducesse questa Comedia, solo interpretando le sententie, et adaptandole ad questo vulgare, et ch'io non cercasse parlare exquisito, ma ch'io mi regiesse secondo il comune dire di queste parte». Si veda F. Ruffini, *Linee rette e intrichi: il Vitruvio di Cesariano e la Ferrara teatrale di Ercole I*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di G. Papagno e A. Quondam, Roma 1982, pp. 365-429.

⁹ G. Vasari, *Le vite*, a cura di G. Bettarini e P. Barocchi, IV, Firenze 1976, p. 75.

Una ricostruzione così fosca sembra quasi voler trasporre sul piano della biografia il tono e l'impressione di bizzarria, di 'stranezza' appunto, che l'opera stessa doveva produrre, proprio perché l'autore aveva davvero voluto irriducibilmente concentrarvi tutto se stesso e il proprio sapere. E qui occorre anche non perdere di vista quella definizione perspicua di «geometra», per assumerla non in senso diminutivo, ma di additamento delle qualità tecniche, ingegneresche, della cultura del Cesariano. Il riconoscimento di questa specificità consente, credo, una maggior cautela nella valutazione del testo in chiave letteraria, della sua matrice espressionistica e del suo impegno di creazione verbale, che non va in alcun modo scambiato per piacere onomaturgico. A definire la sua peculiarità culturale e a scansare il rischio di confondere la sua scarsa filologia con l'ingenuità, giova prestare maggiore attenzione alle sue fonti che, al di là delle infioresciture classicistiche, sono per lo più testi strettamente 'professionali', non di rado gli stessi titoli che andava inseguendo Leonardo a Milano, in quella specie di centro di ricerca applicata che doveva essere la corte sforzesca.

La difficoltà stessa dell'impasto linguistico del Cesariano contribuisce, intanto, a rendere opportuna una distinzione fra la vicenda critica del testo e quella del corredo illustrativo. C'è anche da distinguere, fra i lettori cinquecenteschi, chi si attenne ad una lettura meramente compilativa e chi volle andar oltre. Tra i primi vanno annoverati il Lucio e il Caporali, le cui edizioni vitruviane (rispettivamente Venezia 1524 e Perugia 1536) plagiate in parte dal Cesariano, trovano una spiegazione che credo ridursi precipuamente a ragioni commerciali: coprire la richiesta del mercato, dal momento che delle 1312 copie tirate del *Vitruvio ... affigurato*, ben 438 erano andate perdute nel corso delle traversie giudiziarie dell'autore¹⁰. Né esce da un ambito compilativo, anche se in un'accezione priva di intenti speculativi, la traduzione spagnola (1554-64), rimasta manoscritta, di Lázaro de Velasco, figlio del toscano Jacopo Torni, e dal 1577 'maestro mayor' della cattedrale di Granada. La censura da lui mossa al lombardo di aver scritto più per 'grammatici' che per architetti si dovrà imputare soprattutto alla scarsa intelligibilità del volume del Cesariano. La presenza, poi, nell'opera dello spagnolo, di una congerie di nomi di artisti italiani, che al Battisti sembravano «scelti si direbbe a caso o per sentito dire, Michelangelo, Gian Cristoforo Romano, il Gobbo, Bambaia, Tullio Lombardo a Venezia, Bartolomeo Clemente a Reggio»¹¹ è da spiegarsi come una trascrizione passiva dal *Vitruvio* di Como. L'apparente incongruità di questi nomi nel mano-

¹⁰ Gatti, *Un contributo*, cit.

¹¹ E. Battisti, *Note su alcuni biografi di Michelangelo. Francisco de Hollanda, Vasari, Condivi e Varchi*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, I, Roma 1956, p.325 nota 3. Di questa derivazione si era già accorto G. Romano, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana*, II, I, Torino 1981, p.60 nota 8; questa segnalazione mi era sfuggita in *Qualche novità*, cit. Sul de Velasco: S. Sebastião, *La arquitectura trinitaria en la teoría española del siglo XVI*, *Traza y Baza*, 3 (1973), p.102; A. Bustamante, M. Garcia, *Vitruvianesimo e nuova antichità: la Basilica del monastero dell'Escorial*, *Ricerche di Storia dell'Arte*, 32 (1987), pp.66 e ss.

scritto del Velasco non è, insomma, che una semplice derivazione dal Cesariano, la cui notorietà spagnola è probabilmente più comprensibile se si tengono presenti le citazioni ossequiose che ne aveva fatto il naturalista spagnolo Gonzalo Fernandez de Oviedo, in Italia dal 1478 al 1502, nella sua, ai tempi celeberrima, *Historia general y natural de las Indias* (uscita a Siviglia nel 1535): lì l'ingegnere lombardo era sempre «este famoso doctor e comentador»¹².

Nell'incompiuto volgarizzamento commentato del *De architectura* steso fra 1537 e 1546 dal padovano Giovan Francesco Fortuna, dedicato a Cosimo I e rimasto manoscritto si vede bene come l'oscurità del Cesariano, l'apparente astruseria della sua versione e delle sue glosse porti addirittura a scambiare per soverchia inclinazione intellettualistica la vocazione invece prettamente concreta e non teorica del lombardo. Tanto che nell'accusa di astrattezza troviamo il suo nome abbinato -e a noi non può che suonare paradossale- a quello dell'Alberti. Entrambi sono rei di aver accumulato «comenti sopra comenti», entrambi «oscuramente hanno parlato, con soi vocabulj greci et latini dal vulgo pocho desiderati, perché invero sono quelli che deno più operare che li Theorici Cittadini, over Gentilhuominj ... benché son certissimo che si li anteditj declaratori et expositori de la Architettura [il Cesariano e l'Alberti] havessero voluto, hariano più facilmente li testi di M(arco) V(itruvio) A(ppolione) dichiarati circa la pratica; ma per non la metter in tanta bassezza, non l'hano voluto fare, per esser questa Scientia de grandi huomini, l'hanno interlassata così scura, unde io ... temerariamente ho pigliato questo caricho, maxime per esser tal Scientia di Architettura più dedita al mechanico operatore, qual con sua mano fa le cose, che a quelli tali periti che sol con il suo disegno comanda...». E non è un caso che il nome del Fortuna sia rimasto non nelle storie dell'architettura, ma in quelle della contabilità, poiché il padovano scrisse un manuale di abaco di gran successo¹³.

Un po' a sé è invece il caso di Marcantonio Michiel che, come risulta dalle pagine milanesi della *Notizia*, e nonostante la letteralità con cui le informazioni son prese a prestito, fu tra i più tempestivi nel cogliere il valore di fonte storicoartistica del commento vitruviano, una fra le poche nel panorama letterario lombardo cinquecentesco¹⁴. Come farà il Lanzi, insomma, che -pur tacendo la fonte- attingerà ampiamente al *Vitruvio* di Como.

¹² G.Fernandez de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, a cura di J. Perez de Tudela Bueso, Madrid 1959, in particolare p. 286.

¹³ Biblioteca Laurenziana, Med. Pal.51, ff.4r e ss. Il manoscritto riprende l'impaginazione del Cesariano, citato più volte, e si interrompe prima d'aver compiuto il primo libro. Si veda su questo testo L.Puppi, *L'inedito Vitruvio di Gianfrancesco Fortuna (med.palat.51) e un'ipotesi sui commentari di Baldassarre Peruzzi*, in *Les traités d'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 1er au 11 juillet 1981*, a cura di J.Guillaume, Paris 1988, pp.255-62. Vedi W.Van Egmond, *Practical Mathematics in the Italian Renaissance: a Catalog of Italian Abacus Manuscripts and printed Books to 1600*, Supplemento agli Annali dell'Istituto e Museo di Storia della Scienza, Firenze, 1980, fascicolo 1, pp.332-33.

¹⁴ *Notizia d'opere di disegno*, a cura di J. Morelli, Bologna 1884 IIa ed., pp.110 e ss.

Un notevole ruolo di mediazione, soprattutto in area nordica, ebbe il trattatello *Die inventie der colommen...* di Pieter Coecke van Aelst, apparso ad Anversa nel 1539, in cui il riferimento al testo e alle illustrazioni del Cesariano è continuo¹⁵.

Prima dell'importante lettera del Tolomei al Landi (1542), credo vada scorta un'allusione ostile all'opera del Cesariano nel proemio della traduzione vitruviana di Antonio da Sangallo (1531-39): «perinfino alli tempi nostri, non è ancora stato inteso questo nostro autore di Vitruvio, e le cause sono molte. E prima per essere stato maneggiato da omini ignioranti di lettere maestri che usano l'arte (...) La quarta si è la scorrezione delli libri, in le trascrizioni ovvero stampazione fatte igniorantemente. La quinta si è la scorrezione di molti quali li ànno maneggiati, ed è paruto a.loro [co]rregierli; quali in molti logi (...) li hanno scorretti e del tutto ruinati»¹⁶. Dove il topos spregiativo nei confronti della 'pratica', presente anche nel Cesariano (avverso a quelli che egli chiama, f.IIv, «pseudo architecti») finisce per rivoltarglisi contro. Alla luce, infatti, del tono di 'classicismo alto' assunto dagli studi su Vitruvio, la rivendicazione di qualificazione professionale effettuata dall'artista lombardo si rivelava tarata su un'esigenza corporativa, limitandosi a chiedere, in sostanza, un albo di professionisti dell'architettura, come esisteva in Germania (f.XCIIv). E in questa chiave la testimonianza del Tolomei è molto eloquente¹⁷. Le sue obiezioni, infatti, non concernono soltanto «l'asprezza e intrigamento de le parole» del volgarizzamento del '21; il ruolo di 'guida operativa' (Tafari) che il Cesariano attribuiva a Vitruvio suonava rozzo e risultava sgradito al Tolomei perché quell'operatività era tutta in senso empirico e non storico, inutile insomma ad «intender bene tutte l'anticaglie», come invece avrebbe auspicato il letterato senese da una traduzione del *De architectura*¹⁸. Osservazioni da leggere a ridosso, come sono, della pagina del Serlio (1537), in cui il Cesariano era contato fra quanti, nell'Italia padana di allora, amavano più «la saldezza di Vitruvio» che «le ruine de gli edifici Romani»¹⁹.

Più numerosi furono coloro che attinsero alle attraenti illustrazioni del *Vitruvio ... affigurato*. Dopo il trattatello del Coecke, andrà ricordato l'anonimo autore del *Libro de arquitectura* (Biblioteca Nacional di Madrid, ms 9681), fra 1545 e 1548,

¹⁵ P. Coecke van Aelst, *Die inventie der colommen...* [Antwerpen 1539], ed. a cura di R. Rolf, Amsterdam 1978, ad indicem per le menzioni del Cesariano. Ringrazio Vittorio Cantalamessa per la possibilità di consultare quest'opera. Si veda J. Offerhaus, *Pieter Coecke et l'introduction des traités d'architecture aux Pays-Bas*, in *Les traités*, cit., pp.443-52.

¹⁶ Edito in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, III, Milano-Napoli 1977, p.3028.

¹⁷ Vedi M. N. Covini, *L'Amadeo e il collettivo degli ingegneri ducali al tempo degli Sforza*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell e L. Castelfranchi, Milano 1993, pp. 59-75.

¹⁸ In *Scritti d'arte*, cit., p.3040.

¹⁹ Ivi, p.3042 e si vedano, ivi, p.2966, le considerazioni dell'editrice. Cfr pure G. Romano, s.v. *Proporzione*, in *Enciclopedia Feltrinelli-Fischer*, a cura di G. Previtali, *Arte* 2/II, Milano 1971, p.471.

²⁰ S. Serlio, *Trattato di architettura*, Libro III, Venezia 1537, p.CLV.

che cita come esempio per i «pilares» la basilica di Fano incisa dal Cesariano (f.00)²¹. Né il *Vitruvio ... affigurato* era certo ignoto al primo traduttore francese, Jean Martin, che nella dedica ad Enrico II della sua *Architecture ou art de bien bastir; de Marc Vitruve Pollion...* (1547), corredata dalle tavole di Jean Goujon, dichiara esplicitamente: «Mais quand ie vins a regarder que l'autheur mesme n'avoit eu honte de s'adresser au seul Monarque Auguste, cela me donna hardyesse de faire le semblable en vostre endroit, ioinct que des l'année Cinq cens vingt & un ayant ce livre esté traduit & commenté en Italien, il fut donné au Roy vostre pere par messire Augustin Gallo Referendaire en sa chancellerie de Milan». Ma il volgarizzamento del Martin non prese in Francia il deciso sopravvento ottenuto in Italia dal Barbaro, e si dovette continuare a far uso anche di altre versioni, fra le quali quella del Cesariano poteva appunto contare a proprio favore sulla fascinosa delle illustrazioni, replicate precocemente dal Coecke, cui si poteva attingere per un repertorio decorativo. È il caso, per esempio, dell'architetto francese Nicolas de Saint-Michel che per la decorazione esterna delle chiese di Luzarches e Attainville, vicino a Parigi, da lui risistemate rispettivamente intorno al 1550 e al 1570, ricorrerà in alcuni rilievi alle figure delle colipile del *Vitruvio* comense, replicate già dal Coecke²².

Nel bel corredo d'immagini dell'*abrégé* vitruviano di Giovanni Antonio Rusconi, ticinese o comasco attivo soprattutto a Venezia, composto entro la metà del secolo ma uscito solo nel 1590, e rimasto interrotto per la morte dell'autore, viene ancora dal Cesariano la figura con la torre dei venti (p.19)²³. Viene ancora dal Cesariano (o dal mediatore olandese) la tavola col capitello corinzio incisa ad Amsterdam nel 1543 da Hans Sebald Beham²⁴.

In questo tentativo percorso della fortuna storica del *Vitruvio ... affigurato* si potranno includere anche i tanti esemplari del volume approdati nella penisola iberica che, in tempi di Controriforma, ebbero censurata la figura dell'uomo vitruviano²⁵. Non restò immune dall'attrazione esercitata dalle illustrazioni del *Vitruvio ... affigurato* nemmeno l'*Architecture* di Philibert De l'Orme (1568): basti confron-

²¹ Marias e Bustamante, *Trattatistica teorica e Vitruvianesimo nella architettura spagnola del Cinquecento*, in *Les traités*, cit., p.310.

²² Ch.Terrasse, *Les oeuvres de l'architecte Nicolas de Saint-Michel en Paris au XVIe siècle*, Bulletin Monumental, 81 (1922), pp.171, 178-79; L.Hauteceur, *Histoire de l'Architecture classique en France*, I, 1, Paris 1943, pp.439-40, e vedi pure p.132.

²³ G.A.Rusconi, *Della architettura... Con Centosessanta Figure Dissegnate dal Medesimo Secondo i Precetti di Vitruvio...*, Venezia 1590; su quest'opera vedi G.Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, VII, 2, Modena 1791, p.538; M.Tafari, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma 1966, pp.211-12; G.Hajnoczi, *Un traité vitruvien: le 'Della architettura' de Giovanni Antonio Rusconi*, in *Les traités*, cit., pp.75-81. L'edizione ancora in fieri, del Rusconi, è menzionata dall'Aretino, a proposito di una lettera di Claudio Tolomei a Francesco Sansovino su problemi di traduzione vitruviana, in *Lettere di diversi eccellentissimi huomini, raccolte da diversi libri ...*, Vinegia 1559, pp. 364-66.

²⁴ F.W.H.Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400-1700*, III, pp.155-58, segnalato da M.Tafari, *Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento*, in *Scritti rinascimentali di architettura*, a cura di A.Bruschi, C.Maltese, Tafari, R.Bonelli, Milano 1978, p.437.

²⁵ S.Des Warte, *Francisco de Holanda ou le Diable vêtu à l'italienne*, in *Les traités*, cit., p.331.

tarne le figure con la torre dei venti e con le cariatidi. Nella prefazione, del resto, il riferimento ai 'notai' fra gli inesperti che pretendono di occuparsi di architettura cela, credo, un'allusione polemica al *Vitruvio* comense, dove è appunto in veste di notaio che compare più volte il nome di Benedetto Giovio: «depuis trente-cinq ans en ça, & plus, i'ay observé en divers lieux, que la meilleure partie de ceux qui ont fait, ou voulu faire bastiments, les ont aussi soudainement commencez, que legerement en avoient deliberé (...) Et si par fortune ils demandoient à quelques-uns l'advis de leur deliberation & entreprise, c'estoit à un maistre Maçon ou à un maistre Charpentier, comme l'on a accoustumé de faire, ou bien à quelque Peintre, quelque Notaire, & autres qui se disent fort habiles, & le plus souvent n'ont gueres meilleur jugement et conseil que ceux qui le leur demandent»²⁶.

Le silografie del volume a stampa ebbero dunque una diffusione cospicua, ma non andrà persa di vista neppure la circolazione, che appare sempre più probabile, di alcuni dei disegni preparatori che il Cesariano portò con sé durante le sue peregrinazioni. Merita qui un cenno l'importante questione del rapporto fra l'apparato figurativo del *Vitruvio* comense e alcuni grandi cori intarsiati dell'Italia padana. Scriveva Giovanni Romano: «La constatazione ripetuta che tra Cremona, Parma e Piacenza (con propaggini verso Alba e verso Bologna) si conoscono le illustrazioni del Vitruvio di Cesariano prima della data ufficiale di pubblicazione è indizio indiscutibile della partecipazione degli intarsiatori a un dibattito cruciale, che trova un terreno comune -tra tarsia e pratica edilizia- nell'ambito del disegno architettonico ...»²⁷. Già il Suida rilevava come la xilografia del *Vitruvio* con *L'età dell'oro* (f.00) (riutilizzata dal Caporali e nelle edizioni vitruviane di Strasburgo del 1543 e 1550) dipenda dalla tarsia, su disegno forse del Bramantino, di fra Damiano Zambelli col medesimo soggetto nel coro di San Domenico, poi trasferito in San Bartolomeo, a Bergamo²⁸. Il Ferretti, poi, collegava la tarsia col mulino nel coro di San Sisto a Piacenza all'illustrazione del f.CLXXVv del *Vitruvio*; e metteva in relazione il postergale del medesimo complesso, raffigurante rovine con archi impostati su pilastri inquadrati da colonne, con l'atrio di Santa Maria presso San Celso, a Milano, al quale il Cesariano lavorò dal 1512, come racconta lui stesso²⁹. E di una competenza in quest'arte il Cesariano dà prova in un passo del testo che qui segue (p. 143), mostrando bene l'osmosi fabril e ingegneresca della sua cultura architettonica.

²⁶ Ph. De l'Orme, *Architecture*, ed. cons. Rouen 1648, p.6.

²⁷ G.Romano, in *L'immensa dolcezza e grandissima utilità. Il coro di San Sisto a Piacenza*, a cura di P.Ceschi Lavagetto, Bologna 1989, p.7.

²⁸ W.Suida, *Bramante pittore e il Bramantino*, Milano 1953, pp.82-83.

²⁹ M.Ferretti, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte italiana*, IV. *Forme e modelli*, Torino 1982, pp.555, 583-84; Idem, *Il coro di San Sisto in La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del Cinquecento. Atti del Convegno. Piacenza 10 dicembre 1983*, a cura di P.Ceschi Lavagetto, Parma 1985, p.122. Per l'anticipazione dei lavori del Cesariano in S.Maria presso S.Celso al 1512 anziché 1513 vedi sotto p.102.

* * *

Non è impossibile ritrovare qualche traccia di fortuna storica del Cesariano anche nel secolo seguente, quando si dovette tornare a leggere o a scorrere il *Vitruvio* comense non più in rapporto alla precettistica vitruviana, quanto piuttosto nel contesto della riflessione sul gotico, che fu assai precoce tra Francia e Lombardia. Non poteva mancar di colpire, allora, la lettura in termini 'classici', vitruviani appunto, che del duomo milanese aveva dato il Cesariano, il nome del quale non si era mai defilato dalla letteratura artistica locale, dal Lomazzo a Girolamo Borsieri³⁰. Proprio alla metà del secolo (1647) veniva presentato il progetto neogotico di Carlo Buzzi per la facciata della cattedrale milanese, e il nome del Cesariano e citazioni dal suo libro compaiono di continuo nelle dispute che seguirono quella proposta³¹. Alcuni decenni prima era alle pagine del *Vitruvio* di Como che attingeva il collezionista milanese Guido Mazenta, allora prefetto della fabbrica di San Lorenzo, polemizzando contro l'architetto Martino Bassi, incaricato di ricostruire la cupola della basilica, crollata nel 1589. Al Bassi, che lo accusava di star a discernere «le cose barbare dalle romane» in base a «l'idea dell'architetto descritta da Vitruvio», il Mazenta rispondeva, infatti, quasi citando dal *Vitruvio* del '21: «Quanto che io vadi discernendo le cose barbare dalle romane, questo è piuttosto al contrario, poiché le barbare pur troppo da sé stesse si fanno conoscere e contrastano insieme in una fabbrica grande i membri piccioli, né io ho mai letto presso buoni autori né si trova per esempio buono, antico o moderno, che la forma magnifica con la tenue si mescoli, né la sminuzzata e confusa con la pura e soda ... né si è trovato mai che uno stecco sostenga un monte né una mesoletta una gran molle ad uso de' Tedeschi ...»³².

Ancora il Blondel, nel suo *Cours d'architecture* (1674), dopo la tirata antigotica contenuta nella prefazione, rivaluta «touché d'un sentiment de veneration et de plaisir» il duomo di Milano, ridotto alle proporzioni vitruviane dal Cesariano, dal quale attinge le tavole pertinenti³³. E di qui era aperta la strada alla menzione del

³⁰ Per il Lomazzo si veda *ad indicem*, in *Scritti sulle arti*, II, a cura di R.P.Ciardi, Firenze 1974; G. Borsieri, *Supplemento alla Nobiltà di Milano*, Milano 1619, p.475. Il Cesariano veniva citato come una sorta di fonte normativa per il gotico già durante la polemica sulla facciata e la copertura del S. Petronio bolognese (su cui vedi E. Panofsky, *La prima pagina del "Libro" di Giorgio Vasari. Uno studio sullo stile gotico come fu visto dal Rinascimento italiano...*[1930], in *Il significato nelle arti visive*, Torino 1964 IVa ed., pp. 193 e ss.), in una lettera (1589) del Terribilia alla fabbriciera, in G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti...*, III, Firenze 1839-40, pp. 496, 498, 500, 502, 506, 507.

³¹ Vedi la raccolta di stampe e manoscritti intitolata *Per la facciata del Duomo di Milano*, s.l. né d.

³² Tutti i documenti e la questione in C. Baroni, *Documenti per la storia dell'Architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, I, Firenze 1940, pp.158-84; cfr *Vitruvio*, cit., f.CXVIIv: «Adesso con iniqui costumi sono improbate in li tectorii le cose monstruose (...) Et perhò anchora pare uno rediculo a fingere che uno calamo si veda possa substenire il pexo che debe una columna».

³³ F. Blondel, *Cours d'architecture enseigné dans l'Academie Royale...*, secondo l'ed. Paris 1698², II, pp.774-78. Meramente libresca è la menzione del Cesariano, alla fine del '700, da parte del poligrafo palermitano Emanuele Gaetani, marchese di Villabianca, *Dell'architettura ed architetti*, a cura di D. Malignaggi, Palermo 1986, pp. 58-59.

Vitruvio nei manuali inglesi di storia del gotico di primo Ottocento³⁴.

* * *

Il codice, cartaceo e con una legatura moderna, consta di 73 carte e misura 28x38 cm. La numerazione per r/v è nostra. Il primo e l'ultimo foglio sono di una carta di qualità più scadente, guastata in più punti da macchie di umidità; questo, e la presenza di un restauro antico, compromettono nella prima carta la leggibilità di alcune porzioni di testo.

Lo specchio della scrittura ripete l'impaginazione della stampa comense del '21, con i brani di traduzione incorniciati dal commento pertinente, steso in una scrittura egualmente regolare, ma in corpo minore e a righe più fitte. Alcuni fogli presentano una rigatura a inchiostro leggero, che in molti casi non è rispettata. Sono risparmiati, dove esse manchino (e dovrà vedersi, caso per caso, quando e perché), gli spazi per le illustrazioni.

Esito del lungo travaglio del Cesariano su quest'ultimo libro e mezzo circa di Vitruvio fu, com'era prevedibile, un proliferare nel tempo di note e postille, aggiunte nei margini o, dove fosse possibile, nello spazio ancora in bianco della pagina, talora con un inchiostro diverso da quello in cui è vergato il corpo del testo. È soprattutto in questi *addenda* che il *ductus* della sua mano si fa più corsivo e, in qualche foglio, la superfetazione di inserti arriva a scardinare la meditatissima partitura grafica del manoscritto. Né è casuale che la scrittura si faccia più affrettata, più concitata quasi, dove l'autore torna ad accennare all'amara vicenda editoriale che sembra averlo irrimediabilmente segnato. Sono pochissime, in compenso, le correzioni vere e proprie, per lo più di carattere strettamente ortografico dopo un *lapsus calami*, e le cancellature -per rasura o depennamento- riguardano porzioni molto esigue di scrittura.

Quanto alle illustrazioni, bisogna chiedersi che cosa restasse fra le mani del Cesariano del materiale figurativo che aveva preparato, dopo il 'furto' da parte dei compagni di lavoro. Infatti il corredo d'immagini del manoscritto ora madrileno si risolve in poca cosa: silografie ritagliate e applicate al foglio di carta, uguali a quelle edite (e si veda l'eventuale corrispondenza nelle note relative), forse prove di stampa che gli erano rimaste per le mani e che, in mancanza del materiale rapinato, decise di riutilizzare; qualche disegno autografo, a penna, nel X libro, steso direttamente sulla carta del manoscritto, che manca infatti dall'edizione comense. Le silografie applicate al codice furono poi, per la più parte, strappate da qualcuno che lo possedette o consultò, e restano soltanto, nelle pagine rimaste nude, i segni d'angolo della resina usata per incollarle. La presenza dei disegni a penna, la disposizione ponderata ed elegante del testo, la scarsità delle cancellature suggerì-

³⁴ Vedi per esempio lo Hawkins, *An history of the origin and establishment of gothic architecture...* London 1813, pp.64 e ss.

scono che il nostro autografo sia già una sorta di 'bella copia', diversa da quel primo stadio di stesura dell'opera cui il Cesariano stesso accenna, dove la composizione era ancora «in enigmatis breviaturis». Vien da pensare, insomma, di fronte ad una preparazione così accurata del codice, che l'autore avesse in mente, o almeno sperasse, un esito tipografico.

A ripercorrere la strada del manoscritto fino al suo arrivo alla Real Academia de la Historia di Madrid rimangono ben scarse tracce. L'unico segno che valga come nota di possesso compare sul f. Iv, in alto a destra, in una scrittura più tarda: *Missionis Scotia Soc(ietatis) Jesu/ Coll(egii) Scotorum Matriti*. Fra le cc. 12v e 13r si trovano legate alcune carte di formato più piccolo, in una scrittura ancora diversa, forse seicentesca, che contengono un testo scolastico. Ai fondi delle Cortes madrilene, infatti, da cui poi passò all'Academia, pervenne dalla biblioteca del collegio gesuita di Sant'Isidro.

Risultando impossibile mantenere la disposizione grafica originale, si dà qui il passo della traduzione con, di seguito, il brano corrispondente di commento. Solo in qualche caso, per rispettare la numerazione dei fogli, è stato opportuno far precedere al brano di traduzione il passo corrispondente del commento.

I numeri fra // nel corso del testo indicano la nostra numerazione dei fogli del codice.

Riguardo alle postille marginali, dove il segno di richiamo apposto dall'autore risulti di ubicazione inequivocabile, ci si è limitati ad inserirle nel testo fra {}. Dove invece il punto di giuntura dia adito a incertezze, si è preferito indicarne la posizione, quale risulta dal manoscritto, con un asterisco; queste note senza sicura dimora si trovano riprodotte in fondo al testo, al numero di foglio corrispondente.

Parole e frasi soprascritte, per le quali l'autore segnala sempre chiaramente il punto d'inserimento, le abbiamo senza'altro incorporate.

Il segno ... indica una parola che non siamo riusciti a leggere; il segno [...] segnala una successione di parole illeggibili. Nelle note letterali a piè di pagina, che riguardano appunto lo stato del manoscritto e i vari problemi di lettura, si dà conto dell'estensione di queste lacune e delle eventuali cause delle medesime.

Le parole seguite da [?] si intendano come lezioni tentative, che altri, più competente, speriamo riesca a migliorare.

Il segno [] indica le integrazioni che si sono ritenute opportune; il segno <> le espunzioni, che per lo più concernono duplicazioni non espunte per svista.

Con la definizione «altro inchiostro» si indica l'impiego, da parte del Cesariano, soprattutto per postille e parole o frasi soprascritte, di un inchiostro più scuro, diverso, da quello in cui è vergato il corpo del manoscritto.

Le note numeriche rimandano al nostro commento, in fondo al testo, con le poche notizie che è riuscito di trovare riguardo a fatti e personaggi menzionati dal Cesariano e con qualche informazione che aiuti nell'interpretazione.

Nell'edizione si è preferito agire sul testo il meno possibile, provvedendo soltanto ad una serie di interventi che potessero migliorarne la leggibilità. L'ortografia

originale è stata sempre rispettata, mantenendo le molte varianti: questi/quisti; quelli/quilli; in siema/insiema; ciò che/ acioché; supra scripto/ suprascripto; balote/balotte; sì come/ sicome; in fine/ infine; overo/ o vero/ ho vero/ hovero; perhò/però; dimonstrare/ dimostrare; si gli/ sigli; né anche/ neanche, etc.

Abbiamo invece sciolto tutte le abbreviazioni (segnalando in nota eventuali problemi o dubbi), distinto le -u- dalle -v-, e conformato all'uso moderno apostrofi e accenti.

I versi latini sono stati divisi secondo la prosodia (dando conto di eventuali incertezze) e compaiono in corsivo.

Abbiamo apposto spiriti e accenti alle parole greche solo qualora queste esistano e siano state scritte correttamente.

Il problema più cospicuo riguarda la punteggiatura, che si è pure cercato di normalizzare. Il Cesariano, infatti, usa come unico segno d'interpunzione i due punti, né giova alla comprensione l'uso delle maiuscole e delle minuscole, lontano dai criteri attuali. Nei casi, però, in cui l'interpunzione non assicurasse un senso univoco, si è scelto di astenersi da qualsiasi intervento; e non è un rischio poi così infrequente, data la sintassi 'terremotata' dell'autore, vicina ai sovvertimenti del parlato, fitta di costrutti anacolutici e di concordanze a senso, con un programma di organizzazione della frase che sembra cambiare di continuo e genera spesso ambiguità. Ciò valga soprattutto per il commento, dal momento che nell'interpunzione della traduzione è stato possibile giovare del riferimento al testo vitruviano.